

Universidade Federal do Rio de Janeiro

MUSEU NACIONAL

Programa de Pós-graduação em Antropologia Social

“A gente não esquece porque a gente sabe o que vai dizer”
Uma etnografia da cantoria de pé-de-parede da zona da mata de Pernambuco

Simone Silva

Rio de Janeiro

Março 2010

“A gente não esquece porque a gente sabe o que vai dizer”
Uma etnografia da cantoria de pé-de-parede da zona da mata de Pernambuco

Simone Silva

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Antropologia Social.

Orientador(es): Lygia Maria Sigaud (in memoriam)

Federico Neiburg

Rio de Janeiro

Março 2010

“A gente não esquece porque a gente sabe o que vai dizer”
Uma etnografia da cantoria de pé-de-parede da zona da mata de Pernambuco

Simone Silva

Prof. Federico Neiburg e Prof^a Lygia Maria Sigaud (In memoriam)

Tese doutoral submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor.

Aprovada por:

Presidente, Prof. Federico Neiburg
Doutor, PPGAS/UFRJ

Prof. José Sérgio Leite Lopes
Doutor, PPGAS/UFRJ

Prof^a Renata de Castro Menezes
Doutor, PPGAS/UFRJ

Prof^a Antonádia Borges
Doutor, Departamento de Antropologia/UnB

Prof^a Santuza Cambraia Neves
Doutor, Departamento de Sociologia e Política/PUC-Rio

Rio de Janeiro

Março de 2010

FICHA CATALOGRÁFICA

Silva, Simone.

“A gente não esquece porque sabe o que vai dizer”. Uma etnografia da cantoria de pé-de-parede da zona da mata de Pernambuco. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAS/Museu Nacional, 2010.

xxi.313 f.:il. 1v.

Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPGAS/Museu Nacional, 2010.

Orientador (es): Lygia Maria Sigaud e Federico Neiburg

Referências bibliográficas: p.

1. Cantoria. 2. Sociabilidade. 3. Poeta-cantador. 4. Antropologia 5. Zona da mata de Pernambuco I. Sigaud, Lygia e Neiburg, Federico II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. PPGAS Museu Nacional. III. “A gente não esquece porque sabe o que vai dizer”. Uma etnografia da cantoria de pé-de-parede da zona da mata de Pernambuco.

RESUMO

SILVA, Simone. “A gente não esquece porque a gente sabe o que vai dizer”. Uma etnografia da cantoria de pé-de-parede da zona da mata de Pernambuco. Rio de Janeiro, 2010. Tese. (Doutorado em Antropologia Social). Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

Este trabalho é um estudo etnográfico da cantoria de pé-de-parede da Zona da Mata de Pernambuco. O pé-de-parede é uma reunião de fim de semana, que tem maior incidência no segundo semestre do ano, e congrega amigos, vizinhos e parentes no quintal de uma casa ou em um estabelecimento comercial semelhante a um bar para escutar uma dupla de poetas-cantadores criando versos de improviso. O objetivo dessa etnografia é compreender o significado da cantoria para as pessoas do contexto estudado e também apresentar a gênese da figura do poeta e o processo pelo qual o mesmo se insere na cantoria, desenvolve a habilidade de cantador e se torna “profissional”. Buscar-se-á demonstrar com esse estudo que a cantoria é um espaço de socialização entre amigos, parentes, vizinhos e familiares, é também o lugar onde o prestígio e a honra locais são reafirmados, é um dom que intermedeia as relações daqueles que dela participam. O material etnográfico permitiu discutir alguns pontos envolvidos no ato da organização e realização desse evento, entre eles: a interface entre as mudanças ocorridas no âmbito da realização da cantoria e as transformações sócio-econômicas da zona da mata a partir dos 1960; a constituição da viola enquanto uma oportunidade de profissionalização frente ao trabalho na cana ou na roça; a relação de reciprocidade e a criação e reafirmação de laços e papéis sociais no ambiente da cantoria, uma singular forma de sociabilidade e, por fim, os vários sentidos que as pessoas dão ao dinheiro desde a organização à realização do evento.

Palavras-chaves: 1. Cantoria. 2. Sociabilidade. 3. Poeta-cantador. 4. Antropologia 5. Zona da mata de Pernambuco

Rio de Janeiro

2010

RÉSUMÉ

SILVA, Simone. “A gente não esquece porque a gente sabe o que vai dizer”. Uma etnografia da cantoria de pé-de-parede da zona da mata de Pernambuco. Rio de Janeiro, 2010. Tese. (Doutorado em Antropologia Social). Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

Ce travail est une étude ethnographique de la «cantoria de pé-de-parede» (la poésie-chantée au pied du mur) à la «zona da mata» (la zone entre le plateau de Borborema et l’océan Atlantique) de Pernambuco. Le «pé-de-parede» est un événement du week-end, plus fréquent dans la seconde moitié de l’année, qui réunit amis, voisins et proches dans l’arrière-cour d’une maison ou à la «barraca» (bar) pour voir un duo de poètes-chanteurs. Le but de cette ethnographie est double : il s’agira de comprendre le sens de cet événement pour les personnes de «zona da mata» et de présenter la genèse de la figure du poète, le processus par lequel elle est insérée dans la «cantoria» et se devient un chanteur professionnel. Cette étude démontre que la «cantoria», espace de socialisation entre amis, parents, voisins et la famille, est en même temps un lieu où le prestige local et l’honneur sont réaffirmés et un don qui médiatise les relations de ceux qui y participent. Le matériel ethnographique a permis de mettre en évidence certains points liés à l’organisation et à la réalisation de cet événement, par exemple: l’interface entre les changements dans la réalisation de la «cantoria» et les transformations socio-économiques à «zona da mata» pendant la décennie des années 1960, la constitution de la «viola» en tant qu’opportunité pour échapper au travail dans les champs de canne à sucre, la relation de réciprocité et le renforcement des liens et des rôles sociaux dans le milieu de la «cantoria», la mise en perspective d’une forme unique de sociabilité et, enfin, les sens de l’argent donné pour la réalisation du événement.

Mots-clés : 1. «Cantoria». 2. Sociabilité. 3. «Poeta-cantador». 4. Anthropologie 5. «Zona da mata de Pernambuco».

Rio de Janeiro

Março de 2010

EPÍGRAFE

Grita-se ao poeta:
 "Queria te ver numa fábrica!
 O quê? versos? Pura bobagem!
 Para trabalhar não tens coragem".
 Talvez
 ninguém como nós
 ponha tanto coração
 no trabalho.
 Eu sou uma fábrica.
 E se chaminés
 me faltam
 talvez
 sem chaminés
 seja preciso
 ainda mais coragem.
 Sei.
 Frases vazias não agradam.
 Quando serrais madeira
 é para fazer lenha.
 E nós que somos
 senão entalhadores a esculpir
 a tora da cabeça humana?
 Certamente que a pesca
 é coisa respeitável.
 Atira-se a rede e quem sabe?
 Pega-se um esturjão!
 Mas o trabalho do poeta
 é muito mais difícil.
 Pescamos gente viva e não peixes.
 Penoso é trabalhar nos altos-fornos
 onde se tempera o ferro em brasa.
 Mas pode alguém
 acusar-nos de ociosos?
 Nós polimos as almas
 com a lixa do verso.
 Quem vale mais:
 o poeta ou o técnico
 que produz comodidades?
 Ambos!
 Os corações também são motores.
 A alma é poderosa força motriz.
 Somos iguais.
 Camaradas dentro da massa operária.
 Proletários do corpo e do espírito.
 Somente unidos,
 somente juntos, remoçaremos o mundo,
 fá-lo-emos marchar num ritmo célere.
 Diante da vaga de palavras
 levantemos um dique!
 Mãos à obra!
 O trabalho é vivo e novo!
 Com os oradores vazios, fora!
 Moinho com eles!
 Com a água de seus discursos
 que façam mover-se a mó!"
 (Vladimir Maiakovski, O poeta-operário)

*Em memória de,
Lygia, minha mestra.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe, as minhas irmãs Sandra e Silvana, ao meu cunhado Lázaro e as minhas tias Celina e Isabel, pelo amor e o apoio imensurável. Agradeço a minha sobrinha Sophia por ter trazido alegria no triste ano de 2009. A todos eles eu devo a paciência e a compreensão por tantas vezes ter me ausentado de suas vidas.

A Lygia Sigaud, eu dedico este trabalho e agradeço todo o apoio dado ao longo de toda a jornada que começou em 2002, com o ingresso no curso de mestrado. Agradeço a ela a confiança em mim depositada, o incentivo, o entusiasmo pelo meu trabalho e a coragem dada em momentos difíceis, pela dedicação sem medir esforços para o meu crescimento intelectual, por ter me apresentado o fantástico mundo da zona da mata e pelas broncas que me tornaram mais forte. Registro ainda o apoio dela recebido no processo de candidatura à bolsa *sandwich*, na mudança para o estado de Pernambuco e em todas as decisões que tomei ao longo do percurso.

A Federico Neiburg devo a conclusão desta tese. Agradeço-lhe pela sensibilidade e a disponibilidade em ajudar em um dos momentos mais difíceis da minha vida. Sou-lhe igualmente grata pela leitura cuidadosa e por todas as sugestões.

No Museu Nacional, aos professores Moacir Palmeira, José Sérgio Leite Lopes, Antonádia Borges e Luís Fernando Dias Duarte, pelo constante diálogo e pelo comprometimento pedagógico com os alunos. Gostaria ainda de compartilhar a alegria e a gratidão por ter conseguido concluir este trabalho com os seguintes amigos: Antonio Oswaldo Cruz, Luciana Lombardo e Eugênia Motta, por fazerem parte da minha vida; Maria Barroso Hoffman, pela amizade que muitas vezes ajudou a minimizar o impacto dos momentos “Mar adentro”; Natasha Nicaise, pela atenção, companheirismo e por ter me feito acreditar e seguir adiante (Nat, Yes, we can); Maria Paula Miller, mesmo

distante, sempre presente. Negra Lugones, Laura Colabella, Gustavo Villela, José Renato Baptista e Andrea Lacombe, pelo carinho e apoio de sempre. Agradeço também as atenciosas e eficientes funcionárias da biblioteca Francisca Keller e da secretaria do PPGAS, em especial, Carla, Cristina e Tânia Ferreira da Silva.

Agradeço imensamente a todos os funcionários das seguintes bibliotecas: Maison de France (Rio), Academia Brasileira de Letras, FFLCH (USP), IEL (UNICAMP), IEB (USP) e da Biblioteca Portuguesa de Paris.

Aos amigos de anos, alguns deles da vida toda, sem os quais tudo seria muito mais difícil: Leonardo de Deus, Leonardo Lennertz, Débora Fernandes, Gabriela Pinto, Silvia Santos, Marcela Fernandes, Elisângela Reis, Luciana Alvear, Leila Bianchi, Juliana Blasi, Flávio Silveiras, Tatiana Bacal, Carol Nascimento, Fabrina Magalhães, Alexandra Martins, Fabio Reis Mota, Glauca Amaral, Fabiano Monteiro, Thatiana Propato, Juliana Sorgine, Cláudia Paixão, Aline Bezerra, Carol Ramos, Isabel de Souza Lima Junqueira, Suemi Higuchi e Fernanda Carreira.

Agradeço o apoio e o incentivo dos meus amigos que imensamente me ajudaram durante o período da pesquisa bibliográfica em São Paulo: Uirá Garcia, Letícia, a pequenina Rita, Flávia Oda e Andréa Akamine.

Em Recife, eu devo o carinho e a ajuda infinita de: Mirna, Amanda Baptista, Karina Leão, Ana Ferraz e toda sua família, Nadia Carvalho e família. A Thomas Baccaro, eu agradeço o apoio, o carinho e a companhia.

A todos os poetas pernambucanos que gentilmente me receberam, em especial, Heleno Fragoso, Beija-Flor, Severino Soares, Manoel Domingues, Sinésio Pereira, Bio Caboclo, que ao longo de vários meses me levaram a suas cantorias, me ofertaram dezenas de versos e me concederam ajuda sem medir esforços. A eles eu devo este trabalho.

Aqueles que organizam cantoria, sobretudo, dona Maria, em Araçoiaba, o pessoal dos sítios Quatis e Pitu, Biu Ambrózio, senhor Aluísio, senhor Raimundinho, dona Brígida e senhor Baixinha, Iraci e senhor Severino, eu lhes sou grata por terem me recebido em suas casas.

A todos que gentilmente me fizeram companhia em dia de cantoria, me deram “dormida” e carona: Nana, Vinha, Márcia, Marlene, Cara de Gato e o irmão, entre tantos outros.

Ao pessoal da FETAPE - Beija-flor, Georgina, Biu da Luz e Mário João – eu devo a ajuda no ingresso no mundo da zona da mata e os convites para participar dos eventos sindicais.

Agradeço a atenção e a imensa ajuda de Giuseppe Baccaro, que gentilmente abriu as portas de sua biblioteca e do seu acervo, a Diego Resende, que esteve ao meu lado em momentos difíceis em Pernambuco e me ajudou a montar o CD da tese e a Ana Carolina Martins, que carinhosamente fez a planta da cantoria.

Aos meus amigos de casa em Olinda, agradeço por terem escutado generosamente as minhas confusões mentais do campo e terem me ajudado a manter a sanidade diante da saudade do Rio: Malgozarta Kolscholke, Ina Kraft e toda a sua família, Tuncay Aidin e Norman Oldemeier.

Agradeço a Severina e a Fátima que cuidaram da nossa super povoada casa e enchem o dia de alegria com suas observações e histórias engraçadas.

Agradeço a CAPES pela bolsa de doutorado ao longo dos quatro anos de estudo. A Andrea Fresta, da PR-2 da UFRJ, o ótimo andamento de todas as fases do processo de minha candidatura à bolsa PDEE da CAPES.

Aos professores da École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) por terem me recebido e discutido inúmeras vezes o meu projeto e os meus dados do campo: Afrânio Garcia, Jean-Pierre Faguer, Tassadite Yacine e Jean Hébrard. A Philippe Bourgois, agradeço pela gentil ajuda.

A todos aqueles que me receberam em suas casas e em inúmeros momentos demonstraram um companheirismo sem limites na fria Europa: Ana Julieta Cleaver, Béatrice Cadilhac, Sibylle e Jean-Baptiste, Fabio Scetti, Lilian Sales, Samuel Marchand, Elodie, Pilar Raga, Laura Raijenstein, Dassine Doumane, Daniel Hernandez, Ruben Luduena, Edward Perez, Mariana Mont'Alverne, Cíntia Cardoso, Tatiana Kochanova, a Maylis Martial agradeço também pelas incríveis aulas de Francês, Florian Auerbach e Diana Heger. A Raphaële Parizet, eu agradeço pela amizade e pela prestativa ajuda com a escrita dos textos em francês.

A Luiz Felipe Rocha Benites, agradeço pelo apoio, carinho e pela paciência. Sem ele, tudo teria sido insuportável.

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1: A cantoria no universo poético pernambucano	25
1.1. Histórias em versos e folheto de cordel.....	26
1.2. As mudanças ocorridas na publicação e no consumo do folheto de cordel.....	31
1.3. Do folheto à cantoria.....	35
1.4. O pastoril e a cantoria.....	37
1.5. A seresta e a cantoria.....	43
1.6. O cavalo marinho e a cantoria.....	45
1.7. O coco-de-roda e a cantoria.....	46
1.8. O ensaio de maracatu rural.....	49
1.9. As mudanças sócio-econômicas da região.....	51
Conclusão.....	53
Capítulo 2: Os poetas-cantadores	55
2.1. Manoel Domingues Ramos.....	61
2.1.1. A infância e o trabalho no engenho.....	62
2.1.2. A alfabetização e a leitura de folheto de cordel.....	63
2.1.3. A viola e a atividade sindical.....	65
2.1.4. A prática com a viola x senhor-de-engenho.....	66
2.1.5. O reconhecimento da habilidade de improvisar e a inserção na profissão.....	67
2.1.5.1. A profissão e “a rua”.....	67
2.1.5.2. O rádio: “fazer nome” de cantor.....	69
2.1.5.3. A conquista de seus próprios “ambientes de cantoria”.....	73
2.1.6. O corpo como capital.....	75
2.2. Sinésio Pereira.....	78
2.2.1. A infância no agreste e o reconhecimento da habilidade de improvisador.....	79
2.2.2. Intervalo na profissão: a mudança para São Paulo.....	81
2.2.3. A volta para Pernambuco e a mudança para zona da mata.....	81
2.2.4. O ingresso no programa de rádio.....	82
2.2.4.1. “Acorda camponês”.....	84
2.3. Severino Domingues de Lima (Beija-Flor).....	87
2.3.1. A vida no engenho e reconhecimento da habilidade de improvisar.....	88
2.3.2. A profissão de cantor.....	90
2.3.3. A atividade sindical e a retomada dos estudos.....	92
2.3.4. FETAPE e a poesia no movimento sindical.....	94
2.4. Severino José de Souza (Bio Caboclo).....	96
2.4.1. A vida no engenho, a leitura de folhetos e a reconhecimento da habilidade de improvisar.....	98
2.4.2. A cana pela viola.....	99
2.4.3. A expulsão do engenho.....	102
2.4.4. A cantoria e a política.....	103
2.4.5. A redução do território de cantoria.....	106
2.4.6. Festival de cantadores.....	108
2.5. Severino Soares.....	110
2.5.1. O primogênito de pai cantor.....	113

2.6. José Carlos Ferreira (Canindé).....	115
2.6.1. O incentivo na cantoria.....	116
2.6.2. A mudança para São Paulo e o intervalo na profissão.....	119
2.6.3. A volta para Pernambuco: a inserção em nova atividade profissional e a retomada do improviso.....	121
2.7. Heleno Fragoso.....	122
2.7.1. O pé-de-parede: uma reunião familiar.....	124
2.7.2. Do trabalho na sorveteria à profissão de cantador.....	128
2.8. Os cantadores em relação.....	131
Considerações finais acerca dos relatos.....	136
Capítulo 3: A brincadeira	142
3.1. A cantoria de Aluísio no Engenho Cacimba.....	142
3.1.1. O calendário do pé-de-parede.....	144
3.1.2. A frequência da realização da brincadeira.....	146
3.1.3. O “trato”.....	146
3.1.3.1. As condições para o trato.....	151
3.1.4. O “ambiente”: as regras e a organização do espaço.....	154
3.2. Da cantoria de Aluísio ao pé-de-parede do senhor Raimundinho: a formação da dupla.....	158
3.2.1. A caminho do pé-de-parede.....	161
3.2.2. O “ambiente”: a casa de farinha.....	163
3.2.3. O dono da casa.....	165
3.2.4. Os encargos do dono da casa/barraca com um pé-de-parede noturno.....	165
3.2.5. Os convidados.....	167
3.2.6. O início da brincadeira.....	171
3.2.6.1. A “abertura”.....	171
3.2.7. O prato.....	172
3.2.8. O “elogio”.....	173
3.2.9. O álcool.....	176
3.2.10. O intervalo.....	177
3.2.11. Os “pedidos”.....	179
3.2.12. O encerramento.....	184
Conclusão.....	186
Capítulo 4: Os versos na brincadeira	190
4.1. As denominações do evento.....	192
4.2. O “desafio”.....	194
4.3. As denominações dos participantes.....	197
4.4. Os versos: criação, idéia e partilha.....	198
4.5. A “sextilha de abertura”.....	217
4.6. O “elogio”.....	230
4.7. O “pedido”.....	249
Conclusão.....	262

Capítulo 5: O dinheiro no pé-de-parede	264
5.1. O dinheiro para participar do pé-de-parede.....	266
5.2. O ambiente que faz o dinheiro.....	268
5.3. O custo para o dono da casa/barraca.....	269
5.4. O “participar bem” da cantoria.....	271
5.5. A organização espacial do “ambiente”.....	273
5.6. A inserção do prato e a estipulação da quantia dada.....	275
5.7. O dinheiro no prato.....	280
5.8. A “ajuda” e a “contribuição”.....	285
5.9. O “pagamento”.....	288
Conclusão.....	289
Considerações finais	291
Bibliografia	295
Anexos	304

INTRODUÇÃO

Este trabalho é um estudo etnográfico da cantoria de pé-de-parede da zona da mata de Pernambuco¹ e como tal pretende, por um lado, compreender e explicar o seu significado para as pessoas da região e, por outro, apresentar a gênese do poeta no universo da Mata pernambucana, contemplando a sua inserção na cantoria, o desenvolvimento da habilidade de cantador e a sua profissionalização. Sugiro a hipótese de que a cantoria de pé-de-parede, ou simplesmente o pé-de-parede, seja uma socialização de amigos, parentes, vizinhos e familiares, através da qual se cria um “ambiente” próprio, onde prestígio e honra poderão ser legitimados, reputações construídas e é nesse “ambiente” também que dimensões específicas da vida de seus participantes ganham destaque.

A cantoria de pé-de-parede, na zona da mata, é uma reunião organizada em casa ou em um bar/barraca² por um chefe de família ou por um dono daquele estabelecimento comercial para ouvir os versos improvisados por uma dupla de cantadores. O universo da viola é dominado por homens, mas há “poetisas de nome” como é o caso de Mocinha da Passira, que vive em Fortaleza e, de vez em quando, é

¹ A zona da mata de Pernambuco é toda área localizada entre o planalto da Borborema e o Oceano Atlântico. A parte norte é seca, devido a pouca influência da encosta da Borborema, enquanto o sul é úmido. A região é marcada pela *plantation* canavieira, que devido às diferenças climáticas do território, desenvolveu-se mais rápido no sul do que norte. O comércio da Mata está voltado para a exportação de açúcar, o cultivo de mandioca, coco, laranja, tomate, manga, a produção de artigos de origem animal: leite, ovos de galinha e de codorna, e mel de abelha. A área açucareira por excelência, no século XVII, era a várzea do Capibaribe, que dispunha de 13 a 14 engenhos, seguindo-lhe à região do Cabo de Santo Agostinho, onde havia 16 engenhos. No final do século XVIII, essa área já tinha penetrado bastante o interior em freguesias como Tracunhaém, Vitória de Santo Antão e São Lourenço, que hoje compõem o território da zona da mata. (ANDRADE, Manuel C. de, 1998)

² Barraca é um estabelecimento comercial onde é possível comprar bebidas, alguns produtos alimentícios, por exemplo, arroz, café, ou ainda, produtos de limpeza e doces, balas, bombons e biscoito. Algumas delas só vendem cerveja, refrigerante, aguardente e doces. Na região estudada, quase todas estão acopladas à estrutura arquitetônica da própria casa do dono do estabelecimento.

convidada a realizar cantorias na região. O pé-de-parede, assim chamado pelo fato de a dupla cantar rente à parede, é realizado aos sábados à noite e aos domingos à tarde, reunindo amigos, parentes e vizinhos, que são convidados pelo organizador e/ou pelo cantador responsável pelo evento.

O processo de realização da cantoria é composto por três momentos: **a abertura**, no qual os poetas cantam, sobretudo, para agradecer o dono da casa/barraca pelo apoio à realização do evento, e também para fazer a propaganda da dupla enquanto bons cantadores; **o elogio**, que consiste no momento dos versos que louvam o nome de todos os convidados adultos presentes no ambiente, que por sua vez, devem pagar aos cantadores pelas estrofes enaltecidas; e, por fim, a hora dos **pedidos**, momento em que os convidados são autorizados a solicitar modalidades poéticas e canção. Essas três etapas são intercaladas por pequenos intervalos de cerca de 10 a 15 minutos, durante os quais, se houver cantador profissional ou amador como convidado, continua a ter produção de versos. Na região, o pé-de-parede, tal como o coco-de-roda, o maracatu rural, o cavalo marinho e o pastoril³, é considerado uma “brincadeira”.

A proposta para a realização de uma cantoria pode nascer de um convite do dono da casa/barraca ou da oferta do próprio cantador. Uma vez que ambas as partes estejam de acordo com a realização do evento, surge o “trato”, ou seja, o compromisso estabelecido entre um dos cantadores da dupla e o dono da barraca e/ou da casa. Os locais onde se realiza o pé-de-parede são considerados, pelos cantadores, como “ambiente de cantoria”. Cada poeta tem os seus próprios ambientes, que podem estar em sua atual vizinhança, no local onde foi criado ou tenha trabalhado, ou ainda, em uma região onde ele tenha parentes e/ou amigos apreciadores de poesia, ou como são chamados, fãs de cantoria. Esse domínio de ambiente marca o caráter agonístico do

³ Todas estas brincadeiras serão descritas no capítulo I, porém cabe aqui dizer, de forma breve, que o cavalo marinho e o pastoril são folguedos natalinos, já o coco e o maracatu rural são ritmos musicais. Todos envolvem dança.

evento, onde sempre há um “cantador local”, ou seja, o dono do ambiente que é aquele que fechou o trato, e o outro que é o parceiro convidado – o de fora. O conjunto desses ambientes forma uma extensa e complexa geografia da cantoria, a partir da qual, entre outros fatores, cada cantador é legitimado enquanto “profissional”. Essa geografia poética tende a se expandir, à medida que o cantador vai tendo mais anos “na profissão”, contudo, ao se tornar idoso, mesmo que já tenha alcançado o ápice enquanto cantador e, desse modo, seja um “profissional de nome”, a tendência é ter o seu território reduzido.

A cantoria, como gênero poético, é muito apreciada em alguns estados do Nordeste (PE, RN, CE e PB) e tem como característica central a produção de versos improvisados no momento da apresentação. A qualidade repentina dessa criação tem mais a ver com uma agilidade na articulação das idéias do que com uma produção impensada daquilo que está sendo dito. Tal como o título desta tese sugere, e mais tarde o leitor saberá o contexto de onde ele emergiu, os poetas sabem e acreditam no que cantam. Hoje em dia, em Pernambuco, esse gênero é propagado em eventos como o pé-de-parede, em festas da cidade, em palanques de comício político, em programas de rádio e em competição de duplas de cantadores por meio dos festivais regionais ou estaduais, realizados em grandes palcos em todo o estado. Além disso, a cantoria se faz presente na vida das pessoas mesmo quando o ambiente não é o da brincadeira ou da apresentação de cantadores, por exemplo, através dos versos cantados ao longo da jornada no corte da cana ou no processo do preparo da farinha, nas tarefas de casa através dos programas de rádio, em comemorações de aniversário, nos eventos organizados pelo sindicato para a reivindicação salarial dos trabalhadores rurais.

Em relação à estrutura poética da cantoria, há uma especificidade quanto à denominação dos elementos que a compõem. Por exemplo, a estrofe é chamada de

“obra”; uma seqüência de estrofes é denominada de “baião”; “pé” significa cada verso da estrofe, a linha. Segundo Câmara Cascudo (1939), essa acepção de pé alude à idéia portuguesa de denominação de versos, tal como dito por frei Lucas de Santa Catarina, em 1660 no “Anatômico Jocosó”: “Um pé de verso e outro de cantiga” (citado em Cascudo, 1939, p.11). Esses pés ou versos compõem estrofes que podem ser enquadradas em diferentes modalidades, sendo a principal delas a sextilha, que é usada na **abertura** e no **elogio** e assim é chamada pelo fato de ser composta por seis versos de sete sílabas poéticas. Vejamos como exemplo de sextilha a estrofe de Francisco Pequeno, um cantador paraibano:

Uma morrinha no gado (A)
É derrota em fazendeiro (B)
 E um cavalo ruim (C)
Derrota dum vaqueiro! (B)
 A derrota do país (D)
É dever no estrangeiro (B)

Depois da sextilha, as modalidades mais populares da cantoria são as décimas, que podem ter versos de sete, dez ou onze sílabas poéticas. Por exemplo, a estrofe do cantador Ugolino do Sabugi:

As obras da natureza (A)
 São de tanta perfeição, (B)
 Que a nossa imaginação (B)
 Não pinta tanta grandeza! (A)
 Para imitar a beleza (A)
 Das nuvens com suas cores, (C)
 Se desmanchando em louvores (C)
 De um manto adamascado, (D)
 O artista, com cuidado, (D)
 Da arte, aplica os primores. (C)

A décima é um estilo muito apreciado para se cantar “o mote”, que se configura em um dos **pedidos** dos convidados presentes em cantoria de pé-de-parede ou em um item para a competição em festivais de cantadores. O mote é composto por uma

sentença formada de dois versos, que determina tanto o assunto do baião quanto as rimas finais das estrofes, por exemplo:

Se me encontrar caído na estrada
Foi carinho de mulher que me matou

Os poetas encarregados de cantar esse pedido terão que desenvolver todo o baião em cima, por exemplo, do tema do amor.

As décimas têm dois esquemas de rima: ABBAACCCDDC, como no exemplo anterior, e ABABCCDEED; as sextilhas e septilhas, **ABCBDDB** ou ABBCCD, e ABCBDDDB ou ABABCCB, respectivamente; e as oitavas, AAABCCCB, AAABBCCB ou ABCBDDDB. Há outras possibilidades de rimas, de fato, cada modalidade poética traz consigo um esquema rímico que pode variar destes padrões. Desse modo, é possível perceber que a poesia da cantoria se baseia em três fundamentos: métrica, rima e oração (a coerência temática). Em relação às rimas, elas devem ser consoantes, isto é, deve haver uma correspondência entre os fonemas desde a vogal tônica até o final da palavra rimada. Por exemplo, **fazendeiro** rima com **vaqueiro**, **cores** com **louvores**, **café** rima com **boné**, mas não com **mulher**. Um verso de dez sílabas poéticas possui uma distribuição fixa da ênfase da entonação, devendo o acento recair sobre a terceira, a sexta e a décima sílabas. O acento da sextilha deve recair sobre a sétima sílaba. No galope à beira-mar, uma variante de décima, os acentos tônicos devem ser colocados sobre a segunda, quinta e décima primeira sílabas. As décimas em decassílabos têm como forma básica o martelo agalopado, modalidade usada para cantar o “desafio”, que nada mais é do que uma luta poética entre dois cantadores, na qual as estrofes deixam de ser simples respostas ou seguimento da cantoria e passam ser um motivo de “ofensa” e “combate”. Vejamos como exemplo de martelo agalopado uma estrofe do poeta Lira Flores:

Quando as tripas da terra mal se agitam, (A)
 E os metais derretidos se confundem, (B)
 E os escuros diamantes que se fundem, (B)
 Da cratera ao ar se precipitam. (A)
 As vulcânicas ondas que vomitam (A)
 Grossas bagas de ferro incendiado, (C)
 Em redor, deixam tudo sepultado (C)
 Só com o som da viola que me ajuda, (D)
 Treme o sol, treme a terra, o tempo muda, (D)
 Eu cantando Martelo Agalopado⁴. (C)

As variações do martelo agalopado são o mote em dez, o chamado martelo alagoano, que assim é chamado por ter o verso “Nos dez pés do martelo alagoano” finalizando todas as estrofes do baião. O galope à beira-mar destaca-se dos demais por ter versos de onze sílabas. A sextilha e as décimas, destacadas até aqui, são as mais recorrentes atualmente no pé-de-parede na zona da mata pernambucana, entretanto, tal como me foi dito, a cantoria tem centenas de modalidades, o que lhe concede um *status* distintivo em relação aos outros gêneros poéticos da região.

Já a métrica relaciona-se com o ritmo marcado pela quantidade de sílabas por verso. O verso metricamente bem construído não excede à melodia, que na cantoria é chamada de toada. Essa melodia é produzida com uma viola de dez cordas distribuídas em cinco pares. Ela é uma referência rítmica para o diálogo poético, então, enquanto um cantor está cantando os seus versos, o outro, além de prestar atenção no que está sendo cantado, dedilha a viola e pensa em sua próxima estrofe. É nesse sentido, entre outros fatores que serão apresentados ao longo deste trabalho, que, em conformidade com o que foi dito por Maria Ignez Ayala (1987)⁵, entendo que “cantar” no pé-de-parede não está relacionado à musicalidade propriamente dita, e sim ao sentido de

⁴ Os versos aqui mencionados foram retirados da apostila “Gêneros da poesia popular” de Francisco Linhares e Otacilio Batista.

⁵ “Embora o repente seja uma poesia cantada ao som da viola, a musicalidade é devida essencialmente ao ritmo dos versos. Os toques da viola funcionam como apoio, como complemento do canto, sendo importantes para dar o tom, lá maior, conforme informações dos repentistas...O canto e o acompanhamento instrumental têm a função de destacar a poesia, de reforçar a sonoridade dos versos.” (Ayala, 1987, p.133)

convencer o outro. Quando ressaltamos que um homem “canta” uma mulher, por exemplo, isso não quer dizer que ele esteja cantarolando canções. Ao contrário, ele, a partir de um conjunto de elogios e histórias enaltecidas, está tentando conquistá-la ou convencê-la de algo. Desse modo, eu entendo a toada como uma orientação para os cantadores na composição de versos dentro da métrica preestabelecida. Há uma variação delas. A sextilha, o gênero mais ordinário, conta com uma variedade de toadas.

No estado de Pernambuco, o gênero poético cantoria está presente em várias regiões: na capital, na zona da mata, em alguns municípios do agreste, por exemplo, Passira, Gravatá, Feira Nova, Bezerros e Caruaru, e no sertão do Pajeú, sobretudo, no município de São José do Egito, a 412 quilômetros de Recife. Vêm desse município os mais afamados cantadores pernambucanos: Antônio Marinho, os irmãos Lourival Batista (o Louro do Pajeú), Dimas Batista e Otacílio Batista, Job Patriota, Bil de Crisanto e Pedro Leite. Em relação à zona da mata, a cantoria se estende por todo o seu território, entretanto, a presente etnografia concentrou-se na Mata Centro-Norte, mais especificamente nos seguintes municípios: Vitória de Santo Antão, Paudalho, Lagoa de Itaenga, Carpina e Glória de Goitá. Fora dessa região, as seguintes localidades fazem igualmente parte do circuito de cantoria de pé-de-parede abordado neste trabalho: Passira, Feira Nova, Araçoiaba, Camaragibe e Recife. A determinação desses lugares como parte do território da pesquisa não foi preestabelecida, ao contrário, eles foram sendo incorporados aos poucos, à medida que fui sendo convidada a participar das cantorias de pé-de-parede dos sete poetas com os quais trabalhei.

O primeiro pé-de-parede para o qual fui convidada foi organizado no sítio de dona Maria, no Engenho Itaboraí, município de Paudalho, no sábado de 22 de outubro de 2005. Beija-flor, o cantador dono do ambiente, morador do município de Paudalho, considerado como um dos mais importantes sindicalistas do estado de Pernambuco e, na

ocasião, era também vice-prefeito da cidade, levou o seu colega Zominho Soares para fazer a brincadeira. O sítio de dona Maria fica bem afastado do centro de Paudalho, não conta com nenhum transporte público, e tem como único acesso uns caminhos bastante acidentados de chão de barro. Como alternativas para se chegar lá, há o serviço de moto-táxi, bicicleta ou carro. Nas cercanias do sítio propriamente dito há um pequeno complexo de casas, margeado pela plantação canavieira, o que confere ao local, à primeira vista, uma sensação de isolamento.

Quando chegamos à casa de dona Maria por volta das 20h já havia aproximadamente dez convidados, entre eles homens e mulheres adultas e algumas crianças. O ambiente, tal como deve ser, já estava organizado para o início da brincadeira: havia duas cadeiras rentes à parede e no interior da varanda, diante delas havia o banquinho onde fica o prato para o depósito do pagamento do cantador; ainda na varanda, havia um pequeno balcão improvisado onde dona Maria venderia bebidas e doces; no quintal, tinham fileiras de cadeiras e bancos formando um arco em frente aos assentos da dupla⁶. Toda essa organização em torno do espaço⁷ onde a brincadeira é realizada caracteriza o ambiente da cantoria, onde todos que lá se encontram são identificados como partes do evento, logo deverão seguir as suas normas e política.

Depois de quase uma hora no local e de tudo já organizado, inclusive os equipamentos dos cantadores, a quantidade reduzida de pessoas chamou a atenção da dupla. Beija-Flor, inquieto com a situação, disse-me o seguinte: “Pela hora, isso daqui [referindo-se ao quintal] já era para estar cheio.” Ouvindo o comentário, um rapaz que

⁶ Essa organização é seguida mesmo em locais onde há o recurso do palco, por exemplo, na Casa do Cantador de Brasília, na qual o pé-de-parede não é realizado em seu anfiteatro, mas em um espaço improvisado perto da cozinha. “O local é preparado de modo especial. Existe um cuidado recorrente no que se refere à disposição das mesas e cadeiras no ambiente. As cadeiras reservadas aos cantadores ficam encostadas numa parede. As mesas destinadas ao público são distribuídas de modo que fiquem, ao lado dos cantadores. A impressão que temos é a de que o cenário é organizado como se fosse um grande quadrado: num dos lados, os cantadores; no lado a sua frente, um espaço vazio; e nos dois lados restantes, a platéia”. (In: Osório, Patrícia Silva, 2006, p.68)

⁷ Espaço aqui segue o sentido atribuído por M. de Certeau (1994), ou seja, como um lugar praticado, que existe segundo as ações de sujeitos históricos.

estava próximo lhe respondeu: “Deve ser pelo referendo⁸. A turma está com medo.” O convidado referia-se à incompatibilidade entre a realização da brincadeira, da qual a bebida alcoólica é parte, e a restrição legal do consumo de álcool no Brasil imposta na véspera de uma eleição.

Na mesma hora que se deu conta do fato, Beija-Flor disse que não faria a cantoria. Momento este que gerou grande debate entre os que estavam presentes. As pessoas usaram muitos argumentos para convencer os poetas, sobretudo Beija-Flor que era o dono do ambiente, de que a polícia não passaria no local. Disseram, entre outras coisas, que não tinham recebido “o papel de alerta do juiz”, distribuídos para os demais moradores, logo estavam isentos do cumprimento da lei seca. Entretanto, Beija-Flor, como vice-prefeito da cidade, disse que não se arriscaria. Por fim, propuseram até suspender as garrafas de aguardente, um dos elementos principais da brincadeira.

Beija-Flor sustentou a sua posição de que as medidas propostas não adiantariam porque “todo mundo sabe que não existe brincadeira sem Pitu⁹. Tem brincadeira, tem Pitu”. O cantador nervoso com a insistência perguntou a um dos rapazes que argumentava: “Isso aqui é brincadeira de crente, companheiro?”. Todos bastantes desapontados, ao som de um CD de cantoria de viola, ajudaram a desarmar e a guardar o aparato da dupla no carro de Beija-Flor: o tripé, os dois microfones, as violas, a extensão e a caixa amplificadora. Dona Maria, mesmo antes do dispersar das pessoas, fez questão de já acertar outro trato e assinalou: “Não esqueça, seu Beija-Flor, daqui a dois sábados!”.

Apesar de o campo ter sido iniciado com uma cantoria que não se concretizou, o cancelamento da brincadeira foi extremamente importante porque me revelou um

⁸ No dia 23 de outubro de 2005 foi realizado no Brasil o referendo sobre a proibição de comercialização de armas de fogo e munições, com o intuito de modificar o Estatuto de Desarmamento pela inserção do artigo 35, que sugeria a restrição desse comércio às instituições previstas no art. 6º da Lei 10826 de 23 de dezembro de 2003.

⁹ Marca de cachaça.

conjunto de questões que, mais tarde, vieram me ajudar a pensar alguns fatores que estão em jogo em sua organização e realização. Um deles relaciona-se diretamente com a bibliografia sobre a chamada poesia popular nordestina, que atribui à expansão do rádio a pilha e da TV, as modificações sofridas no âmbito da produção e do consumo da poesia impressa e cantada do Nordeste (DEBS, S. (2001), CURRAN, M. (2001)). Essa afirmação integra o senso-comum dessa bibliografia de que as modificações ocorridas na sociedade brasileira emergidas de um processo de modernização do país, a partir de meados do século XX, ocasionaram o desaparecimento de certo modo de vida da população, que em relação ao Nordeste tem a ver com o fim da apreciação das narrativas poéticas sejam elas impressas ou cantadas¹⁰.

Na cantoria, uma série de mudanças em relação a sua realização começou a ocorrer a partir dos anos 1960, mas que, ao contrário do que foi dito pela bibliografia, não está relacionada diretamente à expansão da TV ou do rádio. Ao comentar com o cantor Beija-Flor, por exemplo, que havia ficado surpresa diante da insistência dos convidados para a realização daquele pé-de-parede na casa de dona Maria, ele me disse que as pessoas nunca deixaram de gostar de poesia, o que aconteceu foi que, em decorrência de mudanças sócio-econômicas ocorridas na região, elas perderam o poder aquisitivo e, dessa maneira, passaram a não poder “participar bem” da brincadeira.

A bibliografia sobre poesia popular nordestina tem mais trabalhos, sejam eles obras de referências, antologias poéticas ou estudos analíticos, sobre o universo da

¹⁰ Os anos 1960, em relação ao período áureo de 1920-1950, são de fato marcados por dificuldades para o ramo da literatura de cordel. Porém, ao analisar a trajetória de poetas-editores e a sua dinâmica de produção editorial, como Manoel Camilo dos Santos (PB), Rodolfo Coelho Cavalcante (BA) e José Bernardo da Silva (CE), citados em trabalhos de Ana Maria Galvão (2001) e de Ruth Terra (1983), percebe-se que a redução da publicação dos livrinhos de poesia tem mais a ver com a crise econômica nacional e com a desvalorização da moeda, que elevaram o preço do papel, encarecendo assim a sua edição, do que com a extinção de um público apreciador. Devido à dificuldade para se publicar os livrinhos de poesia, as feiras livres do interior, por exemplo, em Carpina, Vitória de Santo Antão, Moreno, tiveram uma redução brusca quanto à presença de poetas-vendedores, chegando ao seu desaparecimento nos anos 1980.

literatura de cordel do que sobre cantoria. Entretanto, nem sempre tal distinção entre os dois gêneros poéticos é levada em consideração. Maria Ignez Novais Ayala (1987) afirma que essa confusão entre a poesia cantada e a escrita se dá, primeiro, pelo fato de que nos 1950, no intervalo das cantorias, liam-se folhetos de cordel, e, em segundo lugar, porque ambos os gêneros têm a sextilha como modalidade poética mais usada. A autora assinala que muitos estudos consideram as formas poéticas orais como parte da literatura de cordel. Câmara Cascudo, por exemplo, agrega à definição de literatura oral a literatura popular impressa. O trabalho de Ruth Terra sobre o folheto de cordel do Nordeste de 1893-1930 recorre à cantoria para explicar o momento que antecede o surgimento da publicação de folhetos no Brasil.

Em meio a essa indistinção, existem poucos trabalhos voltados inteiramente para a cantoria. Um dos pioneiros é o estudo de Luís de Câmara Cascudo, de 1939, sobre os cantadores do sertão de Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba. Além de dados biográficos sobre dezenas de cantadores, o trabalho de Câmara Cascudo é uma rica fonte de informações sobre a forma como a cantoria se dava no começo do século XX. Entre elas, a que chama mais a atenção é o fato de que a rua, desde aquele tempo, nunca se constituiu em “ambiente de cantoria” para cantador profissional. Cascudo ressalta: “A rua é do cantador cego”. Em contrapartida, o autor descreve um desafio, realizado na Casa do Mercado em Patos (PB), em 1870, entre os cantadores Inácio da Catingueira e Francisco Romano que durou cerca de oito dias.

Na região da Mata pernambucana, apesar de não se poder determinar a duração de uma cantoria de pé-de-parede, não há registros atuais de tantos dias consecutivos de brincadeira. Se a cantoria de dona Maria tivesse sido realizada, por exemplo, o máximo que ela duraria seria até a manhã do dia 23 de outubro. Por último, vale ressaltar que na

descrição do estudo de Cascudo a composição da dupla a partir da combinação entre cantador local e parceiro convidado é um fator que já existia desde o século XIX.

Não é possível remontar a história desse período descrito por Câmara Cascudo quanto ao modo de organização e realização da brincadeira porque, como apontei acima, há uma escassez de informações e as que existem estão quase sempre mescladas com o universo da literatura de cordel ou da prática de leitura de romances no século XIX. O que é possível afirmar, a partir de pesquisas em obras de referências, por exemplo, *Vocabulário Pernambucano* de Pereira da Costa (1937) é que no final do século XIX e início do XX, essa reunião, que hoje é conhecida como cantoria de pé-de-parede, era chamada de “desafio”. Outras fontes desse período são os livros *Cantadores* (1921, 1953, 1961, 1976) e *Violeiros do Norte* (1925, 1955, 1962, 1976) do escritor e advogado cearense Leonardo Mota. Ambos os trabalhos dedicam-se em grande parte a uma reunião de estrofes de cantadores e de poetas de cordel. O interessante no que concerne às informações do contexto da época são algumas descrições tanto do poeta quanto do ambiente em que as estrofes comentadas foram criadas. Porém, essas informações são bastante resumidas, não podendo ser usadas com exatidão, além disso, os contextos do autor são inúmeros, por exemplo, o litoral paraibano, o sertão pernambucano, mas, sobretudo, o sertão do Ceará.

No final da década de setenta, há a publicação dos dois volumes de *Dicionários bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancadas*, de Átila Almeida e José Alves Sobrinho. Como o título indica, trata-se de uma obra de referência, sendo o primeiro volume todo composto por verbetes biográficos, contendo nome, lugar e data de nascimento dos poetas cordelistas e repentistas – outra denominação para poeta-cantador, e o segundo volume é um catálogo de títulos de folhetos de cordel dos poetas mencionados no volume I. Em relação à prática de realização da brincadeira na época,

os autores ressaltam que “cantoria de respeito sempre foi espetáculo acontecido em ambientes fechados, nas casas-grandes das fazendas, nas residências citadinas.” (1978, p.11). Essa afirmação corrobora aquela feita por Câmara Cascudo e também aponta para um outro ponto: a apreciação da cantoria pelos proprietários de terra. Câmara Cascudo chega a contar o caso de um escravo que foi alforriado depois que o seu dono lhe viu cantar.

A década de 1970 conta com o artigo de Robert Rowland sobre a interface entre os meios de comunicação e, segundo ele, as sociedades simples do sertão do Nordeste. O objetivo do autor é pensar os efeitos da modernização da sociedade brasileira sobre o conteúdo e as funções da poesia. A sua hipótese é de que as mudanças dessa tradição são causadas pela combinação das características estruturais da própria sociedade sertaneja. O autor afirma ainda que o surgimento de um grupo de cantadores foi impulsionado pela organização patriarcal, pelo surgimento de movimentos messiânicos e de bandos de cangaceiros, pelas lutas entre famílias e pela seca.

Rowland aponta duas transformações ocorridas no âmbito da cantoria na passagem do século XIX para o XX: a primeira delas é que os romances cantados passaram a ser escritos e os cantadores sertanejos, que até então tinham a poesia como atividade subsidiária, deixaram o trabalho na terra e tomaram a poesia como uma profissão. Identifico dois problemas na afirmação do autor: o primeiro deles é que, a meu ver, não é possível falar indistintamente sobre o cordel e a cantoria, apoiando-se no argumento de o primeiro ser derivado do segundo. Apesar da semelhança em relação à métrica da construção de seus versos, tal como já foi explicado, a dinâmica de reprodução de cada um desses segmentos é bastante distinta. Não se sabe ao certo em que consistiam as famosas reuniões de vizinhos e parentes para ler romances no século XVIII e na primeira metade do XIX, fato este que não permite afirmar se elas eram

cantorias nos termos que se conhece hoje em dia, ou mesmo, se os romances narrados poderiam ser interpretados como histórias de cordel. Tudo que se sabe, a partir da bibliografia existente, é que havia reunião para escutar histórias de romance.

Outro ponto pouco elucidativo na afirmação de Rowland é quanto à profissionalização do poeta-cantador. O autor não especifica o que está em jogo no contexto estudado ao falar de “profissionalização” e dá entender que a viola passa a ser a única atividade dos poetas sertanejos. Baseado na trajetória dos poetas com os quais trabalhei, diria que é bastante complicado fazer essa afirmação. Ainda que, na zona da mata, a viola tenha sido uma oportunidade singular para sair do trabalho na cana, a maioria dos poetas com os quais convivi não tinha a cantoria como único “ofício”. Na edição de 1960 de *Cantadores* sobre a cantoria sertaneja, Leonardo Mota fala sobre cantadores do início do século XX que tinham a viola ao lado de outra atividade.

A partir dos anos 1980¹¹ começam a haver mais estudos voltados especificamente para o universo da cantoria, entretanto a migração nordestina passa a ser o novo eixo para a sua discussão. O trabalho de Maria Ygnez N. Ayala (1987), cuja pesquisa foi realizada entre 1974 e 1982, por exemplo, aborda o pé-de-parede no Brás, em São Paulo, no brejo e no sertão da Paraíba e do Rio Grande do Norte. Nesse estudo, a autora explicita os significados das categorias inerentes ao mundo dos cantadores e, com base em sua formação em teoria literária e literatura comparada, analisa a composição poética das estrofes de seus interlocutores. A hipótese de Maria Ygnez Ayala é de que essa prática narrativa é uma forma de resistência à alienação. A partir do que li e observei no campo, diria que é bastante complicado pensar a cantoria enquanto “resistência” porque essa idéia pode sugerir a existência de um movimento ou de um

¹¹ Os artigos “A cantoria tradicional do nordeste brasileiro: suas características poético-musicais” e “Melodias para a improvisação poética no Nordeste: as toadas de sextilha segundo a apreciação dos cantadores”, de Dulce Martins Lamas e Elizabeth Travassos, respectivamente, publicados na *Revista de Música Brasileira*, são igualmente dessa década.

grupo com propósitos comuns contra, no caso do conceito marxista empregado¹², a ordem econômica vigente. Diferentemente dos grupos de revolucionários e reformistas descritos por E. Hobsbawm em *Rebeldes Primitivos* (1970), não há indício etnográfico que permita concluir que as pessoas se reúnam na cantoria para tentar mudar uma instituição ou mesmo o sistema social do qual fazem parte. Ao contrário, se há uma idéia de reformulação sobre a qual é possível falar, a partir da própria dinâmica da cantoria de pé-de-parede, é aquela cujo teor é altamente individualizador. Em seu ambiente, os temas são levantados para inserir, distinguir e destacar a pessoa. Tal como no “kula” descrito por B. Malinowski (1976), no qual braceletes e colares são trocados num circuito fechado de comunidades localizadas num extenso círculo de ilhas, tendo como atividades subjacentes o comércio, a construção de canoas, cerimônias mortuárias e tabus preparatórios, a cantoria de pé-de-parede é um tipo de evento que, antes de qualquer coisa, engrandece o nome dos envolvidos. Por meio de pagamento, cada convidado paga para ter o seu nome proclamado ao longo da brincadeira, para ter a sua pessoa incluída no processo.

Além disso, acredito que o problema daquela afirmação resida no fato de que ela não tem um embasamento etnográfico; a autora não se perguntou pelo sentido das ações para os agentes, atribuindo sentidos e eliminando, assim, o ponto de vista de quem fala. Ao longo da tese, o leitor poderá ver a correlação entre política e poesia na zona da mata, a partir da trajetória dos poetas-cantadores. Mas essa ligação não permite sustentar o pé-de-parede como forma de resistência ou movimento contra o sistema social.

¹² O conceito de “alienação” começa a ser trabalhado por Karl Marx no inacabado *Os manuscritos Econômico-Filosóficos*, de 1844. A idéia central do conceito é a de que, no sistema capitalista, o objeto fabricado torna-se alheio ao sujeito criador, que por sua vez existe somente enquanto parte da grande coletividade da indústria. Marx vincula a existência da alienação à mercadoria, que gera lucros, obtidos em cima do trabalho explorado, e alimenta o circuito produção- mercadoria -consumo- força de trabalho, apartando o homem dele mesmo.

A cantoria, tal como o leitor terá a oportunidade de ver ao longo da tese, engloba muitos aspectos, entre os quais, a socialização entre amigos, parentes e vizinhos, ela é um meio de se ter legitimados o prestígio e a honra locais, pode ser lida como um dom, que intermedeia as relações entre convidados, organizadores e cantadores, é também um ambiente criado para se falar de assuntos cotidianos difíceis, enfim, ela apresenta múltiplas dimensões e, desse modo, não considero pertinente resumi-la a partir de uma unicidade.

Outra fonte à qual tive acesso foi a dissertação de mestrado “Patativa do Assaré: As razões da emoção. Capítulos de uma poética sertaneja”, apresentada a FFLCH da USP, em 2000, por Cláudio Henrique S. Andrade. O trabalho traz descrição sobre a trajetória do poeta-cantador cearense Patativa, assinala a sua ligação com figuras públicas como Miguel Arraes, Luís Gonzaga, Raimundo Fagner, entre outros, o que lhe confere a imagem de cantador consagrado. Há informações pertinentes do ponto de vista do contraste com outras fontes, por exemplo, o fato de o cantador assinalar como característica positiva a condição de ter mantido o trabalho na roça paralelo à profissão de cantador.

A dissertação “De pés-de-parede a festivais: um estudo de caso sobre o repente nordestino na grande São Paulo”, de Gustavo Magalhães Lopes, apresentada, em 2001, ao Programa de Teoria e História Literária da Unicamp, retoma a questão da cantoria fora do contexto do Nordeste¹³. O estudo apresenta a brincadeira em São Paulo a partir de três tipos de situação: o pé-de-parede, as competições e o repente na rua. O autor aborda as modificações sofridas pelos cantadores, os quais se tornaram mais escolarizados, e pela cantoria em São Paulo a partir do crescente processo de

¹³ Outro trabalho sobre a cantoria fora do contexto do Nordeste é o artigo “Cantoria de pé-de-parede: a atualização da cantoria nordestina em Brasília”, de Patrícia Silva Osório, publicado, em 2006, na revista *Cadernos de Campo*. De fato, esse trabalho é parte da tese de doutorado da autora – “Modernos e rústicos: tradição, cantadores nordestinos e tradicionalistas gaúchos em Brasília”, apresentada, em 2005, ao PPGAS-UnB.

urbanização e da conquista de novas platéias. Essas mudanças implicaram em modificações importantes quanto à proposta profissional. A principal delas é que, em São Paulo, os festivais de cantadores, a partir dos anos 1970, tornaram-se uma via de acesso para a consagração e que, tal como é no Nordeste, as ruas são um dos locais mais desprestigiados pelos cantadores enquanto local para cantar. Segundo os seus interlocutores, São Paulo é um grande celeiro de cantoria de pé-de-parede, que, ao lado dos festivais, compõe aquilo que o autor denomina por “campo de consagração poética”. Outro ponto de destaque desse trabalho é que a consagração do poeta encaminha-o, entre outras coisas, para o mercado fonográfico, fato este que bastante se distingue da atual situação dos poetas da zona da mata.

Mais recentemente há a tese de doutorado de João Miguel Manzollilo, apresentada, em 2009, ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UnB, com a qual o autor busca apresentar a prática do improviso e seus aspectos sociais. A partir do trabalho de campo no Ceará (Fortaleza, Aquiraz, Maranguape, Limoeiro do Norte, Iguatu, Juazeiro), em Pernambuco (Recife, Caruaru, Bezerros, Gravatá, Bonito, Serra da Teixeira e São José do Egito), no Rio Grande do Norte (Natal, Mossoró, Pau dos Ferros, Antônio Martins, Marcelino Vieira, Caicó,), na Paraíba (João Pessoa, Campina Grande, Patos, Cajazeiras, Triunfo), em Alagoas (Maceió) e em Sergipe (Aracaju), o autor estrutura a tese de modo a dar conta da discussão em torno da habilidade de improvisar, do campo social da cantoria e em sua ação ritual. Utilizando conceitos como *teoria da prática* e *habitus* (Bourdieu), o autor explora a idéia do improviso, os meios utilizados para a sua realização e o que é de fato improvisado, tomando assim a cantoria como material por excelência para se pensar a relação entre prática e estrutura social.

Como o leitor pode ver, os trabalhos sobre cantoria no Nordeste concentram-se, sobretudo, na área sertaneja. O meu interesse em dedicar esta etnografia à região da zona da mata deu-se, primeiro, pela hipótese de que lá seja o local mais esclarecedor da gênese e do processo de profissionalização do poeta-cantador por ele emergir de um contexto com a mais significativa economia agrícola do estado (ANDRADE, 1998). É dizer, em um local onde há uma atividade econômica preponderante, como é o caso da *plantation* da cana-de-açúcar, quais são as condições de surgimento e desenvolvimento de outra atividade profissional tão central para a população quanto as demais envolvidas no cultivo agrícola?

Em segundo lugar, porque, como mencionado, há poucos estudos sobre a cantoria ou a literatura de cordel dessa região. E, por fim, porque este trabalho se inscreve num conjunto de estudos realizados ao longo da década de 1970 por diversos pesquisadores, entre eles os meus professores e orientadora, Moacir Palmeira, José Sérgio Leite Lopes e Lygia Sigaud. Apesar da facilidade de contar com uma série de investimentos e reflexões já feitas, a idéia do estudo da cantoria, no início, causou-me constrangimento diante dos estudos que discutiram a expropriação de terra e o trabalho assalariado, as condições de trabalho nas usinas, formas de dominação e mobilização, a política na zona canavieira etc. A cantoria, apesar de estar em diálogo com todos aqueles focos temáticos, ilumina outra dimensão da vida daquelas pessoas e revela outras formas de sociabilidade deste universo. Assim, ainda que a pesquisa esteja concentrada na mesma região e tenha dialogado com a mesma população, a etnografia da cantoria revela uma atmosfera distinta daquela dos temas citados anteriormente. O espaço de realização da brincadeira é um momento de muita alegria, satisfação, paquera, de afirmação de laços familiares e amorosos, que destoa do universo daqueles estudos que muito contribuíram para compreender e explicar a dinâmica perversa a qual

estão condicionados o trabalhador da cana e o operariado das usinas de açúcar da zona da mata de Pernambuco.

Entretanto, tal incômodo surgido do contraste entre o ambiente revelado por esta etnografia e o mundo do trabalho na zona da mata, discutidos por aquele conjunto de pesquisadores, me serviram como eixo para refletir as próprias questões em torno do pé-de-parede. A principal delas é a de que a cantoria é uma forma de sociabilidade, perpassada por práticas de valores, que inclui amizade, vizinhança, o gosto por poesia, o carisma dos cantadores, a popularidade daqueles que organizam o evento e muitas outras coisas que reforçam valores morais. No jogo incessante da repetição dos nomes e das relações por meio dos versos, o improviso temporário reafirma laços atemporais, sob o testemunho de amigos, parentes e vizinhos. Os versos criados na negociação entre cantador e convidado destacam a dimensão da vida das pessoas que lhes interessam apresentar. Dessa forma, narra-se incessantemente sobre o “bom chefe de família”, “o homem respeitado”, “o pai excelente”, “a mãe protetora”, “o amigo de confiança”, “a mulher fiel”, “a pessoa de cartaz”, “o lugar bom para cantoria”, entre outras coisas. As estrofes também podem destacar alguns assuntos que a rigor seriam delicados de serem comentados no cotidiano, mas que não o é em “ambiente” de cantoria e, sobretudo, sendo narrado pelo cantador – a pessoa autorizada para fazer graça com a questão.

Para tanto, a presente tese conta com pesquisas bibliográficas feitas no Rio de Janeiro, junto ao acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, na Fundação Biblioteca Nacional, nas bibliotecas das universidades UFRJ, UERJ e UFF e na biblioteca do Museu Nacional. Em São Paulo, foram pesquisados os acervos das bibliotecas da USP (Escola de Comunicação, FFLCH, IEB) e as bibliotecas da UNICAMP (Instituto do Ensino da Linguagem - IEL e Biblioteca Central). Em Pernambuco, foram fontes de pesquisa os acervos das bibliotecas da Fundação Joaquim Nabuco e da UFPE, além dos

acervos pessoais de Liêdo Maranhão e de Giuseppe Baccaro. Em Paris, foram pesquisados os acervos da biblioteca da EHESS e da Biblioteca Portuguesa (Fundação Calouste Gulbenkian). Além da pesquisa, foram essenciais as reuniões que tive com os professores Afrânio Garcia, Tassadit Yacine, Jean-Pierre Faguer e Jean-Hébrard para discutir o projeto e os dados do campo. Muito contribuíram as reuniões do “Grupo de reflexão sobre o Brasil contemporâneo”, coordenado pelo professor Afrânio Garcia, tal como o seu seminário “Anthropologie politique du Brésil”. Também foram fontes de pesquisa os sites das bibliotecas de universidades as quais não tive acesso, como a UnB e a UFBA.

O trabalho de campo foi dividido em dois momentos: setembro e outubro de 2005, e, ininterruptamente, de março de 2006 a março de 2007, totalizando um ano e dois meses de residência em Pernambuco. Ao longo desse período, eu freqüentei a casa de alguns dos poetas-cantadores, fui com eles para comemorações de aniversário de amigos, acompanhei-lhes, de setembro de 2006 a março de 2007, na jornada dos finais de semana em torno dos pés-de-parede, participei com eles semanalmente de programa de cantoria da rádio Vitória AM, e esporadicamente do programa de cantador da rádio Guarani, em Camaragibe; fui a lançamentos de livros e antologias de poetas cordelistas e cantadores realizados na capital pernambucana, acompanhei festival de cantadores, viajei diversas vezes com o poeta Beija-Flor e com a funcionária Georgina para auxiliar-lhes nas reuniões da Federação dos Trabalhadores Rurais de Pernambuco – FETAPE, no quadro da Campanha Salarial de 2005, e na campanha eleitoral de 2006.

Em relação às outras atividades que dialogam com a cantoria na região da Mata, participei do I Congresso Internacional de Literatura de Cordel (João Pessoa e Campina Grande - PB); estive em estandes de poetas de cordel e xilogravadores na Bienal do Livro de Recife de 2005, sempre acompanhando e auxiliando a responsável pela Editora

de cordel Coqueiro, Ana Ferraz, na Feneart de 2006 (Feira de arte e artesanato de Pernambuco) e na Feira de literatura do Recife de 2006, onde auxiliei no processo de venda de folhetos e na organização do estande do poeta José Costa Leite; fui a uma seresta com as amigas do poeta-cantador Heleno Fragoso, realizada em um local onde também há cantoria de pé-de-parede, e a um desfile de maracatu rural, cujo mestre era um dos meus interlocutores. Do material produzido no trabalho de campo, foram transcritas todas as entrevistas realizadas: 8 cantadores, 18 poetas cordelistas, 5 pessoas que organizam pé-de-parede em casa/barraca, 1 fã de cantoria e dois editores de folheto de cordel (um da editora paulista Luzeiro e o outro da editora pernambucana Coqueiro). Foram feitos também registros fotográfico e de áudio das cantorias, dos quais se tem 59 fitas transcritas. A análise desse conjunto de materiais está distribuída em cinco capítulos.

O primeiro deles pretende apresentar ao leitor, por meio da minha trajetória de inserção no campo e dos relatos nativos, a cantoria em relação às outras manifestações poéticas e culturais da região da zona da mata pernambucana, quais sejam: o pastoril, o coco-de-roda, a literatura de cordel, o maracatu rural, o cavalo-marinho e a seresta. Tal contextualização se fez importante no conjunto deste trabalho primeiro para apresentar o cenário do qual a cantoria é parte e, em segundo lugar, para demonstrar o conjunto de transformações ocorridas na organização e na realização não só da cantoria, mas de todas as brincadeiras, em decorrência de mudanças sócio-econômicas que marcaram a região desde a década de 1960. A comparação com as demais práticas poéticas e a exposição de seu contexto também foram importantes para a tentativa de registrar a história da cantoria desde os anos 1960. Foram essenciais para se pensar as questões apresentadas por meus interlocutores, em especial, aquelas que remetem às mudanças ocorridas, o estudo sobre a condição do operariado da usina de José Sérgio Leite Lopes

(1976), a pesquisa de Marie France Garcia (1984) sobre a feira no Nordeste como um lugar de troca e uma reunião de agentes sociais, a reflexão sobre a relação entre senhor de engenho e “morador” de Moacir Palmeira (1977), a pesquisa sobre os trabalhadores da cana de Lygia Sigaud (1979), a questão levantada sobre política por Beatriz Heredia e Moacir Palmeira (1995), o panorama histórico dado pelo texto de Aspásia Camargo (1981) e pelo livro de Manuel Correia de Andrade (1998).

O segundo capítulo é dedicado à análise acerca da trajetória de vida dos sete poetas-cantadores, de modo que ela nos permita a visualizar o momento e as condições em que aqueles homens foram eleitos a ter a viola como uma profissão. Trata-se de uma análise da gênese da figura do poeta no universo da zona da mata de Pernambuco, a partir de suas histórias de vida. O esforço central feito aqui foi o de trabalhar as questões que estão em jogo no processo de reconhecimento do poeta, porém de modo que não se formasse uma tipologia do cantador. A escolha em apresentar as sete trajetórias deu-se pelo fato de que cada uma delas ressalta pontos essenciais nesse processo de reconhecimento da figura do poeta e também de sua formação enquanto profissional. Para tanto, foi de suma importância a leitura de “Mozart. A Sociologia de um gênio” de Nobeit Elias, no que concerne à relação que o autor faz entre apresentação da trajetória do músico e o contexto social do qual ele fazia parte.

O terceiro capítulo trata especificamente sobre um dia de cantoria através de uma descrição detalhada desse evento, apresentando a sua organização e o envolvimento das pessoas com a brincadeira. Tentei demonstrar e discutir todas as questões que me foram apontadas como essenciais para a organização e realização da cantoria, tais como o seu calendário, o fechamento do trato, a constituição do ambiente, a formação da dupla de cantadores, o convite aos convidados, o seu deslocamento e organização para participar da brincadeira, os encargos daquele que a organiza, as

regras e a política no ambiente da cantoria, a relação dos convidados com o cantador e com o dono da casa/barraca, o detalhamento das três etapas da brincadeira de acordo com o que ocorreu no pé-de-parede descrito. O Ensaio sobre a dádiva de Marcel Mauss (2003) e o artigo “As vicissitudes do ‘Ensaio sobre o dom’” de Lygia Sigaud (1999) foram-me especialmente importantes para pensar as relações entre convidados e cantador, convidados e donos da casa/barraca e entre os próprios cantadores, levantadas ao longo desse capítulo. A etnografia e os ensinamentos transcritos em “Os Argonautas do Pacífico Sul” (MALINOWSKI, 1976) foram singulares para se pensar sobre a forma de organização, descrição e apresentação da cantoria. De igual importância foram alguns estudos contemporâneos, sobretudo, o de Philippe Bourgois (2003) no que concerne à reflexão e produção deste texto etnográfico.

O penúltimo capítulo segue a proposta do anterior, porém a análise agora volta-se sobre os versos produzidos nas três etapas da cantoria descrita anteriormente e sobre as categorias comuns ao mundo da viola. Para tanto, são apresentadas ao leitor as relações dos poetas com as técnicas de criação, com as idéias em torno daquilo que é cantado e a comunicação entre cantadores e convidados. Entendendo que categoria, tal como definida por E. Durkheim(1968), configura-se em um instrumento de pensamento, através da qual a realidade é apreendida, essa reflexão foi feita no sentido de aprofundar a compreensão e a explicação do significado da cantoria para aquelas pessoas. Com isso, é importante deixar claro que não se trata de apresentar uma antologia poética, tampouco de produzir uma análise literária do conjunto das estrofes. Diferentemente, o que se buscou ver foi até que ponto esses versos revelam dados sobre o cotidiano daquelas pessoas, sobre as suas relações e papéis sociais. Foi essencial para a construção dessa análise o texto “Senhores e moradores: a dependência personalizada” de Afrânio Garcia (1989), através do qual o autor afirma que um conjunto de categorias

emerge daquela relação e que reforçam a condição vulnerável daqueles que dependem do “dom generoso do senhor”; a principal delas é “cabra”, que se localiza na ponta oposta da série de categorias utilizadas pelas pessoas em ambiente de cantoria. Outra discussão de igual importância para a formulação desse capítulo foi trazida pelo texto “Parentesco por brincadeiras” de A.R.Radicliffe-Brown, no qual é apresentado que a gozação, no contexto analisado pelo autor, é uma forma encontrada para combinar amizade e antagonismos. Tal texto ajudou-me a examinar as regras e as interdições daquilo que se pede e daquilo que se canta, as palavras empregadas para o desenvolvimento de um tema e a ver que tipo de relações são enunciadas e reforçadas pelos pedidos dos convidados.

O quinto e último capítulo tem por objetivo apresentar os vários sentidos que o dinheiro assume desde a organização à realização da cantoria de pé-de-parede e como tal aborda a sua variação semântica de acordo com as pessoas e o contexto em que ele é manipulado. No conjunto deste trabalho, essa análise é importante, por um lado, pela recorrente importância dada a ele pelos nativos e no ambiente da cantoria e, por outro, porque, a partir disso, suspeito que o dinheiro possa revelar a forma como aquelas pessoas concebem valores, como por exemplo, generosidade, honra, prestígio e solidariedade. Para tanto, serviu como base para a análise do material de campo a argumentação de Viviana Zelizer (1994) de que o dinheiro assume sentidos particulares segundo as relações sociais em que se encontra envolvido. Foi de suma importância o artigo de Federico Neiburg (2007) no que concerne ao mapeamento das principais discussões acerca do dinheiro feitas pela antropologia e também em relação à proposta de se pensar a relação entre os dispositivos monetários criados por especialistas e aqueles presentes no cotidiano.

CAPÍTULO I

A cantoria no universo poético pernambucano

Eu vou dizer uma coisa: eu gosto de cantador,
 mas não gosto de cantador pé de pinto não.
 Eu gosto de cantador que canta que ninguém galo de terreiro.
 Sei que eu gosto de cantoria. Eu gosto demais!
 (Zé Tapera, fã de cantoria. Araçoiaba, 12 de fevereiro de 2007)

Negócio de cantoria eu gosto, eu dou valor. Eu só convido o pessoal
 que gosta de cantoria. Tem muita gente que gosta de cantoria, então eu convido.
 (Senhor Baixinha, fã de cantoria, Feira Nova, fevereiro de 2007)

Introdução

O presente capítulo tem como objetivo apresentar ao leitor o panorama das práticas poéticas e culturais da zona da mata de Pernambuco, apontando para a especificidade da cantoria em meio às demais atividades de lazer da região e às alterações sofridas em sua realização desde a década de 1960. O uso da categoria lazer aqui segue a definição de Nobert Elias e de Eric Dunning (1992), é dizer, ela se refere às atividades que têm uma especificidade própria, apresentando um grau de interdependência com as demais esferas da vida social mais pela semelhança de sentimentos lá sentidos do que por uma hipotética relação com uma esfera particular, por exemplo, a do trabalho. São atividades produtoras de graus de tensão, podendo este ser de alto ou baixo grau. Assim como as reuniões para beber de grupos de trabalhadores da Peugeot, nos anos 1980, descritas e analisadas por Michel Pialoux (1992), estão longe de ser um simples momento de distração, constituindo-se, ao contrário, em uma questão crucial de pertencimento de grupo e consolidando um sentimento de solidariedade entre os operários, as cantorias de pé-de-parede congregam

em si muito mais do que o ordinário sentido do divertimento do fim de semana da classe trabalhadora da zona da mata de Pernambuco.

Através da trajetória da pesquisa de campo, que por si só indica o grande recinto de poesia que é a zona da mata de Pernambuco, será demonstrada a interface entre a cantoria e as demais atividades poéticas da região. Essa contextualização, construída a partir da descrição de minha inserção na zona da mata, se faz necessária para mostrar ao leitor a relação das pessoas com o fazer poético, que aqui farei alusão aquilo que Hoggart (1973, p.26) chamou de *serviços de grupo*¹⁴, e para que mais adiante, quando o foco seja colocado na reunião do improviso, o leitor já tenha apreendido o panorama mais geral com o qual as pessoas “fãs de cantoria” e os “poetas-cantadores” têm constante diálogo.

1.1 Histórias em versos e folhetos de cordel

A minha inserção no ambiente da cantoria não foi concomitante à entrada no campo porque o projeto inicial de pesquisa consistia em analisar a atual produção e comercialização do folheto de cordel, e, por conseguinte, a atuação dos poetas-cordelistas. A literatura de cordel¹⁵ é um gênero literário típico do Nordeste brasileiro, cujos versos poéticos são impressos em livrinhos chamados de folheto, atualmente compostos por oito páginas, e vendidos em bancas de jornal, lojas de produtos turísticos

¹⁴ “As pessoas tornam-se conhecidas por uma dada habilidade, como, por exemplo, o senhor que era uma espécie de “doutor”, outro “tinha jeito para escrever”, outro trabalhava muito bem com madeira e metal e sempre era solicitado para fazer reparos, a mulher que era perita nos trabalhos com agulha. Todos estes são serviços de grupo antes de serem serviços profissionais, mesmo quando alguns trabalhadores estão profissionalmente ocupados nessa mesma tarefa, durante o dia”.

¹⁵ Sobre literatura de cordel há estudos feitos por folcloristas e acadêmicos, tais como Mário de Andrade, Luís da Câmara Cascudo, Theo Brandão, Candace Slater, Raymond Cantel, Mark Curran, Vicente Salles, Manuel Cavalcanti Proença, Manuel Diégues Júnior, Sebastião Nunes Batista, entre outros. A década de 1970 foi marcada por um grande volume de estudos sobre essa temática, tendo sido desenvolvidos em instituições importantes como O Instituto de Estudos Brasileiros – USP e a Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio. Os anos 1990, em relação aos anos anteriores, apresentam uma redução quanto ao volume de trabalhos sobre a temática, que é recuperada pela academia no final daquela década e início dos anos 2000.

e em feiras de livros. O folheto também circula em Pernambuco como material de distribuição gratuita, uma vez que a sua produção tenha partido de uma encomenda de algum estabelecimento comercial, secretaria do governo do estado ou de alguma prefeitura ou ainda por políticos locais. Quanto ao aspecto físico, os folhetos curtos (oito páginas) eram raros até o final da década de 1930, prevalecendo os romances de 24 a 64 páginas ou ainda os folhetos de 16 laudas. A partir dos anos 1940, com o processo de popularização do gênero, a produção de folhetos superou a de romances. As antologias sobre o cordel indicam que mesmo antes da impressão de folheto no Brasil, cujo início foi em 1893, era recorrente a reunião de vizinhos e parentes para escutar histórias em versos, cantadas por poetas-cantadores acompanhados por uma viola. No século XX com o surgimento das tipografias brasileiras, Pernambuco, Paraíba e Ceará, que já eram centros consumidores dessas histórias, tornaram-se os principais centros de produção e comercialização do folheto. Segundo a bibliografia, a designação “literatura de cordel” remonta da década de 1960, cunhada por Luís de Câmara Cascudo. Anteriormente ela era conhecida como histórias de folheto.

A primeira visita a Pernambuco foi antecedida por visitas, ao longo de duas semanas, a Luzeiro¹⁶ – editora de cordel localizada na capital paulistana. Essas visitas foram-me impostas como essenciais porque a bibliografia indicava que a editora era responsável pela edição de grande parte dos folhetos dos principais centros de consumo – Pernambuco, Paraíba e Ceará. Além de entrevistas com a funcionária Lourdes, que trabalha na editora desde 1966, e com o editor, dediquei parte do meu tempo à verificação de seu catálogo de pedidos. Fui surpreendida pelos dados desse catálogo porque as encomendas referentes a 2003, 2004 e 2005 não correspondiam aos locais,

¹⁶ A Editora Luzeiro, originalmente chamada de Prelúdio, foi fundada em 1952 por Arlindo Pinto de Souza e por seu irmão Armando Pinto de Souza, no bairro do Brás em São Paulo. Em 1973, a então Prelúdio teve o seu nome alterado para Luzeiro e passou a ser administrada somente por Arlindo Pinto de Souza até 1995, quando foi vendida ao então distribuidor Gregório Nicolau e transferida para o bairro Saúde.

indicados pela bibliografia, como sendo os de maior produção e consumo do folheto de cordel, ou seja, Pernambuco, Paraíba e Ceará. Segundo o catálogo de pedidos da Editora Luzeiro, foram Maranhão (São Luiz e Imperatriz) e Bahia (Seabra e Serrinha) os estados que mais compraram folhetos naquele período¹⁷.

A partir do catálogo de vendas da editora Luzeiro e das informações fornecidas pela bibliografia, tornava-se evidente que o local da pesquisa poderia ter sido, por exemplo, Maranhão ou Ceará. A escolha por Pernambuco e mais especificamente pela zona da mata deu-se por dois motivos: primeiramente porque esse trabalho, conforme já foi explicitado na introdução, está inscrito dentro de um conjunto de pesquisas relacionadas aquele estado e, sendo assim, eu poderia me apoiar em dados já levantados e em reflexões feitas anteriormente. Por outro lado, fica claro na bibliografia sobre a literatura de cordel que Pernambuco é o principal estado consumidor desse tipo de poesia, mesmo antes do surgimento do folheto. A antologia de Sebastião Nunes Batista (1977), por exemplo, aponta que no período áureo do folheto de cordel, é dizer, entre 1930-1959, tamanha era a produção e o consumo de folheto em Pernambuco que o livrinho era também chamado de “arrecife”. Segundo o trabalho de Ruth Terra (1983), o objeto impresso é antecedido pela prática de uma leitura coletiva e, sobretudo, pelas cantorias de viola, existentes no Brasil desde meados do século XIX. Autora assinala que os cantadores nesse período vivia sob a tutela de fazendeiros. Antônio Augusto Arantes em seu livro *O trabalho e a fala* (1982), seguindo a mesma direção de Ruth Terra, ressalta que, antes do surgimento do folheto, os poemas eram cantados por poetas em reuniões de sítios, fazendas e vilas. Ana M. Galvão (2001), citando Marlyse Meyer, afirma que as histórias eram veiculadas por cantadores ambulantes, que iam de fazenda em fazenda, de feira em feira, transmitindo notícias de um lugar para outro.

¹⁷ Anexo II: Quadro com a relação de pedidos feito à Luzeiro em 2005. Por não ter solicitado ao editor, o valor da encomenda foi retirado da tabela.

... eu andava uma légua de noite para ir assistir. (...) Naquelas casas de engenho, né? O senhor de engenho, por ali. A gente ia, mandavam avisar que à noite tinha umas cantoria (sic.) lá. Quando é de noite ia a gente mais o inspetor, que era o ... que aquele homem que ajudava a polícia chamava inspetor, né? Ia o inspetor, o ajudante do inspetor, ia tudinho. (...) Chegava lá, a gente ia ver os cantador (sic) cantar, tinha cachaça pra beber, tinha café, tinha pão, bolacha... Até meia noite terminar, a gente vinha tudo pra casa. (Zeli, apud. Galvão, 2001:160)

A gente morava num interior chamado... Bem-te-vi... (...) ali perto de... Catende, por ali pra dentro. Aí de noite acendia o candeeiro, não tinha nem luz lá no lugar onde a gente morava, interiorzinho pequeno, ele (seu pai adotivo) era delegado lá. Aí eu lia folheto, lia, lia, lia, lia a noite todinha. (risos) até 10 horas, 11 horas da noite. (...) Depois, até quando eu me casei lá na Usina Guabiraba, eu saía de noite com o candeeiro, ia pra casa da vizinha assim, de noite, pra ler folheto (...) Era sentado na calçada e lendo. (Zeli, apud. Galvão, 2001:152)

A nossa literatura revela também a recorrência dessa prática na Paraíba e em Pernambuco no início do século XX, através, por exemplo, do romance *Menino de Engenho* de José Lins do Rego e em *Poemas Pernambucanos* de João Cabral de Melo Neto. José Lins, no capítulo 27, narrando o boato de um suposto roubo da filha de Seu Lula, proprietário de um engenho, acrescentou: “Ninguém queria roubar Dona Neném. Isso só serviu para a mangação da cabroeira. Fizeram até **versos** com o roubo da moça”¹⁸. (p. 79) João Cabral de Melo Neto, em seu poema “Tio e Sobrinho”, ressalta: “O sobrinho ouvi-o atento, muito embora menineiro e então já devorador, se ainda não do *romancero*, dos romances de cordel (fôlego bom, de folheto): lembra ainda o que ele contou de um defunto cachaceiro que levavam numa rede ao cemitério padroeiro: acordou gritando: ‘Água!’ e fez derramar-se o enterro.”

Data de 1893 a impressão do primeiro folheto no Brasil e de 1918 a sistematização de sua publicação. Recife, entre 1904 e 1930, era o local no Brasil com o maior número de tipografias dedicadas à edição de folheto de cordel, somando nove ao

¹⁸ Nos estados do Nordeste onde a produção e o consumo de poesia são fortes, o folheto torna-se um eficaz meio de comunicação, um canal onde são veiculados valores, afirmados prestígios, etc. Por exemplo, no filme “O homem que desafiou o diabo” (2007), cujo roteiro é baseado em folhetos de cordel de um poeta do Rio Grande do Norte, o personagem principal só demonstra a sua irritação em público, chegando até a mudar o nome de “Araujo” para “Ojuara”, após ter a sua vida exposta em um folheto de cordel. Os versos narravam a relação de submissão do personagem frente a sua esposa e permitiam, assim, a vizinhança propagar publicamente a história.

todo¹⁹. Atribui-se a Leandro Gomes de Barros e a João Martins de Athayde o papel de pioneiros na impressão dessas histórias, além de serem considerados como aqueles que fixaram as normas de criação dos folhetos. As trajetórias desses editores pioneiros²⁰ corroboram a afirmação de que os sítios e as pequenas cidades da zona da mata têm presença importante na produção poética pernambucana²¹. Leandro Gomes de Barros, por exemplo, nasceu em 1865 na fazenda Melancia, no município de Pombal - Paraíba. Com quinze anos de idade mudou-se para Vitória de Santo Antão, em Pernambuco, onde se tornou “poeta de profissão²²” e onde publicou o primeiro folheto de cordel. Já João Martins de Athayde nasceu em 1880 em Cachoeira de Cebolas, no município de Inga do Bacamarte - Paraíba. Em 1898, devido à seca que arruinou o seu roçado, mudou-se para Camaragibe, em Pernambuco. Em seguida, foi para Paulista e, instalou-se por fim, em Recife. A sua tipografia, Lira Nordestina, desde a fundação em 1909 até a sua venda, em 1949, contribuiu imensamente para colocar Pernambuco como um dos principais centros de impressão e consumo de poesia de cordel. Renato Carneiro de Campos (1955) destaca as seguintes cidades como fornecedores de poetas de cordel: Carpina, Vitória de Santão, Paudalho, Timbaúba, Amaragi, Jaboatão e Moreno. O autor assinala em seu artigo que, em Pernambuco, a zona da mata é o lugar onde mais se lê folheto; o agreste e o sertão vêm em seguida e, por último a cidade. Nos folhetos analisados por ele, o tema de destaque era o conflito entre os brejeiros, também

¹⁹ O estado de Recife era seguido pelo da Paraíba, que contava com quatro tipografias, por Maceió, Rio de Janeiro e Fortaleza, cada uma dessas cidades com duas tipografias e pelo Pará e Rio grande do Norte, cada um com uma tipografia. A bibliografia indica que os folhetos que circulam pelos estados de Alagoas, por exemplo, são produzidos no Ceará, Pernambuco e Paraíba, enquanto que os do estado de Sergipe são provenientes da Bahia.

²⁰ Para saber mais sobre os folhetos desses dois editores em seus primeiros anos de atividade editorial, ver pesquisa desenvolvida, por mim, junto à Fundação Casa de Rui Barbosa: “As edições de Leandro Gomes de Barros e de João Martins de Athayde. Uma análise dos dados da capa e da contracapa do folheto”.

²¹ Antônio A. Arantes comenta, em seu livro, que os folhetos produzidos em Caruaru escoavam para as seguintes cidades da zona da mata: Chã Grande, Escada, Amaragi, Primavera e Chã de Alegria. Essas localidades foram apontadas pelos seus informantes como bons lugares de venda de folhetos de cordel.

²² Poeta de profissão é uma categoria nativa para designar todos aqueles que têm a poesia como atividade profissional.

chamados de “papa-farinha”, e os sertanejos, chamados pelos anteriores de “unhas de fome”. Os poemas desse período, analisado por Renato Campos, demarcam uma distinção entre os brejeiros e os sertanejos, que sempre saem depreciados ao longo da narrativa.

Portanto não agrada aos trabalhadores de engenho ou usina ouvir histórias de sertanejos praticando feitos que eles se julgam incapazes de realizar pela força. E o ‘amarelinho’ vence pela astúcia, pela sabedoria.

Quantos não ficam felizes, libertos dos recalques, da agressividade, quando ouvem as proezas dos ‘amarelinhos’ [brejeiros], vencendo e conquistando posições de destaque extraordinário...Ao terminar a leitura do folheto, a narração da estória, foram eles, os ouvintes, também vencedores, viveram e sentiram psicologicamente os sucessos do herói. (CAMPOS, 1971, p.208)

Segundo o autor, “As proezas de João Grilo” é o folheto de maior sucesso entre os trabalhadores da zona do açúcar no período por ele estudado.

É comum encontrar na bibliografia da década de 1970 que se dedica a estudar o período áureo do folheto ou mesmo em outras fontes de dados uma indistinção das manifestações poéticas da região, atribuindo, por exemplo, ao cordelista o ofício de cantador, como é possível ver no trecho a seguir:

Nascidos na Serra do Teixeira (PB), entre 1840 e 1850, foram seus contemporâneos os poetas Germano da Lagoa, Romano da mãe D'Água e Silvino Pirauá. E já contemporâneos destes, Manoel Caetano e Manoel cabeleira. São os mais antigos cantadores conhecidos, todos chegando à década que se iniciou em 1890. A década que começou em 1860 viu nascer grandes nomes, como João Benedito, José Duda e Leandro Gomes de Barros. Mais adiante, na década que se iniciou em 1880, nasceram Firmino Teixeira do Amaral, João Martins de Ataíde, Francisco das Chagas Batista e Antônio Batista Guedes. (Fonte: <http://www.infonet.com.br/versoeseviola/cantoria.html>, consultado em dezembro de 2009)

Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde, por exemplo, não fizeram profissão de poetas-cantadores, tal como o trecho sugere a partir da comparação com Manoel Cabeleira ou Manoel Caetano²³.

1.2 As mudanças ocorridas na publicação e no consumo do folheto de cordel

²³ Manoel Cabeleira é natural do Rio Grande do Norte (1845-1914), trabalhava vendendo fumo na feira e aceitava desafio de viola. Em 1870 mudou-se para Bananeiras (Paraíba), onde passou a cantar. Além disso, Manoel fazia biscate ajudando a capitães-do-mato a prender escravo fugitivo. Já Manoel Caetano era de Barra de Santa Rosa (Paraíba) e contou com a sorte de ser alforriado, logo depois que o seu senhor lhe viu vencer um desafio.

Após as pesquisas bibliográficas, fui, ainda em 2005, para Pernambuco para tentar me inserir no circuito dos poetas-cordelistas da zona da mata. Quando cheguei a Recife, além do contato de Biu da Luz e de Beija-Flor, importantes sindicalistas da Federação dos Trabalhadores na Agricultura do Estado de Pernambuco (FETAPE) e também poetas, eu tinha a referência de um cliente da Editora Luzeiro - o cordelista e xilogravador José Costa Leite, residente em Condado. Ao longo das conversas que tive com esses três poetas, comecei a compreender que a forma de comercialização do folheto tinha mudado e que, apesar de ele não ser mais vendido em feiras livres conforme ocorria na década de 1960 e como pude verificar indo a algumas delas, por exemplo, a de Carpina, ele continua a ser amplamente consumido na região.

Porque de primeiro, a gente tinha muito cordel na feira, né? Aí o povo do engenho ia para rua, para feiras e comprava uns cordéis. Aí chegava cá e diziam: “chama o Manoel para cantar cordel lá em casa de noite”. Aí eu cantava lendo, sabe? Lia cantando, sabe? Aí eles admiravam e passavam a noite todinha escutando a cantar. (Manoel Domingues, setembro de 2005)

Os poetas de folheto que comercializam atualmente seus versos possuem seus pontos de vendas que, em sua maioria, são bancas de jornal, lojas de *souvenir* e pequenos estabelecimentos como, por exemplo, armarinhos. Além disso, os folhetos também são vendidos em eventos como a “Feira de arte e artesanato de Pernambuco”, a Bienal do livro de Recife e em locais onde os poetas são convidados a realizar recitais como, por exemplo, as escolas. Nessa primeira inserção, pude ver que não só o folheto não havia desaparecido como também ele continuava a ser uma forma eficaz de comunicação - amplamente utilizado como material eleitoral, presente de aniversário, artigo religioso, propaganda de publicidade, material de campanhas do governo e material didático escolar e nunca o deixara de ser, ainda que tenham ocorrido algumas mudanças quanto à forma e o lugar de sua comercialização.



Folhetos encomendados pelo Banco Real ao poeta e xilogravador J. Borges

Quanto ao número de venda de folheto, se houve uma redução, como aponta parte da bibliografia, é importante conferir porque isso pode indicar não um desaparecimento do consumo dessas histórias, como é assinalado, mas uma alteração no modo em que eles são consumidos. Vários poetas com os quais conversei mencionaram que atualmente é mais recorrente que a comercialização seja feita através da “encomenda”, ou seja, um estabelecimento comercial ou um candidato político paga por uma determinada história de cordel e depois o distribui à população. Na época em que eu fazia campo, a maior rede de supermercados de Cabo Santo Agostinho, por exemplo, encomendou um folheto que narrasse a história desse estabelecimento comercial para celebrar o seu centenário. É muito comum também prefeituras divulgarem em versos as suas campanhas ou ações sociais, ou ainda, bancos anunciarem a abertura de créditos fundiários através de folheto. No período em que estava no campo, deparei-me com uma infinidade de folhetos desse tipo, por exemplo, um do Banco Real, encomendado ao poeta J.Borges (Bezerros), sobre o crédito fundiário. O cantador Beija-Flor, no período dessa pesquisa, escreveu um folheto intitulado “A lei do sindicato”, com o intuito de informar aos trabalhadores a importância daquela instituição, o que ela representa para o trabalhador rural e o que ela pode fazer pelos seus direitos.

Além disso, os folhetos obedecem ao contexto sócio-histórico do poeta, contrariando assim aos que dizem que cordel é “história de Lampião”, como apontam os

folcloristas. Na época dessa pesquisa, em Pernambuco, o folheto de maior venda era aquele cujo tema era o “Mensalão”.



Esses folhetos representam uma pequena parte da imensa quantidade de cordel que vi circular em 2005, em Pernambuco, acerca do escândalo do Mensalão.

E assim o foi em outros períodos. Jerusa Pires Ferreira, em seu livro sobre o antigo editor da Luzeiro, Arlindo Pinto de Souza, afirma que na época do Plano Cruzado, a editora paulista publicou cerca de setenta mil exemplares só de livrinhos de sorte. Com a morte do então presidente Getúlio Vargas, foram editados 150.000 folhetos por um único editor, como informa Mauro William Barbosa de Almeida em sua dissertação de mestrado (FFLCH/USP, 1979). E o mesmo ocorreu com as mortes de Luiz Gonzaga e de Ayrton Senna e a queda de Fernando Collor de Melo. Gerson Santos, um poeta de cordel de Cabo de Santo Agostinho, assinalou que na eleição de 2004 chegou a comprar um carro com a renda proveniente de encomendas de folhetos de cordel.

Houve também uma variação quanto ao processo de publicação do folheto. A Editora Luzeiro, cujos folhetos não circulam em Pernambuco – salvo através de uns poucos poetas, continua a operar com a lógica do pagamento da “conga”, ou seja, o poeta manda o original e só recebe pela primeira edição, o valor acordado, que no caso

varia entre 10 a 20% da tiragem total. Já no caso da Editora Coqueiro²⁴, a maior editora de folhetos de Pernambuco, o poeta paga pela publicação do material e recebe inteiramente a tiragem e segue com o direito sobre a obra.

Voltando ao catálogo da Luzeiro, percebi que Pernambuco não é o principal cliente da editora porque, hoje em dia, os poetas locais, quando não editam pela editora recifense Coqueiro, eles publicam os seus livrinhos por meio de fotocópia. Além disso, os folhetos registrados como vendidos a José Costa Leite correspondem, de fato, ao pagamento feito ao poeta por ele fazer os tacos de xilogravura²⁵ para ilustrar as edições da editora e também por eventuais publicações. Esse material adquirido está estocado em sua casa e é levado pelo poeta quando este participa de eventos onde há *stands* dedicados à literatura de cordel.

1.3 Do folheto à cantoria

Por meio do poeta Costa Leite, cheguei à responsável pela Editora Coqueiro – Ana Ferraz, que por sua vez me apresentou os poetas de cordel por ela editados, inclusive os membros da então recém criada Unicordel – União de Cordelistas de Pernambuco. Mas os poetas da Editora Coqueiro e os eventos que a editora promove estão na capital e o meu interesse era ver o folheto na zona da mata que, desde os tempos de Leandro Gomes de Barros, conforme mencionado anteriormente, é considerada como o celeiro de consumo e produção de poesia, seja ela cantada ou impressa (ARANTES, 1982).

²⁴ A Coqueiro, em Recife, a Luzeiro, em São Paulo, e a Tupynanquim, em Fortaleza, são as maiores editoras de folhetos da atualidade.

²⁵ A capa do folheto de cordel a partir das décadas de 1940, 50 passou a ser ilustrada pela técnica da xilogravura, que são desenhos talhados num taco de madeira e, posteriormente, impressos no papel. Inicialmente, até meados dos anos 1920, as capas eram ornamentadas com vinhetas. Na década de 1930, elas passaram a ser ilustradas pelos clichês de zinco, com desenhos ou fotografias e cartões-postais.

Foi então que decidi pedir ajuda ao pessoal da FETAPE e cheguei à Nazaré da Mata, levada por um dos seus funcionários, o senhor Mário João. Fizemos uma pequena peregrinação num final de tarde atrás de poetas de folheto. A cada conhecido que o senhor Mário João encontrava, apresentava-me e perguntava a pessoa se ela não se lembrava de algum poeta dali. Perguntamos a duas pessoas até chegar ao nome de dois poetas.

O senhor Roberto, o primeiro a ser indicado, era mestre de maracatu²⁶ e disse que não poderia me ajudar porque ele não escrevia folheto; que ele era poeta sim, mas não de folheto de cordel. O senhor Roberto, vendo o meu desapontamento e desânimo, deu o contato de um amigo, que mora em Carpina e escreve folhetos, o senhor Manoel Domingues. Em seguida, fomos informados sobre o poeta José Firmino, que era sim poeta de cordel, mas sem folheto publicado. Após essa peregrinação, fui levada pelo senhor Mário João a uma pensão, cuja dona ofereceu-me, assim que cheguei, um folheto de cordel de sua autoria sobre a cidade de Nazaré da Mata. Então lhe perguntei se tinha outros folhetos e ela me disse que só havia escrito aquele porque, como dona da pensão, sentiu necessidade de um material que informasse sobre a cidade. Mas, segundo ela, é Lúcia, sua amiga de Caruaru, que “escreve mesmo”, porque faz o folheto com o compromisso de vendê-lo. E assim, conversando com as pessoas, fui descobrindo um motorista de van ou o rapaz do moto-táxi que escreve uns versos de vez em quando.

Comecei a me dar conta de que havia uma quantidade imensa de pessoas com a habilidade de escrever poesia de diversos tipos²⁷, algumas conhecidas como poeta, como é o caso do senhor Firmino, mas que não pertencem ao circuito profissional do

²⁶ O mestre de maracatu rural é também conhecido por poeta porque é ele quem escreve os versos que serão cantados na apresentação de seu grupo. Esses versos são cantados nas modalidades de marcha, samba, galope e martelo e estão divididos em duas estrofes, a primeira será o refrão que será repetido pelos demais do grupo.

²⁷ Na zona da mata, além do poeta que escreve o folheto, tem o mestre do maracatu rural, o coquista, o embolador e o poeta-cantador, que é aquele que cria os versos na hora da apresentação.

folheto de cordel do local, nem o da capital. Percebi também que além da divisão entre o poeta profissional e o que escreve de vez em quando sem compromisso, havia uma variedade de tipos, pouco explorada pela literatura, cujo foco tem sido desde a década de 1970 o poeta de folheto de cordel.

Na bibliografia levantada sobre a literatura popular nordestina, por exemplo, poucos foram os trabalhos sobre o universo da cantoria no Brasil, tal como apontado na introdução, e apesar dessa mesma bibliografia ter anunciado o fim da prática de vários gêneros poéticos, deparei-me diversas vezes com situações que demonstravam o oposto, por exemplo, aquele caso do cancelamento da cantoria de dona Maria. Diante do apreço das pessoas pela cantoria de pé-de-parede e frente à escassez bibliográfica sobre o tema, decidi então mudar o plano da tese e fazer uma etnografia sobre o universo dos poetas-cantadores. Naquele grupo de poetas que conheci, na primeira ida ao campo, dois deles eram poetas do improviso: Beija-Flor, o sindicalista da FETAPE, e o seu compadre Manoel Domingues, amigo do mestre de maracatu de Nazaré da Mata. Segundo os próprios cantadores, eles se destacam dos demais tipos de poeta porque têm a habilidade de improvisar e, se for necessário, conseguem até escrever folheto, como é o caso de Manoel Domingues e Beija-Flor, autores de mais de um título. Isso não ocorre com o poeta de cordel que, segundo os cantadores com os quais conversei, escreve versos, mas não é capaz de cantar de improviso.

1.4 O pastoril e a cantoria

Ao acompanhar as cantorias e, posteriormente, ao voltar aos sítios para conversar com as famílias que haviam organizado os eventos dos quais participei, fui sendo informada de um conjunto de brincadeiras, entre as quais, há 30, 40 anos, já foram mais recorrentes, e outras que, apesar de certa mudança quanto à sua organização,

são ainda realizadas na região. A bibliografia existente chega a mencionar o problema. Renato Campos Carneiro (1971), por exemplo, atribui à falência dos engenhos e a sua inevitável substituição pelas usinas industriais, a extinção de brincadeiras como os bumbas-meu-boi, pastoris, reisados e mamulengos, que sempre fizeram partes das festas religiosas, sobretudo, naquelas dos padroeiros dos engenhos²⁸. O autor menciona que no lugar dessas brincadeiras, na década de 1970, os trabalhadores rurais da zona do açúcar de Pernambuco passaram a contar com a farinhada, a caça e a pesca, a leitura de folheto, as danças de São João, aniversário, casamento. No que concerne aos meus dados etnográficos, há informações indicativas quanto à variedade de brincadeiras e à sua descrição a partir de um quadro comparativo entre o presente e o período em que as pessoas com as quais conversei eram mais jovens.

Dona Iraci, por exemplo, de Lagoa de Itaenga, que em 2007 tinha 38 anos, disse que o pastoril era a festa mais popular de quando ela era criança. O pastoril é um desfile de blocos que competem entre si compostos por mulheres, as pastorinhas, e às vezes também por homens. As pastorinhas ao longo do desfile na rua formam dois cordões que, no nordeste, são chamados de cordão azul e cordão encarnado. Acompanhados pelo som do ganzá, cavaquinho, violão, flauta, viola e trombone, após a Missa do Galo, pastoris distintos fazem um cortejo para celebrar o nascimento do Menino Jesus, caminhando pela cidade até se encontrarem em determinado local, onde cantam e dançam em disputa pela preferência popular.

Daqui mesmo o que eu toda vida gostei foi o pastoril e da cantoria. Maracatu, eu nunca gostei. Coco-de-roda, eu nunca gostei. Cavalo marinho eu ia assim, mas nunca foi meu forte. Mamulengo eu olhava, mas nunca foi meu forte. O que eu gostava e ficava a noite todinha era pastoril e cantoria. Nunca cheguei

²⁸ A. Augusta Rodrigues (1969) destaca em seu artigo sobre a poesia na agroindústria do açúcar na região de Campos, norte do estado do Rio de Janeiro, que na década de 1940/50 tinha uma cultura de produção e de consumo de poemas, motivada pelos condutores de carros de boi, vaqueiros, machadeiros, etc. Segundo a autora, os trabalhadores de diversas atividades no campo, nesse período, ainda cantavam os versos avulsos ao longo da jornada de trabalho. Na década de 1960, essa prática ficou restrita aos trabalhadores braçais que limpam as linhas de cana nas lavouras. A inspiração, nesse período em que as usinas substituíram o artesanal fabrico de açúcar dos engenhos, passou a ficar a cargo dos ferroviários das usinas.

numa cantoria para sair antes de acabar. Chegava no pastoril e só saía quando terminava. Chegava no pastoril e só saía quando acabava. Sim, e o forró pé-de-serra também. (Bio, Lagoa de Itaenga, janeiro de 2007)

Iraci explica que cantoria sempre foi realizada na roça, enquanto o pastoril era na cidade. O seu pai levava os filhos somente para o pastoril infantil, porque os autos da versão adulta, segunda ela, falavam sobre assuntos proibidos aos de pouca idade e às moças solteiras ou às senhoras casadas. Diante do meu total desconhecimento das brincadeiras que escapavam ao universo da cantoria e do maracatu, perguntei-lhes, assim que me foi mencionado o gosto do pai da Iraci pelo pastoril, sobre a definição dessa brincadeira, e ela e o seu marido, Biu, explicaram-me da seguinte forma:

Iraci: O pastoril pode ser azul, vermelho, amarelo, depende do pastoril.

Biu: Botava quatro moças vestidas de azul e quatro vestidas de vermelho. Eram oito moças no palanque para dançar. E ali chegavam os rapazes que gostassem de alguma moça do pastoril azul, aí dizia: o vermelho pára, é tanto para o azul dançar. Aí o azul ia dançar. Aí chegava outro que gostava de alguma moça do vermelho, aí dizia: não, pára o azul. Aí ficava aquela disputa. Quer dizer que o pastoril levava uma boa grana no final da apresentação.

Iraci: E onde tivesse a moça mais bonita, né? Porque eles botavam aquelas moças assim. Por exemplo, um colocou cinqüenta reais, aí chega o outro: eu boto cem para o vermelho parar e o azul continuar. Quem ganhava era o pastoril.

Biu: Quer dizer dançava até terminar a música. Aí começava outra música.

Simone: Quer dizer, se eu falasse que eu ia pôr cinquenta reais, eu tinha que pagar mesmo os cinqüenta?

Iraci: Era para pagar, era que nem cantoria.

Biu: Que não era cinqüenta, era um cruzeiro, dois cruzeiros. Eles falavam 50 réis para tocar o azul. Aí vinha outro, 60 réis para tocar o vermelho. E daí por diante. Quando chegava a um cruzeiro, que era o máximo que chegava, aí terminava aquela parte e começava outra. O cara que era mais afoito, gastava o dele. O cara mais esperto do lado de cá, só esperando o dinheiro acabar para o cordão dele dançar também. Passava a noite todinha nisso aí. Tinha muito pastoril que juntava quatro moças e quatro rapazes. A moça que ganhasse, o rapaz subia para dançar com ela. Mas tinha pastoril que não permitia.

Simone: O que deu o lance?

B: Isso, o que deu o lance para o cordão dançar.

Simone: Ahhh devia ser bonito!

Biu: Era a brincadeira melhor e mais bonita. Agora quando era adulto, mais vulgar. Era só mesmo para aquela turma que gostava de cachaça. Aí não ia moça, pai de família, ia mesmo só....bagaceira.

Tanto o pai de Iraci quanto o seu marido eram “moradores de engenho”²⁹. A família de Biu, por exemplo, era moradora do engenho da Usina Muribeca, no município de Jaboatão, onde ele também começou a trabalhar aos 16 anos. Biu, que em 2007 tinha 65 anos, conta que, ao lado da participação em cantorias, para as quais ele e a sua família sempre eram convidados a participar com uma semana de antecedência e, sabendo disso, ele chegava a trabalhar no sábado na usina para ter o dinheiro para pagar o cantador, sempre estavam presentes também nos cortejos do pastoril. Hoje em dia, como me informou o poeta Bio Caboclo, há cidades, por exemplo, Glória de Goitá, em que a prática do pastoril desapareceu. Ao falar sobre Iraci, Biu e a sua família, estou querendo chamar a atenção para o fato de que o cortejo do pastoril, como os demais que veremos mais adiante, tal como me foi descrito, mobilizava uma população que vinha dos sítios para participar das brincadeiras na cidade. Semelhante ao que foi falado pelo casal, me foi contado por dona Brígida do sítio Agostinho, em Feira Nova:

“É, tem cantoria? Vamos então levantar cedo para a gente ir de noite para a cantoria. Aí ia aquela turma para a cantoria. Cantoria, cavalo marinho, mamulengo...”

Como podemos verificar na narrativa de Biu e de Iraci, tanto a cantoria quanto o pastoril são brincadeiras que demandam dinheiro e, mais do que isso, elas acabam por proporcionar uma situação na qual os amigos e parentes competem entre si. Ambos, quando falam das brincadeiras que iam com as suas famílias enquanto criança ou jovem, estão falando precisamente sobre as décadas de 1960, no caso do senhor Biu, e 1970, no caso da Iraci, ou seja, de um contexto sócio-econômico distinto daquele que se tem hoje em dia, especialmente, pelo fato da erradicação da “morada”. A população, que a partir

²⁹ *Morador de engenho* é exclusivamente um chefe de família que, através do ritual de pedir morada, recebia como concessão do proprietário uma casa e a possibilidade de trabalhar em troca de alguma remuneração, tal como um pedaço de terra para o cultivo de produtos de subsistência e o acesso aos rios e matas da propriedade, que lhe garantiam a água e a lenha. Além disso, o morador tinha acesso ao barracão da propriedade, onde ele adquiria aquilo que ele não produzia. (SIGAUD, 1979; PALMEIRA, 1977; HEREDIA, 1979)

de meados dos 1950, com a retomada da exportação de açúcar, começou a ser sistematicamente expulsa de suas casas e lotes de subsistência, passando à condição de assalariado, teve que ocupar a periferia da cidade, deixou de ter um poder aquisitivo e ficou sem o seu referencial social, a terra³⁰. (SIGAUD, 1979; CORREA ANDRADE, 1969)

Ah, a situação também do pessoal. O pessoal que morava no campo na época que a gente começou a cantoria [década de 1960], o pessoal tinha sítio, criava, tinha uma situação melhor, uma boa parte desse pessoal está morando na periferia da cidade, na favela. Uns estão trabalhando, mas a maioria não está trabalhando; fica biscateando aqui e acolá. Então esse pessoal não perdeu o amor pela cantoria; eles perderam foi o poder de aquisição, de compra, porque não está ganhando um salário. Não tem nem como participar bem das cantorias. Mas na verdade ele não perdeu o amor pela cantoria. (Beija-Flor, Carpina, setembro de 2005)

Eu quando completei... Naquela época tinham muitas cantorias de viola nos sítios, todo sábado na terra da gente era o que? Mamulengo, cavalo marinho, ciranda e cantoria de viola. Cantoria de viola lá no sítio, onde a gente morava, não faltava. Sábado tem cantoria na casa do senhor fulano de tal, aí a gente ia. Bocado de família levava os filhos. A gente tinha até um ditado que “no tempo de caju, a gente arrumava castanha para vender para dar o dinheiro ao cantador.” Tinha aquelas idéias que os cantadores diziam: “Todo menino tem dinheiro porque é época de castanha!”. E eu era um desse. Meu pai ainda me dava um trocado devido ao trabalho que eu fazia durante a semana. Eu arrumava castanha quando tinha e eu sempre tinha um trocado. Aí fui levando. (Bio Caboclo, Lagoa de Itaenga, dezembro de 2006)

Para corroborar a explicação do cantador Beija-Flor e o trecho de Bio Caboclo, cito também o caso do sogro desse cantador, que desde que “foi para a rua”, ou seja, desde que deixou de ser morador de engenho, nunca mais participou de cantoria.

Simone: E aquelas pessoas que foram seus vizinhos lá no sítio e que, como o senhor, vivem hoje na rua, elas colocam cantoria?

Bio Caboclo: Acabou, não colocam mais. Isso é uma coisa que a gente tem conversado. Dói na gente. É muito difícil ver uma dessas pessoas numa cantoria. Por exemplo, meu sogro, que é esse que eu falei que todo sábado tem cantoria. Depois que ele veio para a rua, ele não foi mais a uma. A dificuldade financeira, a desatualização porque o cara vai se desatualizando daquela coisa que ele tinha toda semana. Mas acabou, ele não vai mais... Tem ainda, mas muito pouco. Mas existe quem veio para rua e que ainda coloca cantoria, que colocou um bar. Residencial mesmo não tem mais. Para dizer é na minha residência teve até certo tempo, mas agora acabou mesmo. Mas o rapaz que veio do sítio e construiu uma mercearia, um bar, aí tem um salão, aí esse ainda coloca. Tanto ele pede para a gente ir como a gente faz isso que eu disse, a gente vai lá pedir para fazer um baião. Convide os amigos aí. Aí ele tem quatro ou cinco amigos que foram do sítio que sempre aparecem, mas é raro. Não é como antigamente. Até porque o sítio não tinha outra atividade. A festa era essa: cantoria, cavalo marinho, mamulengo. Então chegava à noite...

³⁰ Conforme assinalado por Lygia Sigaud (1977), esse processo de mudança consistiu essencialmente na alteração das próprias relações sociais entre moradores e proprietários.

A partir de um quadro comparativo em relação à realização de cantorias, por exemplo, Iraci afirma que quando o seu pai colocava brincadeira em casa, tamanha era a demanda pelos cantadores, que tinha que fechar o trato com bastante antecedência, senão era impossível de ter cantoria no terreiro de casa. Já hoje, em seu bar, ela e o seu marido nem convidam cantador e só tem cantoria se esse se oferecer, porque, em caso de convite do dono do estabelecimento, se não aparecer ninguém, o que não acontece, ele deverá arcar com o prejuízo do poeta. Senhor Biu Ambrósio, que tem há trinta anos um bar em Vitória de Santo Antão, só tem a possibilidade de participar de cantoria se for em sua casa ou na barraca do seu vizinho Vicente, devido a escassez de pessoas que podem organizar o evento.

“Sempre coloquei. Antigamente era mais ainda. Todo sábado, todo domingo...começava de noite, amanhecia o dia...” (Biu Ambrósio, Vitória, outubro de 2006)

Biu Ambrósio, com 56 anos, nasceu e cresceu no engenho Ribeirão, município de Vitória, vem de uma família de apreciadores de poesia. O seu pai e o seu tio colocavam cantoria em casa através de tratos com os cantadores Severino, de Bezerras, Severino Milanês, Severino Pelado, entre muitos outros. Baseado em sua descrição da cantoria de seu pai e de seu tio, é possível afirmar que “dava muita gente”:

Às vezes levava a família tudo. No interior, no engenho quando ia para um lugar, ia todo mundo... Às vezes eram parentes, às vezes não eram parentes, mas era tudo mesmo como família porque no engenho assim morava um bocado de morador. Tinha parente e tinha quem não era parente. Mas quando tinha e não era parente, a gente ia [para cantoria]. (Biu Ambrósio, Vitória, outubro de 2006)

Hoje em dia, o seu bar é conhecido como celeiro de cantadores porque sempre que algum deles chega lá para fazer um trato, é bem acolhido. Mas, como citado anteriormente, atualmente há menos cantorias do que quando a barraca foi inaugurada, ou seja, na década de 1970.

Do mesmo modo, não é de se espantar que, em toda a vizinhança do sítio Primavera, só o casal Biu e Iraci coloque cantoria ou que a seresta ou um vídeo tocado no DVD faça tanto sucesso e congregue um grande número de pessoas.

Porque eles dizem assim para eu pegar dez reais e dá a um cantador... Por comparação, você mora na cidade, aí tem uma cantoria aqui, muita gente quer vir, mas de noite já paga R\$ 3,00 de moto [táxi], com dois lá faz vergonha. Por comparação, muita gente diz assim fulano tem condição, para ele pegar e botar dois reais, ele fica com vergonha. Aí ele quer colocar o que? Ele quer colocar R\$ 5,00. Entendes como é? Com os três já deu oito, se tomar uma cerveja vai dá quanto? Se ele pega aqueles dez e vai para uma seresta, lá ele vai dançar e tomar a cerveja. Aí para o cantador é isso. Pronto, aí vai eu e ele para uma cantoria. Aí o cantador chama ele, ele pega, por comparação, ele pega e bota dez reais. Aí me chama, eu vou lá e boto dois. Aí eu já fico imaginando, será o que aquela pessoa que estava ali pensou de eu pôr R\$ 2,00. Eu tenho que botar R\$ 5,00 reais também. Também tem esse negócio aqui também, cada um quer botar mais do que o outro. Entendes? Aí a turma acha melhor a seresta. Tem um barzinho ali que tem DVD tocando e é bom, vamos para lá. É melahor do que ir para a cantoria. Aí a cantoria acabou mode isso, porque a seresta entrou. E antigamente quando pai e mãe eram convidados para cantoria, se pai não pudesse ir, tivesse algum problema, mãe tinha que ir e levar a gente. O convite não podia ser... Quando você é convidado para um casamento, você não vai ao casamento? Se não for, alguma pessoa tem que ir. Mãe dizia: eu não vou não, aí pai levava a gente. Chegava lá tinha de sentar e aí começavam a fazer canção, mote, saía dinheiro ninguém sabia de onde. O divertimento era aquele. Não tinha outro não. (Iraci, Lagoa de Itaenga, janeiro de 2007)

Além disso, muitos proprietários de barraca foram obrigados a fechar os seus estabelecimentos pela redução das vendas e o fim da morada. O senhor Baixinha, marido de dona Brígida, de Feira Nova, e o senhor Raimundinho, do sítio Oiteiro, por exemplo, mantêm a estrutura física da barraca, mas esta, que não funciona mais, só é reativada em dia de cantoria de pé-de-parede. Quase todas essas pessoas cresceram com os seus pais colocando cantoria em suas casas, tendo ou não uma barraca. Dona Maria, de 65 anos, que mora em Araçoiaba, mas nasceu e cresceu no sítio Caraúba, em Carpina, por exemplo, há 24 anos tem um bar e segundo a sua análise, o tempo das cantorias organizadas na barraca de seu pai era muito mais frutífero para o cantador do que o é hoje em dia em seu bar.

É assim, o povo louvava, cantava, fui crescendo, ficando grandinha. Era muito bom naquela época. Hoje em dia, você não pode mais botar uma brincadeira em casa porque se você colocar, não vem ninguém. Naquele dia não veio ninguém. Mas quando a gente morava no sítio, que papai botava um cantador em casa, na casa de farinha, botava mandioca de molho, fazia bolo, comprava bolachas finas, fazia café para todo mundo. Se fosse tempo de milho, fazia comida de milho, porque tempo de São João é um tempo muito bonito. E ali era muita gente. Hoje em dia você bota um cantador em casa, não vai ninguém. E o povo todo recompensava os cantadores. Hoje em dia ninguém quer dar mais dinheiro a cantador. Por onde tu andas assim, os cantadores tiram muito dinheiro? (Dona Maria, Araçoiaba, fevereiro de 2007)

1.5 A seresta e a cantoria

Ao perceber que, atualmente, os donos de barraca intercalam um trato de cantoria com a realização de uma seresta, tal como explicitado por dona Iraci no trecho

citado na página anterior, fui orientada a participar de uma para ver a sua dinâmica. A seresta é um evento para o qual não é preciso ser convidado, organizado no salão de uma barraca, preferencialmente nas noites de sábado, cujo mestre de cerimônia é um “seresteiro” que canta, ao som de um teclado, a chamada música brega, cujo gênero musical predominante é o forró eletrônico. Muitas das pessoas que conheci em cantorias vão regularmente a serestas e têm, inclusive, o seu seresteiro preferido. Márcia, Nana e Vinha, as amigas do poeta Heleno Fragoso com as quais eu ia às cantorias em Vitória e nas cercanias, disseram-me que sempre que podem, e isso também tem a ver se há ou não dinheiro disponível para gastar numa noite, vão as serestas de Beto do teclado que, segundo as mesmas, é o melhor da região de Vitória de Santo Antão. Resolvi então acompanhá-las na seresta na barraca do senhor Aluísio, onde eu já havia estado por duas vezes para participar de cantorias de pé-de-parede.

No caso da seresta, as pessoas são avisadas de sua realização. Esse público não conta com tantas pessoas idosas, mas, por outro lado, tal como em cantoria, há crianças. A seresta não é uma brincadeira, ela está relacionada à idéia de festa. Nana e Márcia mostraram-se muito empolgadas quando falaram sobre a seresta principalmente pela oportunidade de dançar. A dança é um de seus principais atrativos, tal como também foi descrito por Heleno Fragoso. O poeta, ao comparar o tempo em que o seu pai começou a cantar de viola com o momento atual, disse-me o seguinte:

“Outra coisa, naquele tempo não tinha seresta. Hoje inventaram uma tal de seresta que gasta menos e o povo faz uma festa para dançar. Eles dançam a noite todinha”.

O ambiente, também em virtude da dança, é organizado de forma distinta ao ambiente de uma cantoria: na seresta da barraca do Aluísio, foi colocado um grande número de mesas e cadeiras no quintal que, em dia de cantoria, só existe enquanto espaço ocioso e dedicado à criançada que, às vezes, se rende à brincadeira do pega-pega. Já o saguão interno, que em dia de cantoria é dedicado à audiência e à dupla de

poetas, foi reservado ao seresteiro e às pessoas que queriam dançar. Em realidade, a única seresta que fui ao longo do campo, nasceu na noite de cantoria da casa de farinha do senhor Raimundinho (Sítio Oiteiro), a qual será amplamente descrita nos capítulos III e IV. Márcia e Nana disseram a Aluísio, o dono da barraca, que eu nunca havia ido a uma seresta e lhe indagaram se ele não poderia organizar uma para o sábado seguinte.

Sugeriram com veemência o nome de Beto do Teclado, mas Aluísio discordou. Nana disse-lhe que não havia argumento que diminuísse o talento incontestável daquele seresteiro e que a única razão para desconsiderá-lo era o fato de ele ser soro positivo. Aluísio sustentou o seu ponto de vista de que não o considerava como o melhor da região e que isso nada tinha a ver com o seu estado de saúde. Apesar dos ânimos exaltados e da falta de consenso em torno do nome do seresteiro, pude observar naquela discussão, o caráter imediato da organização do evento. Ainda que eles discordassem em relação ao músico, a seresta “na próxima semana” na barraca do Aluísio já era um fato.

O evento contou com um grande número de pessoas, sobretudo, moradores do Engenho Cacimba, ou seja, os vizinhos de Aluisio, e, às 3h da manhã, quando deixamos o local, grande parte delas ainda estava dançando junto ao seresteiro ou conversando com amigos e parentes nas mesas, como era o caso dos irmãos do poeta-cantador Heleno Fragoso.

1.6 O cavalo marinho e a cantoria

Retomando as brincadeiras, que hoje em dia parecem ter a forte concorrência da seresta, outro evento também muito citado pelas pessoas, sobretudo, pelo casal de Lagoa de Itaenga, foi o cavalo marinho. O pai de Iraci sempre fez questão de assisti-lo, apesar de não gostar de levar as filhas e a mulher pelos temas que eram tratados na

encenação. Cavalo marinho é um auto popular realizado no período natalino e originário da Mata Norte de Pernambuco. O seu enredo gira em torno de três personagens: Mateus, Bastião e mestre Ambrósio. Mateus e Bastião são dois homens negros que dividem a mesma mulher (Catirina). Os dois estão à procura de emprego e são contratados, por Marinho que chega em seu cavalo, como uma espécie de bobo da corte para comandar a festa. No desenrolar da festividade aparece Ambrósio, uma espécie de mercador de figuras, através do qual se criará a oportunidade de colocar em cena mais de 80 personagens, entre os quais os mais importantes são: capitão (chefe político ou dono de terra), soldado (subalterno do capitão), galantes e damas, caboclo de Arubá (entidade religiosa) e o boi. Os instrumentos utilizados para animar o folguedo são: a rabeça, o reco-reco, o ganzá e o pandeiro. Iraci explicou que o seu pai, tentando fazer com que os filhos não deixassem de participar dessa brincadeira, voltava em casa por volta das três horas da madrugada para levá-los para assistir a parte final – a saída do boi, quando já não havia mais o texto teatral, que segundo ela era vulgar e, por isso, interdito às crianças, às moças solteiras e às mulheres casadas.

Diferente do pastoril e da cantoria, o cavalo marinho não funciona como uma espécie de medidor econômico através do qual os participantes competem entre si. Entretanto, foi-me contado que tão mais interessante é a apresentação, quando ela narra de forma jocosa sobre os acontecimentos locais, tal como ocorre na encenação do teatro de bonecos, o chamado mamulengo, bem característico do nordeste, em especial, do estado de Pernambuco.

1.7 O coco-de-roda e a cantoria

Algumas brincadeiras ainda são realizadas no quintal da casa em decorrência do patrocínio de algum político local, como é o caso do coco-de-roda, que, ao lado do

maracatu rural, tem em sua composição o desenvolvimento de versos poéticos, semelhantes aqueles improvisados na cantoria de pé-de-parede. Essas brincadeiras tornaram difíceis de serem realizadas nos sítios por demandarem um grande suporte financeiro porque envolve um grande número de brincantes, da mesma forma que o pastoril e o cavalo marinho enfrentam dificuldades pelo fato de as pessoas que hoje moram na cidade terem perdido o seu poder aquisitivo.

Brincadeiras citadas	Local de realização no passado (1960 – 1970)	Local atual de sua realização
Cantoria de pé-de-parede	Sítio: casas com ou sem barraca	Majoritariamente em barracas em sítios e na cidade
Coco-de-roda	Sítio	Palanques da cidade e, raramente, em sítios
Pastoril	Cidade	Palanques na cidade
Cavalo marinho	Cidade	Cidade
Mamulengo	Cidade	Cidade
Maracatu-rural	Sítio	Majoritariamente na cidade

Dona Iraci, por exemplo, explicou-me que assim como o seu marido era louco por cantoria, o seu cunhado o é por coco-de-roda. Então, todo ano, ele corre atrás do patrocínio de vereadores e do prefeito de Lagoa de Itaenga para ter a brincadeira no quintal de sua casa, no dia de Santo Antônio, e oferecê-la como presente a sua esposa. O coco-de-roda é uma dança popular do nordeste brasileiro. Na dança existe a marcação dos bailados indígenas dos tupis, que guiam os movimentos circulares das pessoas, ao som das batidas dos pés e das palmas ou com o balanço dos braços. O canto do coco é dividido em duas partes: as estrofes, improvisadas pelo cantador de coco, e o refrão, respondido pelo coro. As modalidades poéticas de um coco-de-roda se assemelham àquelas de uma cantoria de viola: coco de décima, coco galope, coco martelo, coco embolada, entre outras. Esta classificação poética tem a ver com o número de versos, de sílabas, com o tipo e a disposição das rimas. Há ainda outra divisão que se dá de acordo

com o acompanhamento instrumental: *ritmo quente*, que é o toque mais veloz, e *ritmo menos quente*, cuja batida é mais compassada.

Os instrumentos centrais no coco de roda são o bumbo e o ganzá e, como complemento, o pandeiro. Há diversos tipos de coco: coco-de-engenho, coco-de-praia, coco-de-roda improvisado e coco-de-sertão, mas, segundo Bio Caboclo, essas diversas denominações indicam mais uma variabilidade geográfica do que propriamente tipológica. O coco-de-roda na região da Mata de Pernambuco era uma brincadeira que, em épocas de festas regionais ou nacionais, era organizada no quintal de casa. A proposta partia do dono da casa ao cantador de coco, que, por meio de um contrato com um cachê pré-fixado, apresentava-se juntamente com o seu grupo.

Já tendo sido muito informada sobre a atual dificuldade de se colocar brincadeira em casa, pedi a dona Iraci para detalhar a organização do coco na casa do seu cunhado, e ela me explicou o seguinte:

Iraci: Ah é meu cunhado. Meu cunhado é louco por isso. Ele [referindo-se ao seu marido, o senhor Biu] é por cantoria e ele [referindo-se ao cunhado] é por coco-de-roda. Aí ele sempre coloca nos namorados. O presente de namorado que ele dá a minha irmã é um coco-de-roda. O barato que ele venha, ele vem por quinhentos contos, trezentos. Porque ele traz os batuques, os companheiros, entendesse? Aí fica mais caro. Ali não tem esse negócio de prato... Meu cunhado também pega ajuda, digamos, ao prefeito, ao deputado, ao vereador. Se for para ele mesmo, aí não tem como. Quando Bio Caboclo tocou ali no bar, foi o prefeito que botou. Depois conversando com ele, ele disse que foi seiscentos para vir cantar. Quer dizer que ele não tem condição... Outra coisa, meu cunhado dá a bebida, o café...

Biu [o marido]: A feijoada.

Iraci: Sim, ele faz uma feijoada muito da boa. Todo mundo come. Os batuqueiros que vêm também comem. A cachaça não vai faltar, como diz a história. Quer dizer que ele pede a um vereador que ele vota. A pessoa arruma fácil. Aí o vereador dá cem, outro dá trinta. O outro diz que vai ajudar na feijoada e dá o feijão, o outro dá a carne.

Tal como a cantoria, o coco-de-roda é uma brincadeira muito admirada na região; quando as pessoas sabem que há uma no terreiro³¹ de algum vizinho, ficam ansiosas pela chegada do dia do evento. Iraci contou-me sobre uma grande confusão que houve em torno do cancelamento do coco na casa de sua irmã, vejamos então a sua descrição:

³¹ Terreiro na zona da mata significa aquilo que no Rio de Janeiro é chamado de quintal, ou seja, é o terreno que fica ao lado, na frente e atrás da casa.

Iraci: Aí pronto. Um dia meu cunhado chamou ele [referindo-se a Bio Caboclo], mas ele tinha outro compromisso, na hora não olhou quem é que tinha. Na hora ele foi para outro lugar e deixou o meu cunhado. Meu cunhado quase que levava uma pisa. Foi chegando gente, foi chegando gente: cadê o coco? Cadê o coco? ...

Simone: E aí?

Iraci: E aí, oxeee!!! Teve gente que disse: “Você não tem palavra de homem? Você diz uma coisa e é outra”. Aí ele disse que não tinha sido ele. Gente, deu um balaio de gato tão grande!!! (...) O pior foi que ele passou três dias escondido.

Biu: Teve uma mulher aí que queria bater na irmã dela.

Iraci: Cadê o coco? Aí minha irmã: sei lá, pergunta a Bio Caboclo. Aí ela disse: “Bio Caboclo e seu marido são dois safados”. Aí minha irmã disse que não tinha culpa não. Te manda daqui! De lá para cá, ela botou e ela veio. Agora esse ano vai ter de novo, vamos ver se não farrapa de novo.

Biu: Mas agora não farrapa não. Da outra vez não foi ele não. Não foi o Bio Caboclo que farrapou, porque Neném [o cunhado de Iraci] colocou no outro coco: coco Sebastião Menino, que foi o ex-prefeito daqui [referindo-se a Lagoa de Itaenga]. Quando foi no dia de acertar com Bio Caboclo, ele falou que não tinha dinheiro para acertar com Bio Caboclo.

De forma semelhante a essa confusão em torno do cancelamento do coco-de-roda na casa do cunhado de Iraci foi a já citada discussão surgida devido a não realização da cantoria na casa de dona Maria, em Paudalho. O que estou tentando sustentar com a abordagem de todos esses fatos é que a redução de brincadeiras na zona da mata de Pernambuco nada tem a ver com uma mudança de gosto da população ou a inserção de novos meios tecnológicos ou de novos eventos, por exemplo, a seresta. Tentar explicar essa mudança pela lógica da substituição ou pela idéia de modernização é um equívoco pelo fato de que subjacente a essas transformações existe um conjunto de mudanças que vão além das brincadeiras. Quando assim concebemos, somos capazes de entender de forma mais ampla o processo de mudança e inclusive verificar novos formatos e identificar no outro uma capacidade de reinvenção.

1.8 O ensaio de maracatu-rural

Foi mencionado no início do capítulo que muitas dessas manifestações culturais foram apropriadas por vários meios e hoje existem em diversos formatos. Citei o caso do folheto do cordel que, a partir de sua nova forma de circulação e produção, pode ser

de material de divulgação de algum estabelecimento comercial a panfleto político. De forma semelhante ocorre com algumas brincadeiras que, devido ao alto custo para a sua realização, passaram a acontecer através do patrocínio de políticos locais. Por exemplo, o maracatu rural, diante da dificuldade para a sua realização por envolver um grande número de participantes, hoje em dia é comum de ser realizado longe dos sítios ou das barracas da cidade, onde era comum abrigar os seus ensaios³².

O maracatu simboliza uma corte itinerante, composto por caboclo de lança (representando o soldado real), caboclo de pena (arquiflechas), baiana (escrava), rei, rainha (protagonistas), porta-bandeira (condutor da identidade real), mestre, contra-mestre (mensageiros) e o terno (orquestra real). Há dois tipos de maracatu: o rural e o do baque virado. A diferença principal entre eles é o ritmo. O mestre de maracatu rural é também conhecido por poeta porque é ele quem escreve os versos que serão cantados na apresentação de seu grupo. Conforme já foi mencionado, é comum na região da Mata encontrar mestres de maracatu rural que também acumulam a função de poeta-cantador, tal como é o caso de Heleno Fragoso e do próprio Bio Caboclo. Os versos são cantados nas modalidades de marcha, samba, galope e martelo e estão divididos em duas estrofes, a primeira será o refrão que será repetido pelos demais do grupo. Em outra época, por exemplo, quando a família de Bio Caboclo vivia no sítio, os desafios entre grupos de maracatu aconteciam pelos engenhos, como o mesmo me descreve:

Antigamente no lado o profissional, essa cultura não tinha esse desenvolvimento, tinha, mas tinha para aquele povo dali. Eles não cobravam nada por isso. O caboclo colocava o som nas costas e brincava três dias sem cobrar nada. Ele ia brincar, dançar por ali. O mestre que saiu da roça para brincar aquilo ali, ele ia cantar, mas sem interesse em dinheiro e em nada porque ele sabia que não tinha ninguém para pagar aquilo. Também não vinha para a rua. Era pelos sítios. Ia na casa do vizinho, na casa do outro, etc. O cabra dava um trocado para o litro de cachaça. Mas depois foi se normalizando e vem para a cidade, através dos prefeitos. Aí tem os palanques. Tem um custo e quem banca com isso é a prefeitura. O prefeito paga quinze mil para uma banda, mas ao maracatu com cinquenta caboclos fantasiados daquela forma, trinta ou quarenta baianada, bandeiras, mestre, terno, tudinho, a gente se acabando de rua abaixo com aquela coisa todinha, a prefeitura quer pagar cem, cento cinquenta contos para passar na passarela. Isso é um absurdo! Mas infelizmente é isso. Agora mesmo na segunda-feira teve um encontro pago pelo

³² No mês de janeiro de 2010, quando estava fechando a tese, recebi uma mensagem eletrônica do filho do cantador Bio Caboclo comunicando que o seu maracatu Leão da Serra, de Lagoa de Itaenga, tinha sido extinto “por falta de apoio”.

Estado. Foi mil e quinhentos para cada maracatu que se apresentou. Tinha mais de trinta maracatus na fila. Cada um chegava, o mestre canta suas toadas em 10 ou 15 minutos. Só se canta por contrato. Na viola não, mas no maracatu um mestre discute com o outro a noite todinha. Fica a turma de um maracatu de um lado e uma outra turma do outro maracatu do outro lado. É meio mundo de gente. Cem, duzentas pessoas. A torcida da cidade. Digamos, eu gosto do fulano de tal cantando, eu quero fulano, fulano vai dar em fulano, pronto! Aquele povo não vai ficar comigo, vai ficar tudo do seu lado. Aí ficam duzentas pessoas do seu lado. Vêm os meus também. Se eu tiver cem, duzentos. Aí fica um cantando para o outro, o desafio e a torcida vibrando. Quando acha que você disse melhor, aí fica “eeeeeeeeeeeeeh”, tudo de uma vez, pronto, acabou com o outro. O outro cabra tem que se fazer também. O trabalho mais pesado que tem é esse de maracatu porque começa às 20:00, 22:00 e vai até às 5h00, sem parar mesmo para beber água. Não pode parar nem para beber água. É um regime que deveria mudar. Se você fez um verso, o povo vibrou e eu for fazer e parei, quebrei, pronto. Não vou cantar mais porque a torcida não vai deixar mais não, vai misturar a minha torcida com a sua. Fiquei como o que apanhou. Tropecei, errei, mas disse. No outro melhora e cresço, daqui a pouco o outro está lá embaixo, e a torcida de cá: eeeeeeeeeeh. Mas não pode parar.

1.9 As mudanças sócio-econômicas da região

Todo esse processo de mudança ocorrido no âmbito da realização das brincadeiras, que foi sendo apresentado em forma de um saudosismo do tempo que parecia ter menos dificuldade em participar ou mesmo organizar uma brincadeira em casa, de fato, está inserido dentro de uma dinâmica de transformação social muito mais abrangente – as alterações ocorridas na região do trabalho no campo a partir de meados dos anos 1950. No Brasil, em decorrência do fato de as classes políticas estarem associadas aos interesses agrários e ao desempenho das funções do Estado, conservou-se o monopólio da terra e o enquadramento político das populações rurais, que ao longo de toda a sua história foi posta à margem do crescimento do mercado e também do circuito político, nas mais perversas condições de existência (CAMARGO,1981).

O trabalhador da terra não teve respaldo organizacional e institucional e, mesmo quando, iniciativas políticas foram colocadas em prática, em resposta a pressões por reformas, por exemplo, a criação de órgãos direcionados à proteção das camadas rurais, como o Instituto do Açúcar e do Alcool (IAA), viu-se a sua descaracterização em relação aos seus propósitos iniciais. No caso específico da zona da mata, o trabalho assalariado e a expropriação dos moradores desencadearam um movimento de expulsão de centenas de trabalhadores. Esse movimento de expulsão nada teve a ver, por

exemplo, com a substituição do trabalho humano por recursos tecnológicos. Como assinalado por Sigaud (1977), ele envolveu a ruptura da relação entre trabalhador e proprietário. Os proprietários de terra tornaram a vida dos moradores tão insuportável, por exemplo, não consertando a sua casa a ponto de ela se tornar inabitável, exigindo horas excessivas de trabalho, de modo que não lhe sobrasse tempo para o seu roçado, etc, que os trabalhadores abandonaram os engenhos. Esse jogo, que rendeu aos proprietários o não pagamento da indenização por tempo de trabalho aos moradores, fez parte do amplo movimento de erradicação da morada. Tanto as mudanças políticas ocorridas no país, quanto o Estatuto do trabalhador rural (1963) e o Estatuto da terra (1964) serviram para agravar o processo. A pressão dos órgãos do Estado – Ministério do Trabalho – e do sindicato foi importante para conter o movimento, mas não para aboli-lo.

Como o leitor verá no capítulo seguinte, quase todos os poetas-cantadores que compõem o grupo de interlocutores desta tese estiveram envolvidos diretamente com esse processo de transformação das condições de vida e de trabalho na zona da mata de Pernambuco, participando ativamente, por exemplo, da fundação de sindicato rural da sua cidade. Grande parte deles também teve a chance “trocar a cana pela viola” que, segundo eles, representou, no momento da mudança, a chance singular de “largar a vida triste de sujeição do engenho” pela liberdade da rua. Conforme assinalado por Afrânio Garcia (1981), essa subordinação estabelecida pela condição da *morada* tem a ver com a privação do uso de seus corpos e de seu tempo útil. É nesse sentido, acoplado ao conjunto de categorias que legitimam essa condição de miserabilidade, é que trato o ambiente emergido da realização da cantoria de pé-de-parede como sendo um momento de destaque para outras dimensões da vida social das pessoas, reforçando, por exemplo, o papel de pai, mãe, conhecedor de poesia, etc. O próprio fato de elas poderem

organizar livremente a brincadeira em seus sítios, ou seja, sem ter que pedir permissão ao administrador do engenho, já era um inversão da triste condição de submissão.

Nos termos apresentados aqui, é possível perceber que não é que as pessoas dos sítios da zona da mata deixaram de se divertir ou que as brincadeiras tenham desaparecido. Ao contrário, diante das transformações sociais ocorridas, especialmente, na década de 1960, período este ressaltado como aquele no qual ainda perdurava uma variedade de brincadeiras realizadas nos sítios ou quando os *moradores* ainda podiam se deslocar para participar daquelas que só eram organizadas na cidade, as décadas seguintes foram marcadas por uma série de alterações também em relação ao que essas pessoas passaram a fazer nessas ocasiões especiais de seu cotidiano.

Conclusão

A tentativa de apresentar a cantoria a partir de um quadro mais amplo das brincadeiras das populações rurais da zona da mata fez-se importante porque, por um lado, atesta o gosto por poesia que se tem nessa região, onde, apesar de toda dificuldade imposta, há uma manutenção da realização dos encontros para escutar o improviso, e, por outro, para tentar localizá-la no âmbito das transformações ocorridas, as quais muitas vezes foram mal interpretadas pela literatura existente e, dessa maneira, atestando um estado presente da cantoria não condizente com a sua real situação. Além disso, o panorama corrobora o imenso esforço em não se produzir um estudo normativo da cantoria de pé-de-parede, mas sim apresentá-la como uma dimensão da vida das pessoas dessa região. Assim, apresentar a cantoria dentro do quadro de transformação histórico-social foi concebido aqui como uma apresentação também, ainda que breve, da alteração das condições de vida dessas pessoas. É a partir dessa perspectiva que o

presente capítulo é como uma abordagem introdutória e mais geral da descrição que se segue.

CAPÍTULO II

Os poetas-cantadores

São cavaleiros andantes que nenhum Cervantes desmoralizou.
(CÂMARA CASCUDO, 1974)

Introdução

O objetivo deste capítulo é apresentar ao leitor uma reflexão acerca da trajetória de vida dos poetas-cantadores com os quais realizei a pesquisa de campo, de modo que ela nos permita visualizar o momento e as condições em que esses homens “foram eleitos” a cantar de viola. De forma breve, poder-se-ia dizer que o que está em questão nesse capítulo é tentar compreender a gênese do poeta-cantador naquele universo e as condições que permitiram esses indivíduos se tornarem poetas. Para tanto, serão descritas as informações que obtive em relação à história de vida de cada um deles, partindo do mais velho ao mais novo, para que então se possam esboçar as prováveis respostas às questões propostas aqui. Vale ainda ressaltar que a descrição que se segue de forma alguma tem a intenção de ser uma espécie de verbete biográfico ou informações reunidas de modo que juntas possam gerar um protótipo do cantador. Trata-se de explorar, por meio da descrição detalhada, das semelhanças e divergências em suas trajetórias, o universo da cantoria de pé-de-parede.

Como será possível ver nos capítulos subseqüentes e um pouco aqui, o grau de aproximação com cada um dos sete cantadores que compõem esse grupo é diferenciado. Com alguns deles, por várias razões, consegui desenvolver uma amizade ao longo da primavera e do verão de 2006-07, freqüentando as suas casas e cantorias, compartilhando conversas por eles consideradas confidenciais, dividindo segredos, aproximando-me de família e de amigos. Já com outros, sobretudo aqueles cantadores que não “vivem na profissão”, por exemplo, Canindé, que me foi apresentado pelo

também poeta Heleno Fragoso, a relação se restringiu a entrevistas formais e a encontros casuais, que culminaram em conversas rápidas, em cantorias de amigos ou, como no caso do poeta Beija-Flor, a encontros e bate-papos em seu local de trabalho.

Tratando-se de uma pesquisa de campo sob o preceito antropológico, a densidade das informações obtidas em muito tem a ver com esse grau de aproximação que o pesquisador consegue ou não obter³³. Estando ciente disso, desde o início da pesquisa, muito me atormentou o fato de eu ter o desafio de desenvolver uma relação com um grupo de homens do interior do Nordeste brasileiro em ambientes noturnos, onde a mulher encontra-se sempre em companhia de uma figura masculina, seja ela a do pai, marido ou irmãos³⁴. Por outro lado, sabia que seria insuficiente, para o que propus fazer, limitar-me a um ou dois encontros diurnos para entrevistas formais com um número, de repente, até maior de cantadores.

Se o fio condutor da pesquisa de campo era tentar compreender o universo da cantoria a partir dos cantadores, tornava-se imprescindível uma aproximação com os poetas naquele ambiente. Apesar de ter isso claro, eu sofria de um drama totalmente incongruente ao que deveria vir a ser a dinâmica da pesquisa. Almejava que essa tão

³³ Robert Capa, o renomado fotógrafo húngaro e um dos fundadores da célebre agência de fotografia Magnum, ressaltou em uma dada ocasião que se uma foto sua não tinha ficado boa era porque ele não tinha estado perto o suficiente. A afirmação de Capa pode ser perfeitamente aplicada ao domínio da pesquisa antropológica mais para pensar a construção de uma representação, negociada com as pessoas sobre as quais estudamos, do que para sinalizar uma possível nitidez ou fiel caracterização da imagem que nos é projetada.

³⁴ A dinâmica da cantoria na zona da mata de Pernambuco em muitos aspectos, sobretudo no que concerne à participação feminina no evento, assemelha-se, por exemplo, às reuniões para escutar poesia oral islâmica no Marrocos (Geertz, 2002). Nesse contexto, tal como na cantoria pernambucana, o poeta é iluminado apenas por um bico de luz, em frente à casa de alguém que, no caso marroquino, celebra um casamento ou uma circuncisão. No Marrocos, o público masculino acocora-se à frente do poeta e, ocasionalmente, algum dos homens se levanta e coloca dinheiro no turbante do improvisador. As mulheres espiam discretamente das casas vizinhas. No caso de Pernambuco, elas participam, mas em termos de sua posição geográfica no evento, elas se encontram rodeadas ou, ousaria dizer, protegidas pelos homens na grande circunferência que se forma em frente a dupla. O poema é cantado verso a verso, sob uma voz chorosa, cujo ritmo é marcado, no caso marroquino, pelo som de tamborins, conduzidos por ajudantes do poeta. Tal como no caso da zona da mata, o poeta marroquino é aquele indivíduo autorizado a criticar, por exemplo, habitantes de uma aldeia rival, um partido político ou mesmo grupos inteiros, tais como, funcionários públicos de uma dada repartição. Tanto o espetáculo poético marroquino quanto o pernambucano têm um caráter agonístico à medida que o público grita em sinal de aprovação (e, no caso marroquino, cobre o poeta de dinheiro) ou vaia, sendo isso específico à cantoria islâmica, ou, como em Pernambuco, emite algum tipo de comentário de desaprovação.

fundamental aproximação se desse a partir do ambiente familiar dos cantadores, mesmo sabendo que seria essencial acompanhá-los de madrugada em lugares, segundo eles, não apropriados para mulheres irem sozinhas.

A minha primeira tentativa de aproximação foi a de acompanhar o já então conhecido poeta-cantador Beija-Flor. Sendo amigo de longa data de alguns dos meus professores, inclusive da minha orientadora, a aproximação foi sem dúvida facilitada por essa prévia referência. A minha idéia era de acompanhá-lo tanto em seus “tratos de cantoria” quanto em apresentações por vezes realizadas em assembléia de dirigentes sindicais, campanha salarial ou em qualquer outro evento em decorrência de seu trabalho na Federação dos Trabalhadores da Agricultura de Pernambuco (FETAPE). O problema em tentar acompanhar esse cantador foi que, como ele já não é mais um poeta que “vive na profissão”, a sua quantidade de “trato de cantoria” não era compatível com o tempo que eu tinha para realizar a pesquisa de campo. Por outro lado, uma possível alternativa de então acompanhá-lo em seus compromissos pela FETAPE tornou-se inviável uma vez que, tendo sido 2006 um ano eleitoral, ele teve compromissos por quase todo o estado de Pernambuco, o que implica dizer que eu teria que despender grande parte do tempo do campo em viagens para interiores mais afastados, envolvendo-me com os eventos da FETAPE.

Além de Beija-Flor, eu contava com Manoel Domingues, poeta que eu havia conhecido em minha primeira ida ao campo, em 2005, e que, coincidentemente, era um velho parceiro de cantoria e compadre de Beija-Flor. Apesar de eu ter chegado a esse poeta em condições diferentes àquela que me apresentei a Beija-Flor, ou seja, sem uma mediação de amigos ou conhecidos, a aproximação com o senhor Manoel Domingues me foi facilitada pelo fato de tê-lo conhecido em sua casa, ao lado de sua esposa, filha e netos. Por isso, fiquei à vontade de convencê-lo a me levar às suas cantorias, inclusive

as noturnas, as quais ele costuma fazer ao lado de seu parceiro Sinésio Pereira.

A partir da primeira cantoria, a qual foi criteriosamente selecionada e, com isso, julgada apropriada, por Manoel Domingues, para que eu dela pudesse participar, convenci-me de que eles eram a dupla que eu iria acompanhar. Porém, logo percebi que fechar o campo em torno de uma dupla era inviável por dois motivos: por um lado, porque Manoel não cantava sempre com Sinésio Pereira; a formação da dupla, como o leitor poderá ver no capítulo III, envolve uma série de fatores, entre os quais a obrigação de retribuir o convite feito. Por outro lado, ainda que eu me restringisse ao senhor Manoel Domingues, para assim criar com ele o laço que precisava para me inserir nesse universo, não me era suficiente devido à oscilação na quantidade de tratos de sua agenda. De forma breve, já que os detalhes o leitor terá no capítulo seguinte, é difícil encontrar um cantador que tenha cantoria todos os finais de semana. Dependendo da época do ano, o cantador pode vir a ter, quando muito, duas cantorias por mês. Com isso, voltando à questão do tempo de realização da pesquisa, percebi que eu precisava de mais um ou dois cantadores para que eu tivesse compromisso semanalmente nos poucos meses que me restavam.

Pareceu-me necessário agregar, a essa rede de relacionamentos, poetas de idades distintas. Manoel e Sinésio, ambos nascidos em 1938, são da mesma geração e, apesar de terem sido criados em lugares diferentes, pertencem a uma mesma época e contexto de vivência no âmbito da cantoria. Ainda que não fosse o objetivo desse trabalho remontar a história dessa brincadeira, até porque isso exigiria uma condução diferente das atividades do campo, acreditava que olhares geracionalmente distintos ajudar-me-iam na descrição etnográfica.

Desse modo, mesmo não tendo o mesmo grau de aproximação com Sinésio Pereira, tal como o tinha com Manoel Domingues por motivos já explicitados, aceitei

o convite para acompanhar-lhe, após a uma cantoria de sábado à noite, até a Rádio Vitória FM, onde ele³⁵ apresentava o programa Manhã de Viola, que vai ao ar aos domingos, às cinco da manhã. Foi então nesse dia que conheci os meus principais interlocutores e também aqueles que viriam perfeitamente compor o tão almejado leque geracional de cantadores, conforme é possível ver no quadro seguinte.

Os poetas	Data e lugar de nascimento	Idade em 2006
Manoel Domingues	1938 no Engenho Diamantes, Nazaré da mata	68
Sinésio Pereira	1938 em Vertente de Taquaretinga	68
Beija-Flor	1946 no Engenho Caraúbas, Paudalho	60
Bio Caboclo	1959 no Engenho Goitá Grande, Glória de Goitá	47
Severino Soares	1967 no Sítio Cruzeiro do Oeste, Bezerros	39
Canindé	1968 no Município de Vitória de Santo Antão	38
Heleno Fragoso	1973 no Sítio dos Melos, Vitória	33

A ida à rádio foi a oportunidade perfeita tanto para estabelecer um primeiro contato com outros cantadores, quanto para ter acesso às suas agendas, visto que as mesmas são divulgadas ao longo do programa. Saber com exatidão sobre as suas cantorias dificultava a criação de uma série de desculpas que me impediam de ir a um local, considerado por eles, inadequado. Alguns acreditavam que só poderiam me levar a cantorias “de pessoas selecionadas”. Estando ali semanalmente, ficava difícil dizer que a cantoria havia sido cancelada, como muitas vezes me foi dito no início do trabalho de campo.

Foi assim que, mostrando interesse e certa insistência para ir à cantoria na barraca do senhor Biu Ambrósio, em Vitória, aproximei-me de Heleno Fragoso e de

³⁵ Cerca de três meses antes de eu voltar para o Rio, Sinésio deixou de participar do “Manhã de Viola” devido a constantes desentendimentos com o dono do programa e também cantador, José Francisco. O principal motivo das freqüentes discussões, segundo Sinésio, é a incisiva restrição de temas a serem ou não cantados, imposta por Zé Francisco em virtude de sua religião.

seu parceiro, Severino Soares. Além deles dois, conheci Bio Caboclo, que eventualmente também canta com Severino. O que a princípio parecia ser uma extensão do grupo de interlocutores, mais tarde essa aproximação, sobretudo, com Heleno Fragoso e com Severino Soares, mostrou-se fundamental uma vez que Manoel Domingues, de quem eu era mais próxima até então, viu-se obrigado a reduzir os seus tratos de cantoria devido a um problema de saúde.

Desses primeiros contatos na Rádio Vitória FM, passei a acompanhar as cantorias de Heleno Fragoso e, esporadicamente, quando era possível conciliar, as de Bio Caboclo. No capítulo seguinte, no qual será descrito mais detalhadamente o “Manhã de Viola”, o leitor verá que fazia parte da dinâmica do programa ter sempre a presença de outros poetas, além dos já citados aqui. A aproximação maior com Heleno Fragoso e, posteriormente, com Bio Caboclo, deveu-se, principalmente, pela grande empatia que tive com eles logo no primeiro encontro e também pelo fato de eles terem se mostrado os mais dispostos em querer que eu lhes acompanhasse. É importante reter que naquele momento não só o tempo do campo estava passando como também a época de maior realização de cantoria. Era impraticável naquela altura da pesquisa perder mais tempo do que o já despendido inicialmente, tentando convencer os que se mostraram mais resistentes à idéia de ter uma estranha em seus calcanhares. Por outro lado, vale igualmente esclarecer que a empatia em muito teve a ver com a minha sedução pela eloquência desses poetas em detrimento dos demais.

Em se tratando de poetas-cantadores, o poder da oratória, seja como permanentes “contadores de causos” ou piadistas, é quase uma marca caracterizadora deles enquanto tais. Porém, como em qualquer grupo social, há aqueles que são mais predispostos em falar sobre si e sobre a realidade em que vive. E foi exatamente esse o ponto que constituiu a minha sedução por esses e não pelos os outros. A eloquência

somada à dada predisposição reflexiva desses poetas foram essenciais no que concerne à compreensão de importantes questões da pesquisa: saber quais são os fatores requeridos a um indivíduo reconhecido como cantador de viola ou poeta-cantador.

2.1 Manoel Domingues Ramos



Manoel Domingues, no estúdio da Rádio Guarani, preparando-se para começar, ao lado de Sinésio Pereira, o programa de cantoria “Cultura da nossa gente”, Camaragibe, 05 de março de 2007.

Manoel é aposentado, tem quatro filhas, dois filhos e oito netos. A filha mais velha é freira e vive em Fortaleza; a mais nova, a única que ainda morava com o cantador, na época da pesquisa, estava preparando-se para casar em agosto de 2007. Os demais vivem também na cidade de Carpina. Nenhum de seus filhos é cantador e a sua esposa, depois que teve os filhos, deixou de lhe acompanhar em cantorias. Manoel mudou-se vinte vezes, a maioria pela região de Carpina, até conseguiu a casa onde mora hoje, cujo terreno lhe foi passado, em 1991, através de um dos programas de governo de Miguel Arraes. Na época da pesquisa, o poeta participava esporadicamente do programa de cantoria da Rádio Guarani, ao lado de Sinésio Pereira, mas já não faz muita questão de pleitear um programa próprio, porque, segundo ele, está satisfeito com o nome que tem. O poeta não costuma se apresentar em festivais de cantoria, mas em 2006, por

intermédio de Sinésio, participou do corpo de jurados do 6º Desafio Nordestino de Cantadores - o maior festival de cantoria de Pernambuco e, talvez, do Nordeste. Na época da pesquisa, os ambientes de cantoria do cantador restringiam-se aos municípios de Carpina, Lagoa de Itaenga, Nazaré da mata e Araçoiaba.

2.1.1 A infância e o trabalho no engenho

Levei algum tempo para perceber que a motivação maior de Manoel Domingues em falar sobre cantoria não vinha propriamente desse assunto, mas sim de sua ampla experiência de vida naquele que é, por excelência, o ambiente preferencial dessa brincadeira - o engenho. De fato, foi numa conversa com Sinésio Pereira através da qual eu tentava entender como ele tinha conquistado espaço para cantar na zona da mata, uma vez que tinha nascido e sido criado no Agreste e morava em Camaragibe, que Manoel enfatizou: “Simone, se você quer saber de zona da mata tem que perguntar para mim. Não tem ninguém aqui que saiba mais do que eu”. (Carpina, setembro de 2006) Dessa maneira, Manoel me apresentou, ao longo de várias idas e vindas de cantorias, a sua reflexão sobre o universo da cantoria a partir de sua vida como “morador” de engenho.

Para Manuel, a sua infância foi uma época opaca e triste porque aos oito anos de idade já tinha perdido o pai, a mãe e a única irmã. Aos seis anos, sua mãe faleceu devido a uma pneumonia; em seguida, morreu a irmã em decorrência da mesma enfermidade da mãe e, nesse intervalo entre a mãe e a irmã, ele perdeu também o seu pai. Aos seis meses de idade, os pais do cantador resolveram ir para Recife e lá permaneceram até a morte. Já ele, um pouco antes do agravamento da doença de sua mãe, por volta dos seis anos, foi para a casa de uns tios que eram “morador” do Engenho Diamante, em Nazaré da mata. Aos treze anos começou a trabalhar na cana e,

mesmo antes, aos sete anos, já ajudava o seu tio trabalhando no roçado. Na opinião de Manuel, foi o tempo mais difícil de sua vida:

Minha vida foi assim, criado por tio e tia; sofrendo muito no engenho. Trabalhando em engenho, fui trabalhar muito novo. Com treze anos eu já estava forçado a trabalhar. O povo fala que a princesa Isabel libertou os escravos, mas no meu tempo havia quase uma escravidão completa. Os escravos, então, acabaram-se depois de 1962 com Miguel Arraes aqui como governo. Naquele tempo a gente trabalhava, mas não tinha salário não. O senhor de engenho dava o que queria no final do mês. Quem reclamasse, ele botava para fora (...) Mas desde treze anos que eu já trabalhava obrigado mesmo nos engenhos. (Carpina, setembro de 2005)

A atitude discricionária do senhor do engenho no contexto da zona da mata e, com isso, a total dependência do “morador”, em muito tem a ver com a relação estabelecida, nesse universo, entre o empregador e o empregado. Como bem apontou Palmeira (1977), ninguém é simplesmente trabalhador de uma usina ou “morador” de um engenho, ao contrário, “morador” é aquele que estabelece um “contrato” particular que o liga a um senhor de engenho particular. Em meio a um conjunto de regras e não-regras circunscritas por esse “contrato” particularizado, os direitos são interpretados nos termos da dádiva, como é, por exemplo, o caso do acesso ao sítio. Com isso, torna-se obrigatório a sua retribuição, presenteando ao senhor de engenho com a melhor safra de seu roçado ou a primeira cria de seus bichos. E nessa malha muito bem engendrada, o “morador” vê-se aprisionado no engenho, como muitas vezes me foi descrito pelo cantador.

Agora de treze anos em diante que eu fui pagar o que aqui o povo chama de condição. Trabalhar no engenho pra pagar a condição do sítio que a gente morava. Era por isso que o senhor do engenho pagava o que queria no fim da semana. Quando eu fui cuidar disso, era quando eu já estava com treze anos. Pronto, eu saí de lá com 28, não, com 27anos. Saí do engenho e vim morar aqui na rua. (Carpina, setembro de 2005)

2.1.2 A alfabetização e a leitura de folheto de cordel

Em relação à educação, o poeta alcançou o que na época se denominava a carta do ABC, ou seja, a etapa escolar que corresponde ao período de alfabetização do aluno. Manoel, bastante orgulhoso de si, contou-me que ele pode dizer que aprendeu a ler sozinho, através dos folhetos de cordel. Em sua época, primeiro o aluno aprendia a

identificar as letras e a soletrar as sílabas para, depois, começar a ler. O cantador aprendeu a ler mesmo antes de alcançar a cartilha do ABC. Os seus vizinhos compravam folhetos de cordel na feira e era ele o encarregado de ler as histórias para o pessoal.

Porque de primeiro, a gente tinha muito cordel na feira. Então o povo do engenho ia para rua, para feiras e comprava uns cordéis. Chegava cá e diziam: “chama o Manoel para cantar cordel lá em casa de noite!”.

Eu cantava lendo, sabe? Lia cantando, sabe? Eles admiravam e passavam a noite todinha escutando a cantar. Cantava isso aqui [mostrando o folheto]. Isso tudo aqui é cantado. É escrito do jeito que a gente canta. Isso aqui se chama sextilha, são seis linhas. Eu passava a noite todinha cantando. Eles me admiravam e diziam que eu ia ser cantador de viola. (...) Aprendi a ler mais correto nos cordéis. Porque tinha que cantar que o público entendesse. Não podia cantar soletrando. Naquele tempo nas escolas se soletrava. B+a – ba, b+e – be, b+i – bi, b+o – bo, b+u – bu; depois ia juntando as palavras. A gente não podia cantar assim. Primeiro passava o cordel para lá, para cá. Depois que estava lendo corrido, então eu cantava. Ficava fácil do povo ouvir. Então, eu não tenho grau nenhum de estudo. (...) Depois passei para a cartilha. Quando cheguei na cartilha, eu disse a professora, que era dona Nininha... Lá mesmo no engenho. Dona Nininha, vai ensinar as lições dos outros que eu já sei a da cartilha. Ela duvidou. E então passou a lição dos outros, enquanto eu virando as páginas e lendo, lendo, lendo direto. Então ela disse: “Pare que não é para dar toda ela hoje não”. Pronto! Encerrou. Não fui mais para a escola. Naquele tempo era muita dificuldade. A escola era em Tracunhaem. A gente trabalhava de dia e tinha que ir para a escola à noite. Depois essa professora se mudou. Saiu do lugar e se acabou a escola para mim³⁶. (Manoel, Carpina, setembro de 2005)

Dos cinquenta moradores que tinham no engenho, somente Manoel outro jovem sabiam ler. Como ele havia parado na cartilha, então nem tinha chegado a estudar as matérias que fazem parte da grade escolar do ensino fundamental, por exemplo, geografia ou história. No entanto, no início de sua inserção na profissão de cantador, lia livros daquelas matérias, além de alguns sobre mitologia e astrologia, para aprender aprimorar o seu conhecimento e, posteriormente, ter condições de fazer algumas estrofes e não “passar por vergonha” diante da turma e do outro poeta em dia de cantoria. Com isso, acabou aprendendo mesmo sem ter tido a chance de freqüentar ininterruptamente o colégio. Naquele contexto, segundo o cantador, quem sabia ler era respeitado pelos demais; Manoel observou que, às vezes, nem ele mesmo sabia o que estava dizendo, mas pelo fato de saber ler, todo mundo acreditava.

Porque, você vê, lá onde a gente morava mesmo já tinha fundado o sindicato rural, mas aparecia uma

³⁶ Sobre a questão da literatura de cordel enquanto instrumento educacional e fonte para a chamada História da Educação ver a tese de doutorado “Literatura de cordel, educação e formação da consciência crítica”, de José Cláudio Mota Porfiro, apresentada, em 1999, à Faculdade de Educação da UNICAMP.

organização incentivando os camponeses... que eu fui do sítio também eu sei...incentivando os camponeses para botar fogo nas canas, virar carro de boi, tomar carga e não deixar dar a comida aos animais. Isso quando não entrava em greve. Então isso era outra turma que vinha por trás botando na cabeça dos trabalhadores que a terra era deles. Mas naquele tempo se brincasse com os senhores de engenho morria. Eles não tinham o respeito que tem hoje. Por isso que eu digo, qualquer pessoa que chegasse no meio dos analfabetos e se eles sabem que você sabe ler, pronto, eles vão abrir a boca e você bota eles para onde quer. Pronto, era sim. Nesse engenho de 50 moradores, só quem sabia ler era eu e... até esse cara foi presidente do sindicato de Nazaré. Era Severino Bezerra. Ele sabia ler. Eu e ele.
(Manoel, Carpina, setembro de 2005)

2.1.3 A viola e a atividade sindical

Manoel desconfia que tenha sido a sua eloquência de cantador, o motivo mais forte de ter sido convidado a participar dos treinamentos para a fundação do Sindicato Rural de Nazaré da mata. Porém, diferentemente de seu amigo Severino Bezerra, preferiu não se envolver em questões políticas, pois tinha medo da represália dos proprietários de engenho.

Ele [referindo-se ao sogro] não apanhou não, mas levaram um amigo nosso e deram nele de quase matar na frente do meu sogro. Agora matar mesmo lá no engenho... porque o senhor do engenho era bom. Se fosse nos engenhos ruins... quando tiraram o Miguel Arraes do poder, ônibus dos exércitos invadiram os engenhos era pegando gente e botando dentro dos ônibus...agora ninguém sabe para onde. Têm muitos que sumiram. Os ônibus tudo sem cadeira, sem nada. Era pegando tudo feito bicho. Lá em Diamante mesmo o senhor de engenho disse que não precisava. Não deixou. Quer dizer que não tinha muitos agitadores, então o senhor de engenho não concedeu que eles entrassem. Mas depois disso, sempre em todo lugar tem um mais afoito, então aquele mais afoito pegou uma pisa que ficou doente e morreu dessa pisa. Um tal de Manoel Biró. (Manoel, Carpina, setembro de 2005)

Apesar de ter abandonado posteriormente, Manoel chegou a fazer parte, aos 19 anos de idade, do conselho fiscal do STR de Nazaré. Muitas vezes, ele usou o fato de ser reconhecido como cantador para escapar de participação em manifestações; o poeta pegava a viola e “caía no mundo” e só voltava quando sabia que as coisas tinham se normalizado. Desse modo, não participava das manifestações, mas também não se indispunha com as pessoas.

Porque fazia medo. Porque tinha muito senhor de engenho que contratava jagunço, bandido para atirar em trabalhador. Então eu tinha era medo. Eu já tinha esse escape da viola. Cadê Manoel? Ele viajou. Quando é que ele vem? Sei não. A greve passava e eu no meio do mundo.

Simone: O senhor ia para aonde?

Faltava lugar não. Eu tinha muito conhecido. E, às vezes, eu já tinha trato e por lá mesmo eu ficava e só vinha depois da greve. Conhecido, tudo jovem, amigo demais pelo mundo, nas cidades, Timbaúba, Itabaiana. (...) Chegava nas casas assim - chama o povo que a gente vai cantar. Às vezes em ponto de venda. Os donos ficavam era contentes dependendo do nome dos cantadores. (Manoel, Carpina, setembro de 2005)

2.1.4 A prática com a viola x senhor-de-engenho

O período anterior à profissionalização, que eu chamaria de uma espécie de prática, também se configura naquele conjunto de dádivas, concedidas por um “bom senhor de engenho”. Na primeira vez que conversei com Manoel Domingues, em 2005, apesar da pouca inserção no universo da cantoria propriamente dita, eu já sabia, por meio das pesquisas realizadas por meus professores e por minha orientadora, as restritas condições de vida impostas à população moradora dos engenhos da zona da mata pernambucana. Então, quando o poeta me disse que essa espécie de prática de cantador foi arrolada quando ele ainda era “morador”, pareceu-me curioso conciliar o regime de intenso trabalho do engenho à liberdade requerida ao cantador para se locomover, às vezes para lugares distantes, e se ausentar por alguns dias, além do final de semana.

O cantador atribui ao senhor do Engenho Diamante a oportunidade que lhe foi dada para cantar. E a partir daquele modelo de relação particularizada entre senhor e trabalhador na zona da mata, o poeta descreve concessão do dia de folga nos termos da dádiva:

Não tinha não porque ele [referindo-se ao senhor de engenho] era um cara muito bom, sabe? Dia de sábado não tinha trabalho. Eu saía para cantar e, às vezes, eu não ia nem trabalhar na segunda. Só chegava na terça-feira. E ele não reclamava. Ele era um cara... Logo a minha tia que me criou foi quase quem criou ele. Ele considerava muito ela porque ela foi empregada da casa do pai dele. É tanto que eu saí de lá e ela ficou no sítio de graça, sem pagar nada. Ele não se incomodava não que eu saísse para cantar não. Nisso quem perdeu fui eu porque eu já trabalhava de carteira assinada lá e quando eu saí, nem procurei por isso.

Simone: Não procurou?

Ele disse: “Vá se embora, mas dá baixa na carteira. Tem indenização de tempo de trabalho”. Nada disso eu procurei. Vim me embora. E ele achou foi bom. Achou bom porque se livrou de mim.

Simone: Mas ele era um cara bom?

Era bom. Era um cara bom. Senhor Zito. Ele já morreu. Ele era novo. Se fosse mais velho que eu, era pouca coisa. [Perguntando a esposa] Não era, velha? Você conhecia senhor Zito.

Simone: Como era o nome dele?

Senhor Zito. Era filho de senhor Nozinho do Engenho Terra Nova, lá perto da Usina Aliança. Era um cara bom. Porque o proprietário que o trabalhador entra na casa dele pela porta da frente e sai pela porta da cozinha, ele dá toda intimidade aos moradores, não é ruim. O ruim mesmo não quer nem ver o trabalhador. Só quer o trabalhador para trabalhar. Mas ele era um cara bom.

Simone: Então quer dizer que o senhor saía para fazer cantoria todo fim de semana?

Eu saía, às vezes eu estava na beira da estrada e ele me dava até carona. Me levava no carro dele. Por exemplo, eu ia para o lado de Aliança, ele ia para o lado de Terra Nova, ele me levava de carro. Às vezes botava eu para fazer serviço de cabo também. Medi conta com os trabalhadores, contar cana. Eu saía e ele não se importava. Ele botava outro no meu lugar. Nunca reclamou não. Eu tive prejuízo nesse ponto porque eu saí e nem dei baixa em carteira.

2.1.5 O reconhecimento da habilidade de improvisar e a inserção na profissão

Manoel ouvia de seus vizinhos que ele tinha o “dom” da cantoria e que seria cantador. Os vizinhos tinham tanta admiração por ele que compraram a primeira viola do poeta. Assim que recebeu o presente, aos 22 anos, passou a ser visitado pelos cantadores da região. Eles pegavam a sua viola para afinar, convidavam-no para acompanhar-lhes em suas cantorias e, dessa maneira, foi aos poucos se inserindo no universo dessa brincadeira³⁷. Dos 22 aos 28 anos, conciliou o trabalho na cana com a cantoria de viola, mas como era muito difícil manter as duas atividades e, principalmente, segundo o cantador, por ganhar muito pouco no engenho, decidiu *ir para a rua*.

2.1.5.1 A profissão e “a rua”

Aos 27 anos, o poeta, já “na rua”, passou três anos vivendo só de cantoria. Na época, ele estava noivo e, um pouco mais de um ano após ter saído do engenho, acabou casando-se. Em todas as nossas conversas, ficou claro o divisor que Manoel impõe quando fala de sua vida antes e depois do engenho. A ida para a rua, segundo o cantador, foi a oportunidade de largar a vida triste que levava. Quando casado, ele ainda viveu uns dois ou três anos só da viola, mas depois acrescentou a essa atividade,

³⁷ Apesar de a cantoria não ser um estilo musical, parece interessante o artigo da L’Homme de janeiro a junho de 2006 sobre o ensinamento do jazz, cuja dinâmica em muito se assemelha ao aprendizado de cantoria que também se dá pela coletividade: “...un peu par eux-mêmes, certes, mais beaucoup grâce aux autres. L’apprentissage “par la communauté” qu’est la jamm-session, c’est-à-dire para l’expérience répétée de la pratique collective et l’écante dès musiciens confirmes, leur permet d’acquérir les connaissances de base de cette musique”. (2006:108)

a prática da marcenaria e da carpintaria de esquadrias, aprendidas com o seu vizinho de Carpina, cidade onde mora até os dias de hoje. O poeta trabalhava na oficina do vizinho, ajudando-o durante a semana, e sexta, sábado e domingo, cantava. Como pude perceber, depois que os poetas se casam, eles tendem a buscar uma atividade profissional para aumentar a renda apurada com a cantoria. Entretanto, somente um, de todos os poetas que conheci, entre eles os chamados poetas de folheto ou cordelistas, voltou ao trabalho na cana.

A profissionalização no mundo da cantoria de viola, iniciada tempos depois de ter adquirido o instrumento, foi-me colocada por Manoel, e por todos os demais poetas, como uma alternativa para largar o trabalho na agricultura canavieira e a “vida sofrida” nos engenhos. Apesar de essa atividade ser iniciada quando o cantador é ainda “morador”, ela representa uma ruptura de um modo de vida e, como tal, não é privilegiada, quando ele mais tarde já *se encontra* “na rua”, para ser uma alternativa paralela à profissão de cantador.

É muito importante mencionar que, no âmbito do trabalho na cana, somente os jovens celibatários tinham liberdade para circular entre os engenhos. Caso, por abandono ou por morte do pai, eles viessem a assumir a chefia da casa, aquela mobilidade passaria a ser interdita, sobretudo, quando se tratava do primogênito. Dos sete poetas com os quais trabalhei, somente três tiveram que assumir as responsabilidades da casa devido à ausência do pai. Durante esse período como chefe de família, todos os três conciliaram a atividade de cantador com o trabalho na agricultura. No caso específico de Manuel Domingues, a viola como profissão de fato só foi viabilizada quando ele e a família deixaram o engenho.

Uma vez que os trabalhadores “vão para a rua”, como muito bem apontou Sigaud (1979), não é que deixam de ser operários da cana, ao contrário, vê-se que a

grande maioria continua a ser, porém privada dos direitos trabalhistas, juntando-se ao conglomerado de trabalhadores clandestinos. No caso analisado aqui, não se trata de uma incompatibilidade de ambas as atividades, mas sim que a viola representa a possibilidade ímpar de uma ruptura total com o engenho.

Fui, quando eu saí de lá, eu já cantava, sabe? Eu comecei a cantar lá. Mas achava ruim trabalhar e cantar. Os cantadores melhores já me chamavam para fazer cantoria, então eu saía para longe. Ganhando pouco no engenho, foi quando decidi vir para a rua, que, de fato, foi melhor para mim. Muito melhor. Cantar em programa, fui o cantador do povo daqui da região querida. Todo mundo falava, hoje ainda falam muito: Manoel Domingues Ramos. Todo mundo aqui me conhece. Já tive em tempos mais avançados, agora não porque já estou velho estou mais escanteado³⁸. Aparecem outros. (Manoel, Carpina, setembro de 2005)

2.1.5.2 O rádio: fazer nome de cantador

Como para “fazer nome” de cantador, ou seja, tornar-se um cantador profissional, é imprescindível a rádio, Manoel, uma vez longe do engenho, passou a participar semanalmente de programas de cantorias que, naquela época, eram patrocinados pelo sindicato rural. Além desse patrocínio, os cantadores contavam com o dinheiro que os ouvintes mandavam, por carta, como forma de pagamento de seus pedidos de mote ou de canção. Em troca do patrocínio do horário do programa, os cantadores “cantavam” os sindicatos, valorizando-o; às vezes, alguns dirigentes sindicais iam ao programa para avisar sobre as reuniões ou para convidar os trabalhadores a se filiarem; tudo anunciado, segundo Manoel, do jeito que os cantadores cantavam, ou seja, com rimas.

Sabe como era... eu aparecia no rádio porque alguns cantadores apareciam onde eu morava. Como me admiravam, sabiam que eu já podia cantar em rádio, que eu já cantava mais ou menos, eles disseram: “vamo bora pro rádio, tem o programa de fulano, de sicrano, chega lá tu canta”. Eles me traziam para o rádio. As primeiras vezes eu cantava tremendo de medo. Às vezes o dono do programa chegava e eu já estava cantando no programa dele. Mas tinha o prazer de me conhecer, deixava eu cantar para lá. Quando eu terminava, me incentivava. Então depois a gente vinha e comprava programa também.

Na época da pesquisa, a maior parte do patrocínio já não era mais dos

³⁸ *Escanteado* relaciona-se à “ser colocado para escanteio”, expressão do português do Brasil que usa a imagem futebolística da cobrança do escanteio (*corner*) - o chute da bola de um dos cantos do campo- para indicar que a pessoa perdeu a posição preferencial e se encontra na margem da atividade ou de uma dada situação.

sindicatos, inclusive porque esses, em sua maioria, já possuem os seus próprios programas. O “Manhã de Viola”, por exemplo, é um dos poucos programas de cantoria que ainda recebe patrocínio de sindicato rural - STR de Chã de Alegria. Entretanto, não é o patrocínio majoritário do programa, que além da colaboração dos comerciantes de Vitória de Santo Antão, tem grande parte de sua hora paga pelos donos da rádio - os políticos locais Elias Lira e Henrique Queiroz. Além do programa “Manhã de Viola”, em Vitória, já tiveram outros patrocinados por político, como foi o caso daquele comandado pelo cantador Badeco, cuja hora foi cedida pelo prefeito; atualmente tem o programa diário de Cícero Dionísio, patrocinado por um deputado local, adversário político daqueles que patrocinam o Manhã de Viola.

O programa de rádio é um capital tão valioso para o poeta-cantador quanto, por exemplo, a sua voz. É através dele que os poetas divulgam as suas agendas, apresentam o seu potencial enquanto cantador e, como me foi dito, fazem o seu nome. Nas primeiras vezes em que estive no estúdio da Rádio Vitória FM para acompanhar o *Manhã de Viola* – programa de cantoria do poeta Zé Francisco que vai ao ar todos os domingos das cinco às seis da manhã – pareceu-me estranho o fato de os cantadores, que fazem apresentações esporádicas no programa, gastarem o seu pouco tempo ao microfone para falar de uma imensa lista de nomes. Para mim, parecia mais pertinente usar o pouquíssimo espaço que tinham cantando.

Como eu digo, o povo passava a noite todinha numa cantoria de viola. A sala cheia. A gente de manhã, às vezes, já cansado de cantar, e o povo ainda fazendo pedido.

Simone: Ah é? Era na casa de quem?

Nas casas mesmos. Casa de família. Vinha de casa para o rádio contratando a gente. Às vezes vinham na casa da gente e chamavam. Todo sábado era. Ainda tem região que é assim. Você vai à região de Vitória, onde tem um rádio que divulgue o cantador, toda semana os cantadores cantam. Hoje mudou mais porque o povo do sítio saiu, não é mais como era. Os cantadores cantam mais em bares e nas cidades. É contratado para a apresentação de uma hora e de duas. (Manoel Domingues)

No programa do dia 08 de outubro de 2006 estavam presentes os cantadores Antônio Severino, Biu Pequeno, ambos de Feira Nova, e Heleno Fragoso, além de

Sinésio Pereira, que apresentava o *Manhã de Viola*, e de Júnior, o locutor do programa e filho de Zé Francisco. O programa é também um espaço de sociabilidade entre os cantadores que, na manhã de domingo, estão voltando para casa da cantoria do sábado à noite. Com isso, sempre há visita de três ou quatro poetas. Faz parte da dinâmica do *Manhã de Viola*, convidá-los ao microfone para cantar um mote³⁹ ou uma canção, solicitada por telefone por um ouvinte, e para divulgarem as suas cantorias. Nesse programa do dia 08/10/06 Heleno foi ao microfone para anunciar a sua agenda, que na ocasião era a seguinte:

- 18.11.06 Cantoria na casa de Zeca de Antão, bairro do Cajá
- 04.11.06 Cantoria na casa de Bastião Boló, no Sítio Açude Grande de Glória
- 05.11.06 Cantoria na casa de Biu Ambrósio, Rua da Linha
- 15.11.06 Cantoria no Engenho Cacimba
- 19.11.06 Cantoria na casa de Zezinho da Borborema, no Engenho Pitu

Em seguida, Biu Pequeno igualmente informou aos ouvintes sobre as suas próximas cantorias:

- 11.10 Cantoria na casa do senhor João Cândido.
- 04.11 Cantoria na casa de Elias Siqueira e esposa, no Sítio da Onça.

Após o rápido anúncio de suas próximas cantorias, os cantadores gastavam todos os seus minutos mandando saudações e lembranças para pessoas, que eram mencionadas, sobretudo, por seus apelidos acrescidos do topônimo. Estava claro que aquela lista de nomes não era a dos patrocinadores do programa porque esses eram mencionados somente pelo locutor, que não é cantador, e também porque seguido de seus nomes, vinha a propaganda do estabelecimento comercial. Nunca cheguei a perguntar-lhes, de fato, quem eram aquelas pessoas a quem eles dedicavam tanto tempo enviando saudação. A questão foi sendo resolvida à medida que eu comecei a acompanhar Heleno Fragoso em suas cantorias; conheci, então, os tão saudados Cara de Gato e o seu irmão, o senhor Biu Ambrósio e dona Maria, o pessoal do Alto José Leal,

³⁹ Faixa 05 do CD anexado à tese.

Leda e o marido, o senhor Zeca da Borborema e família, entre muitos outros. Dei-me conta que aquelas pessoas ressaltadas no programa eram fãs de cantoria e, que muitas delas, eram donas de barraca ou da casa onde o cantador costuma cantar.

Conforme o tempo foi passando, até eu comecei a utilizar os segundos que eu tinha no microfone do *Manhã de Viola* para agradecer as pessoas por terem me recebido em suas casas. Do acanhamento dos primeiros programas em falar o meu “carioquês” e também por não saber o que dizer exatamente, passei, tempos depois, ao completo desembaraço ao agradecer, por exemplo, a Dona Maria do Sítio Poço Grande, pelo delicioso bolo de macaxeira; ou ainda, as castanhas de caju de dona Brígida do Sítio Agostinho, em Feira Nova. Mandava recados como: Ei dona Iraci e senhor Biu, vou passar por aí na próxima semana para bater aquele papo; pessoal do Sítio Agostinho, guarde para mim aquelas pimentas, quero levá-las para o Rio; Senhor Raimundinho, muito obrigada pelo coentro e pela cebolinha. O povo de casa adorou. Oh criançada do Sítio Oiteiro, vou levar as fotos na próxima semana. Algumas delas, após o meu recado, chegaram a ligar para Heleno pedindo-lhe que me agradecesse pela lembrança e me convidaram para voltar as suas casas. Dona Brígida e o senhor Baixinha, por exemplo, ofereceram-me, num dia de semana, um almoço em seu sítio em Feira Nova.

Comecei a me dar conta de que aquele programa da Rádio Vitória FM, que é uma das maiores da região e a principal da cidade de Vitória de Santo Antão, com mais de vinte anos de existência, cuja frequência abrange cerca de cinquenta e quatro cidades, não comunica para um ouvinte anônimo. Ouso a dizer que ele é quase como um telefone utilizado propositalmente no “viva-voz”. Os cantadores ressaltam com veemência aquelas pessoas que compõem o seu “território de cantoria”, e elas, por sua vez, sentem-se lisonjeadas.

Essa troca por meio do programa de rádio, pelo oferecimento de versos e canções alude a uma de minhas hipóteses: a cantoria é um canal de reafirmação de laços. Com isso, o nome citado por um cantador na rádio é a afirmação desse *status* adquirido no âmbito de uma cantoria. Mas se o pé-de-parede é impreterivelmente um evento familiar, ou seja, você precisa ser convidado para ter acesso a ela, qual a razão de divulgá-la no programa da rádio?⁴⁰ A partir do que observei, poderia dizer que as agendas são anunciadas para afirmar tanto o nome do cantador, cujo sucesso tem a ver com o número de pessoas com quem ele pode estabelecer compromisso ou trato, quanto o do dono da casa ou da barraca onde há o evento.

O programa “Cultura de nossa gente”, da Rádio Guarani, em Camaragibe, comandado por Sinésio Pereira e com a participação de Manoel, tem a mesma dinâmica do programa mencionado anteriormente. Ambos os cantadores dedicam boa parte do tempo no ar divulgando as suas agendas, agradecendo e citando uma infinidade de nomes.

2.1.5.3 A conquista de seus próprios ambientes de cantoria

No caso de um jovem que foi reconhecido pela vizinhança como cantador, não lhe é, inicialmente, um problema não ter seu próprio ambiente para cantar. É a própria vizinhança, tal como na trajetória de Manoel, ou a família que providencia esse lugar para o poeta fazer a sua primeira brincadeira⁴¹. Depois dessa apresentação, os cantadores mais experientes, que já freqüentavam a região desse poeta, sabendo que ele foi considerado cantador, leva-o para os seus próprios ambientes. Uma vez na rua, quando a profissionalização é iniciada, ele depende, como já foi dito, da rádio para angariar seus próprios lugares para cantar, cativar as famílias e ser convidado por outros

⁴⁰ Agradeço a minha orientadora, Lygia Sigaud, por ter me chamado a atenção para essa questão.

⁴¹ De forma semelhante ao que ocorre em At Sidi Braham, segundo descrição de Tassadit Yacine (1987) sobre a poesia dos Qasi Udifella – um grupo religioso da Argélia, as cidades na zona da mata parecem atribuir como elemento de prestígio o número de poetas que circulam no local.

cantadores. Tal como no boxe, por exemplo, o sucesso da carreira do cantor reside na seleção do parceiro, porém, como principiante, ele não está habilitado a fazer escolhas; ele necessita de um parceiro experiente que lhe “levante”, que lhe empreste o seu nome e o seu público.

De forma semelhante, para ser conhecido como “Manoel Domingues Ramos”, o cantor teve que freqüentar o programa de rádio patrocinado pelo sindicato, e, em seguida, participar daquele que me foi descrito como o mais importante programa de cantoria da história da zona da mata - o programa da Rádio Planalto de Carpina⁴². Em decorrência de sua participação nesses programas, o poeta ao longo da profissão cantou nos engenhos de Vicência, Timbaúba, São Vicente, Macaparana, entre outras cidades da mata Centro-Norte.



⁴² Segundo a explicação do cantor Sinésio Pereira, esse programa foi extinto quando Joaquim Francisco Cavalcanti elegeu-se governador do estado de Pernambuco (1991-1995), passando o título da Rádio Planalto para Samir Abuanda, que extinguiu o programa de cantoria e proibiu a participação dos cantadores nos programas da rádio. Em decorrência da crítica que fez a essa atitude do jornalista Samir Abuanda, que na época era também gerente da Rádio Globo, Sinésio perdeu o seu programa na Rádio Clube.

Ambientes de cantoria de Manoel Domingues:
marcação vermelha = ambientes no passado⁴³; marcação azul = em 2005/2006/2007

Segundo ele, a sua melhor cantoria foi uma na região de Limoeiro, já no agreste pernambucano, que lhe rendeu três feiras e ainda sobrou para comprar um terno novo. Não vou antecipar aqui a reflexão, que será feita no capítulo V, sobre a economia da cantoria, mas vale recuperar dessa informação de Manoel Domingues, a compra do terno, que em muito tem a ver com o que estou esboçando sobre o “fazer nome de cantador”.

2.1.6 O corpo como capital

Além do reconhecimento dos vizinhos, de adquirir o instrumento musical e da conquista dos ambientes, o que juntos possibilitam a solidificação do nome, o corpo é o capital por excelência do cantador. Por um lado, é um capital caracterizado pela boa saúde e pela juventude. Várias vezes, ao conversar com Manoel sobre a sua atual agenda, o cantador me assegurou que, hoje em dia, não tem muitos tratos porque já está velho. Logo no início desse capítulo, ressaltai que, durante o trabalho de campo, o cantador teve que dar um intervalo em suas cantorias, devido a um problema de saúde. Tratava-se de uma elevação em sua taxa de colesterol, que, a princípio, não é uma enfermidade que lhe restringisse de estar presente na brincadeira.

A alta taxa de colesterol não impede o enfermo de ter uma vida social, mas lhe impõe uma dieta, que proíbe, por exemplo, o consumo de álcool, produto este imprescindível em dia de cantoria. E essa restrição compromete ao cantador de expor o seu corpo como instrumento. É dizer, tal como descrito na introdução, a bebida alcoólica faz parte da cantoria, mas é requerido ter um domínio sobre ela. O propósito da brincadeira não é a bebida, mas sim escutar o improviso; nesses termos ela não é

⁴³ A noção de passado, usada na legenda do mapa de ambientes de cantoria de cada um dos cantadores descritos aqui, refere-se ao período em que eles tornaram-se profissionais da viola.

considerada como “festa de bebida”, onde, segundo Heleno Fragoso, só os amadores costumam cantar.

Para Manoel, a bebida, e ela é preferencialmente a aguardente, ajuda o cantador. Em decorrência da enfermidade e de sua afirmação, juntei ao grupo de questões que o campo me foi suscitando, a relação do consumo do álcool com o desempenho do cantador. Tendo a achar que a cachaça é um dos fatores que ajuda ao poeta a expor que possui pleno domínio sobre o seu corpo. A brincadeira pode durar uma tarde inteira, às vezes, inclusive, na seqüência de uma cantoria que ocorreu na noite anterior. É dizer, o poeta pode chegar a cantar cerca de umas oito horas sentado, na maioria das vezes, em um banco sem encosto e não acolchoado, em noites que, com o passar da hora, vão ficando cada vez mais frias ou em dias quentes, sob um sol escaldante. Conseguir permanecer sentado, sob essas condições e por longas horas, além de improvisar e tocar a viola, são os indícios de um cantador experiente.

O cantador, tal como um artista plástico, por exemplo, está envolvido numa atividade, cuja prática é, antes de tudo, corpórea. Porém, no caso de um aluno de artes plásticas, é sabido que o seu avanço num curso de pintura e o domínio da técnica são demonstrados pela expansão de seus movimentos corporais. Sabe-se que o iniciante em artes plásticas é aquele que se senta muito rente à tela, tem movimentos curtos, vagarosos e cuidadosos (DABUL, 2001). Em relação ao cantador, diria que é justamente o contrário: o cantador experiente é aquele que tem o pleno domínio de um corpo contido por horas. Dado isso, o terno ou mesmo uma calça jeans, no caso dos jovens, uma blusa de botão, nunca camiseta ou blusa de malha, e um sapato de couro engraxado, são itens importantes que atraem a visão dos convidados para o reconhecimento do pleno domínio corporal do cantador. Câmara Cascudo (1939), por exemplo, cita o caso em que o cantador Manuel Caetano recusou o convite de Manuel

Cabeceira para cantar em um casamento no sertão da Paraíba, enviando-lhe o seguinte verso:

Diga a Manuel Cabeceira
 Que eu lá não posso ir,
 Que estou desfabricado,
 Que eu não tenho o que vestir.
 Mande um cavalo selado,
 Liforme de gazimira
 Pra Caetano poder ir. (CASCUDO, 1939, p.152)

Câmara Cascudo também cita em seu livro o convite de Zefinha do Chabocão feito a Jerônimo do Junqueira para uma cantoria em sua casa:

Nesse tempo eu era limpo,
 Metido um tanto a pimpão,
 Vesti-me todo de preto,
 Calcei um par de calção,
 Botei chapéu na cabeça
 E um chapéu de sol na mão;
 Calcei os meu bruziguim,
 Ajeitei meu correntão,
 Nos dedos da mão direita
 Levava seus anelão,
 Três meus e três emprestados;
 Ia nesta condição... (CASCUDO, 1939, p.152)

Além do corpo como um capital físico e estético, com a incorporação do capital cultural de beleza e do estar bem vestido, ele é também capital técnico. Se o leitor não se lembra, vale recuperar a afirmação de Manoel de que seu amigo do Engenho Diamante não poderia ser cantador porque ele não tinha boa voz. A importância da voz, enquanto um item que favorece a figura do cantador, em nada tem a ver em considerá-lo como um cantor, porque o que define um cantador é a sua capacidade de improvisação e a sua criatividade.

Até onde eu consegui compreender, a voz é um instrumento importante, tal como o saber tocar a viola, mas simplesmente para adornar os versos poéticos. Manoel, como os demais poetas que aqui serão apresentados, quando começou a cantar não sabia tocar viola, por exemplo. Em sua primeira cantoria, tocou meio desafinado, seguindo a

orientação do cantador: “Põe o dedo assim, segura assim, mais embaixo...” e, depois, foi praticando e aprendendo com um vizinho, até chegar ao aperfeiçoamento. Além da voz, o corpo também se configura num instrumento devido ao ouvir e ao “ver” os versos improvisados.

2.2 Sinésio Pereira



Sinésio Pereira, no estúdio da Rádio Guarani, preparando-se para iniciar o programa “Cultura da nossa gente”, Camaragibe, 05 de março de 2007.

Sinésio tem um filho de dois anos, na época da pesquisa era casado e morava na cidade de Camaragibe. Quando fazia o programa na Rádio Clube, retomou os estudos, alcançando o primeiro ano do Ensino Médio, mas por motivos de doença, não pôde concluir. Seu tio materno, Amaro Lourenço, era cantador e viveu na profissão; chegou a fazer um desafio em Caruaru com o pai de Ivanildo Vila-Nova (um dos cantadores mais famosos de Pernambuco) - Zé Faustino Vila-Nova. Hoje em dia, Sinésio tem um sobrinho que também *vive na profissão*; além dele, seus primos “pegam na viola”, mas não são cantadores profissionais.

O cantador foi, talvez, o interlocutor com maior disposição de contar longas histórias sobre cantoria. Qualquer assunto que eu iniciasse era a chance de ele inserir o tema da brincadeira como o centro preferencial e para onde acabava culminando a

conversa. Apesar de meu total desconhecimento, a sua descrição sobre um determinado evento ou história era tão cheia de detalhes, que a conversa acabava fluindo e tomando as duas ou três horas do percurso de ida e de volta, entre Recife e a zona da mata. Foi através de suas caronas gentilmente dadas em dia de cantoria de Manoel Domingues, de quem era parceiro, que consegui reunir grande parte das informações que serão abordadas aqui.

2.2.1 A infância no agreste e o reconhecimento da habilidade de improvisador

Sinésio nasceu em Vertente de Taquaretinga, no agreste pernambucano, perdeu o seu pai com meses de idade e a sua mãe, quando tinha dois anos. Aos seis foi morar na casa de sua tia e de seu padrinho, que eram criadores de gado e pequenos agricultores. Nessa mesma época começou a trabalhar montando cavalo, levando boi de um cercado para o outro, cuidando dos animais no pasto, enfim, ajudando a sua nova família. Sinésio teve nove irmãos biológicos e quatro de criação. Nos finais de semana, costumava ir a cantorias com o seu irmão mais velho, porque o seu padrinho não gostava e, a tia, apesar de ser fã de cantador, não participava de brincadeiras se não fosse acompanhada pelo marido. Apesar de freqüentar cantoria desde novo, Sinésio conclui que a falta de oportunidade de freqüentar a escola dificultou a sua profissionalização imediata como cantador. O domínio do português e o conhecimento de temáticas nacionais e internacionais são elementos distintivos entre os poetas. Talvez por isso o poeta tenha encarado a saída da escola como uma dificuldade.

O seu padrinho tirou-lhe do colégio, no primeiro ano do primário, depois que Sinésio envolveu-se em uma confusão para defender o seu irmão, que estava apanhando fortemente de dois outros rapazes. Aborrecido com o incidente, ele achou que Sinésio era muito valente e que, a partir daquele momento, deveria depositar a referida valentia

no trabalho com o gado, proibindo-lhe assim de freqüentar o colégio. O poeta lembra-se de que, enquanto trabalhava no pasto, gostava de fazer versos com o gado, com os transeuntes, sobre a vida que tinha e que os vizinhos, ao ouvi-lo, dizia-lhe: “Esse menino canta, é cantador, mas ele não sabe”. O poeta lembra que ia para as cantorias e no dia seguinte ainda tinha os versos e o som da viola em sua memória. Mesmo na hora em que ia dormir, Sinésio, parodiando o som da viola, dizia ter o “blem blem blem” na cabeça.

Em uma dada ocasião, na cantoria de Arcelino Joaquim e de dona Maria Arcelino, quando os cantadores largaram a viola para tomar uma dose, o pessoal empurrou Sinésio para cantar. Perguntou-lhes apreensivamente o que cantaria e os convidados prontamente responderam: “Você vai cantar o que a dupla estava cantando”. Então, tentando escapar, ele advertiu que não cantaria sozinho, quando rapidamente sentou um convidado para fazer o som da viola. As pessoas, surpreendidas com a facilidade que o jovem demonstrou em criar versos, trataram rapidamente de marcar com o senhor Arcelino uma cantoria para Sinésio e um dos cantadores da dupla daquela noite. Desde então começou a cantar, mas sem o conhecimento de seu padrinho. Quando sua tia soube que ele estava cantando pelos sítios da região, mostrou-se muito alegre e orgulhosa, segundo o cantador. Como precisava de uma viola, colocou um pequeno roçado de algodão, cuja venda da safra permitiu-lhe a compra do instrumento e também de algumas peças de roupa. Dado o fato de que o seu padrinho era contrário à idéia de ter um filho envolvido com cantoria, sua tia sugeriu-lhe que ele mantivesse o instrumento na casa do cantador Antônio Estevão, que morava a quatro quilômetros de sua casa. Foi esse mesmo vizinho também que ensinou a Sinésio a tocar viola.

2.2.2 Intervalo na profissão: a mudança para São Paulo

Depois de um período de prática como cantador, Sinésio decidiu ir para São Paulo, deixando em Vertente uma cabeça de gado, que foi vendida, tempo depois de sua viagem, para que pudesse se manter na nova cidade. Após quatro meses em São Paulo, Sinésio conseguiu um trabalho em São Caetano do Sul, na fábrica Rayon matarazzo como auxiliar de serviços gerais. Em seguida, foi promovido a encarregado e nessa função permaneceu por quatro meses. Mas, apesar da promoção, Sinésio, almejando ganhar a indenização, vinha pedindo para ser mandado embora. O cantador diz ter ficado frustrado por não ter conseguido conciliar o trabalho com o estudo, que era o fator principal de sua ida para São Paulo, e decidiu, em 1964, retornar a Pernambuco. O poeta chegou a fazer umas três cantorias em São Paulo, mas sem qualquer possibilidade de fazer profissão de cantador. Ao retornar, depois de dois anos em São Paulo, casou-se pela primeira vez, teve dois filhos, mas depois se separou e teve uma seqüência de mulheres, o que, segundo ele, foi o maior fardo de sua vida, ocasionando-lhe muitos prejuízos financeiros e interferindo negativamente em sua vida de cantador.

“Eu larguei de uma mulher porque ela disse: ‘Ou você consegue um emprego de dia para a noite este estar em casa ou eu boto um homem na cama de noite. Você quando chegar, vai me encontrar com um homem na cama’. Liguei para o pai dela e me separei no mesmo dia. O pai dela achou ruim demais”.

2.2.3 A volta para Pernambuco e a mudança para zona da mata

Para retomar o trabalho na agricultura, o poeta vendeu os poucos bichos que ainda restavam e com o dinheiro da indenização que havia trazido de seu emprego em São Paulo, investiu no plantio de um novo roçado. Entretanto, teve um grande prejuízo porque, em decorrência da seca de 1964, a sua lavoura não frutificou.

Desiludido, eu disse para mim mesmo: E agora o que eu vou fazer? Voltar para São Paulo? Não sei, porque não me dei muito bem. Eu, sem instrução, sem escolaridade, sem o profissionalizante, um homenzinho sem condições de pegar serviço pesado... porque hoje eu sou um gigante, mas na época eu pesava 50, 52 kg. Era difícil demais! Entrei na zona canavieira procurando alguns amigos; trabalhei no canavial, trabalhei fazendo estradas, abrindo terra para carro de boi passar, trabalhei de vigia, trabalhei de cabo medindo contas para o pessoal do canavial.

Sinésio, então, em 1970, começou a trabalhar como cabo⁴⁴ na Usina Trapiche, em Sirinhaem. Nessa época, mesmo sem muita prática, oferecia-se para cantar na casa dos empreiteiros, do barraqueiro⁴⁵ e dos cabos, com alguns dos quais tem amizade até hoje. Em março de 2007, por exemplo, o poeta fez uma cantoria na casa de um rapaz, cujo pai era, na época em que eles trabalhavam na usina, o proprietário do caminhão que transportava a cana. Ao relatar que a brincadeira havia sido um sucesso, com a sala da casa cheia de gente, o cantador mostrou-se orgulhoso pelo fato de ter cantado para o pai, na época da Usina Trapiche, e hoje seguir cantando para os filhos e bisnetos dele. O poeta, apesar de não ser da região, não encontrou resistência para realizar as suas cantorias na usina e que, além disso, tinha uma enorme aceitação dos administradores e dos fiscais.

Vale ressaltar que a seca que assolou a produção de Sinésio também arruinou a de muitos outros pequenos agricultores do Agreste, que, sem recurso imediato para salvar ou iniciar outra plantação, viram-se obrigados a buscar trabalho nos engenhos e nas usinas da zona da mata. Dessa forma, era comum Sinésio encontrar um antigo vizinho de Vertente de Taquaretinga, que, ao lhe ver, prontamente lhe convidava para cantar em sua nova casa.

Simone: O senhor trabalhou na cana durante quanto tempo aproximadamente?

Trabalhei por pouco tempo porque o pessoal fez de mim um profissional da viola. Eu cantava aqui e deixava dois, três convites para cantar nos próximos. Acima de tudo, numa cantoria eu ganhava mais dinheiro do que o trabalho de uma semana, às vezes, mais dinheiro do que um mês. Então eu me profissionalizei.

2.2.4 O ingresso no programa de rádio

Apesar da profissionalização que já se anunciava, Sinésio, em decorrência de problemas financeiros com ex-esposas, não pôde seguir apenas com a viola; o poeta

⁴⁴ Cabo é o empregado responsável por medir a produção diária dos cortadores de cana.

⁴⁵ Barraqueiro é o dono do barracão, no qual os moradores compram os produtos da cesta básica impossíveis de serem cultivados em seus roçados.

conseguiu um emprego na fábrica de papelão Minerva, em Recife, onde trabalhou por cinco anos. Na capital, em uma cantoria na oficina mecânica em frente ao estádio de futebol do Santa Cruz, conheceu Ivan Lima – o então diretor do estádio do Arruda que, na época, era o único locutor nordestino a ter narrado uma partida de futebol no exterior. No momento em que a dupla parou para o intervalo, um dos convidados presentes – um policial que conhecia Sinésio de um campeonato de cantoria – pediu aos cantadores que passasse a viola para ele. Sinésio cantou por cerca de uma hora ao lado de Anistaldo Lins e quando parou foi abordado por Ivan, que queria saber em que emissora o cantador tinha programa.

Ao saber que Sinésio não tinha espaço em nenhuma rádio, Ivan, que também era superintendente da Rádio Clube de Pernambuco, apresentou-lhe a um de seus produtores – José Astregésilo, que intercedeu por Sinésio. Como já havia um programa de cantoria na rádio, José apresentou Sinésio aos cantadores responsáveis e fez um teste para ver como ele se sairia ao lado dos demais. Uma vez aprovado, passou a receber muitos convites para fazer cantoria nos engenhos da mata Sul e mesmo dentro de Recife, deixando, assim, o trabalho na Fábrica Minerva.

Fui ao limite com Alagoas. Barreiros, São José da Coroa Grande, nos engenhos, porque eu era mais cantor do homem da roça do que do da cidade. Eu ficava cantando pelos engenhos. Mas, Simone, havia uma aceitação tão grande que eu vou dizer para você como eu me profissionalizei. Eu chegava no engenho, mesmo que eu estivesse cantando na casa do trabalhador, eu dizia: você conhece o administrador, o gerente... o gerente não porque esse ficava na usina... o conferente, o apontador. Os caras sempre conheciam. Eu pedia uma carta, uma apresentação para outro engenho de alguém que ele conhecesse no outro engenho. Sempre encontrei o sim. Sempre me deram cartas. Eu chegava no outro engenho, tava feita a cantoria.

Simone: Não entendi, senhor Sinésio. Carta para quê?

Ora, me recomendando que eu era um repentista sertanejo, uma pessoa de boa formação, havia feito um trabalho no engenho onde ele atuava e que, se possível, me desse apoio. Muitas vezes nem precisava disso. Como eu já coloquei para você, a crise do sertão e dos agrestes fez com que o pessoal migrasse para a zona da mata. Eu ia passando, às vezes com a viola, de um local para outro e o pessoal perguntava: são cantadores? Porque sempre é em dupla. O povo muitas vezes me convidava para fazer cantorias em lugares que muitas vezes eu não conhecia ninguém. A gente fazia grande cantoria e amizade com as pessoas. Cantei muito em Escada, em Primavera, em Ribeirão, em Palmares, Água Preta eu cantei pouco.

Barreiros eu cantei muito. Cantei muito nos engenhos da Usina Barreiros. Havia a Usina Barreiros e a Usina Tamandaré. Depois a Tamandaré foi desativada. Uma vez eu fiz uma determinada aventura: eu viajei um mês sem parar, sem voltar, sem dar notícias. Em 30 dias eu fiz 28 cantorias. Cantei 28 noites.

(Camaragibe, 05 de março de 2007)



Ambientes de cantoria de Sinésio Pereira: marcação em vermelho = ambientes no passado; marcação em azul = em 2006/2007

Nesse período da Rádio Clube, os principais parceiros de cantoria de Sinésio eram Raimundo Pereira, Raimundo Sobrinho, Francisco José de Lima – mais conhecido como Carneirinho, e Antônio Estevão, seu vizinho de Vertente de Taquaretinga. Sinésio permaneceu na Rádio Clube por quatro anos e depois cantou na Rádio Jornal e, em seguida, na Tamararé, todas localizadas na cidade de Recife.

2.2.4.1 “Acorda camponês”

Nessa última, através de um projeto do governo do estado, no segundo mandato do então governador Miguel Arraes (1987-1991), Sinésio foi convidado pelo jornalista Luís Sarino para apresentar o novo programa de cantoria da emissora - “Acorda Camponês”. Nesse período, Sinésio já havia se profissionalizado e, desse modo, já tinha nome de cantor. Apesar da grande audiência do programa, que ia ao ar aos domingos

de cinco às seis da manhã, o cantador, depois de dois anos, foi obrigado a deixar o “Acorda Camponês” e também parar de cantar, devido a uma série de ameaças que vinha sofrendo. Os fatos contados por Sinésio em muito lembram o que Platão definiu como dever do Estado, em *A república*, ou seja, a vigilância da cidade que está cheia de “fabricantes de narrativas”.

Quando a gente entrava no ar a abertura era essa: estamos apresentando o Acorda Camponês. Cinco horas da manhã, acorda camponês! - Aparentava que nós estávamos mandando ele acordar - Estamos apresentando o Acorda Camponês, se uma hora fosse um dia, se um dia fosse um mês, não daria para falar nos problemas de vocês. O pessoal vê logo que entra diferente. Vamos ao engenho tal, de tal cidade, temos denúncia do sindicato que aconteceu isto, isto e isto. Coisas contra os trabalhadores. Eles [referindo-se aos jornalistas: Luís, Ariano e Lúcia] apresentavam os problemas e eu fazia as estrofes cantadas ao som da viola. Não tinha nada de preparo. O cara tava dizendo e eu tava jogando lá. Cantando de improviso, perguntando ao senhor de engenho, ao barraqueiro, se fosse ele que estivesse no lugar do trabalhador, sofrendo o que o trabalhador sofre, como eles se sentiriam? Eu batia com o pessoal de um modo em geral. Mas sem atingir a integridade física, nem moral.

Sinésio começou a perceber que deveria sair do “Acorda Camponês” quando recebeu uma carta de um senhor de engenho, pedindo-lhe que fosse até a sua casa para tratar uma cantoria. Desconfiado, o cantador pediu a um amigo que lhe acompanhasse; chegando lá, um dos empregados atendeu-o na porta mesmo, transmitindo o recado do patrão:

“Olhe, você faz aquele programa ‘Acorda Camponês’. Estou lhe dando um recado, senhor Amaro Dutra mandou dizer a você que, se estiver morrendo de fome, mande buscar a sua feira todo mês no engenho dele, mas saia do programa para não custar muito caro a você”.

Antes dessa carta, Sinésio e mais dois amigos, a caminho do sítio de Manoel de Doninha, em Lagoa do Carro, depararam-se com um automóvel com dois homens: um dentro e o outro fora do veículo, que diziam estar ali, por recomendação do dono da cantoria e que lhes dariam uma carona. Como lhe pareceu estranho, já que Manoel em nenhum momento mencionou que mandaria alguém para apanhar o cantador, o poeta avisou ao motorista que iria com eles, se primeiro entrassem os seus amigos: o primeiro mostrou o enorme facão que portava, além do revólver na cintura, e o outro apresentou a arma que carregava. Esses amigos do cantador, de fato, estavam ali para acompanhá-

lo já que vinha sofrendo ameaças e temia que, a qualquer momento, sofresse uma represália. Quando um dos acompanhantes de Sinésio colocou a mão na porta, o carro arrancou em tamanha velocidade que toda a terra da estreita ruela fez-se neblina. Ao chegar a casa, Sinésio atestou que Manoel de Doninha não lhe tinha providenciado nenhum tipo de transporte.

Lá contei a história e o dono da cantoria disse: não se preocupe não. Pode cantar. Eu vou botar três homens para ficar na expectativa. Se chegar alguém de cara diferente, a gente segura ele. Se brincar, a gente corta o dedo dele! Não tem conversa. Aconteceu a cantoria, fiquei na casa e de manhã, como o dono da casa ia para feira, pedi que mandasse um carro vir me apanhar. Ele mandou um carro de aluguel da cidade de Carpina me apanhar. Fui embora. Essa foi talvez a última cantoria que eu fiz na zona da mata. Deixei...

Depois de mais de seis anos vivendo somente na profissão de cantador Sinésio, receoso das ameaças que vinha sofrendo, decidiu largar a viola por um tempo e procurar uma outra atividade. Conseguiu entrar na Prefeitura de Olinda, onde trabalhou por mais de dez anos, cantando, dando aula, escrevendo folheto de cordel sobre bairros e ações sociais do governo. Durante todo esse período, o cantador só fez cantorias em Recife, em Gravatá e em Camaragibe, voltando a cantar na Zona da mata por volta de 2004.

Aos 65 anos, Sinésio pediu o afastamento do trabalho e, na época dessa pesquisa, aguardava completar 70 para requerer a aposentadoria. Uma vez afastado da Prefeitura de Olinda, concentrou-se em seu programa “Cultura da nossa gente”⁴⁶, que vai ao ar pela Rádio Guarani, na cidade de Camaragibe, de segunda à sexta-feira, de 16:00 às 18:00 e que existe desde 1992⁴⁷.

⁴⁶ Sinésio, ao saber que o violeiro responsável pelo “Cultura de nossa gente” iria deixar o programa, procurou-lhe e, a convite do próprio dono da rádio, assumiu o posto.

⁴⁷ Em 2007, Sinésio Pereira contava diariamente com a presença de amigos para ajudar-lhe na condução do programa: segunda-feira: Manoel Domingues, terça-feira: Sebastião Barreto ou Guriatã do Norte; quarta-feira: Rouxinol, quinta-feira: Sebastião Barreto, sexta-feira: Guriatã do Norte. Não tenho informação em relação aos demais, mas quanto a Manoel Domingues, sei que Sinésio pagava-lhe o custo do transporte: Carpina-Camaragibe-Carpina.

2.3 Severino Domingues de Lima – Beija-Flor



Dona Maria (a dona do sítio), Zominho Soares (cantador) e Beija-Flor. Paudalho, outubro de 2005.

De todas as possibilidades furtadas pelo campo, certamente a que eu mais lamento é o fato de não ter podido acompanhar Beija-Flor da mesma forma que fiz com Manoel Domingues, Sinésio Pereira, Heleno Fragoço e Severino Soares. As nossas conversas transcorreram, sobretudo, ao longo dos eventos promovidos pela Federação dos Trabalhadores da Agricultura de Pernambuco, como a campanha salarial de 2005, o treinamento de dirigente sindical no Sindicato Rural de Carpina, nas reuniões de apoio à campanha do então candidato a governador, Eduardo Campos, e naquela cantoria descrita na introdução.

Por não viver na profissão de cantador, os tratos de Beija-Flor são esparsos. Além disso, Beija-Flor é uma das principais lideranças sindicais de Pernambuco e também, em 2005, era vice-prefeito de sua cidade – Paudalho. Assim, o cantador já não dispunha do tempo necessário para, por exemplo, correr atrás de trato de cantoria, entrar na rede dos cantadores, o que lhe criaria obrigações, como retribuir o convite feito por um parceiro, fazer programa de rádio, entre outras atividades. Em 2005 e 2006, o poeta

costumava fazer pé-de-parede basicamente no município de Paudalho, tendo como principal parceiro o cantador Zominho Soares. Apesar disso, as nossas conversas foram especialmente profícuas porque, somente a partir delas, eu comecei a perceber que, segundo os meus interlocutores, a cantoria havia sido uma via de acesso a um lugar que não o engenho, a um trabalho outro que não o na cana – questão central de sua trajetória, tal como já foi destacado na descrição de Manoel Domingues e Sinésio Pereira.

2.3.1 A vida no engenho e o reconhecimento da habilidade de improvisar

Beija-Flor nasceu no Engenho Caraúbas, no município de Paudalho. Seu pai, João Lima Domingues e sua mãe, Josefa Ribeiro da Silva, trabalhadores rurais, tiveram três filhos homem e uma mulher. Aos treze anos, devido à ausência de seu pai, viu-se responsável pelo sustento de sua família, passando, assim, a trabalhar no corte da cana. Chegou a estudar a carta do ABC no engenho, mas, por volta dos oito anos, já não conseguia mais conciliar o trabalho com a escola.

Era pus, saindo pus por aqui. Muito corte da cana. Eu ia dormir e quando acordava, estava todo entrevado, todo doído, ele [referindo-se ao pai] me acordava e dizia: “Agora vamos, não foi você que quis? Agora você vai”. Estudo nada. Então depois, eu decidi trabalhar de manhã e de tarde estudar, mas isso foi por pouco tempo, ele se mudou. (Carpina, 28 de setembro de 2005)

Permaneceu no Engenho Caraúbas até os 19 anos de idade, quando foi convidado a trabalhar no sindicato como tesoureiro. Segundo Beija-Flor, esse convite teve muito a ver com o fato de ele ser reconhecido como cantador, porque na região a figura do poeta está associada à idéia de uma pessoa mais instruída. Beija-Flor deu-se conta de que poderia cantar de improviso quando, após uma cantoria na noite de São João, num dia de trabalho, colocando ração para os animais, não conseguia tirar de sua memória o som da viola e a voz dos cantadores que havia cantado na noite anterior. Tamanha era a lembrança que Beija-Flor se inquietou e quis saber se o seu primo, que

trabalhava ao seu lado nas tarefas do engenho, também escutava o “tin tin tin tin” da viola.

Eu ia cortar cana, trabalhar na cana, e lá ficava fazendo o improviso, cantando, às vezes, insultando o outro companheiro que tava perto de mim, no outro sítio de cana. Companheiro de trabalho. Eu cantava de cá, ele cantava de lá. E assim a gente passava o dia, trabalhando e cantando e se divertindo. Nisso eu fui me fortalecendo.

Luis Sirroque, o companheiro de engenho de Beija-Flor com quem ele travava desafios enquanto cortava cana, foi quem lhe convidou para fazer parte de sua chapa no sindicato. O cantador diz ter tido uma vida mais difícil que a de seu companheiro porque logo cedo, sem o pai, teve que se tornar responsável por sua família, enquanto Sirroque chegou até explorar farinha de mandioca, o que lhe permitia uma renda extra àquela do corte da cana. As atividades na casa de farinha de Sirroque eram executadas a noite e, às vezes, ele convidava Beija-Flor para fazer uns versos, enquanto o pessoal trabalhava. Como o cantador ainda não tinha uma viola, levava uma trava de porta, colocava-a no peito e, à medida que cantava, tocava o pedaço de madeira como se fosse o instrumento; tudo isso, segundo o cantador, para entreter o pessoal que estava raspando mandioca, de modo que ninguém ficasse com sono.

E raspava era mandioca. Eu não entendia que eu estava explorando as pessoas. Ajudando, porque eu não estava explorando. Eu estava sendo explorado. Eu não entendia que o companheiro estava me explorando e explorando as companheiras que estavam raspando mandioca.

Simone: Ele pagava o senhor para cantar lá?

Não pagava não. Era só para ajudar. E eu ficava ali enganando o povo. O povo não dormia e toma é mandioca. Depois de muito tempo que eu descobri. Eu explorado e ajudando a explorar os outros. Ele dizia: “um dia, eu vou comprar uma viola para dar a você”. E nunca comprou essa viola. A viola eu vim adquirir depois.

O então iniciante aprendeu a tocar viola com um vizinho do sítio, o senhor Alfredo, que também era cantador. Ele ia para a casa desse vizinho à noite para aprender a manejar o instrumento. Alfredo, de fato, queria vender a viola que usava nas aulas por ser bem antiga e barata, mas como Beija-Flor ainda não tinha como comprar, contentava-se em ter o instrumento durante o ensinamento. Em 1962, aproximadamente, Beija-Flor colocou uma roça de mandioca, fez farinha e com o

dinheiro da venda, comprou a viola de seu vizinho.

No dia que eu fui buscar a viola na casa dele, do senhor Alfredo, eu quando peguei a viola e botei nas costas, me deu uma dor de ouvido, que quando eu cheguei em casa, eu queria tocar e não podia. É o sistema nervoso. Fiquei muito contente com a viola. Passei a noite todinha, Simone, com dor de ouvido. Não dormi, mas também não toquei. Risos. Disseram que para eu aprender a tocar, de meia noite eu tinha que acordar, pegar uma bacia, encher d'água, botar os pés dentro e começar a tocar. Diziam que assim eu ouvia o som da viola melhor e compreendia melhor e podia fazer os versos mais bem feitos. E algumas noites eu fazia isso. E o tempo passou, mas isso, o tempo foi curto. Eu não fiz nenhuma cantoria fora. Ainda estava muito novinho.

Tal como Manoel Domingues, Beija-Flor também começou a cantar lendo os folhetos. Quando criança lembra que algumas pessoas da vizinhança convidavam os folheteiros para lerem os cordéis no fim de semana em suas casas. Beija-Flor, inclusive, tem um irmão que, embora não viva na profissão de poeta, escreve versos de cordel. O cantador apontou para o fato de que, quando ele começou a cantar, em sua região, já havia mais cantoria de viola do que leitura de folheto.

2.3.2 A profissão de cantador

Em 1963, no primeiro mandato do então governador Miguel Arraes, instituiu-se que os trabalhadores rurais, tais como os demais, tinham direito ao salário mínimo e ao décimo terceiro salário. Beija-Flor, nesse ano, com o primeiro décimo terceiro de sua vida, chamou o seu primo para lhe acompanhar até Recife, a fim de comprar uma viola nova e um terno; além disso, mandou fazer um paletó e uma gravata. Foi a partir desse momento que ele considera que passou a ser, de fato, um cantador. Começou a visitar um outro vizinho, que também era cantador, porém mais jovem e com mais saúde do que Alfredo. Esse vizinho queria que Beija-Flor casasse com uma de suas duas filhas, por isso almejava que ele se aperfeiçoasse na viola. Ao considerá-lo apto para cantar fora, o vizinho levou-o para tocar no Engenho Cumbe, em Carpina. Foi nessa mesma época que seus vizinhos o apelidaram de Beija-Flor. O cantador diz que por ser novo e estar vestindo um paletó, as pessoas ficaram curiosas para ver “o

garoto” cantar.

Mesmo tendo tido uma inesperada dor de dente, a cantoria no Engenho Cumbe, segundo Beija-Flor, foi muito boa e que a partir dali, o poeta cantou com João Belo, Manoel Domingues Ramos, Ferreirinha, João Gomes e José Antônio, já que, na mesma noite daquela cantoria no Engenho Cumbe, tinha rompido relações com o seu vizinho.



Ambientes de pé-de-parede de Beija-Flor: marcação vermelha= no passado; marcação azul= em 2005 e 2006

Durante o período de 1963 até 1967, Beija-Flor conciliou o trabalho na cana com as cantorias nos finais de semana. O que ganhava cantando de improviso ajudava a aumentar a sua renda familiar.

Eu não tinha um dente furado. Eu não tinha nada. Me deu uma dor de dente, o negócio foi tão triste que eu cantei... comecei a cantoria... arranjaram uma rezadeira lá para rezar meu dente. A rezadeira passou quase a noite inteira rezando meu dente. Eu comecei muito nervoso, mas depois eu fui melhorando. E o velho [o outro cantador] foi tomando cachaça porque via que eu estava tomando a frente dele. Foi ficando meio bêbado. Muita mulher bonita na sala namorando e tal. Eu comecei a me desenvolver bastante. Terminou a gente fazendo uma boa cantoria; eu ganhei um bom dinheiro e no outro dia, saindo de lá, brigando um com outro. Ele brigando comigo. Ele achava que eu fui muito afoito. Não veio nem no mesmo carro que eu vim. Ele pegou um carro e eu peguei outro, separados. Eu fiz poucas cantorias com esse cidadão porque realmente ele não queria ver eu crescer. Ele como professor, achava que o aluno tinha que está abaixo dele. Então eu procurei outros cantadores.

Conforme explicado na introdução, a formação da dupla é intermediada por uma relação de reciprocidade e tem, em si, um caráter agonístico que permite o enfrentamento dos poetas num combate de versos. Um cantador profissional tem que saber que, ao ser convidado a cantar num ambiente que não é o seu, deve respeitar e acatar as decisões de seu parceiro. É pelo fato de sempre haver um poeta que convida e o outro que acompanha, que a cantoria sempre tem um cantador que é de dentro, o familiar, e outro que é de fora.

Essa composição da dupla gera regras a serem seguidas, como as ressaltadas anteriormente no depoimento de Beija-Flor. O cantador convidado não deve iniciar a cantoria, tampouco as estrofes; ele é aquele que enfatiza o que foi dito pelo cantador dono do trato. O parceiro que lhe convidou que decide, juntamente com o dono da casa, o momento do intervalo, a hora de começar ou de encerrar a brincadeira. Se há alguma querela, é ele quem deve interceder para que a discussão não interfira no desenvolvimento da cantoria. Às vezes, quando a dupla é formada por dois poetas de gerações diferentes, tal como no caso de Beija-Flor, ou seja, um iniciante cantando com um veterano, a experiência na profissão também se torna base daquele conjunto de regras. Contudo, até onde eu pude compreender, a base por excelência de uma dupla de cantadores se dá pelo ambiente da cantoria, é dizer, quem é o dono, manda; o outro segue as orientações. Talvez tenha sido por isso que o cantador tenha ficado aborrecido com Beija-Flor, que, segundo a sua própria descrição, “estava tomando a frente”.

2.3.3 A atividade sindical e a retomada dos estudos

Aos 19 anos Beija-Flor deixou o trabalho na cana e aceitou o convite para trabalhar como tesoureiro no STR de Paudalho, o que para ele ocorreu pelo fato de ser

cantador e, como tal, ser reconhecido como uma pessoa sábia. Até esse período não tinha tido a oportunidade de fazer nem o primário. Somente aos 33 anos, ao assumir a direção do sindicato, já casado, voltou para a escola e fez a segunda e a terceira séries e, no mesmo período, concluiu o que na época era chamado de Admissão. Ao ser perguntado pela professora se queria fazer o ginásio, Beija-Flor lembra que mesmo sem saber do que se tratava, respondeu-lhe que sim. O cantador trabalhava no sindicato durante o dia e estudava à noite. Sendo a escola privada, Beija-Flor, para pagar a sua mensalidade, prestava serviço de motorista para o colégio. A maioria de seus professores morava em Recife, então o poeta fazia diariamente o traslado de ida e de volta.

“Toda noite eu terminava assim: cochilando assim em cima da mesa e uma tira de baba. O professor já estava terminando de apagar o quadro e já não tinha mais ninguém. E ele dizia: ‘Sr. Severino olha a hora!’ Oh professor que sono! E eu ainda ia para Recife levar o próprio professor”.

Uma vez concluído o ginásio, o cantador foi informado de que o curso de contabilidade havia sido instaurado no Ensino Médio da rede pública. Então decidiu fazê-lo e no último ano desse ciclo tomou conhecimento, pelos seus amigos do sindicato, do que se tratava o vestibular, que era tão comentado por seus colegas de classe, mas Beija-Flor se sentia intimidado em perguntar porque ele era visto como o “matuto da turma”.

Então na escola eu botei o manual em cima da mesa para todo mundo ver que eu não era o discriminado, que eu também participava. Só eram elas e eles - filhinhos de papai - que falavam de vestibular. Quando eles viram... “Oxente, você se inscreveu no vestibular, foi?!” Me inscrevi. “Como foi? Quanto é?” Eles deram uma atenção para mim. Eu dei umas informações. Fiz o vestibular e levei pau no primeiro ano. No segundo levei pau porque minha primeira opção era Direito. No outro ano que fiz eu passei para Estudos Sociais, mas levei pau em Direito e na outra opção. No outro ano fiz de novo e levei pau para Direito, mas passei para Letras. No outro ano levei pau para Direito, mas passei para História. E assim eu passei três anos consecutivos no vestibular. Fiz o curso de Estudos Sociais e não consegui o meu sonho de fazer Direito. Depois que concluí, tentei entrar como portador de diploma, mas foi difícil. Foi passando o tempo e eu fui desistindo. Terminei em 1978, então de lá para cá resolvi não estudar mais. Família, trabalho, compromisso, tanto sindical como político, então resolvi não estudar mais

Em 2005, Beija-Flor tinha retomado os estudos e estava tentando concluir uma pós-graduação, à distância, em tecnologia no campo, pela Faculdade de Lavras – MG. Mas devido ao seu trabalho, não teve tempo de estudar o material que lhe foi enviado,

com isso não teve como fazer as provas.

2.3.4 FETAPE e a poesia no movimento sindical

O poeta trabalhou como tesoureiro do STR de Paudalho de 1967 a 1979, quando foi eleito presidente. Na direção, organizou, juntamente com um amigo seu do sindicato de São Lourenço da mata – Agapto, a primeira grande greve, depois da de 1964, para reivindicar, entre outras coisas, uma tabela, na qual estariam fixados o salário e as horas de trabalho no corte da cana e na limpa dos matos. O cantador ficou na direção do Sindicato de Paudalho de 1979 a 1986, quando foi trabalhar na FETAPE. Começou como primeiro secretário, depois segundo, em seguida, foi tesoureiro por dois mandatos e na época da pesquisa era responsável pela Secretaria de Organização.

A profissionalização de Beija-Flor como cantador se deu, sobretudo, nos anos em que ele trabalhou como tesoureiro no sindicato porque, segundo ele, foi quando teve mais tempo para cantar. Cantou em programas de rádio, fez apresentações na TV, apresentou-se muitas vezes nos eventos do movimento sindical e, em 1980, já na FETAPE, começou a escrever folhetos sobre a questão do trabalhador para serem lidos ou cantados nos encontros sindicais⁴⁸.



Beija-Flor, à direita, no Congresso de delegados e delegadas sindicais de 2005

⁴⁸ Não é comum encontrar um cantador que, além do improviso, escreva folheto de cordel. No caso dos meus interlocutores, os poucos cantadores que escreveram folheto, fizeram-no sob encomenda.

Como pude verificar nos arquivos da FETAPE, alguns desses folhetos escritos por Beija-Flor viraram *jingles* e são freqüentemente cantados em reuniões sindicais.

A poesia cantada ou recitada parece ser um canal eficaz para se comunicar com os trabalhadores rurais dessa região. Lygia Sigaud, por exemplo, na década de 1980, em uma reunião sindical com centena de trabalhadores, presenciou um estrondoso silêncio no momento em que começaram a ler um folheto. A própria FETAPE realizou, em 2005, um curso de aperfeiçoamento poético para os seus delegados sindicais. No caso de campanha eleitoral, um cantador não canta simultaneamente para vários candidatos. É comum eles cantarem para os políticos com os quais eles já trabalham ou, então, sob contrato, mas o fato é que eles são sempre requeridos na campanha. Beija-Flor, que em 2005 estava em seu terceiro mandato como vice-prefeito de Paudalho, faz toda a sua campanha eleitoral cantando.

O poeta, mesmo antes de ingressar no sindicato, já gostava de cantar sobre a questão do trabalhador; seus temas preferenciais numa cantoria sempre foram os que lhe permitiam questionar o porquê do governo brasileiro não interceder em defesa do trabalhador e o porquê da Reforma Agrária não ser feita. Beija-Flor, na época em que tinha um programa semanal na rádio e em decorrência dos temas que gostava de cantar e também por todos saberem que ele era dirigente sindical, recebeu muitas vezes ameaça de morte. O cantador, diversas vezes, para despistar os seus perseguidores, blefava ao dizer que ia a uma dada cantoria.

Atualmente, como já foi ressaltado, Beija-Flor só canta de vez em quando e, segundo o mesmo, é mais para “fazer uma farra”. Inclusive, o dinheiro que os convidados lhe pagam pela cantoria é usado ali mesmo para garantir a bebida da brincadeira. Por não viver mais na profissão e também por não ter programa em rádio, Beija-Flor, hoje em dia, tem o seu nome vinculado mais à política do que

propriamente à cantoria.

2.4 Severino José de Souza (Bio Caboclo)



Bio Caboclo na cantoria de Dona Brígida. Sítio Augustinho – Feira Nova, janeiro de 2007

A aproximação com Bio Caboclo se deu, tal como falei no início do capítulo, no contexto do programa “Manhã de Viola”. Diante de algumas possibilidades que me foram ali apresentadas, optei por acompanhar continuamente as cantorias de Heleno Fragoso em detrimento das de Bio Caboclo, especialmente pelo fato daquele cantor residir no mesmo local da rádio Vitória FM. Suspeitava que, seguindo um cantor daquela região, seria mais fácil de alcançar parte da grande rede da qual é feita uma cantoria, que passa necessariamente por um programa de rádio. Dessa forma, apesar da evidente eloquência de Bio Caboclo e de sua generosa disponibilidade em querer conversar, eu ia às suas cantorias quando, por ventura, Heleno Fragoso não tinha trato. Além disso, depois de algum tempo acompanhando Heleno, era-me um tanto quanto embaraçoso dizer-lhe que iria à cantoria de outro cantor. Heleno já me havia apresentado várias de suas amigas, na casa das quais muitas vezes eu dormi, e quando

ia acertar um trato, já anunciava a minha presença ao dono da casa onde ocorreria a brincadeira. Desse modo, percebi que naquela altura já não se tratava mais de encontrar um argumento que lhe convencesse da importância para o meu trabalho de também acompanhar as cantorias de Bio Caboclo na região de Glória de Goitá, Lagoa de Itaenga, Vitória, Chã de Alegria, Machado e Feira Nova. Eu, finalmente, me encontrava incorporada à uma das pontas da grande rede de relações delineada pela cantoria de pé-de-parede e isso tinha implicações que, entre outros aspectos, acarretavam-me escolhas e restrições.

Apesar de Bio Caboclo ter uma trajetória de vida muito semelhante à de Manuel Domingues e a de Beija-Flor, no que concerne à viola enquanto uma alternativa de trabalho, a sua importância tornou-se ímpar no contexto desse trabalho, uma vez que a dinâmica de como foi se dando a sua profissionalização como cantador explicita de forma singular a cantoria de viola como uma forma eficaz de comunicação entre, por exemplo, políticos e a população local. Semelhante ao período em que sindicatos rurais patrocinavam programas de cantoria e através dele “cantavam” os trabalhadores para se filiar, os cantadores são disputados por lideranças políticas, não somente para ocupar o palanque eleitoral, mas também para serem seus cabos-eleitorais.

Através de uma minuciosa descrição do cenário político de Lagoa de Itaenga, cidade em que reside o cantador, Bio Caboclo foi me fazendo ver o quanto o poeta pode ser um capital importante na disputa política na região da mata centro-norte. Por exemplo, um cantador com nome tem recursos para pleitear junto a um político desde o pagamento de uma hora numa rádio até um contrato de trabalho na prefeitura para um membro de sua família. O aspecto carismático do cantador e também o gosto da população da área rural da zona da mata pela poesia tornam a viola um elemento de

intermediação entre a emissão e recepção do discurso de lideranças políticas locais. Além disso, o cantador está imbricado em uma rede de relações fomentadas pelo pé-de-parede, a qual o político pode ter acesso mais facilmente com a mediação do poeta.

Bio Caboclo é casado e pai de quatro filhos, dos quais dois moram com ele. Nenhum deles é cantador de viola, mas todos os três rapazes sabem fazer versos. Josuel, o filho casado, já cantou no maracatu de Carpina e Josivaldo também sabe improvisar, mas, segundo o pai, é melhor escrevendo versos. Ele acompanha Bio em seu grupo de coco, respondendo as toadas. Em 2007, Bio completou 22 anos como mestre de maracatu rural e 26 como cantador de viola.

2.4.1 A vida no engenho, a leitura de folhetos e o reconhecimento da habilidade de improvisar

Bio Caboclo, filho de trabalhadores rurais, nasceu no Engenho Goitá Grande, em Glória de Goitá. Ele, suas oito irmãs e seus três irmãos desde muito cedo trabalharam no roçado e, principalmente, na casa de farinha de seu pai. Devido à falta de possibilidade de se dedicar integralmente aos estudos, acabou estudando até a terceira série do antigo primário. Com oito anos de idade, por exemplo, Biu, que estudava no turno da tarde, levantava cedo para ajudar o pai no corte da cana ou na “limpa do mato”. A família se revezava em vários turnos ao longo do dia, cuja jornada começava às três da madrugada, para dar conta do preparo da farinha.

Hoje eu fico admirado com a rua onde eu vivo porque o interior da gente era muito pesado. A gente acordava de três horas da madrugada para raspar mandioca na casa de farinha. Eram cinco caixas de mandioca, meio mundo de mandioca para raspar, eu e minhas irmãs. E quando era sete horas da manhã saía outra turma para arrancar mais. A gente trabalhava direto na farinha. Quando a gente terminava aquela farinhada já era oito, nove da noite. A gente ia dormir uma coisinha, mas já tinha iniciado aquela turma raspando também. Quando era três horas da madrugada começava de novo e assim ia até a sexta feira. No sábado a gente saía para vender as farinhas. Meu pai tinha uns cavalos, então a gente ia vender em Paudalho. A gente saía de Goitá para Paudalho nos cavalos para vender essas farinhas. Depois foi que ele comprou uma Pick-up. E a gente foi levando a vida assim.

Seu pai era um grande fã de cantoria e ouvinte assíduo de programa de

cantador em rádio e, nas noites de sábado, costumava levar a família para participar das brincadeiras comuns da região: mamulengo, cavalo-marinho, ciranda e cantoria de viola. Foi nos pés-de-paredes dos vizinhos Fernando de Melo e de Xavier que Bio Caboclo assistiu Guriatã do Norte, um dos cantadores da região com mais anos na profissão, Luis da Silveira, Aurélio da Silveira e o seu primo Ferreirinha, com quem mais tarde veio a cantar. Quando criança, ele e toda a molecada da vizinhança buscavam meios de sempre, em dia de cantoria, ter um trocado para “dar ao cantador”. Na safra do caju, por exemplo, cantadores cobravam o pagamento dos garotos porque segundo eles “os meninos tinham dinheiro porque era época da castanha”. O cantador diz que foi através dos folhetos, cuja leitura ele presenciava na feira através da propaganda do vendedor, que ele aprendeu a cantar. Treinou sozinho lendo as canções e as histórias em casa e, quando se sentiu apto, passou a ler para a vizinhança, que começou a convidá-lo freqüentemente para cantar as histórias. A partir de então, Bio Caboclo, mesmo não tendo ainda a viola, largou o trabalho na casa de farinha e passou a ganhar “o seu trocado” com a leitura dos folhetos. Os cantadores que faziam cantorias na região onde Biu morava, sabendo que o menino já lia bem o folheto, encorajavam-no com freqüência a fazer algumas estrofes nos intervalos da brincadeira.

“Mas eu não sabia tocar. Pega a viola, vai por ali, bota o dedo assim (...) Daqui a pouco eu fazia um baiãozinho todo desmantelado, todo fora de rima, de métrica, mas... ‘você vai cantar, você vai ser um poeta’”.

2.4.2 A cana pela viola

Bio, durante algum tempo, buscou incessantemente um meio de sair do “trabalho na cana”.

Inventei de ir para São Paulo, mas quando cheguei no Recife, na rodoviária, eu me arrependi. Então eu disse: não vou não! Eu queria sair do pesado. Mas eu vou para São Paulo para trabalhar de noite? Vou nada! Vou comprar uma viola. Comprei desses violões pequenos, voltei para casa. Em vez de comprar a passagem, comprei o violão. Disse para o meu pai: agora vou cantar de viola, não vou trabalhar mais não.

Uma vez com a viola, ele começou a frequentar os vários programas de cantoria veiculados pela Rádio Planalto AM⁴⁹, que tinha uma ampla área de cobertura com grande audiência. Segundo os cantadores mais velhos com quem trabalhei, essa foi a rádio que mais deu apoio à cantoria de viola, abrindo espaço praticamente ao longo de todo o dia para duplas de cantadores. Bio Caboclo então, através da meia hora que conseguiu comprar – 16:30-17:00, começou a angariar tratos com um parceiro seu da cidade de Paudalho, que também estava começando na profissão. Chegou fazer muitas cantorias pela mata Sul, sobretudo nas usinas Mercedes e Ipojuca, em Escada e em Jaboatão.

“Ele, ruim que uma gota! E eu também! Começamos por ali, para baixo e para cima com a viola, a gente ia, ganhava um trocadinho. Fui ajeitando e levando a carreira e então cheguei a profissão”.



Ambientes de cantoria de Bio Caboclo: marcação em vermelho = no passado; marcação em azul escuro = em 2006 e 2007

⁴⁹ Além das cidades da mata centro-norte vizinhas à Carpina, a frequência da Rádio Planalto alcançava Surubim, Catolé de Casinha, Chatinha, entre outros lugares já no agreste pernambucano.

O então iniciante, aos dezoito anos, organizou com o seu pai uma cantoria em sua casa. Convidou Manoel Bezerra, um amigo da rádio Planalto, que já era “cantador com nome”, chamou os amigos, colocou uns bancos na casa de farinha e no sábado à noite tinha “meio mundo de gente” para vê-lo cantar. Apesar do pai de Biu nunca ter colocado cantoria em casa por medo de haver confusão provocada pelos chamados “arruaceiros”, não se opôs ao pedido do jovem cantador. Biu achava que a primeira cantoria deveria ser em sua área, porque dificilmente um poeta experiente levaria um novato para o seu ambiente. O cantador lembra-se que, apesar de, na época, seus irmãos serem bem jovens, todos contribuíram enormemente para a organização do evento: um convidou uma pessoa para colocar um “botequim” no quintal, enquanto o outro se encarregou da banquinha de cachorro-quente.

Ele me chamando de compadre: “você vai ser um bom cantador e quando aparecer qualquer trato, você me chama”. De lá para cá eu já corri como até hoje eu faço. Eu corro, eu faço, eu não paro. Na outra semana já fui para a casa de um amigo meu. Eu disse: Oh vamos acertar um baião para a gente fazer aqui?! “Rapaz, você enfrenta o fulano de tal porque eu só quero colocar esse cantador”. Eu disse: eu venho com ele. Ele: venha. Desde então eu não parei mais. Sábado cantava num canto, no domingo cantava no outro. Era com um cantador, era com outro. Agora a maioria das cantorias nessa época, de inicial, foi com Manoel Bezerra. Depois eu comecei a cantar com Edvaldo Zuzu, que hoje é um dos grandes cantadores, Roberto Silva. Teve José Dionísio Vitória que foi também um grande herói. Devida a minha amizade desde a minha infância com todo esse povo, nunca destruí nada da minha vida com colega meu e nem com ninguém. Eles gostam muito de mim. Eu chamava para as cantorias, eles iam. Não importava o tanto que desse.

É comum na região ter os chamados “celeiros de cantadores”, ou seja, uma casa ou uma barraca cujo dono sempre permite a organização de cantoria. Na época em que Bio começou na profissão, esse celeiro era a barraca de Manoel Rufino, que mais tarde veio a ser o seu sogro. Manoel Rufino era muito fã de cantoria e ouvinte assíduo dos programas da Rádio Planalto, quando algum cantador, por uma eventualidade, tinha o trato cancelado, avisava pelo próprio programa que era para Manoel arrumar o salão e chamar o pessoal que haveria cantoria.

Avisa ao povo da barraca que estou saindo aqui da rádio e a tardezinha eu chego com o cantador fulano de tal. Era Reginaldo José ou Biu Tomás, ou qualquer um dos cantadores. Eu vou chegar lá. Às vezes era no dia. Quando era à noite o povo chegava porque escutava rádio. Hoje em dia é mais difícil porque

a gente não tem um meio comunicativo. A mídia não leva muito a cultura da gente. (...) A rádio era o melhor meio de comunicação da gente porque o ouvinte nosso não deixava de ouvir a cantiga de jeito nenhum para ouvir qualquer outra coisa. Queria ouvir cantoria. Ali ficava informado. Qualquer um cantador aonde fosse cantar, eles sabiam. Se você perguntasse: fulano de tal canta hoje aonde? Qualquer um na rua dizia: ah ele canta em tal cidade, em tal casa. E ali variava.⁵⁰

Ao falar sobre a infância, o poeta recorda com bastante entusiasmo que os vizinhos que colocavam cantoria quando ele era criança, foram os mesmos a ceder os seus espaços para ele cantar. Eles sugeriam o nome de um cantador com quem ele deveria fazer a brincadeira e, então, o compromisso já estava marcado.

Traga Ferreirinha hoje. No outro mês, o cabra dizia: “eu quero uma cantoria aqui, mas eu quero com Guriatã do Norte”. Outro dizia: “eu quero com Manoel Estevão Barbosa”. Outro dizia: “eu quero com Luis da Silveira”. Outro dizia: “eu quero com Sebastião de Serraria”, “eu quero com Renato José”, “eu quero com João Olympio”, “eu quero com José Dionísio”. Com isso ia se dando.

Essa sugestão de nomes, como aponta o relato de Bio Caboclo, possibilita a formação de novas duplas e o encontro de cantadores que muitas vezes nem tinham cantado juntos. A partir desse encontro, os cantadores têm a possibilidade de fechar outros tratos e podem passar, por exemplo, um mês “cantando duplado”. Segundo o cantador, “é difícil se separar” porque a partir desse momento, aquele que foi convidado a cantar, encontra-se no dever de lhe chamar para uma cantoria sua. Resulta, assim, um círculo incessante de “convites e contra-convites”, o qual será melhor explorado no próximo capítulo.

2.4.3 A expulsão do engenho

Em 1965, quando o cantador tinha 26 anos de idade, o Engenho Goitá Grande foi vendido para a Usina Petribu, com isso Bio e a sua família, além de todos os demais moradores, foram expulsos. Se para Manoel Domingues falar de cantoria é essencialmente falar do tempo em que era “morador de engenho”, para Bio Caboclo a

⁵⁰ Na época dessa pesquisa, o celeiro do cantador na região de Vitória de Santo Antão era a barraca de Biu Ambrósio. Os cantadores, semelhantemente ao relato de Bio Caboclo, pediam a Biu Ambrósio, durante o Manhã de Viola, para colocar cantoria.

narrativa se dava de outra forma. O seu relato sobre a expulsão de sua família do sítio foi diversas vezes interrompido por incomuns momentos de silêncio. De fato, ele só veio me contar sobre esse episódio quando eu, ao longo de algumas conversas, retomava insistentemente a questão de como ele começou a cantar em comícios políticos. A narrativa até então era construída de forma que sobressaísse o trabalho de sua família na cana e, especialmente, na casa de farinha, as brincadeiras nas casas dos vizinhos nos finais de semana e a sua inserção na atividade de cantador; a partir desse ponto ele sempre me dizia: “Pronto, não parei mais. Fui cantando, cantando, cantando para político...”. De maneira distinta dos cantadores até aqui relatados, a “ida para rua” na trajetória de Bio Caboclo não foi uma escolha ou uma alternativa criada pela profissionalização enquanto cantador, mas sim um processo violento que, ao contrário dos demais, parecia, à primeira vista, que interromperia o curso da atividade que “lhe tinha livrado” da sobrecarga do trabalho na cana. Vale ressaltar que os primeiros anos na profissão de cantador lhes garantem sair do trabalho na cana, mas não chega a possibilitar, de imediato, condições de sair do engenho, tal como explicitado na trajetória de Manuel Domingues, que ainda morou seis anos no Engenho Diamante depois de ter ingressado na profissão de cantador.

Aonde eu me criei no sítio, eu tenho dito essa história a muita gente e muita gente fica abismada, mas aonde eu me criei no sítio, na maneira que eu falei antes, trabalhando desde os 8 anos de idade, carregando mandioca, cortando cana, apanhando capim, lutando por tudo na vida, hoje meus filhos às onze horas estão dormindo. Um esperando por mim, outro pagando aluguel, outro com filho dentro de casa por conta dessa consequência. Porque eu digo hoje com os filhos que eu tenho, se eu morasse onde o meu pai morou, mesmo ele falecido, mas cada um filho meu teria uma casa. O sítio lá era seis quartos de terra. Seis quartos de terra soma 100 contas de terra. Dá mais de 100. Todo mundo teria um pedacinho de terra para trabalhar, um bezerro, uma cabra, um porco, uma casinha de taipa, mas teria, uma cacimba de água doce. E esse povo todo hoje vive na rua e quando eu passo no sítio onde eu nasci, eu choro. Vê aqueles pés de mangueira, aqueles pés de jaca, aqueles cajueiros que tinham antigamente, hoje está tudo abandonado. Só seca ou senão cana! Se for um ano bom de inverno, tem safra, mas se não for, passa dois, três anos somente na terra. Para mim, a miséria do pobre quem fez foi esse povo político. No tempo do governador Moura Cavalcante.

2.4.4 A cantoria e a política

Uma vez na rua, a família mudou-se para Lagoa de Itaenga, onde o pai do

cantador construiu uma casa. Já na nova residência, a família, como todas as demais da região, recebeu a visita do então candidato a prefeito, que perguntou se Bio era cantador. O poeta respondeu-lhe que sim. Paizinho disse então que queria ver o jovem ao seu lado no palanque. Em contrapartida, Bio pleiteou uma hora na Rádio Planalto e também um emprego na prefeitura. Como Paizinho foi eleito, o cantador conseguiu o programa e também o emprego como controlador do chafariz da cidade, onde a população, que não tem um sistema automático de fornecimento hídrico, abastece os seus tonéis. Ele trabalhava das sete da manhã às dez da noite controlando as torneiras d'água, que são abertas em horas específicas ao longo do dia.

Após a conturbada gestão de Paizinho, que, com dois anos de mandato, acabou sendo expulso da prefeitura porque, segundo o cantador, não seguiu as recomendações dos dirigentes da Usina Petribu, veio a gestão do já conhecido vereador Sebastião Menino, que tinha sido vice de Paizinho. Essa mudança não acarretou problemas a Bio Caboclo porque Sebastião Menino era do mesmo partido de Paizinho, o PSB. Na seqüência, Sebastião Menino conseguiu que Fernando Antônio, que tinha sido o seu tesoureiro, e que vinha a ser sobrinho de Paizinho, lhe sucedesse. Na eleição seguinte Fernando Antônio rompe com Sebastião Menino, que mesmo assim conseguiu ganhar a eleição, mas acabou perdendo a última, onde foi eleito Carlos Vicente, que, na época da pesquisa, estava em seu segundo mandato.

Bio Caboclo rompeu com Carlos Vicente logo que ele assumiu a prefeitura. O candidato convidou-lhe insistentemente para se apresentar em seu palanque com o seu grupo de maracatu e o coco-de-roda, mas pela aliança que tinha com Sebastião Menino, sempre recusou o convite. Tal como explicitado por Moacir Palmeira e Beatriz Heredia (1995) a presença de artistas (cantores, cantadores, violeiros, artistas de rádio e TV), autoridades e convidados no palanque é essencial para o comício por

gozarem de certo reconhecimento público. No caso dos cantadores profissionais, para além da notoriedade, diria que a sua presença se faz importante essencialmente porque na região ele é parte de uma grande rede de relações fomentada pelo pé-de-parede. Desse modo, chegar ao cantador é ter condições de acesso a todos aqueles de seus ambientes de cantoria, com os quais é mantida uma relação de confiança.

Quando Carlos Vicente foi eleito, Biu perdeu o seu emprego como controlador do chafariz e passou a ter a viola, o maracatu e o coco como a sua única fonte de renda. Além disso, durante os quatro anos da primeira gestão de Carlos Vicente, os grupos de maracatu e de coco do cantador não se apresentaram em festas públicas em Lagoa de Itaenga. Se houvesse um convite para se apresentar na casa de um conhecido, Bio Caboclo realizava a brincadeira, mas, em oposição ao então prefeito, deixou de se apresentar em festas da cidade. Nesse intervalo, a convite do prefeito de Nazaré da mata, Bio e o seu grupo apresentaram-se em diversos eventos naquela cidade, em Glória de Goitá e em Feira Nova.

Passou esses quatro anos. Só que nesse período de quatro anos, eu havia amadurecido muito na política e a gente vai aprendendo umas coisas. Eu achei que não levei muita vantagem não porque a gente elegeu um deputado, Aglailson Junior, segurei essa oposição todinha... Todo São João o Sebastião tinha uma sede de escola de samba e eu deixava de atender o prefeito, pagando bem, para agradar... eu ia lá para cantar de graça. Ia lá para Sebastião Menino. Invadia de gente. E o do prefeito, acabava a banda dele, acabava tudo e o povo lá no coco. E eu cantando para Sebastião Menino mesmo sem estar no poder. Então eu achei que o deputado deveria fazer tudo por mim, mas não fez. Eu me enjoei devido a isso. Me encabulei com política devido a isso.

Apesar da insatisfação, Bio Caboclo nunca chegou a romper com o ex-prefeito Sebastião Menino. Eles foram umas três vezes consecutivas à Assembléia para pleitear uma hora na rádio com o então deputado Aglailson Júnior. Biu explicou-lhe que com o programa, ele poderia falar no nome deles, mandar mensagem para o povo, mas nada disso convenceu o deputado a ceder o programa para o cantador. Bio Caboclo, ao perceber que nada conseguiria, reuniu-se na casa de Sebastião com o deputado e lhe disse que, a partir daquele momento, não faria mais oposição. Nesse ínterim, o cantador

foi aconselhado diversas vezes por seus vizinhos a falar com o prefeito e a voltar a cantar na cidade. As pessoas, em Lagoa de Itaenga, abordavam Sebastião Menino na rua e diziam: “Rapaz, Caboclo saiu do grupo da gente, como pode? Bio Caboclo era o coco da gente. A festa da gente quem fazia era ele”. As mesmas pessoas diziam a Biu que ele deveria se filiar a Carlos Vicente, porque o deputado não tinha lhe recompensado pelo “meio mundo de votos” que o cantador lhe conseguiu.

No dia seguinte àquela reunião com Aglailson Júnior e com Sebastião Menino, o cantador recebeu um recado de seu amigo Clóvis Monteiro, então secretário de Carlos Vicente. O poeta aceitou a proposta de voltar a vincular a sua cantoria e os seus grupos de maracatu e de coco à prefeitura e em troca o prefeito reativou o seu contrato, que lhe dá o direito de receber mensalmente um salário mínimo. Diferente do contrato anterior, o atual dispensava o cantador de qualquer atividade que não seja a participação em eventos culturais da cidade. Além disso, Carlos Vicente deu a um dos filhos do cantador a vaga de contínuo no colégio público de Lagoa. Mesmo tendo aceitado esse contrato, o cantador mantém a amizade com o ex-prefeito, porém, pelo fato de estar sendo ajudado por Carlos Vicente, torna-se impossível de ele voltar apoiar Sebastião Menino em sua próxima candidatura.

2.4.5 A redução do território de cantoria

Na época da pesquisa, os principais parceiros de Bio Caboclo eram Biu Tomás, Severino Soares e Vem-Vem, que é moto-taxista em Feira Nova e não vive na profissão de cantador. Biu, entre os poetas com os quais conversei, é o cantador com uma maior rotatividade de parceiros. Quando lhe apresentei essa observação, o poeta me informou que só recusa a parceira de quem em vez de “cantar pelo terreiro”⁵¹, impõe cantar por

⁵¹ *Cantar pelo terreiro* quer dizer fazer a brincadeira pelos convidados que o dono da casa reunirá, independentemente do valor que elas poderão pagar ao cantador.

um contrato, ou seja, com um cachê pré-fixado.

Até onde consegui acompanhar, os atuais ambientes de cantoria de Bio concentram-se pelas regiões de Glória de Goitá, Lagoa de Itaenga, Feira Nova e Recife. Na capital, as cantorias são organizadas por pessoas do interior e, segundo o cantor, são financeiramente rentáveis. Já as pessoas que eram do sítio e que hoje vivem nas periferias da região da mata não só não colocam mais cantorias em casa como também não participam, exceto aqueles que conseguiram montar uma barraca na cidade.

Mas o rapaz que veio do sítio e construiu uma mercearia, um bar, que tem um salão, esse ainda coloca. Tanto ele pede para a gente ir como a gente faz isso que eu disse, a gente vai lá pedir para fazer um baião. Convide os amigos. Ele tem quatro ou cinco amigos que foram do sítio que sempre aparecem, mas é raro. Não é como antigamente. Até porque o sítio não tinha outra atividade. A festa era essa: cantoria, cavalo-marinho, mamulengo. Então chegava à noite...

Para exemplificar esse ponto, Bio citou o caso de seu sogro, o senhor Manoel Rufino, que sempre foi um organizador assíduo de cantoria, cuja barraca chegou a ser celeiro de cantor, mas desde que “foi para Rua”, deixou de participar. O cantor explicou que, além das dificuldades financeiras, esse afastamento progressivo de Manoel Rufino é praticamente impossível de ser revertido, uma vez que ele, ao deixar de participar da brincadeira, foi “se desatualizando”. Isso não é um fato isolado ou particular do município de Lagoa de Itaenga; Beija-Flor me falou de várias pessoas, nas redondezas de Paudalho, que costumavam lhe convidar para cantar em seus sítios, mas que, desde que saíram dos engenhos, não freqüentam cantorias. Algumas delas, inclusive, quando são convidadas pelo cantor para irem à brincadeira na casa de conhecido, pedem desculpas e dizem “não ter como ir”.

A explicação de Bio sobre esse afastamento permite-me pensar que participar de cantoria implica em uma continuidade. Recuperando a tão conhecida observação de Malinowski acerca da participação no Kula, a minha experiência me possibilita desconfiar que igualmente o seja no caso aqui analisado: “uma vez na cantoria, sempre

na cantoria”, não havendo a possibilidade de um longo intervalo. No capítulo seguinte, o leitor poderá conferir que no caso dos convidados, deixar de honrar um convite para participar de uma brincadeira é cortar ou esfriar a relação com o seu organizador.

Em 2006-2007, o ambiente para onde Bio sempre recorria na falta de ter um lugar para cantar era a barraca de Toió, seu cunhado. Faz parte da dinâmica do cantador que vive na profissão ter um lugar estratégico – um celeiro – ao qual ele possa recorrer num momento de escassez de espaço.

2.4.6 Festival de cantadores

Bio Caboclo é o único, entre os meus interlocutores que já esteve inserido no circuito de festivais de cantoria da região da mata. Esses pequenos festivais, em geral patrocinados por empresas de bebida e/ou alguma grande empresa estatal, além do apoio da prefeitura, são realizados num palanque no centro da cidade, com a participação de aproximadamente doze duplas de cantadores, onde cada uma delas tem cerca de 15 minutos para cantar sobre um tema sorteado no momento de sua apresentação. Às vezes, o evento se dá sob a forma de uma competição entre as duplas, uma espécie de torneio poético. Não há uma data fixada para a sua realização, contudo a sua maior incidência é no período da alta temporada de cantoria.

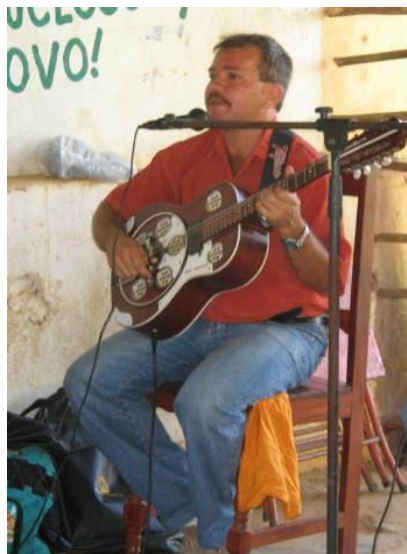
O cantador-organizador tem o cuidado de convidar duplas, cujos cantadores são igualmente realizadores de festivais em suas cidades, o que resulta em uma das principais características desse evento: ter cantadores de diferentes lugares. Por exemplo, o festival de cantoria de Lagoa de Itaenga, organizado por Bui, chegou a ter dupla de poetas do estado de Alagoas. A dinâmica de só convidar quem, posteriormente, terá condições de retribuir o convite faz com que os festivais se configurem num circuito extremamente fechado ou, como me descreveu Manoel

Domingues, “restrito a um grupinho”.

O cantador Bio Caboclo fez um festival em Lagoa de Itaenga, chamou Tindara de Ferreiro, chamou Zé Galdino de Buenos Aires, Antônio Roberto de Nazaré da mata, Venvém de Feira Nova, fulano de tal de Gravatá. Pronto, quando Daniel Olympio faz lá em Gravatá, é muito raro ele não me colocar. Se ele não me colocar ele sabe que no próximo que eu fizer, ele não vem. Eu não vou botar ele. Ele não me deu retorno. Isso no início não pegou muito não, mas depois caindo na cabeça deles até que fizeram um grupo organizado. Hoje tem um grupo de cantadores organizado. Eu mesmo estou fora desse grupo porque eu parei de fazer o festival. De licença que eu fiquei com o prefeito, nesse período não teve festival aqui. Quando veio ter, foi dois anos mais tarde, foi Biu Tomás que era aliado com o prefeito, ele pediu e o prefeito fez.

O primeiro festival de Lagoa de Itaenga ocorreu há doze anos, no primeiro mandato do então prefeito Sebastião Menino. Biu reservou um galpão na cidade, contratou uma pessoa para controlar a entrada e o pagamento dos ingressos e divulgou na rádio o nome dos cantadores que iriam participar do festival. Como essa primeira edição teve um enorme sucesso de público, Biu propôs ao prefeito Sebastião Menino que a segunda edição fosse realizada a cargo da prefeitura, liberando, assim, a cobrança do ingresso. Sebastião Menino acatou a idéia do cantador e a partir dali todas as demais edições tiveram o apoio da prefeitura. Biu afirma que foi se espelhando em sua iniciativa, que cantadores de outras cidades começaram a realizar festivais de cantorias. Em 2007, o festival estava em sua 11ª edição, cuja realização esteve a cargo do cantador Biu Tomás, que substituiu Bio Caboclo quando este rompeu com a prefeitura, em oposição ao prefeito Carlos Vicente.

2.5 Severino Soares



Severino Soares na cantoria de Zeca da Borborema. Engenho Pitu, janeiro de 2007

Severino Soares foi um daqueles cantadores que veio compor o grupo de meus interlocutores de forma quase gratuita, tal como no caso de Sinésio Pereira. De fato, eu o acompanhei exclusivamente nas cantorias de Heleno Fragoso ou nas de Bio Caboclo, os quais eram, na época do campo, os seus principais parceiros. Desde o início, pareceu-me interessante o fato desse cantador, apesar de seus 15 anos com a viola, que a meu ver eram suficientes para lhe conceder uma longevidade profissional, ainda fosse considerado jovem na profissão. Além disso, Severino destoava de quase todos os demais, com os quais vinha trabalhando, por seu pai ter sido cantador profissional e, também, pela casa de sua família ter sido ambiente de cantoria. No caso dos outros cantadores, que igualmente tiveram brincadeira em suas residências, isso só passou a ocorrer quando eles começaram a cantar⁵².

⁵² O leitor verá no capítulo seguinte que não é todo mundo que *coloca cantoria*; pelo que pude observar, há uma maior ocorrência de brincadeira na casa daquelas pessoas que têm barraca ou algum familiar profissional, além disso, ela deve ser reconhecida como fã de cantoria. O público especialista é um importante capital tanto para o cantador quanto para o lugar onde se realizará a cantoria, porque um profissional não costuma cantar em “qualquer lugar”.

A considerada jovialidade de Severino na profissão me parecia interessante para tentar compreender o tão falado “fazer nome de cantador”, a conquista dos ambientes para cantar e a dinâmica da composição das duplas entre cantadores jovens e experientes. À parte, somente com ele eu tive condições de dialogar sobre uma possível técnica de aperfeiçoamento porque, por um lado, a jovialidade envolta em seu nome faz com que isso ainda seja um assunto do presente e não uma lembrança remota. Por outro lado, ele como “cantador de fora”, quando ao lado de Heleno Fragoso, me permitia vê-lo como quem, de fato, estava ainda angariando espaço.

O tempo necessário para se tornar experiente, a meu ver, não era um tema sobre o qual eu pudesse tratar frequentemente com Heleno Fragoso - o dono da cantoria - porque, até onde eu entendi, a experiência é também delineada pela quantidade e qualidade dos ambientes que o cantador foi capaz de conseguir. Quando o cantador envelhece, a área geográfica de seus ambientes de cantoria tende a ser diminuída, tal como explicitado na introdução. Por exemplo, Severino me contou que o seu tio, José Soares, quando mais jovem cantava muito pela mata centro-norte, mas hoje, com 62 anos de idade, reduziu os tratos pela região onde mora, ou seja, as regiões vizinhas a Caruaru, Bezerros e São Caetano. Além disso, o próprio fato de Severino Soares ser o “o parceiro convidado” me possibilitava tratar de assuntos, os quais, naquela composição, não eram pertinentes serem veiculados ao profissional Heleno Fragoso.

Na época da pesquisa de campo, os ambientes de cantoria de Severino Soares eram Bezerros, Vitória, Glória de Goitá, Lagoa de Itaenga, Feira Nova e, ocasionalmente, Limoeiro. Em parte, esses lugares, exceto Bezerros, são ambientes de cantorias dos atuais parceiros de Severino, tais como Heleno Fragoso, de Vitória, e Bio Caboclo. Severino Soares é considerado um cantador jovem e, com isso, está

condicionado a ainda ser levado a cantar por cantadores mais experientes. Os ciclos de vida de um cantador podem ser restringidos a três momentos: a prática, quando se tem o cantador iniciante que foi legitimado enquanto tal pela vizinhança; a profissionalização, quando se tem o cantador jovem, mas que ainda está constituindo o seu próprio território de cantoria; e, por fim, o momento da glorificação, do qual faz parte o cantador com nome, que é aquele que tem um território amplo de ambientes de cantoria ou, quando já idoso, tem um histórico desse território.



Ambientes de cantoria de Severino Soares: marcação lilás = no passado, marcação azul = em 2006 e 2007

Foi a partir das conversas com Severino que fui capaz de perceber que o aperfeiçoamento na agilidade e na qualidade da produção do improviso é algo que, para a geração mais jovem, vai se construindo ao longo das próprias noites ou tardes de cantorias de pé-de-parede e/ou nos programas de rádio. Como foi apontado, Manoel, Beija-Flor e Bio Caboclo começaram a se adaptar ao texto rimado pela leitura de folhetos em reuniões de vizinhos. Os relatos de Severino, tais como os de Heleno e os de Canindé, me permitiram ver que essa prática não mais existia para as gerações de cantadores jovens, quer dizer, aqueles que estão com cerca de 35 anos de idade.

2.5.1 O primogênito de pai cantador

Severino Soares, filho de cantador de viola, nasceu no sítio Cruzeiro do Oeste, no município de Bezerros. Seus pais tiveram dez filhos, dos quais somente Severino dedicou-se à viola. O cantador quando mais jovem não se interessava por cantoria, porém sempre a teve dentro de casa porque o seu pai, além de participar de programas em rádio, era ouvinte assíduo. Ainda longe das pretensões de viver como cantador de viola, Severino com quatorze anos começou a trabalhar no roçado de sua família. O cantador, o primogênito da família, sempre ressaltou a grande aproximação que tinha com o seu pai, que, entre todos os filhos, sempre levava Severino para acompanhar as brincadeiras que realizava pela vizinhança. E foi exatamente em dias de cantoria, que era o único entretenimento na região em que morava, que Severino começou a desenvolver o gosto pelo improvisado.

Tinha uns 22 anos, já chegando aos 23. Em pouco tempo eu comecei a cantar escondido, era na roça, limpando mato e fazendo verso. Muitas pessoas passavam na beira da estrada e ficavam tucaçando, quando eu parava um pouco, aquelas pessoas batiam palma e eu ficava todo envergonhado. Quando eu chegava nas cantorias do meu pai as pessoas diziam: bota o teu menino para cantar. Meu pai dizia: Ele não canta não. Canta! Não canta! Eu sei que muito pelejado, eu peguei a viola e comecei a cantar e quando eu cantei, o meu pai impressionou-se. Ele não esperava que eu seria aquilo tudo. Ele mesmo ficou impressionado comigo. Desde então ele me incentivou. Eu comprei uma viola e comecei a cantar até a data de hoje.

O poeta, tais como os demais cantadores até aqui relatados, passou do trabalho no roçado para a profissionalização como cantador. O seu diferencial é que, além de ter pai cantador, a sua casa era também ambiente de cantoria. Então, além de participar de brincadeira na vizinhança, de vez em quando a tinha em sua própria residência, mesmo antes de ser cantador. A sua primeira viola foi comprada com a renda que obteve do roçado e o seu primeiro trato, aos 23 anos, foi organizado pelo seu pai, para uma brincadeira na casa do senhor João Liberato, no Sítio Cajueiro, em São Joaquim do Monte, onde ele já havia realizado muitas cantorias. Luís Soares, além do filho Severino, levou Domingos Manoel, outro jovem que também estava iniciando na

profissão de cantor. Após essa primeira cantoria, Severino começou a cantar, ao lado de Manoel Faustino, em seu programa na antiga rádio Vale do Ipojuca, em Gravatá, a qual atualmente se chama Canção Nova. Após essa parceria com Manoel Faustino, Severino passou a cantar no programa de seu pai - Luís Soares. Em seguida, tentando ampliar seu território de cantoria para além do agreste, passou a freqüentar a Rádio Cultural AM de Vitória, onde ele conheceu Heleno Fragoso, seu grande parceiro de cantoria na época dessa pesquisa.

Luís Soares, em 2003, já tinha cerca de 40 anos na profissão e o seu nome era conhecido na zona da mata, nas cidades do agreste vizinhas a Bezerros e também em Recife. Ao longo desse período, participou de diversas emissoras de rádio; teve programa de cantoria na Rádio Universitária de Recife, foi cantor assíduo de um dos vários programas da Rádio Planalto de Carpina, freqüentou programas da Cultural de Vitória, além daqueles que conduziu nas três principais rádios de Caruaru: a antiga Rádio Difusora, atualmente Rádio Jornal, Rádio Liberdade e Rádio Cultura. De 1989 a 2003, quando veio a falecer, Luís Soares praticamente foi o grande parceiro de cantoria de Severino. Abrir mão da parceria do filho para que ele cantasse com outros cantores era uma forma de garantir a Severino os seus próprios ambientes de cantoria. Muitos dos ambientes que pertenciam a Luís Soares, como, por exemplo, o bar de dona Marli na cidade de Gravatá, hoje pertencem a Severino Soares.

Pronto, a Marli de Gravatá, o cantor de lá de sua preferência sou eu, graças a Deus. Éramos eu e meu pai. Meu pai morreu, eu fiquei com o meu tio. Cantei diversos meses com o meu tio. Depois ela disse: “Pronto, Severino, já está bom, você cantou muito com o seu pai, você já cantou aqui com o seu tio, agora eu gostaria que você começasse a trazer outros cantores que não cantassem aqui, o frenteiro continua sendo você”. Eu fiquei como um dos cantores da preferência dela. Ela exige que a cada cantoria eu leve um colega diferente.

Quando criança, Severino viu diversas vezes seu pai chegar em casa, depois de um final de semana inteiro de cantoria, e mostrar com orgulho para a família os dois ou três salários que havia conseguido; a exibição era sempre, segundo Severino, com o

teor de mostrar a superioridade da profissão de cantador como uma forma eficaz de ser recompensado em detrimento às demais profissões da região, por exemplo, o trabalho com o gado, na agricultura, nas fábricas, no comércio ou nas feiras-livres. Assim, a frase célebre do cantador para os filhos era que o que ele havia apurado em um final de semana, mesmo que o esforço tenha sido grande, muitos trabalhadores não recebiam em um mês de intensa dedicação. Já na época em que o seu primogênito decidiu seguir-lhe os passos, a empolgação já não era a mesma de outrora. Severino diz que quando começou a cantar, apesar do apoio, o seu pai já não achava que a vida de cantador fosse a melhor escolha, porque a profissão havia sofrido mudanças consideráveis em termos de recompensa financeira e da dificuldade de angariar lugar para a realização da brincadeira. Tal como explicado no capítulo I, essas mudanças no âmbito da realização e organização do pé-de-parede, sentidas pelo pai de Severino Soares, estão interligadas com as transformações sócio-econômicas ocorridas na zona da mata. Os cantadores do agreste, sobretudo aqueles das cidades limítrofes, por exemplo, Feira Nova e Gravatá, tinham os sítios da região compondo o seu território de cantoria. Com o fim da morada, muitas famílias que organizavam a brincadeira, deixaram de realizá-la, ocasionando uma brusca redução de ambientes de pé-de-parede, como é possível visualizar nos mapas de cada um dos cantadores descritos aqui.

2.6 José Carlos Ferreira - Canindé

Canindé, em 2007, morava com o seu filho de onze anos que, segundo ele, já está aprendendo a profissão de cantador. O menino, na época da pesquisa, cursava a sexta série do Ensino Fundamental e, segundo Canindé, já sabe fazer versos corretamente rimados e metrificadas e, depois que o pai lhe ensinou, consegue inclusive tocar viola. O jovem acompanha, ao lado do pai, o programa de rádio do cantador

Cícero Dionísio e costuma ir com Canindé no traslado de cantadores na região de Vitória, quando há espaço disponível no carro.

Semelhante a Beija-Flor, Canindé não vive na profissão de cantador. Ele, quando voltou de São Paulo, comprou um táxi, com o qual trabalha no centro comercial de Vitória de Santo Antão. A sua trajetória se faz importante nesse estudo porque, tal como a de Sinésio Pereira, ela é perpassada pela mudança para São Paulo, quando já era cantador profissional em Pernambuco. Através de Canindé é possível se perguntar sobre as condições que fazem com que um cantador, longe de seu estado natal, abandone a profissão e sobre os fatores que permitem outros a levar a atividade adiante.

2.6.1 O incentivo na cantoria

Canindé, tal como é conhecido, é filho de agricultores, tem treze irmãos, dos quais dois moram em São Paulo e três são falecidos. A partir dos 18 anos conciliou o trabalho na roça, no sítio no município de Vitória, com a profissão de cantador, porém, em nenhum momento teve como freqüentar a escola. O cantador recorda-se que quando criança o único divertimento que tinha era cantoria de viola, brincadeira da qual os seus pais são fãs e que de tanto ir a pé-de-parede acabou aprendendo a profissão.

Eu ia muito para cantoria. Quando a gente nasce para aquilo, a gente está pronto para aquilo. Eu ouvia os cantadores, os versos bem aprumados. Naquilo ali, quando eu saía da cantoria, eu começava a cantar sozinho, eu ia trabalhar na roça, eu passava o dia todinho na roça trabalhando e cantando. Com aquilo cantando, eu via que estava aprumado o meu verso. Todo mundo dizia: “Do jeito que tu canta, que faz versos bonitos, tu já pode sair para cantar”.

O poeta quando diz “todo mundo” refere-se aos seus amigos do sítio, aos seus vizinhos, que ao verem que ele sabia improvisar, passaram a reconhecê-lo como cantador. Esse reconhecimento do outro enquanto poeta do improviso, como relatado nos casos anteriores, é sempre uma atitude externa ao núcleo familiar e que autoriza uma inserção profissional no universo já conhecido da brincadeira. Por outro lado, paralelo à autorização que legitima o jovem enquanto cantador, sempre me intrigou uma questão

muito recorrente em minha própria casa - o incentivo, mas que nesse caso aparece numa etapa tardia do desenvolvimento da atividade.

A minha mãe, que tal como os meus interlocutores também foi criada numa região canavieira, costuma contar que ela e todos os seus irmãos só aprenderam a tocar um instrumento musical por “incentivo” de meu avô, maestro da banda da usina de açúcar em que ele trabalhava, em Campos de Goytacazes, norte-fluminense. No período do trabalho de campo, retomei esse assunto com ela para tentar entender quais eram as atitudes que estavam subjacentes à idéia do “incentivo”. Nesse caso específico o que ocorria é que mesmo sem saber exatamente o instrumento que cada um poderia vir a tocar, ou mesmo se eles se interessariam por ele depois de ter aprendido, meu avô levava os filhos para participar das aulas de música que dava em sua folga. Em dias de festas da região, ele fazia questão que eles, ainda que sem não soubessem tocar corretamente, se apresentassem com a banda da usina.

Até onde eu pude compreender pelo depoimento de Canindé e de todos os outros, essa atitude de meu avô é improvável no universo da cantoria. Ao longo dos vários meses que fiz parte da brincadeira, não presenciei uma só vez os cantadores ou qualquer um presente autorizando um jovem ou uma criança a assumir o microfone dos cantadores. O aprendizado do improviso é algo que se dá no contexto do pé-de-parede, mas o seu aperfeiçoamento ou, como me relatou Beija-Flor, “o seu fortalecimento” é um ato que deve ser, antes de tudo, solitário. No dia da cantoria não há espaço para gaguejos ou para cantar as pessoas sem perfeição, ou seja, através de “versos de pé quebrado”⁵³. No caso do jovem que está começando, é aceitável um desafino ao tocar a viola, mas não na produção dos versos, sobretudo se ele não está cantando em seu ambiente. Semelhante ao caso dos folhetos de cordel, cuja leitura em público, segundo

⁵³ Verso de pé quebrado quer dizer verso não metrificado perfeitamente. Por exemplo, uma sextilha deve conter versos (linhas) de seis sílabas poéticas, que são contadas através de uma separação que em nada tem a ver com a separação silábica.

Beija-Flor e Manoel Domingues, foi antecedida por um treinamento solitário em casa, também no caso da cantoria, não há espaço para equívocos, porque eles implicariam em uma imperfeita narrativa daquele que está sendo cantado, ou ainda, em uma deformação da pessoa presente. Na brincadeira ninguém paga para ser deformado. O improviso no pé-de-parede é feito para convencer a audiência. A produção de versos em uma cantoria em parte se assemelha ao ato de criação de uma caricatura: o caricaturista pode até ressaltar alguns traços jocosos do caricaturado, mas ainda assim eles devem ser feitos a partir de uma técnica esteticamente reconhecida. Além disso, a relação entre o caricaturista e o caricaturado está delineada por uma troca de capital simbólico, que retira a gratuidade da exposição que, por vezes, pode vir a ser ridicularizável.

Assim também o é na cantoria: as pessoas se deixam ser cantadas por aquele que elas reconhecem como cantador. Nesse contexto, a piada ou um fato jocoso ressaltado, por ventura, pelo cantador torna-se inclusive motivo de graça e de satisfação pessoal. Ainda em relação ao incentivo, tal como fiz com os outros cantadores, perguntei a Canindé sobre a reação de seus pais quando ele anunciou à família que iria cantar de viola; o cantador me descreveu a satisfação dos pais, contando sobre os elogios feitos pela vizinhança: “Eita Zé, agora tá bom. Tem filho cantador na família!”. Os vizinhos de Canindé ficaram muito felizes com a sua inserção na profissão porque no local em que eles moravam não havia cantador. Os pais do poeta apoiaram-no e, por eles, o filho nunca teria deixado a profissão.

De acordo com esse reconhecimento que autoriza, o incentivo é algo que só se configura quando o jovem já desenvolveu e aprimorou isoladamente a produção do improviso; ele surge na identificação da figura do jovem como cantador, o que implica em ajudá-lo a se inserir na vida profissional, organizando a sua primeira cantoria ou ainda na compra de seu primeiro instrumento. Se há uma forma de incentivo no decorrer

da brincadeira, esse se dá pela organização geográfica do espaço, onde as crianças são autorizadas a sentar na nobre primeira fila de bancos, localizada em frente à dupla e ocupada preferencialmente pelos convidados, sobretudo homens, mais velhos, ou seja, os convidados com mais anos de pé-de-parede.

2.6.2 A mudança para São Paulo e o intervalo na profissão

Uma vez tendo sido reconhecido como cantador e incentivado a cantar de improviso, Canindé colocou um roçado e com o dinheiro da venda dos produtos comprou uma viola, que segundo o mesmo era muito velha. Aos 18 anos de idade e com a viola em mãos, um de seus vizinhos do sítio, o já falecido Bituca, organizou para o poeta a sua primeira cantoria, que, segundo o mesmo, agradou “a turma”. Além do Bituca, Canindé tinha outros vizinhos que também colocavam cantoria em casa, com os quais passou a “fazer tratos”: o senhor Gilvan, sogro do irmão do cantador, Manuel Alfredo e Manuel Mariano.

A partir da primeira cantoria, Canindé começou a freqüentar programas na rádio de Vitória e, conseqüentemente, a ser chamado para fazer cantorias fora da região do sítio em que morava. Ao longo desse período inicial, o poeta cantou muito na região de Apoty, Glória de Goitá, Chã de Alegria e em Pombos, fazendo parceria com cantadores profissionais como Biu de Tonzinho, Cícero Dionísio, Severino Badeco, João Marcolino, Heleno Pedro, Zé Pequeno, entre outros. Muitas dessas parcerias nasceram através do pedido/imposição do dono do local onde haveria a cantoria.



Ambientes de cantoria de Canindé: marca laranja = no passado; marca azul = em 2006 e 2007

Após sete anos trabalhando na roça e vivendo na profissão de cantador, Canindé decidiu aos 26 anos ir para a casa dos irmãos em São Paulo. Na capital paulista estudou até o quarto ano do antigo primário, foi cobrador de ônibus, ajudante geral, trabalhou no Ceasa e em um frigorífico. Os doze anos em São Paulo foram divididos em duas temporadas. Em sua segunda ida para a metrópole, Canindé chegou a pensar em retomar a profissão de cantador, ao lado de seu amigo Orlando, mas a idéia da dupla acabou não sendo levada a frente, porque sabia que voltaria para Pernambuco.

Dos sete cantadores eleitos para compor esse capítulo, somente dois moraram em São Paulo, mudança esta motivada pela possibilidade de poder retomar os estudos. O leitor deve recordar que, tal como no caso de Canindé, Sinésio Pereira também “não fez profissão” de cantador na capital paulista. Apesar de não ter tido condições de aprofundar tal questão, penso que a interrupção da atividade de cantador, ao sair de Pernambuco, tenha ocorrido por dois motivos: primeiro porque o ritmo de vida que lhe foi imposto não permitiu um exercício continuado da atividade, que é essencial no

âmbito da cantoria de viola; em segundo lugar, há a questão crucial da necessidade de ter espaço em uma rádio local e ter ambientes privados para a realização da brincadeira, que depende exclusivamente da rede de amigos com gosto pelo improvisado e com condições “de apoiar o cantador”. Como apresentei na introdução, os estudos a partir dos 1980 são marcados pelo interesse de apresentar o pé-de-parede pelo viés da migração nordestina, sobretudo no contexto de Brasília e de São Paulo. Entretanto, por não haver uma problematização em torno da construção da atividade profissional e da recolocação dos cantadores no novo contexto, ficamos sem informações importantes para pensar essa reinserção e os fatores que permitem aqueles que fazem profissão. Suspeito que para mapear esses dados seja necessária a apresentação da trajetória do cantador na nova cidade a partir da rede de relações que ele construiu.

2.6.3 A volta para Pernambuco: a inserção em nova atividade profissional e a retomada do improvisado

Após o término de seu casamento, Canindé decidiu, em 2005, voltar para Pernambuco. Passou um tempo morando com a mãe, num bairro da cidade de Vitória, e outro com o pai, que ainda mora no sítio onde Canindé foi criado. Após dois meses sem saber exatamente o que faria, chegando até a cogitar a idéia de ir novamente para São Paulo, Canindé aceitou a sugestão de um amigo taxista e empregou o seu dinheiro na compra de um carro, com o qual trabalha em Vitória.

Ai quando eu cheguei o que eu fiz? Fui à casa de um colega, arrumei uma cantoria, inclusive acho que foi com Cigarra mesmo. Para o pessoal saber que eu tinha chegado, meus amigos, fui ao rádio, no programa do Cícero, eu mesmo passei o aviso, falei que eu tinha chegado de São Paulo e tal, que ia começar a fazer as minhas cantorias de novo. Muita gente que assiste o programa já passa. Oh Canindé chegou! Começou o desenvolvimento de novo. Quer dizer, não é direto, toda semana que eu canto. Eu estou batalhando mais na praça. Quando aparece uma cantoria, ai eu vou fazer.

Cigarra da Serra é atualmente o principal parceiro de cantoria de Canindé. Quando os cantadores de Vitória têm brincadeira em sítios distantes, em geral, é

Canindé que faz o translado. Para reduzir os custos, o taxista-cantador acaba ficando até o final da brincadeira, onde sempre é convidado a substituir um dos cantadores ao longo do intervalo. Canindé, que hoje considera o táxi como a sua principal atividade, explicou-me que muitos de seus tratos nascem das corridas que faz para os seus amigos cantadores. Como ocorreu no Sítio Outeiro, em Vitória, o dono da casa, ao assistir o taxista, acertou um trato de cantoria para o sábado seguinte. E dessa maneira, Canindé ressalta que uma corrida rende um trato que rende uma corrida. O taxista, na alta estação de cantoria, chega a cantar três finais de semana por mês.

2.7 Heleno Fragoso



Heleno Fragoso, sentado ao lado de seu filho e de seu sobrinho, momentos antes da cantoria de Aloísio ser iniciada. Sítio dos Melo, Engenho Cacimba - Vitória, 21 de janeiro de 2007

Conheci Heleno Fragoso no estúdio da Rádio Vitória FM, numa madrugada de domingo, no decorrer do programa “Manhã de Viola”. Desde o início, o cantador mostrou-se entusiasmado com a idéia de eu participar de suas cantorias, o que me possibilitou ter uma seqüência quase ininterrupta de atividades no campo. Por intermédio dele, com quem preferencialmente centralizei as minhas atividades, fui me dando conta de que, de fato, era eficaz a estratégia de acompanhar um cantador residente na mesma cidade onde é realizado o programa de rádio, porque isso me

permitiria visualizar a rede de convidados que circunscreve a geografia da brincadeira.

Como o leitor já pôde perceber, a cantoria de pé-de-parede é essencialmente uma reunião familiar, de modo que a sua realização envolve fundamentalmente amigos, parentes e vizinhos. Porém, até começar a acompanhar Heleno, ainda não tinha tido a oportunidade de perceber nitidamente essa rede. Hoje, já longe do campo, vejo que o primeiro encontro que eu tive com o cantador, depois de nos conhecermos no “Manhã de Viola”, é bastante esclarecedor da cantoria não só como um evento que reúne amigos e parentes para escutar poesia, mas principalmente como um lugar atravessado por uma interseção das várias outras dimensões da vida social daqueles convidados.

O cantador é casado e pai de dois filhos: o menino, em 2007, tinha sete anos e a menina nove. A sua esposa e uma de suas irmãs costumam ir às suas cantorias na região de Vitória, além de seus irmãos, que não só vão, como fazem pequenas excursões em capotas de caminhão para levar a vizinhança do Sítio dos Melo para participar das brincadeiras de Heleno em outros engenhos. Além de cantorias, eles também costumam freqüentar as serestas do bar do senhor Alúcio, no Engenho Cacimba. Em 2006-07 Heleno tinha como principal parceiro de cantoria Severino Soares. Os seus ambientes eram fundamentalmente no município de Vitória de Santo Antão, em Glória de Goitá, Lagoa de Itaenga e Passira.



Ambientes de cantoria de Heleno: marcação laranja = no passado; marcação em azul = em 2006 e 2007

2.7.1 O pé-de-parede: uma reunião familiar

Num domingo pela manhã, Nana, amiga e ex-vizinha do cantador, foi gentilmente me encontrar no terminal rodoviário, de onde nos encaminhamos para a quadra do colégio estadual de Vitória de Santo Antão, cujo local, a princípio, pareceu-me bastante estranho, porque o cantador tinha me convidado para uma cantoria na barraca de Biu Ambrósio. Ao chegar ao colégio, vi que se tratava de um almoço para celebrar o aniversário de uma das professoras. Heleno me apresentou aos demais e chamou a atenção para o fato de que aquela reunião não chegava a ser um pé-de-parede. Eles haviam se reunido para fazer “uma farra” para a aniversariante, que também é amiga do cantador.

Mais tarde, já na barraca, o cantador comentou que, apesar de o almoço não ter sido em um dia muito propício, pois ele tinha compromisso com Biu Ambrósio, havia ido para atender o pedido da senhora Leda, a diretora do colégio. Em outra ocasião, alguns meses mais tarde de eu ter conhecido Heleno e os seus amigos de Vitória, fui

convidada por Valéria, uma das professoras daquele colégio, para participar, no dia 28 de janeiro, do almoço de aniversário de seu pai, em Bonança. Ela pediu a Heleno que levasse a viola e convidasse Severino Soares para que pudessem fazer “uma farra” no sítio de seu pai, que é fã de cantoria e “gosta da poesia” de Heleno Fragoso.

À noite do dia do convite, quando já estávamos na casa de Nana, Heleno falou sobre o aniversário para Severino e lhe avisou que “não teria pagamento”, mas ele considerava importante ir porque um dos amigos do Romildo, marido da Valéria, era empresário e que podia vir a se interessar pela dupla. Lembro bem quando Heleno enfatizou: “Se você não quiser ir, tudo bem. O compromisso é meu. Mas acho importante a gente cantar lá”. Heleno, ao mencionar que o compromisso era dele, referia-se à amizade que tem com a professora, que sempre vai com o marido às suas cantorias; tanto ela quanto Lêda, a diretora, me foram apontadas por Nana como convidadas que, quando chamadas no elogio do pé-de-parede, pagam um valor diferenciado.

Naquele domingo, então, Severino, Heleno, Nana, Vinha, que é outra amiga do cantador, e eu fomos para Bonança para “fazer uma farra” no sítio do pai de Valéria. Era um almoço de família com os irmãos da professora, o seu marido e filhos, dois casais de amigos e o aniversariante. Depois de termos almoçado, os cantadores pegaram a viola e começaram a cantar na própria mesa. Heleno iniciou parabenizando o pai da Valéria, “agradecendo” a amizade dela e de seu marido e, em seguida, começaram a surgir sugestões, que oscilaram do exame de próstata do Romildo, o que implicou em versos muito jocosos acompanhados de profundas risadas, ao apelido dado a um dos irmãos da Valéria - “Menino do Dudu”, pelo fato de ele, na época, compor a equipe que fazia a segurança do então candidato ao governo do estado, Eduardo Campos.

Dessa maneira, apesar das semelhanças biográficas com os demais cantadores,

Heleno foi um interlocutor ímpar nesse conjunto de cantadores. Foi por intermédio dele que eu pude perceber com clareza a rede de amizade ou de compromisso que se nutre e perpassa o ambiente do pé-de-parede ou “uma brincadeira sem compromisso, uma farra”. Por meio dessa inserção, fui me dando conta de que a cantoria é um dia em que as pessoas se afirmam, se recriam, fortalecem laços, criam compromissos no processo da brincadeira. Perguntei-me diversas vezes o porquê de eles não promoverem o evento de modo que o quintal ou saguão da barraca ficasse completamente cheio e, assim, pudesse gerar um lucro para o dono da casa/barraca e para os cantadores. Ao lado de Heleno, percebi que isso não faz sentido pelo próprio teor da brincadeira em exigir que os convidados se reconheçam.

Já no final do meu período no campo, voltei à casa daqueles que organizam cantoria e lhes coloquei a questão a respeito do lucro. Todos, inclusive aqueles que têm a barraca como uma fonte de renda, não viram muito sentido em minha pergunta porque, a meu ver, a organização da brincadeira envolve o dinheiro a partir de seus diversos sentidos, para além de seu valor monetário. Alguns deles chegaram a dizer: “Mas, Simone, se a gente for pensar nisso vai até desistir, porque têm vezes que o negócio é tão fraco que dá até prejuízo”.

Acompanhada pelas amigas do cantador, muitas vezes, escutei comentários sobre convidados, sobre os quais elas especulavam o seu novo local de moradia ou com quem estava casado/a e, às vezes, quando não identificavam imediatamente a pessoa, perguntavam uma para outra: “Mas esse ali não é filho de fulano do sítio tal, do engenho tal?”; ao confirmarem, diziam: “Mas tá é crescido! Será que tá morando para que lado?”. A moradia, a família e os pais, sobretudo a figura paterna, eram os fatores que conduziam as observações acerca dos demais. Esses comentários em parte me fizeram lembrar as reuniões da vizinhança onde eu fui criada, na Baixada Fluminense.

Eram festejos diversos que reuniam somente os moradores e eram realizados em nossa própria rua. A minha mãe, no festejo de São João, por exemplo, preocupava-se com os vestidos que eu e minha irmã iríamos vestir porque, segundo ela, “para fazer vergonha diante dos vizinhos era melhor dar uma desculpa e não participar”. Os pratos de comida oferecidos por cada família eram cuidadosamente preparados de modo que a fartura de alimentos de sua casa fosse nele representado. A hierarquização da vizinhança passava necessariamente pelo potencial alimentício de sua casa. Por exemplo, o sinal maior de falência de uma família era quando ela era identificada como aquela que estava “passando necessidade”, que significava o ápice da crise econômica na unidade doméstica: a falta de alimento em casa. Se uma família estivesse sem condições, por exemplo, de comprar um remédio ou mandar os filhos para um passeio, dizíamos simplesmente que ela estava em “situação difícil”.

A escola, nesse período de crise, virava um tormento não pelo material escolar ou pelo uniforme, mas sim pela manutenção da merenda das crianças. Nós, na escola, nos hierarquizamos com base na fruta que levávamos; as crianças com melhor situação eram aquelas que tinham constantemente em suas merendeiras maçã ou pêra grande, porque as pequenas nós sabíamos que haviam sido compradas na feira e não no supermercado, outro fator distintivo. Tal como em minha vizinhança, o espaço familiar é o elemento avaliador da vida daquelas pessoas.

Ainda não tenho como afirmar, mas, por essa primeira inserção no âmbito da brincadeira, suspeito que quem coloca cantoria em casa tenha um *status* diferenciado na vizinhança, não somente porque tem como prover a brincadeira, como também porque é reconhecido como um fã de cantoria, alguém que conhece sobre poesia e que tem amizade com cantador.

2.7.2 Do trabalho na sorveteria à profissão de cantor

Heleno Fragoso, em 2007, exercia a profissão de cantor há 15 anos. O seu pai, além do trabalho agrícola, era cantor e chegou, ao longo de dois anos, “viver na profissão”, que foi abandonada quando conseguiu um contrato para trabalhar na prefeitura de Vitória. Quando cantava na região vizinha ao Engenho Cacimba, levava os filhos para lhe assistir. Heleno, diferentemente de seus doze irmãos, não chegou a trabalhar, de fato, no sítio dos pais, no Engenho Cacimba. O cantor ajudava a família quando lhe era solicitado, mas não tinha a roça como tarefa obrigatória, como me descreveram os demais cantadores. Hoje em dia, todos os seus irmãos, exceto um que trabalha e mora em Recife, trabalham no sítio da família.

Com 15 anos, Heleno deixou a escola, onde cursava a quinta série, e foi trabalhar na capital em uma sorveteria, onde ficou empregado por três anos. O pai dele sempre lhe “incentivou” a cantar e tinha um grande desejo de que ele se tornasse um cantor profissional. A vontade de ver o filho cantando era tanta que foi ele quem lhe deu a primeira viola. Heleno, mesmo antes de se tornar profissional, além de ir a cantorias na vizinhança, teve brincadeira em sua própria casa, onde viu o seu pai cantar ao lado, por exemplo, de Zé Galdino - um cantor veterano e de nome na região de Vitória.

Aos 16 anos, já tendo a habilidade de improvisar reconhecida pela vizinhança, Heleno era incentivado pelo parceiro de seu pai a cantar nos intervalos do pé-de-parede. Quando Heleno iniciou, de fato, a prática do improviso, o seu pai já estava com a saúde bastante debilitada. Então, decidiram organizar uma cantoria somente para a família na casa de um de seus irmãos, porque o pai fazia questão de ver Heleno cantar antes de falecer.

Aos 18 anos, depois de largar o emprego na sorveteria, ingressou na profissão. A

sua primeira cantoria foi ao lado de Cigarra da Serra, outro cantador veterano e de nome no município de Vitória, que, em 2006 e 2007, cantava freqüentemente com Canindé. Após essa primeira cantoria, Heleno comprou um horário na rádio, onde tinha um programa semanal. Mais tarde, começou a freqüentar o programa de Cigarra, às terçafeira de 17:30 às 18:00 na Rádio Cultural AM de Vitória, com quem formou dupla por dois anos. Apesar de “viver na profissão”, Heleno sempre me ressaltou que não “vive da profissão”, é dizer, a viola não é a sua principal fonte de renda. Na época do campo, o cantador trabalhava na Associação de Agricultores de Vitória, onde o seu pai já tinha trabalhado e com o falecimento do presidente, Heleno passou a ser um dos responsáveis.

Eu tenho muita ajuda de político. Entendes? Quando é tempo de eleição, eu sou cabo eleitoral muito forte. Quando passa a eleição, o político para quem eu trabalhei, se ganhar, me ajuda. Eu também tenho um sítio. Minha família planta feijão, roça, macaxeira, outras coisas. Eu vivo no comércio resolvendo coisas com político, trabalhando com políticos do mesmo partido e então eu ganho o meu pão sossegado.

Na última eleição municipal, além do trabalho de cabo eleitoral, Heleno fez doze apresentações para o então candidato- José Aglaílson, que na época do campo era prefeito da cidade de Vitória. O cantador, ao lado dos aliados e dos candidatos, andou pelos engenhos, aos domingos, fazendo pequenas apresentações com a viola para a população. Nesse caso a cantoria é descrita em termos de contrato, e não de trato, através do qual são fixados um valor e uma quantidade de apresentações. A população é convidada, mas ela é isenta de qualquer tipo de pagamento, porque esse já foi efetuado pelo contratante. Contudo, elas podem solicitar motes e canções, mas o cantador tentará centralizar o imprevisto na promoção do candidato.

Tempos mais tarde no campo, Heleno me contou que esse contrato com José Aglaílson havia sido fomentado pelo candidato a vereador - José Luís Ferre, o esposo de Leda Ferre - a diretora da escola da qual falei anteriormente. Já na eleição federal de 2006, ele trabalhou como cabo eleitoral para o deputado Elias Lira, que é um dos

proprietários da rádio Vitória FM e fazia oposição ao então prefeito. Heleno tinha negociado com Elias Lira uma hora em sua rádio para poder ter o seu próprio programa de cantoria. No final de 2006, a promessa era que, até fevereiro de 2007, Heleno teria esse horário, o que lhe deixou muito entusiasmado, convidando-me, inclusive, para fazer a locução do programa até eu voltar para o Rio. Porém, já era março quando eu me despedi dele e dos demais, e Heleno ainda não tinha conseguido o horário, o que vinha lhe deixando imensamente impaciente com o grupo de Elias, e estava pensando, inclusive, em aceitar o convite da oposição.

2.8 Os cantadores em relação

	Os poetas	Profissão do pai
	Manoel Domingues	Agricultor (cana)
	Sinésio Pereira	Pecuarista
	Beija-Flor	Agricultor (cana)
	Bio Caboclo	Agricultor (cana) + produtor de farinha
	Severino Soares	Agricultor
	Canindé	Agricultor
	Heleno Fragoso	Agricultor+contratado da prefeitura
Os poetas	Número de irmãos	Idade quando o pai se ausentou da família
Manoel Domingues	1, falecida	Entre 6 e 7
Sinésio Pereira	13, sendo 4 de criação	6
Beija-Flor	3	13
Bio Caboclo	11	Pai falecido em fase adulta
Severino Soares	9	Pai falecido em fase adulta
Canindé	12	Pais divorciados em fase adulta
Heleno Fragoso	12	Pai falecido em fase adulta
Os poetas	Escolaridade adquirida ainda na casa dos pais	Escolaridade na fase adulta
Manoel Domingues	Carta do ABC incompleta	Carta do ABC incompleta
Sinésio Pereira	Primeira série do primário	Primeiro ano do Ensino Médio
Beija-Flor	Carta do ABC incompleta	Superior completo em Estudos Sociais
Bio Caboclo	Terceira série do primário	Terceira série do primário
Severino Soares	Primário	Primário
Canindé	Primário	Primário
Heleno Fragoso	Quinta série ginásial	Quinta série ginásial
Os poetas	Primeiro trabalho	Idade quando começou a trabalhar
Manoel Domingues	roçado e cana	6
Sinésio Pereira	gado	6
Beija-Flor	roçado e cana	8
Bio Caboclo	roçado e casa de farinha	8
Severino Soares	roçado	14-15
Canindé	roçado	8
Heleno Fragoso	sorveteria em Recife	16

Os poetas	Primeira viola	Idade quando adquiriu a primeira viola
Manoel Domingues	Presente da vizinhança	22
Sinésio Pereira	Com a renda do roçado de algodão	Não lembra
Beija-Flor	Com a renda da roça e da venda da farinha	17
Bio Caboclo	Com a renda da roça	18
Severino Soares	Com a renda da roça	22-23
Canindé	Com a renda da roça	18
Helena Fragoso	Presente de seu pai	18
Os poetas	O pai colocava cantoria em casa	Pai cantador
Manoel Domingues	Não	Não
Sinésio Pereira	Não	Não
Beija-Flor	Não	Não
Bio Caboclo	Não até o filho começar a cantar	Não
Severino Soares	Sim	Sim
Canindé	Não	Não
Helena Fragoso	Não até o filho começar a cantar	Sim
Os poetas	Ambiente do primeiro trato	Idade em que fez o primeiro trato
Manoel Domingues	Na casa do vizinho no Engenho Diamante	22
Sinésio Pereira	Na casa do vizinho, Arcelino Joaquim, em Vertente	Não lembra
Beija-Flor	Na casa de um senhor no Engenho Cumbe, em Carpina	17
Bio Caboclo	Na casa de seus pais	18
Severino Soares	Sítio Cajueiro, município de São Joaquim do Monte, na casa de João Liberato	23
Canindé	Na barraca do vizinho, o senhor Bituca	18
Helena Fragoso	Na casa do irmão	16-17
Os poetas	Intervalo na profissão de cantador	Ao deixar o trabalho no sítio
Manoel Domingues	Não	Cantador e Marceneiro
Sinésio Pereira	Sim, quando foi para São Paulo	Cantador e empregado de uma fábrica
Beija-Flor	Não	Cantador e tesoureiro do sindicato
Bio Caboclo	Não	Cantador e cabo eleitoral
Severino Soares	Não	Cantador
Canindé	Sim, quando foi para São Paulo	Cantador e taxista
Helena Fragoso	Não	Não é o caso

Os poetas	Familiar envolvido com cantoria ou com folheto de cordel	O Finais de semana no sítio
Manoel Domingues	Não	Reiunão para escutar os versos do folhetos
Sinésio Pereira	Tem um sobrinho que canta e um tio que foi cantador.	Cantoria
Beija-Flor	O irmão escreve folhetos de cordel	Cantoria
Bio Caboclo	O primo é cantador, um filho escreve versos e um outro canta no maracatu de Carpina	Cantoria, mamulengo, cavalomarinho, ciranda
Severino Soares	O tio era cantador	Cantoria
Canindé	Não	Cantoria e jogo de futebol
Heleno Fragoso	Não	Cantoria
Os poetas	Cor da pele	Estado Civil (2006-07)
Manoel Domingues	Negro	Casado
Sinésio Pereira	Branco	Separado, mas amigado
Beija-Flor	Moreno	Casado
Bio Caboclo	Moreno	Casado
Severino Soares	Branco	Separado
Canindé	Moreno	Separado
Heleno Fragoso	Mulato	Casado
Os poetas	Filhos (2006-07)	Atividade profissional na época da pesquisa (2006-07)
Manoel Domingues	6	Cantador e aposentado
Sinésio Pereira	3	Cantador, aposentado e contratado da Prefeitura de Camaragibe
Beija-Flor	Sem informação	Funcionário da FETAPE
Bio Caboclo	4	Cantador e contratado da Prefeitura de Lagoa de Itaenga
Severino Soares	1	Cantador
Canindé	2	Taxista
Heleno Fragoso	2	Cantador e Presidente da Associação dos Agricultores de Vitória

A partir do quadro, verificamos que seis dos sete poetas, antes de cantarem profissionalmente, trabalhavam em atividades ligadas à agricultura. Esse dado remete ao que foi esboçado na introdução, ou seja, que o estudo da cantoria na zona da mata pode ser esclarecedor das condições de surgimento da figura do poeta e de sua

profissionalização frente à preponderante atividade na monocultura da cana.

Do grupo de poetas, somente dois deles tiveram pais na profissão, o que aponta para o fato de que não se trata de herança familiar, ou seja, há casos em que o poeta não é filho ou parente de cantador. Em relação ao fato de a família sempre ter sido organizadora da brincadeira, somente um deles contempla a experiência. Em compensação, seis dos cantadores tinham o pé-de-parede como atividade de fim de semana nos sítios em que moravam quando crianças. Esse dado é coerente com o fato de que três deles fecharam o primeiro “trato” na própria vizinhança.

É possível também afirmar que o jovem é reconhecido como cantador e faz o seu primeiro trato entre 16 e 23 anos. Três do grupo perderam o pai antes da adolescência, porém somente um teve que se responsabilizar pelo sustento da família, mas a partir do trabalho no sindicato e não no engenho. Desde aquela idade, quando a profissão de cantador é iniciada, não é recorrente que parem de cantar. Os casos abordados aqui indicam que isso só ocorreu com aqueles que foram morar em São Paulo.

Alguns autores levantaram a questão acerca das condições do surgimento da figura do poeta, na área sertaneja, e concluíram que o grau de familiaridade com a brincadeira e a apreciação da comunidade são os seus fatores fundamentais (ROWLAND, 1970). Entretanto, suspeito que as duas hipóteses, apesar de corretas, requerem mais elementos já que não é qualquer rapaz que se torna cantador, assim como não é qualquer pessoa que “coloca cantoria” em casa. A partir da zona da mata, podemos afirmar que o trabalho na agricultura não se configura em um impedimento para o reconhecimento do jovem como improvisador, mas se ele for primogênito e perder o pai ainda jovem, o ingresso na profissão, no período de 16 a 23 anos, conciliando-a com a jornada na atividade canavieira torna-se impossível. O fato de não

ter concluído o currículo escolar nacional tampouco se configura em um empecilho para a profissão, já que nenhum deles tinha terminado o ensino fundamental quando a iniciou. Isso não permite dizer que o conhecimento escolar não seja considerado um *capital* para o cantador. Ao contrário, há uma dinâmica local de acesso à informação, que passa pela leitura de folhetos de cordel e pelo próprio “ambiente” de cantoria.

Em relação ao referido “gosto da comunidade”, como condição para o surgimento do poeta, pode-se concluir que isso possa ser explicado pelo fato de que o pé-de-parede, além de ser apreciado pela população, é uma forma de sociabilidade, atravessada por prática de valores, que inclui não só a família, mas também os amigos, os vizinhos, os parentes, a notoriedade do poeta, a popularidade daquele que organiza a brincadeira, e muitas outras coisas que reforçam valores morais.

Considerações finais acerca dos relatos

A organização do capítulo foi pensada de modo que a exposição das informações remarcasse basicamente três pontos: a trajetória dos cantadores, o meu contato com eles e o contexto da zona da mata. Para tanto, busquei inspiração no livro de Nibert Elias sobre Mozart (1995), através do qual o autor, expôs de forma magistral a vida do músico, interligando-a ao contexto de sua época, apontando os conflitos e as condições sociais, que lhe permitiram atingir o reconhecimento de uma genialidade musical e a consolidação de sua carreira como profissional autônomo. Fazer uma contextualização histórica a partir das dimensões constitutivas da trajetória de vida daquele que se está estudando foi o ponto crucial da releitura dessa obra. Busquei ressaltar os fatos que me foram contados, sobretudo aqueles que têm a ver com as condições de trabalho na região, que é o assunto tangencial à constituição do cantador enquanto profissional; procurei também assinalar o quanto a singularidade de cada trajetória está interligada às histórias de vida de outras figuras sociais. Ter que relatar sobre sete pessoas, a princípio, dificultou o esboço do texto, mas no decorrer da reflexão, me fez perceber que era exatamente por meio dessa reunião de diferentes trajetórias que eu conseguiria abordar fatos importantes do processo de se tornar cantador de viola, porém sem tornar-los elementos tipificadores da figura do poeta.

Não seria redundante dizer que o cantador surge num universo que aflora poesia, onde as pessoas não só apreciam o improviso como são conhecedoras da técnica de sua produção. É nesse contexto do *savoir-faire* que as pessoas são aptas a legitimar um jovem como cantador. Para pensar o caso específico dos meus interlocutores, procurei ler, assistir entrevistas e filmes sobre outros profissionais que fazem da rima poética um ofício, como por exemplo, os *rappers*, sobretudo, os pioneiros, ou seja, os jovens moradores do Bronx dos anos 1970. Ao fazer essas leituras paralelas, o fato que, talvez,

tenha chamado mais atenção foram os desafios informais de rap (rhythm&poetry), no decorrer dos intervalos ou mesmo na hora do trabalho. Então, um rimava de um lado, como uma espécie de porta-voz das pessoas que estavam na mesma repartição, enquanto o outro respondia do lado oposto. E nessa troca de rimas, eles passavam o tempo e amorteciam as longas horas de trabalho, na maioria das vezes, em fábricas, executando atividades repetitivamente exaustivas. A partir daquele momento, o jovem era reconhecido como alguém que podia cantar rap e era encorajado a se inscrever nos torneios de MC (Mestre de Cerimônia) no clube da cidade (Filme/Documentário: 8 mile).

Até onde consegui alcançar pela leitura de uma bibliografia básica, já que, no momento, o propósito não é fazer um estudo comparativo entre rappers e cantadores, o rap começou a ser fomentado no contexto local e tem a sua base sedimentada na diversificada cultura musical da família daqueles jovens, sobretudo, da figura paterna. A forma mixada de tocar os discos nasceu nas ruas do South Bronx, encabeçada por jovens alunos, muitos de origem jamaicana, do então defasado curso de eletrônica da escola pública americana. Enquanto o mundo fora dos limites das ruas quebradas e sujas do Bronx e do Harlem se encaminhava para a era da informática, os meninos daqueles bairros continuavam a estudar uma tecnologia que, em pouco tempo, iria desaparecer. Estando ciente da inutilidade daqueles já obsoletos aparelhos, eles buscaram dar significado ao que, de fato, já não fazia sentido. Desse modo, socializados com o abrir, montar e desmontar aparelhos, influenciados por um tipo de música eletrônica jamaicana chamada Dub, começaram a experimentar diversos sons que eles podiam tirar com os *samplers* e criaram novas técnicas. Essa nova linguagem, que mais tarde reuniu dança (*breaking dance*), grafite e composição poética, foi incorporada à já existente cultura das gangs, emergidas nos anos 1950 e 1960, e passou a ser um item de disputa

entre elas⁵⁴. Dessa maneira, alguns dos aspectos da chamada *street culture* veiculados pelas gangs, especialmente, o territorialismo, são características definidoras do universo do rap daquele período. É na disputa pelos seus próprios territórios, que os DJs vão ser protegidos pelas gangs de sua região.

Apesar da diferença entre o espaço urbano do Bronx e o universo rural da zona da mata, o modo como foi constituído e as características inerentes ao contexto inicial do rap iluminam imensamente vários pontos ressaltados por meus interlocutores. Gostaria de destacar, em especial, a questão do ambiente e do territorialismo e o modo como os jovens, num contexto de escassez econômica e de falta de trabalho, levaram a brincadeira a sério, criando uma forma de profissionalização.

Uma diferença marcante no universo da cantoria de viola é a oposição feita entre o amador e o cantador profissional. O amador me foi descrito como aquele que canta “em qualquer lugar”, em “festas de bebida”, “sem dinheiro e sem compromisso de nada”, não é o que canta na brincadeira, mas sim o que canta por brincadeira. A ordem dos predicados, arrolados por Heleno Fragoso para descrever o amador, destaca o ambiente de cantoria como item de primeira instância em relação à dissociação entre o amador e o profissional. Ao contrário do caso do rap, cujo ambiente era a rua ou o parque e o caráter familiar era definido por ser a região de uma dada gang, na cantoria o ambiente, seja ele o quintal ou o saguão da barraca, é demarcado por ser de uma família com a qual se tem um laço.

O ambiente familiar compõe um fator essencial na configuração daquele que está buscando uma profissionalização no mundo da viola. Ele congrega uma série de fatores importantes que demarcam tanto o cantador como a própria cantoria. A caracterização do evento como uma brincadeira tem mais a ver com o fato de ser

⁵⁴ Uma das equipes mais famosas desse período, a primeira a gravar um disco (*Rapper's Delight*) e levar o *hip-hop* para além do Bronx, em 1979, tinha inclusive a categoria gang em seu nome: Sugar Hill Gang.

realizado no improviso do que com o sentido semântico do vocábulo, isto é, algo desprovido de seriedade. E será por meio desse espaço que reúne amigos, parentes e vizinhos que esse caráter sério do evento será veiculado; não é a toa que em dia de cantoria, o cantador diz que ele tem compromisso com uma determinada pessoa.

Como o leitor pôde ver, um conjunto de ambientes forma o território de cantoria, ilustrado nos mapas de cada um dos cantadores. O território do início da carreira dos poetas, na maioria dos casos, não é o mesmo dos dias atuais. O ingresso na profissão de cantador faz com que a área de ambientes se expanda com o tempo. Esse espaço, porém, acaba sendo brutalmente reduzido, entre outros fatores, pela velhice. Além disso, é esse conjunto de ambiente, que vai demarcar a própria constituição da dupla de cantadores. Os cantadores se reúnem em dupla a partir de seus ambientes; como dito anteriormente, num dia de brincadeira, sempre vai haver um cantador local e outro de fora. Será esse caráter agonístico da formação da dupla que possibilitará o cantador profissional expandir a dimensão de seu território. Essa expansão de território demarca outra característica do cantador profissional: o cantar ininterruptamente. Para o profissional não existe o cantar de vez em quando, porque uma vez que ele vive na profissão ele sempre terá compromissos a cumprir com os seus parceiros-cantadores.

Esse território de ambientes de cantoria parece denotar outro fator importante desse processo: a dinâmica de se territorializar por meio da brincadeira, destacando o lugar onde reside ou, no caso do poeta, onde canta. Os meus interlocutores com mais de 30 anos de profissão freqüentemente se colocavam em relação às pessoas de um dado lugar ou a uma dada região. Manoel Domingues, por exemplo, em uma conversa na qual refletia sobre os tratos de cantoria atuais, fez o seguinte comentário: “Fui cantador do povo daqui da região querida [referindo-se à região de Carpina]”. No mesmo tom, em dia de brincadeira, ouvi diversas vezes os convidados mencionarem o poeta como

sendo “o cantador da gente, do povo daqui”, sempre o ligando ao lugar ou o poeta definindo-se como cantador da região, como é possível visualizar na estrofe de Heleno

Fragoso no Sítio Uruba:

Falar no bom e no maciço
 Vim cantar no meu terreno
 Falar sobre a brisa fria
 Com você vate pequeno
 Vai depender do colega
 Se vai agüentar Heleno

Na obra de Câmara Cascudo (1939), há uma passagem que corrobora a hipótese de que a associação feita entre uma vizinhança e o seu cantador, sendo alinhavada pelo local de moradia, possa vir a ser um meio de se vincular ao território, quando não se tem muitos elementos que permitam tal associação, e também pelo fato de muitas daquelas famílias terem sido testemunhas da desapropriação da terra – a base da condição camponesa:

“A povoação, vila ou arruado onde mora um cantador, é a região de seu domínio absoluto. Cantar sem sua permissão é desafiá-lo mortalmente. Como um guarda fiel acode e a luta se inicia, violenta. O auditório aparece e os níqueis vão caindo nos pires humildes. Cantam horas e horas, à viola, bebendo, ora um ora outro, goles de aguardente. Essa invasão é rara. Outrora os cantadores afamados costumavam ir desafiar os adversários em seu próprio terreiro, suprema afronta. Manuel Cabeceira, norte-rio-grandense, cantador famoso, cantava na fazenda da Pedra d’Água, Paraíba, quando foi informado pelo capitão João de Melo, de Chã do Moreno, sua residência habitual, que o cantador Manuel Caetano estava cantando, ousadamente, como se fosse em terra sem dono...Cabeceira, descendo do cavalo, no mesmo tom, levantou a luva para um embate que durou horas e horas. Vezes outras o cantador, sem adversário, pede um antagonista. O dono da casa manda buscar, ou dele mesmo parte a iniciativa, de pôr dois homens frente a frente. Ainda há o encontro fortuito”. (CÂMARA CASCUDO, 1939, p. 152-153)

O profissionalismo do poeta, advindo entre outras coisas, do conjunto de ambientes que forma o seu território, é concebido pelos os outros. São os vizinhos que fazem do jovem um profissional. Por isso, não podemos pensar o cantador nos termos de herança familiar, seja por ter um pai, um tio ou qualquer outra pessoa na profissão. Nos meandros dos dados do campo, pude perceber que ter um cantador em sua área é um fator de orgulho e é enaltecedor para a vizinhança, que de forma semelhante às gangs do Bronx transformam o improvisador em um elemento de disputa, elegendo-o

em “o cantador da gente”. Em meio aquele círculo descrito nos relatos, qual seja: freqüentar cantorias, a prática dos versos no ambiente de trabalho, ser apontado como cantador, fortalecer-se isoladamente através de treinos, o incentivo da família e dos vizinhos: a primeira viola e a primeira cantoria, a prática como cantador e a profissionalização, acompanhada pela solidificação do nome - perpassa um conjunto de relações, ligando o cantador às demais pessoas, e revela várias dimensões significativas desse evento, por exemplo, o caráter primordial de fortalecimento dos laços e dos papéis sociais.

CAPÍTULO III

A brincadeira

“Embora as coisas contadas e todo o mirabolante, em nada ou pouco variassem nos crimes, no amor, nos lances, e soassem como sabidas de outros folhetos migrantes, a tensão era tão densa, (...) receava que confundissem o de perto com o distante, o ali com o espaço mágico, seu franzino com o gigante, e que o acabassem tomando pelo autor imaginante ou tivesse que afrontar as brabezas do gigante.” (João Cabral de M. Neto, 1999, p.162)

Introdução

O objetivo desse capítulo é apresentar a organização e a realização do pé-de-parede, a partir da descrição detalhada da cantoria realizada na casa de farinha do senhor Raimundinho, amigo e parente distante do cantador Heleno Fragoso. Serão melhores exploradas aqui algumas das questões mencionadas na introdução da tese, como o trato, a formação da dupla, o convite, os encargos da família organizadora, as regras e as políticas no ambiente do pé-de-parede e o detalhamento de suas três etapas.

Tal como definido no capítulo sobre os poetas-cantadores, onde foi assinalado que a idéia não era tipificá-los, a descrição da cantoria aqui não pretende de forma alguma criar um tipo ideal do evento. Ao contrário, o seu detalhamento se faz necessário para poder entender as questões que estão em jogo na realização da brincadeira para as pessoas que dela fazem parte.

3.1 A cantoria de Aluísio no Engenho Cacimba

Fui convidada por Heleno Fragoso para participar, na tarde do domingo de 21 de janeiro de 2007, da cantoria na barraca do senhor Aluísio, no sítio dos Melo, no município de Vitória de Santo Antão. O poeta, embora não fosse cantar, propôs-se a ajudar na organização da brincadeira “em nome da amizade” que tem com o dono da barraca e também por morar no Engenho Cacimba. Ao me informar sobre a realização

dessa cantoria, o cantador disse que eu não poderia deixar de ir porque toda brincadeira no sítio dos Melo é “muito boa”, “dá meio mundo de gente”, “a turma toda aparece”.

A barraca do senhor Aluísio está localizada em cima de sua casa, é a única nas cercanias do Engenho Cacimba e fica na parte mais alta do terreno, o que, segundo os freqüentadores, proporciona um clima mais agradável devido ao vento do local.



Saguão do bar do senhor Aluísio. Engenho Cacimba, janeiro de 2007

O Engenho Cacimba é engenho de fogo morto e os seus sítios são propriedades de seus moradores⁵⁵, que, em sua maioria, como a própria família do cantador Heleno Fragoso, vive do cultivo de seus roçados e, conseqüentemente, da venda daquilo que é plantado, por exemplo, feijão e macaxeira. No período da pesquisa de campo, o poeta Heleno Fragoso era presidente temporário da Associação de Agricultores de Vitória de Santo Antão, e uma de suas atividades era intermediar⁵⁶ as negociações provenientes da

⁵⁵ O Engenho Cacimba, como tantos outros no estado de Pernambuco, foi palco de acirradas manifestações em prol da terra, desencadeadas no início da década de 1960, tal como se pode ter uma idéia pela manchete do jornal O Globo em 05 de janeiro de 1963 (página 3): “Agrava-se a situação no engenho Cacimbas em Pernambuco”. No mesmo mês, diante das manifestações, foi anunciada a promessa de venda da metade das terras desse engenho aos seus moradores, conforme noticiado em O Globo de 08 de janeiro de 1963 (página 2). Vale lembrar que o Estatuto do trabalhador rural foi decretado nesse mesmo ano.

⁵⁶ A função de Heleno Fragoso era de intermediar a negociação entre o morador que tinha recebido o crédito e a pessoa com quem ele faria o negócio. Heleno me descreveu essa atividade na Associação dos Agricultores da seguinte forma: “Pronto, a gente agora está fazendo um projeto de gado, então os trabalhadores lá [Referindo-se aos moradores do Engenho Cacimba], todos estão fazendo um projeto para

aquisição do crédito fundiário, disponibilizado pelo programa de governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva. Com isso, além do roçado, alguns desses moradores, no ano de 2006, por intermédio do crédito fundiário, tiveram as suas atividades ampliadas para a criação de gado, por exemplo.

3.1.1 O calendário do pé-de-parede

Apesar de saber que o poeta Heleno Fragoso, que eu vinha acompanhando há quatro meses, não se apresentaria, pareceu-me uma oportunidade singular o convite para participar da brincadeira. O caráter ímpar, em relação a todos os outros convites, deu-se pela oportunidade de ir a duas cantorias em um mesmo ambiente, fato este raro na pesquisa devido ao que eu denominei por “tempo de cantoria”, que desde o início do trabalho mostrou-se díspar e desafiador ao tempo da pesquisa de campo. É de setembro a janeiro que os cantadores têm mais “tratos”, período este que coincide com o calendário agrícola da zona da mata de Pernambuco, ou seja, é a época da safra e da moagem da cana.

Ah porque o povo não vem, né. Agora mesmo, essa época agora ninguém pode botar diversão em casa porque a usina parou e o povo tudinho parado. Vão passar, por exemplo...agora é fevereiro, né? Vão fevereiro, março, abril, maio e São João, Santanna, agosto que eles pegam a cortar cana de novo. Aí vão cortar cana, agosto, setembro, outubro, novembro e no meio de dezembro já está parando de novo. Aqui, o rumo do povo é esse. (Maria. Araçoiaba, fevereiro de 2007)

Nos meses de recesso, a cantoria acontece de forma esparsa; os poetas-cantadores, nesse intervalo, através de convites das prefeituras locais, realizam apresentações em festividades do calendário municipal ou estadual, tal como a comemoração do São João.

Simone: Quantas cantorias o senhor chega a ter em um mês, senhor Sinésio?

comprar gado. Um tira mil, outros mil e quinhentos reais. A gente leva o vendedor, o trabalhador vai e assina, o vendedor passa o documento do gado que ele comprou. O vendedor recebe na Caixa Econômica Federal. Aí o agricultor só paga com dois anos”.

Sinésio: Aí é imprevisível. Veja: os meses de outubro, novembro e dezembro são bons para o cantador. Agora março é horrível. A época do carnaval é péssima. Abril melhora um pouco, maio. Entrada de junho entra o período junino; fica assim, uma miscelânea de cultura, aí cai, julho também. Agosto tem essa história de mês de cultura, aí se transpira um pouco melhor, setembro por aí. Outubro que melhora mesmo. Varia muito, Simone. Tem período de eu ganhar dois salários por aí, forçando por aí.
(Camaragibe, março de 2007)

Esse “tempo de cantoria”, que tal como aqui descrito pode ser lido como o calendário de sua realização nas regiões centro e norte da mata, apresenta outro item: o tempo que as pessoas levam para “botar uma cantoria” em sua casa ou em sua barraca, o “tempo-frequência”. Pelo que observei ao longo da pesquisa, os “fãs de cantoria” que têm uma barraca, seja ela acoplada à sua residência ou não, “botam mais cantorias” do que aqueles que organizam a brincadeira em suas próprias casas. Por exemplo, algumas semanas após a cantoria no Sítio Uruba, Heleno voltou comigo à residência do senhor Raimundinho, porque eu queria levar cópias das fotos que eu havia feito. O senhor Raimundinho comentou com Heleno que a turma havia gostado muito da brincadeira e queriam saber quando seria a próxima. Heleno disse-lhe que na semana seguinte não seria possível porque haveria uma no Sítio dos Melo. Então o senhor Raimundinho respondeu: “Eu estava pensando em colocar no meu aniversário, em agosto”. De acordo com o planejamento do dono da casa, entre a cantoria realizada em fevereiro e a próxima, haveria no mínimo um intervalo de seis meses.

O senhor Biu, também fã de cantoria, quando era moço, o seu pai colocava cantoria em casa cerca de duas vezes por ano, como podemos verificar em seu depoimento:

“Várias vezes quando a gente morava lá no engenho, na usina Muribeca, ele colocava. Não era sempre não. Sempre ninguém colocava. Mas assim umas duas vezes por ano, pai colocava, outro também colocava”.

Mesmo o dono de barraca costuma intercalar a realização de uma cantoria de pé-de-parede com uma seresta.

Oh cantoria dá boa pelo lugar, não é em todos os lugares que cantoria dá boa. Mas se você bota uma cantoria e dá boa, se você coloca outra daqui a um mês, pode dar boa também porque o povo diz: Aquela deu boa, vou nessa. Mas se depois você colocar de novo, o povo diz: “Oxe vou nada! Já fui cantoria lá”.

O outro diz a mesma coisa. Aí já vai caindo. Se uma cantoria der muito boa hoje, muito boa, você tem que passar no mínimo três a quatro meses para colocar outra cantoria. Tem pessoas que colocam cantoria todo mês, de quinze em quinze dias, aí a renda vai cair. (Helena Fragoso. Vitória, janeiro de 2007)

3.1.2 A frequência da realização da brincadeira

Diferente do tempo do calendário da cantoria, que varia com a economia agrícola da região, o “tempo-freqüência” varia com o ânimo e a disposição dos convidados.

Helena fala desse *tempo* da seguinte forma:

“Agora, quando o povo nunca colocou uma cantoria e o povo está pedindo: ‘Bota uma cantoria na sua casa’, aí dá muita gente! Então quando você bota, dá uma cantoria grande. Agora se todo mês você bota uma cantoria aí, ali vai caindo de produção”.

Há um fator, definido pelos convidados, que estabelece essa freqüência, para o qual sugiro a hipótese de que a realização continuada da brincadeira em um mesmo local seja rejeitada pelos convidados, como apontado no depoimento de Helena Fragoso, devido ao próprio teor da cantoria que, a meu ver, implica em uma reafirmação de suas relações e papéis sociais e de sua reputação pessoal. Essa reafirmação por meio dos versos e de todo o decorrer do evento possui um encanto que, tal como uma piada, uma história, um filme, etc, é dissipado à medida que é repetido sem um intervalo de tempo. Uma piada ou uma história, por exemplo, tem a sua magia intacta se para aquele que a escuta, ela for inédita ou, se já escutada, o ouvinte não lembrar a sua conclusão. Ao contrário, para quem conta, a repetição é fundamental porque o aperfeiçoa como narrador.

3.1.3 O trato

Essa questão da freqüência leva-nos à maneira como é feito o *trato* entre o cantador e o dono do local. O trato é um compromisso acordado, por meio do qual um cantador *canta para* uma determinada pessoa. Ao longo do trabalho de campo, só presenciei duas únicas vezes em que o cantador, em razão de um incidente, se viu

obrigado a ter que marcar uma data para uma nova cantoria no curso da brincadeira que estava. Não é recorrente, por exemplo, que no final da cantoria já agendem outra. Só vi isso ocorrer nas brincadeiras em que aconteceu algum imprevisto e que acabou atrapalhando o *trato* presente, como foi, por exemplo, o caso da cantoria na casa do Zeca da Borborema, no Engenho Pitu (Vitória de Santo Antão).

Chegamos às 16h00 do domingo e já não havia ninguém na casa do senhor Zeca. Então ele explicou para Heleno Fragoso que lá o pessoal tem o costume de ir à cantoria às 10h00 da manhã de domingo. Almoça-se com os cantadores e por volta das 17h00 a brincadeira é encerrada. “No dia seguinte, a turma acorda cedo, às 03h00 da manhã”, disse Zeca. Envergonhado, Heleno falou que cantaria para os vizinhos do arruado de Zeca, mas fez questão de já deixar marcado outro *trato* para o terceiro domingo de dezembro.

Em situações regulares, em que nada tenha impedido a evolução do evento, os *tratos* de cantoria entre o cantador e o dono da casa ou da barraca devem ser feitos de forma que não pareça um pedido por parte do poeta. Comecei a perceber que o momento para a consolidação do *trato* era previamente criado pelo cantador, quando após algumas semanas de Zeca ter cancelado a cantoria em sua casa, Heleno ofereceu-se em levar as cópias das fotos que eu havia feito das crianças do Engenho Pitu, entre elas as dos filhos do Zeca. Ele disse assim:

“Simone, não deixe de me avisar o dia que você vai no Engenho Pitu para levar as fotos, eu vou com você e aproveito marco logo aquela cantoria. Ele desmarcou pelo celular, não tive nem como saber o porquê, nem como marcar uma outra. (...) Pronto, se quiser, deixa comigo que eu levo para você”.

O *trato* ideal para o cantador, até onde pude entender, é aquele que nasce de um convite do dono da casa ou da barraca. Entretanto, como isso não ocorre frequentemente por motivos já explicitados no capítulo I, os cantadores não podem ficar aguardando-o. Diante da escassez de convite, os poetas devem criar uma situação em que esse *trato*

possa ser estabelecido, mas sem que pareça um pedido ou um contrato de responsabilidade do dono da barraca. Ainda que ele se esforce para tentar criar uma situação para o surgimento desse trato, para o dono da casa/barraca o trato é sempre um pedido. Por exemplo, conversando com Zé Tapera, um senhor de 86 anos (em 2007), freqüentador das cantorias de Manoel Domingues em Araçoiaba, ele contou como a sua mãe fazia para organizar cantorias, em Passira, na barraca de seu pai:

“O cabra chegava lá...Oh, minha filha, vou dizer uma coisa, muitos cantadores chegavam lá pedindo para fazer uma cantoria porque precisava de um trocado. Chegava lá na casa da gente, a gente deixava eles fazerem a cantoria. A gente saía chamando os vizinhos por ali, coisa e tal. E eles faziam a cantoria e rendia um dinheiro que eles saíam satisfeitos. Boa vontade demais”.

Baseada no que vi e escutei das pessoas com quem convivi ao longo da pesquisa, insisto em dizer que essa redução brusca na quantidade de convites e tratos de cantorias nada tem a ver, como a bibliografia afirma, com a chegada da televisão ou de qualquer outro meio de comunicação ou de entretenimento na zona rural. Ao conversar com donos de cantoria, tal como dona Iraci, fui informada de uma série de eventos que eram realizados em quintais de casa, por volta da década de 1960, e que hoje passaram a ser organizados na cidade, tal como explicitado no capítulo I. Quase todos eles, salvo a cantoria e o coco-de-roda, esse bem menos freqüente do que a cantoria, foram restritas à apresentações em palanques das prefeituras. O poeta Bio Caboclo, por exemplo, que além de cantador, é coquista e mestre de maracatu, costumava apresentar-se com o seu coco-de-roda em várias casas, mas hoje só consegue realizar um evento assim quando patrocinado por um político, que assume os custos. Suspeito que o sucesso da seresta, dita como aquela que veio preencher o vazio deixado pela escassez das brincadeiras, dá-se pelo fato de os convidados não serem obrigados a se expor através do pagamento de uma dada quantidade de dinheiro, como o é no pé-de-parede, e nem o dono da casa em ter que providenciar uma refeição para um grande número de pessoas.

No caso da cantoria, que ainda é organizada por famílias, já é realizada em versões de maior magnitude como, por exemplo, ‘Desafio Nordestino de Cantadores’, patrocinado pelo governo do Estado de Pernambuco, pelo Funcultura e pela Compesa. Em 2006, esse festival, em sua sexta edição, reuniu 14 duplas⁵⁷ de alguns estados do Nordeste, que se apresentaram, de 05 de maio a 06 de junho, em Serrita, Tacaratu, Serra Talhada, Belo Jardim, Toritama, São José da Coroa Grande, São Lourenço da Mata, Vicência e na capital. A dupla com melhor pontuação em cada etapa ganha um prêmio de R\$ 1.000,00, além dos cachês. A dupla campeã de todo o Desafio leva R\$ 5.000,00. De Recife⁵⁸, as duas duplas selecionadas foram para Brasília, onde foi realizada, na Casa do Cantador, a grande final da competição, da qual saíram vencedores os Notatos, dupla de poetas do Ceará.

Além do confronto das duplas, a etapa em Recife contou com a participação do famoso declamador Chico Pedrosa e dos emboladores Rouxinol e Vem-Vem. Nas edições anteriores, além de Brasília, o festival passava pelo Rio de Janeiro e por São Paulo, que acabaram saindo do circuito porque, segundo organizadores, não havia um público interessado. Além do Desafio Nordestino de Cantadores, há alguns outros grandes festivais no Nordeste: Desafio internacional de cantadores em Quixadá – CE, Festival do Recife, de Caruaru, de Mossoró (RN), de João Pessoa, de Campina Grande, de Olinda e de Vitória de Santo Antão. Fora do Nordeste, o maior festival é o

⁵⁷ Ivanildo Vila Nova & Raulino Silva, Sebastião Dias & João Paraibano, Edmilson Ferreira & Antônio Lisboa, Zé Viola & Zé Cardoso, João Lourenço & Severino Feitosa, Luciano Leonel & Vitorino Bezerra, Daniel Olímpio & Zé Galdino, Raimundo Nonato & Nonato Costa, Waldir Teles & Raimundo Caetano, Rogério Meneses & Enevaldo Hipólito, Paulo Pereira & Geraldo Pereira, Louro Branco & Miro Pereira, Edvaldo Zuzu & Severino Dionísio, Gilberto Alves & Zenilde Batista.

⁵⁸ As duplas vencedoras da maratona pelas cidades e que chegaram a semifinal em Recife foram: Daniel Olímpio (Gravatá) e Zé Galdino (Ferreiros, vive em Buenos Aires - PE), Edmilson Ferreira (Várzea Grande – PI, vive em Recife) e Antônio Lisboa (RN, vive em Recife), Waldir Teles (Livramento - PB, vive Tuparetama - PE) e Raimundo Caetano (Cuité – PB), Ivanildo Vila Nova (Caruaru - PE) e Raulino Silva (PE), João Paraibano (Princesa Isabel - PB) e Sebastião Dias (Caicó – RN, vive em Tabira - PE), Raimundo Nonato (Cachoeira dos Índios – PB, vive em João Pessoa) e Nonato Costa (Santa do Acarai – CE, vive em João Pessoa), Edvaldo Zuzu (Machados – PE, vive em Carpina) e Severino Dionísio(Vitória de Santo Antão - PE).

Congresso Nacional de cantadores de Brasília. Além desses grandes festivais, há aqueles menores, organizados pelos próprios poetas em suas cidades, patrocinados por políticos locais, pela fábrica de cachaça Pitu e, às vezes, por alguma empresa estatal, como por exemplo, a COMPESA. Dos poetas com quem trabalhei, Bio Caboclo é o único organizador de festival.

Voltando ao acerto do trato, o momento embrionário da organização da brincadeira revela a motivação das pessoas envolvidas em querer ou não que o evento aconteça. É dizer, no ato do “acerto do trato” para se “botar uma cantoria”, o que surge primeiro na conversa é a motivação do dono da casa ou da barraca em querer o evento ou não. O seu ânimo em torno do evento, a disposição em convidar as pessoas e se o organizador é uma “pessoa querida”, com muita amizade, segundo os poetas com quem trabalhei, implicarão na realização de uma “cantoria boa ou fraca”.

A cantoria era martelo, baião. Era cantador bom. Eu nunca assisti uma cantoria de cantador ruim não. Cantador se fosse ruim, lá na casa da gente não ia não. Ai tinha um tal de Sinval Divino. Ele é de Carpina. Então ele chegava lá, a mulher dele descansava, ele ficava lá atrapalhado, sem dinheiro, aí ele chegava lá e dizia: Oh Zé, me chamava de Zé. Rapaz, eu vim fazer uma cantoria aqui na sua casa porque a minha mulher descansou e eu fiquei desprevenido de dinheiro para comprar as coisas. Era um cantador bom. Então eu disse: tá certo, senhor Biu. Era de meio dia para tarde, ele ficava lá conversando mais Beta e eu saía pela casa dos vizinhos. Quando era de noite, uma cantoria, na época que dinheiro era dinheiro, ele ganhava quarenta contos numa cantoria. Isso faz um bocado de ano. Aí quando ele dizia: Oh Zé, eu fiquei devendo lá tanto, eu queria amanhã é fazer outra cantoria. Era para aumentar. Aí eu dizia: Pode ficar aí, senhor Biu. No outro dia fazia outra cantoria. Chegava e chamava Beta. Dava até dinheiro que Beta botava para ele. Mas Beta não queria não. Ele se saia bem. Ele nunca fazia uma cantoria mode não saía bem porque na minha casa todo mundo gostava de mim. (Zé Tapera – convidado assíduo das cantorias de Manoel Domingues na casa de Dona Maria. Araçoiaba, fevereiro de 2007)

Na seqüência da proposta é que se analisa se o dia sugerido, por exemplo, corresponde a semana em que as pessoas recebem a quinzena. Além disso, o dia da cantoria não pode coincidir com um fim de semana em que há seresta. Heleno, explicando-me sobre o calendário da realização da cantoria, disse:

“Cantoria num domingo só dá boa quando não teve seresta no sábado. Caso contrário, ninguém aparece. Ficaram dançando a noite todinha, quem é que vai no domingo assistir cantador?”.

A idéia de haver dois tipos de disposição intrínsecos ao “tempo-frequência” é de suma importância pelo fato de ser parte de uma das minhas perguntas: por que as pessoas se envolvem de forma tão comprometida com esse evento? O que está em jogo ao colocar uma cantoria em sua casa ou em sua barraca?

3.1.3.1 As condições para o trato

Na cantoria no Sítio dos Melo, muito me estranhou o fato de o senhor Heleno ser morador do Engenho Cacimba e não ser o chamado “dono do ambiente”, nesse caso a barraca do senhor Aluísio. É preciso explicitar que, ao contrário, do que eu achava no início da pesquisa de campo, quando em 2005, pela primeira vez, acompanhei Beija-Flor e o seu parceiro Zominho Soares, o trato de uma cantoria não é da dupla, mas sim de um de seus cantadores, que acaba sendo o “dono” do ambiente em que canta. Então, naquela cantoria, numa noite de sábado de 2005, na casa de dona Maria, o trato não era da dupla, como eu descrevi em meu caderno de notas, mas sim do Beija-Flor, que já era conhecido da dona da casa. Isso quer dizer que um ambiente pode ter mais de um dono, mas quanto ao trato só há um. Por exemplo, o senhor Biu Ambrósio, morador da cidade de Vitória e dono de uma barraca, é um grande fã de cantoria; durante a minha estadia no campo, encontrei-o acompanhado de sua esposa em diversas brincadeiras de Heleno Fragoso. O seu estabelecimento comercial é considerado “celeiro de cantor”. Mas em cada um dos pés-de-parede que há em sua barraca, só um dos poetas que é o “dono” do trato, é dizer, só um “firmou compromisso” com Biu Ambrósio e precisa honrá-lo.

Uma vez que o poeta consegue firmar o trato, ele se torna o “dono” daquele ambiente. Perguntei aos cantadores com quem trabalhei se o trato dependia de ter amizade com donos de barraca ou com os poucos fãs que ainda colocam cantoria em suas casas. Obtive como explicação que a amizade não é um fator fundamental para o

surgimento do trato de cantoria; na verdade, segundo alguns dos poetas, muitas vezes é a amizade que surge do trato. Mas a manutenção da amizade é condição para que o poeta continue como “dono” do ambiente. Heleno, por exemplo, explicou-me que não era amigo de Biu Ambrósio quando cantou para ele pela primeira vez. O poeta já o conhecia de nome porque as cantorias em sua barraca sempre foram uma constante, mas eles nunca tinham sido apresentados. O primeiro trato entre eles foi acordado na cantoria de um amigo do Heleno, que, no processo da cantoria, foi ressaltado como sendo cantador. No intervalo, o poeta foi apresentado a Biu Ambrósio, que o convidou para cantar lá outro dia.

Tal como na barraca do senhor Biu Ambrósio, sempre há brincadeira no bar do senhor Aluísio, mas Heleno Fragoso, quando canta lá, quase sempre não é o dono do trato, mas sim é o parceiro convidado. Intrigava-me mais ainda o fato de Aluísio ser um convidado sempre presente nas outras cantorias de Heleno, realizadas na região de Vitória. Era claro que ambos tinham uma amizade, além de serem vizinhos. Entretanto, Heleno não era dono do trato quando ele cantava em sua barraca. Não consegui perguntar ao poeta sobre esse fato, mesmo já depois de alguns meses de convivência, porque não sabia se isso envolvia algum tipo de intriga ou questão, por mim desconhecida. Levei um tempo pensando o porquê de ele poder ser dono de ambientes tão longes de sua casa, mas não o ser do lugar onde mora. Foi quando, naquela tarde do dia 21 de janeiro, surgiu o momento oportuno para eu fazer a pergunta.

Márcia e eu chegamos à entrada do Engenho Cacimba um pouco antes do horário combinado com Heleno, que iria, com o carro de Aluísio, apanhar-nos na pista, do contrário, teríamos que andar por uma estrada de barro uns trinta minutos desde o local onde o transporte coletivo havia nos deixado, até o local da barraca. Com o passar da hora e com o atraso do cantador, começamos a nos preocupar com a possibilidade de

não conseguirmos chegar a tempo do início da brincadeira. Foi quando passou de carro Cícero Dionísio, um dos cantadores da dupla daquele dia, e nos ofereceu uma carona. Quando chegamos ao local, Heleno disse que iria ao nosso encontro. Percebi que ele havia ficado contrariado por termos vindo no carro do outro poeta.

Momentos depois, quando as atenções se dispersaram, o cantador veio até a nossa mesa e disse que não devíamos ter ido com Cícero Dionísio. Disse-lhe que estávamos na estrada esperando-o, mas como ele não chegava e já estávamos preocupadas com o início da cantoria, resolvemos aceitar a casual carona oferecida pelo outro cantador. Heleno não aceitou as nossas explicações porque, segundo ele, “combinado é combinado” e pediu que da próxima vez a gente tivesse paciência e esperasse por ele.

Fiquei um tanto quanto constrangida porque no momento em que Márcia titubeou em aceitar ou não a carona, fui eu quem a convenceu. Por outro lado, essa situação embaraçosa serviu para eu constatar que, mesmo não se tratando de uma questão, havia, de fato, um mal estar entre os cantadores. Registrei aquele mal entendido para que num outro dia eu pudesse perguntar para Heleno sobre o fato de Cícero, que nem é morador do Engenho Cacimba, ser o dono do ambiente.

Como já parte da dinâmica no campo, eu sempre lançava um comentário sobre as cantorias das quais havíamos participado nas semanas anteriores. Dessa vez as perguntas foram ainda mais apropriadas, sobretudo porque naquela ocasião eu não tinha acompanhado a cantoria do senhor Alúcio até o seu encerramento.

As cantorias dominicais foram desafios constantes da pesquisa de campo porque elas aconteciam na seqüência de uma longa jornada de muitas horas sem dormir e sem poder, como faziam os convidados e os cantadores, distrair-me com uma bebida alcoólica, que espanta o frio noturno, refresca o escaldante calor diurno e ajuda a despistar o sono. Eu saía do Recife no sábado pela manhã ou na sexta à noite, passava

em claro o dia e a noite de sábado. Se a brincadeira do sábado fosse no município de Vitória, eu conseguia cochilar por uma ou duas horas na manhã do domingo, quando eu tinha compromisso às 05h00 da manhã no programa de cantoria na rádio Vitória FM. Com isso, algumas vezes, não resisti até o final das cantorias realizadas aos domingos.

Voltando às perguntas, iniciei o assunto indagando ao cantador se ele tinha gostado da cantoria do senhor Aluísio e ele me respondeu dizendo que quando é ele quem canta, dá muito mais gente. O cantador assinalou que “a turma” não tem tanta empatia por Cícero Dionísio, que é tido por arrogante e até mercenário, então as suas cantorias “dão sempre mais ou menos” [referindo-se ao número de pessoas]. É fato que a outra cantoria no Engenho Cacimba, cujos mestres da cerimônia foram Cícero Dionísio e Heleno Fragoso, reuniu cerca de cinqüenta pessoas, o dobro de convidados dessa brincadeira. Ao ser perguntado sobre a questão do ambiente, ele explicou-me que Cícero é dono de um programa diário de cantoria numa rádio local, no qual Aluísio tem sempre o nome mencionado.

3.1.4 O ambiente: as regras e a organização do espaço

Retornando ao Engenho Cacimba, quando cheguei à barraca do senhor Aluísio, cerca das três da tarde, com Cícero Dionísio e com Márcia, Heleno já estava no saguão da barraca fazendo a distribuição das mesas, das cadeiras e dos bancos. No balcão, já havia cerca de uns dez convidados, entre eles o senhor Raimundinho e a sua família, do Sítio Uruba, no bairro Oiteiro, que também coloca cantoria em sua casa.



Senhor Raimundinho com a mão no queixo e o braço apoiado na mesa. Debruçado no balcão da barraca, o poeta Heleno Fragoso.

Por volta das quatro e meia, os convidados começaram a chegar de carro, a pé, em moto-táxi e em pequenas excursões na carroçaria de um caminhão. As pessoas foram convidadas dessa cantoria por meio de recados passados por amigo em comum, por telefonema ou diretamente pelo dono do bar ou pelo cantador dono do trato.



A chegada de alguns dos convidados ao local da cantoria

Nesse mesmo momento, o senhor Raimundinho, um dos convidados, optou por ir embora porque estava alcoolizado. Vi quando ele chamou Heleno e insistiu para que o poeta ficasse com uma nota de cinco reais, que seria o dinheiro a ser pago a dupla de cantadores. Heleno disse-lhe diversas vezes: “Vai não, rapaz. Fica aí!”. Vendo a situação do convidado, o poeta concluiu: “Se você não vai ficar, precisa deixar dinheiro

não!”. O senhor Raimundinho acabou indo embora com a sua família, ato esse que não vi ocorrer muitas vezes no campo, salvo em situações extraordinárias como embriaguez ou por algum problema grave. Isso tem a ver com a própria característica da brincadeira que implica em ser acompanhada por inteiro como, por exemplo, uma missa católica. Mesmo as crianças permanecem no salão até a hora que a cantoria é encerrada. Não se deve sair na metade do evento e as pessoas devem chegar antes de seu início, que é marcado pelo começo da produção dos versos. O rompimento desses preceitos é visto como uma falta de “consideração com os poetas ou não saber o que é cantoria”. Dado essa dinâmica, posso afirmar que não há uma rotatividade de pessoas no local; os convidados presentes no início da cantoria são os mesmos no momento em que o poeta diz o último verso.

Observei que as pessoas, em sua maioria rapazes, que só passavam no local “para dar uma olhada” não entravam no círculo formado pelos bancos e cadeiras, em torno da dupla de cantadores. Essas pessoas que, de fato, não haviam sido convidadas e que passavam no local simplesmente para conferir ou mesmo porque a brincadeira estava sendo realizada em seu itinerário, permaneciam na rua ou fora do círculo.

Saber sobre as regras e as políticas do ambiente do pé-de-parede é um requisito necessário aos participantes da brincadeira. O poeta Sinésio Pereira, por exemplo, explicou-me ao longo da cantoria em uma churrascaria em Carpina que os fregueses que lá estavam, mas que não eram convidados da cantoria, não poderiam ser cantados porque não saberiam como se comportar por não terem sido criados nesse ambiente e por desconhecerem o que é a brincadeira. O próprio fato de os poetas preferirem cantar para o chamado “povo de cantoria” é demarcador do evento como um capital. A cantoria, além de ser avaliada pelo valor monetário rendido aos poetas, é balizada se foi boa ou fraca pela a sua audiência, ou seja, se os convidados eram “povo de cantoria” ou

“apologistas”, isto é, pessoas que sabem sobre a brincadeira, em especial, porque podem avaliar poeticamente o que está sendo cantado; ou ainda, se o número de pedidos de mote foi superior ao de canção, porque para pedir um mote, o convidado tem que saber construí-lo, obedecendo a tradicional métrica das sete sílabas poéticas e, também, solicitar a modalidade desejada, é dizer, se o mote vai ser cantado em sextilha, em um galope decassílabo ou em um martelo de dez sílabas com seis ou dez pés. Pedido de canção não é fator de medição por não requerer um saber poético e também por não atestar o solicitante como uma pessoa que freqüenta cantorias.

Simone: Para o cantador ter um bom desempenho em uma cantoria pé-de-parede, do que ele necessita?

Canindé (cantador): Depende do pessoal, mesmo que tenha pouca gente, mas fica do lado, em frente ao cantador, assistindo direito ao cantador, você fazendo um verso e pessoal aplaudindo. Quer dizer, levanta o astral de qualquer cantador. Agora se você está cantando e no outro lado ligam o rádio do carro ou de qualquer coisa que seja, aí já vai fazer barulho; já tem outro no barzinho da frente bebendo, você está cantando e ninguém está prestando a atenção por causa daquele barulho. Agora, se está todo mundo na sua frente assistindo a cantoria, faz um verso bonito e todo mundo aplaude você, quer dizer, cada vez o cantador vai desenvolvendo mais ainda através do pessoal mesmo.

Em relação às regras do cantador, não é bem visto pelos convidados que o poeta faça comparações de seus ambientes de cantoria no processo de uma brincadeira. A única ocasião em que vi isso acontecer, o comentário do cantador foi seguido por uma enorme confusão. O poeta Sinésio Pereira na cantoria de Dona Maria, em Araçoiaba, durante o intervalo, comentou sobre algumas cantorias que havia feito no passado e disse que a melhor delas foi uma, no município de Limoeiro, que lhe rendeu dois mil reais. Um dos convidados ficou profundamente irritado com a conversa e disse ao cantador, em um tom ríspido, que ele tinha que cantar independente da quantia que estivesse no prato. Eliane, a filha da dona da casa, concordou com a colocação do convidado e me disse em segredo: “Oxe, que cantador mais sem noção! Ele vem para cá para fazer comparação com os outros ambientes”.

Mesmo não tendo presenciado, tenho a desconfiança de que o acerto do trato da cantoria, a qual tentarei descrever nesse capítulo, tenha surgido no momento da

despedida entre o cantador Heleno Fragoso e o senhor Raimundinho que, no caso, desrespeitou a etiqueta da brincadeira e não honrou o convite de senhor Alúcio, ao ir embora antes do pé-de-parede ser sequer iniciado. Além dessa vez, presenciei somente mais outro caso em que o convidado não ficou até o seu encerramento, que coincidentemente foi na cantoria do próprio senhor Raimundinho. Cara de Gato e seu irmão, fãs de cantoria que freqüentam as brincadeiras de Heleno Fragoso na região de Vitória, devido a um problema com o carro, tiveram que ir embora logo após Heleno ter “cantado os seus nomes”. Cara de Gato fez questão de informar a Heleno que havia tido um problema e, desse modo, tinha que voltar para a cidade naquele momento.



Cícero e Cara de Gato despedem-se e explicam a Heleno o porquê de ir embora antes do término da cantoria

No caso da cantoria da barraca do senhor Alúcio, o fato é que, depois de quatro anos sem cantar na casa de farinha do senhor Raimundinho, Heleno Fragoso conseguiu o trato para “cantar para ele” no sábado seguinte.

3.2 Da cantoria de Alúcio ao pé-de-parede do senhor Raimundinho: a formação da dupla

Como ficou acertado naquela cantoria do bar do senhor Alúcio, no dia 27 de janeiro às 12h00, encontrei com os cantadores no terminal rodoviário de Vitória, para irmos juntos de lá para o Oiteiro, onde mora o senhor Raimundinho. Heleno convidou

Severino Soares, cantador da cidade de Bezerros, para “formar dupla” para aquela brincadeira. Ambos vêm fazendo cantoria juntos desde já há alguns anos. Não chegam a ser “cantadores duplados”, ou seja, uma dupla fixa, mas a parceria entre eles foi constante ao longo dos seis meses que frequentei as brincadeiras de Heleno Fragoso. De fato, os Nonatos, cantadores cearenses de maior sucesso na época da pesquisa, foram os únicos poetas que ouvi dizer que só “cantam duplados”. Cheguei a acompanhar algumas cantorias em que Severino Soares formou dupla com outro cantador, mas ele foi como convidado, ou seja, não era o dono do ambiente.

A formação da dupla depende de vários fatores, entre eles, da sugestão de quem está “botando a cantoria”. Se o dono da casa/barraca, como foi o caso do senhor Raimundinho, não sugerir um nome, o cantador dono do trato tem a liberdade de convidar o parceiro que quiser. Entretanto, não há um grande número de trocas de parceiros em relação aos cantadores que eu conheci. Heleno Fragoso, por exemplo, canta preferencialmente com Severino Soares, mas também com Canindé, com Biu Pequeno ou com aquele que for da preferência do dono da casa/barraca. Ao longo da pesquisa, Heleno, somente por duas vezes, não cantou com Severino Soares.

A escolha do parceiro é muito importante porque o bom desempenho da dupla é um dos fatores que estará em questão no dia da brincadeira. Manoel Domingues, cantador da cidade de Carpina, disse em uma de nossas conversas: “Um bom parceiro, te puxa para cima. Mas um fraco, desinformado, coloca o seu nome na lama. Faz passar por vergonha”. Deu-me o exemplo do caso ocorrido no Festival de Violeiros de Olinda, organizado pela prefeitura daquela cidade e pela Casa da Criança, onde ele presenciou a desclassificação vexaminosa de uma dupla em virtude de um dos cantadores não saber o significado da palavra sorteada para a criação do improviso – gari.



Cartaz do Festival de Cantadores da cidade de Olinda. Acervo particular de Giuseppe Baccaro

O cantor improvisou em cima do vocábulo sorteado, mas dando a entender que gari tratava-se de um pássaro. Manoel, rindo ao se lembrar da história, completou: “Simone, aí que foi mesmo um desmantelo porque a turma pegou a rir do cantor, que foi perdendo o rumo (...)”.

Essa escolha do parceiro para uma noite de cantoria em muito se assemelha ao que ocorre, por exemplo, no caso do boxeador; o lutador de boxe não pode optar por um *sparring* nem muito mais forte, nem um muito fraco. Essa escolha implica na manutenção de sua honra e em sua reputação enquanto um bom lutador. O parceiro do ringue faz parte de seu capital como pugilista. Com isso, tal como no caso dos cantadores no pé-de-parede, onde apesar de cantarem juntos, há para os convidados e para os poetas uma disputa entre aquele que é local e o parceiro-convidado, um pugilista pode ceder a honra de seu nome ao convidar um amigo novato no ringue (Wacquant, 2002). A idéia do parceiro que canta com e não contra o outro fica mais claramente definida em um festival, no qual o caráter agonístico se concentra nas duplas adversárias.

No caso dos cantadores, além dessa questão da reputação e da manutenção da honra envoltas no nome, há a condição de se contrair uma dívida ao cantar na cantoria de um amigo. Como o trato pertence a apenas um deles, o outro cantador se torna convidado, é aquele que está cantando no ambiente do dono do trato. Pelo que pude notar, tanto o dinheiro que seapura com a cantoria quanto o fato de ser levado para cantar em outro local são os elementos definidores da dívida. Com isso, ser convidado por um amigo para cantar em algum de seus ambientes ou para honrar um trato dele, implica em ficar lhe devendo um convite futuro. Essa pode ser uma das razões que explica uma constante na formação das duplas.

3.2.1 A caminho do pé-de-parede

Na cantoria do senhor Raimundinho, foi Heleno quem levou Severino Soares. O cantador, apesar do longo período sem cantar no Oiteiro, pareceu-me muito íntimo com toda a região, já que no trajeto que fizemos a pé até a casa do senhor Raimundinho, foram muitos os lugares que ele me apontou como sendo casa de ex-namorada ou locais em que ele já havia cantado. Apontou-me uma barraca, por exemplo, onde já havia realizado cantoria, mas evita voltar lá porque não é um “ambiente bom”. Heleno contou-me que todas as vezes que foi lá, o “dono da barraca” chamou três mulheres. “Dessas mulheres, sabe Simone?”. E o fato de ter mulheres profissionais do sexo, segundo o cantador, prejudica o ambiente.

Ainda dentro do ônibus, chamou-me a atenção o fato de as pessoas terem um interesse espantoso ao visualizar as violas e a caixa amplificadora. Ao sentar-me, a senhora que estava ao meu lado perguntou-me se eu era poeta e pelo lugar onde aconteceria a cantoria. Expliquei-lhe sobre o que fazia com os cantadores e lhe perguntei de volta se ela conhecia os poetas. Ela me respondeu: “

“Oxe, Heleno conheço demais! Ele é lá dos Melo. Cantador bom demais. Namorou uma vizinha nossa aqui do Oiteiro. O galego conheço não”.

Então lhe disse que “o galego” era um cantador da cidade de Bezerros amigo de Heleno. Mesmo com o ônibus lotado, as pessoas puxavam conversa tentando saber o local da brincadeira daquele sábado. Assim como dessa vez indo para o Oiteiro, um domingo em que voltávamos de manhã bem cedo em um “pau-de-arara” de uma cantoria no Sítio Poço Grande, em Passira, dei-me conta da imediata correlação que as pessoas fazem entre o instrumento e a brincadeira. A viola em público é sinal de que houve ou haverá um pé-de-parede na casa de alguém. Esse instrumento na rua, ao contrário, por exemplo, do caso do DJ, que só pode ser assim definido se possuir o seu instrumento de trabalho – a mesa de som, é a marca da existência da brincadeira e não do poeta. O poeta-cantador é definido como tal com o sem viola.

Fazer cantorias em sítios muito afastados da cidade de Vitória é sempre uma aventura penosa a Heleno Fragoso. A condição de cavaleiros andantes dos poetas-cantadores é dificultada pelo péssimo sistema de transporte de toda a região da zona da mata pernambucana. A nossa ida ao Oiteiro, por exemplo, começou às 12h00 para uma cantoria que só iria ser iniciada por volta das 20h00 do sábado. Para lá só há diariamente ônibus em dois horários, a estrada é de barro e o ônibus encontra-se em perigoso estado de conservação. Os cantadores precisam levar com eles, além das violas, uma enorme caixa amplificadora, pedestal e uma bolsa com fios, extensões, microfones e cabos. Em geral, um cantador profissional possui esses equipamentos, embora eles, como já mencionado, não impliquem em nenhuma qualificação, como por exemplo, amador, iniciante, profissional. São elementos de apoio, diferente da roupa e da viola. Num ônibus lotado de passageiros, que muitas vezes estão também carregados de bolsas e grandes sacas de alimentos, galinhas, fica muito difícil para os poetas conseguirem entrar com toda a parafernália. Por outro lado, torna-se inviável contratar

um táxi porque a renda apurada na cantoria não cobre esse alto custo de locomoção. A solução, muitas vezes, é ir até a cidade nesse ônibus precário e de lá ir de moto-táxi para o sítio.



Heleno Fragoso na frente segurando a caixa amplificadora. Na motocicleta detrás, Severino Soares com uma das violas.

No caso da cantoria do senhor Raimundinho, como ainda era dia, fomos a pé, caminhando uns vinte minutos pela estrada de barro até a sua casa.

3.2.2 O ambiente: a casa de farinha

A região do Oiteiro é toda composta por pequenos morros, o que proporciona uma impressionante paisagem de pequenos vales contornados, em sua maioria, por uma extensa plantação de coentro, cebolinha, mamão, maniva e macaxeira.

Ao chegarmos à casa de farinha, fomos recebidos pelo senhor Raimundinho e pelo seu irmão, o senhor Cícero. As filhas do dono da casa, as quais eu já conhecia da cantoria no Sítio dos Melo, vieram também nos cumprimentar. Os netos do senhor Raimundinho iniciaram uma longa seqüência de perguntas, queriam tirar foto, achavam engraçado o meu sotaque, enfim se encarregavam de descontrair o ambiente.

O senhor Raimundinho tem dezessete filhos, muitos dos quais moram também no Oiteiro, e tal como ele, vivem do plantio do roçado e da venda da farinha, que é preparada por eles às sexta-feiras. Eles chegam a fazer, por semana, uma média de sete sacas.



No centro da casa de farinha, o forno onde é feito o cozimento da goma da macaxeira. No teto, as pás utilizadas no momento do cozimento.

Na mesma rua da casa de farinha, encontram-se as residências do senhor Raimundinho, de seu irmão e as de alguns de seus filhos. De seu ponto mais alto, é possível avistar o Engenho Cacimba, que está bem ao lado do Oiteiro. Há alguns anos, o senhor Raimundinho tinha, dentro da casa de farinha, uma barraca, cuja estrutura ainda hoje é conservada, mas sendo reativada somente em dia de cantoria. Devido à queda nas vendas, o trabalho para mantê-la passou a não compensar. Foi comum ir a cantorias em casas que ainda havia uma estrutura de barraca, mas cujo estabelecimento havia sido fechado já há alguns anos. Isso me levou muitas vezes a recuperar as notas das conversas que tive com os cantadores Manoel Domingues e com Beija-Flor, que segundo os quais a redução das cantorias na região deve-se ao fato do empobrecimento da população rural, que começou a ser expulsa em meados dos anos 1950 dos sítios onde morava, indo para as periferias das cidades.

Com a redução brusca do número de moradores dos engenhos, o dono do bar viu-se obrigado a fechá-lo, tal como apresentado no capítulo I. Alguns proprietários, que ainda mantêm ativo o seu estabelecimento, disseram-me que foram obrigados a reduzir a oferta de produtos. Se antes eles vendiam artigos caros como óleo, arroz,

feijão, macarrão, hoje em dia, tem cachaça, cerveja, doces, bolachas, cigarro a varejo, fósforo, alguns artigos de limpeza e outras miudezas.

3.2.3 O dono da casa

O senhor Raimundinho nasceu e foi criado em Feira Nova, estudou até a quarta série e, aos nove anos de idade, começou a trabalhar. A sua família era moradora do Engenho Pitombeira e, em 1963, mudou-se para Mojola, de onde, em 1964, também teve que sair devido à compra do engenho por uma usina. Passaram uns seis anos morando na rua até irem para o Sítio Uruba, no Oiteiro. Os pais do senhor Raimundinho tiveram 14 filhos, dos quais perderam um. Quando pequeno, ainda lá no engenho em Feira-Nova, não participava de cantoria porque não tinha. Mas depois que se mudou para o Oiteiro, passou a freqüentar, inclusive em sua própria casa. Nos pés-de-parede de seu pai costumavam cantar Cícero Dionísio, Heleno de Oliveira (Bezerros), e Zé de Antão. Perguntei-lhe quem eram os convidados de seu pai e ele respondeu-me rapidamente: “Ah só vizinho!” Nesse tempo, o seu tio paterno, morador do sítio dos Melo, também colocava cantoria. Esse tio do senhor Raimundinho vem a ser o avô paterno de Heleno Fragoso. Hoje em dia, ele e o seu irmão Cícero são os únicos da família que organizam a brincadeira.

3.2.4 Os encargos do dono da casa/barraca com um pé-de-parede noturno

Retomando a conversa na casa de farinha, Raimundinho disse que já havia limpado o espaço da antiga barraca, que tinha comprado dois engradados de cerveja e que a turma toda havia sido avisada. Essa atitude de informar ao cantador que a parte que lhe cabia na organização da brincadeira havia sido feita foi comum a todos os demais fãs de cantoria que botam brincadeira em casa/barraca. De acordo com o

depoimento dos meus interlocutores, sobretudo aqueles com mais de sessenta anos, quando eles eram jovens, o dono da casa providenciava também uma mesa de café para todos os convidados. Atualmente, a pessoa que coloca cantoria em casa tem a obrigação de disponibilizar para a venda a bebida, o refrigerante e os doces da criançada. Algumas barracas, a do Biu Ambrósio, por exemplo, disponibilizam para venda pratos de petiscos. Mas comida como cortesia para os seus convidados não vi em nenhuma cantoria. A janta só é servida aos cantadores, exclusivamente nas cantorias de sábado, e bem antes que a brincadeira seja iniciada.

Com o entardecer, o senhor Raimundinho convidou-nos para tomar café em sua casa. A residência do senhor Raimundinho tem quatro cômodos, é feita de taipa, de chão grosso e não possui água encanada. A sua esposa, Dona Bi, já estava nos esperando com o inhame, a carne e o Nescafé sobre a mesa. Essa refeição nas cantorias de sábado, tal como a organização do espaço onde acontecerá a brincadeira, também é de responsabilidade do dono da casa, já que todos sabem que os cantadores saem muito cedo de suas residências e só voltam no dia seguinte.

É em reconhecimento de todos esses encargos, que o dinheiro posto pelo dono da casa/barraca no prato dos cantadores, na etapa do elogio, lhe é devolvido no final da brincadeira, porque, segundo os poetas, ele já faz demasiado cedendo um lugar para cantar, organizando o pé-de-parede e oferecendo-lhes um café, no caso das cantorias dos sábados e, de acordo com a necessidade, providencia-lhe até “a dormida”. Mas mesmo assim, o prato do pagamento nunca é posto vazio sobre o banquinho e o momento da devolução desse dinheiro é reservado ao poeta dono do trato e ao dono da casa/barraca, sem que isso seja explicitado aos convidados que, por ventura, ainda estejam presentes no ambiente. Quando me disseram que esse pagamento era devolvido, perguntei ao cantador Manoel Domingues o porquê de o dono da casa colocar a nota, se

ele sabe que o dinheiro lhe retornará. Então o cantador me respondeu: “É como um atrativo para as demais”. A quantia posta pelo dono da casa funciona como um teto máximo da quantia a ser ofertada pelos convidados. No caso dessa cantoria no Sítio Uruba, não vi ninguém colocando uma quantia nem igual nem superior àquela ofertada pelo senhor Raimundinho.

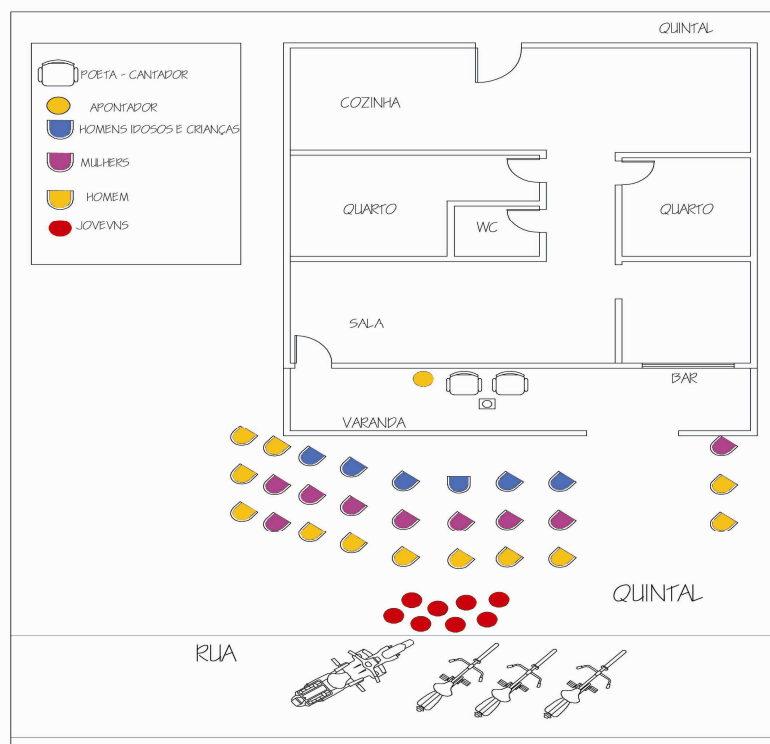
3.2.5 Os convidados

Após termos comido, voltamos à casa de farinha para que os cantadores começassem a instalar o som. As filhas do dono da casa apareceram já arrumadas para esperarem pelo início da brincadeira. Às oito horas da noite, a casa de farinha já estava cheia de crianças, mulheres, rapazes, moças, senhores e senhoras, todos arrumados aguardando o início. Os homens idosos e as crianças sentam nos bancos colocados em frente à dupla de cantadores; as mulheres com crianças de colo e as moças sentam nas filas seguintes. Os rapazes e os homens ficam nas últimas filas ou no balcão da barraca, se assim o há.



Marlene, Vinha, Nana e Cara de Gato

Os jovens que querem conversar ficam na parte ociosa desse espaço, de modo que a prosa não interfira nem a produção dos versos tampouco a audiência. Dessa maneira, Nana, Vinha, Cara de Gato e o irmão, Marlene e Aluísio, todos “fregueses de cantoria” de Heleno, ficaram atrás do forno da casa de farinha, no espaço mais afastado de onde estava a dupla.



Planta do ambiente de cantoria

Como é possível visualizar na planta acima, os jovens são os que estão mais distantes da dupla de poetas; nas cantorias que acompanhei, eles, às vezes, nem utilizavam as cadeiras ou bancos, ficavam em pé, conversando e paquerando numa distância que não interferissem nem a audiência, nem a criação poética dos cantadores. Entretanto, mesmo estando longe da dupla, eles fazem parte da brincadeira, estão dentro

do círculo dos convidados, diferentemente do caso dos transeuntes que falei anteriormente, que passam de bicicleta ou de moto na estradinha de barro.

Foi a partir de uma conversa que tive com o casal de Lagoa de Itaenga, Iraci e Biu, que comecei a pensar na organização espacial do ambiente da cantoria. Dona Iraci, de 37 anos de idade, juntamente com o seu marido, o senhor Biu Domingo, de 65 anos, ao me responderem sobre as duplas de poeta que costumavam cantar para os seus pais, começaram a rir porque não conseguiam lembrar o nome dos cantadores. O senhor Biu disse-me que em seu caso era desculpável porque já se passou mais de quarenta anos, ele já havia ido e voltado do sul [referindo-se a São Paulo e ao Rio de Janeiro], mas que no caso de Iraci ela “me devia explicações”. Perguntei-lhe então se eram muitas as duplas convidadas e Iraci disse que, no caso de seu pai, não. O casal, sobretudo Iraci, riu porque, quando jovem, eles não iam para ouvir o cantador; com isso ficavam distantes. Iraci, em meio a muito riso, fez o seguinte comentário:

Ihhh Simone, não lembro nem nome de cantador. Se não tivesse namorado, ia sair com um. Era difícil! Antigamente aqui era difícil! Não tinha água encanada, a gente tinha que buscar água na cabeça, com as latas na cabeça. Então a gente ia buscar água, tinha vezes que os rapazes iam buscar água nos cavalos só com a intenção naquelas moças que iam buscar também. Aí ficavam de olho. Aí diziam: Oh tal dia, sábado vai ter uma cantoria. A gente sabia que ele ia. E estavam os pais e as mães embelezados com a boca aberta olhando, e a gente ficava no terreno bem alumiado, não tinha energia, mas eles botavam uns faróis, lampião e aí pronto. Tinha confeito para vender, bala. O rapaz mandava um confeito, mandava uma bala, um bilhete para o cantador oferecendo não sei para quem; as moças também faziam e botavam também, ali ninguém nem sabia quem era o cantador que estava cantando.

Momentos antes de a brincadeira ser iniciada, chegou um caminhão cheio de convidados. Essa pequena excursão, organizada pelos irmãos do cantador Heleno Fragoso, era para realizar o traslado do pessoal do Sítio dos Melo. Como não existe transporte público no itinerário Sítio dos Melo-Sítio Uruba, eles fretaram um caminhão por R\$ 30,00 para que os convidados, inclusive a própria família de Heleno Fragoso, pudessem participar do pé-de-parede. A cantoria é uma brincadeira composta por diversos pequenos grupos, entre eles, a família. Nelas, as mulheres quando solteiras vão, em geral, acompanhadas de uma figura masculina, seja o pai, irmão, avô ou um tio. Dei-

me conta da importância da família no evento, quando em 24 de dezembro de 2006, fui convidada pelo cantador Biu Caboclo para ir a uma cantoria sua na barraca de dona Iraci, em Lagoa de Itaenga. Se não fosse a família da dona da casa, a cantoria não poderia ter sido realizada já que nenhum convidado apareceu. Comentei com Iraci o fato de os convidados não terem ido e a mesma me disse que ela sabia que isso aconteceria porque no natal as famílias ficam em casa. Ao contrário da cantoria natalina, o pé-de-parede do senhor Manoel Domingues em 31 de dezembro, no Sítio Quatis, foi grande com cerca de trinta e cinco pessoas.

Sabendo desde o início que para participar de uma cantoria é necessário o convite, prestei atenção aos comentários que as pessoas, sobretudo os donos da casa, faziam em torno dos convidados. Por exemplo, uma noite na casa do senhor Biu Domingo e de dona Irene, em Glória de Goitá, ao longo de uma conversa, antes de a brincadeira ser iniciada, a vizinha de Dona Irene perguntou-lhe por uma determinada pessoa. Dona Irene respondeu-lhe:

“Ele disse que não vem mais a cantoria do lado de cá não, porque a gente não foi na da casa dele”.

Tentando participar da conversa, indaguei a dona Irene o porquê de aquele senhor ter ficado tão aborrecido ao ponto de não ir à brincadeira em sua casa e ela me disse que lá era assim: se você não vai à cantoria do vizinho, ele também não vai a sua casa. Da mesma forma, quando perguntei a Dona Iraci, de Lagoa de Itaenga, sobre a organização de um pé-de-parede, a mesma me respondeu:

Para fazer era só convidar. Convidava. Agora...por razão, você morava perto da minha casa, se eu não mandasse um convite para você, você não vinha não. Como se fosse um casamento, festa de aniversário, se você convidasse vinha, se você não convidasse, ficava dizendo: porque fulano não me convidou? Aí ficava xingando. Porque quando marca assim, quando você tem tempo de ir lá convidar, tudo bem. Quando não tinha, aí pronto, não pense que aquela pessoa diz: tem cantoria na casa de Severino, eu vou lá hoje. Não!!! Só vinha se você convidasse (...) Como a gente vai entrar no casamento sem ser convidado? Mesmo assim era na cantoria.

Algumas pessoas se conhecem e se tornam amigos e compadres ou comadres a partir do ambiente da cantoria. Dona Brígida e Xoxinha, ambas do Sítio Agostinho, em

Feira Nova, por exemplo, estreitaram a amizade com dona Iraci através dos encontros surgidos em pés-de-parede. Dona Iraci sempre encontrava com elas nas cantorias na barraca do Zé, na estrada de Feira Nova, e que a partir dali “foram pegando a ficar amigas” e hoje em dia elas freqüentam a casa uma da outra, em dia comum e em dia de cantoria.

3.2.6 O início da brincadeira

Como a casa de farinha já estava lotada, com cerca de quarenta pessoas, algumas delas, inclusive, penduradas no murinho que a separa da casa do senhor Cícero, Heleno decidiu que era o momento de começar, caso contrário, baseando-se em experiências de outras cantorias, as pessoas começariam a ficar impacientes e a reclamar pelo início da brincadeira.



Os convidados do senhor Raimundinho e de Heleno Fragoso

3.2.6.1 A abertura

Heleno abriu o pé-de-parede com uma sextilha de agradecimento aos convidados, exaltou o senhor Raimundinho e o senhor Cícero e, por fim, apresentou o poeta Severino Soares. Não há uma quantidade fixa de sextilhas que deve ser cantada na abertura; pelo que pude observar, esse número varia com a quantidade de convidados

presentes. Se a cantoria tem umas quarenta pessoas, por exemplo, notei que os poetas não se prolongam tanto na abertura, para que as demais etapas da cantoria não fiquem prejudicadas. Nenhuma das três etapas do pé-de-parede tem um tempo fixo de duração. Ao contrário, a extensão de cada uma depende diretamente do número de convidados presentes. Se for um dia de brincadeira de média a cheia, como foi o caso da cantoria de senhor Raimundinho, é dizer, com 30 a 50 pessoas adultas, aproximadamente, a dupla restringe a abertura a duas sextilhas: uma de aproximadamente 56 estrofes e a outra de 44, que juntas duraram cerca de 45 minutos, sem intervalo. Senão, em vez de duas, a dupla canta uma única sextilha com cerca de 170 estrofes.

Tampouco há um tema fixo sobre o qual os poetas devem desenvolver as estrofes. Os versos da abertura, por exemplo, são dedicados a agradecer aos convidados e ao dono da casa, a apresentar o cantador convidado ou mesmo recuperar um assunto que foi levantado momentos antes do início da brincadeira.

3.2.7 O prato

Logo após a dupla ter cantado a segunda sextilha, o senhor Raimundinho trouxe o prato, objeto este a ser utilizado pelos convidados para depositarem o dinheiro destinado aos cantadores, e o colocou sobre o banquinho diante da dupla. Logo após esse momento eu saí com as crianças e, minutos depois, quando retornei, o prato havia sido retirado. Estranhando a ausência do objeto, perguntei à filha do senhor Raimundinho e a mesma me disse que Heleno tinha pedido para retirá-lo porque ainda estava muito cedo “para ele aparecer”. Heleno completou: “Assim assusta o pessoal!”. A discussão acerca do prato será desenvolvida no capítulo V. Aqui é importante perceber que o objeto tem um momento para ser apresentado aos convidados e que,

diferente das cadeiras, das mesas ou do próprio banquinho que o apoiará, ele é um elemento imbuído de significados.

Depois da quarta sextilha, que quer dizer uma seqüência de mais de quarenta estrofes, o cantador solicitou o prato, que foi trazido pelo senhor Raimundinho com uma nota de R\$ 50,00, para assim começar o segundo momento da cantoria: o elogio⁵⁹.

3.2.8 O elogio

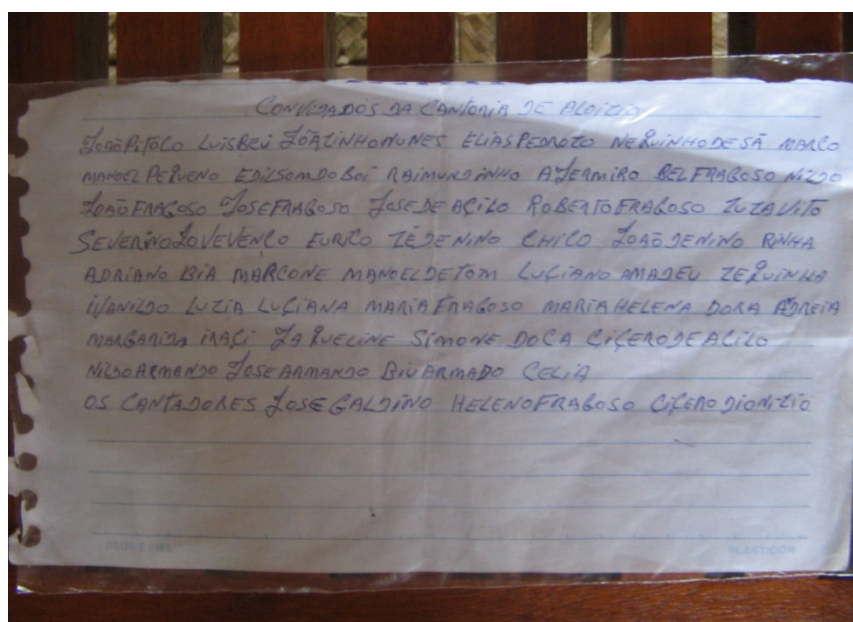
Os versos de elogio, que anunciam as pessoas presentes na cantoria e representam o convite para o pagamento da dupla, duram o tempo necessário para ter todos os adultos presentes cantados pelos poetas. De todas as cantorias das quais participei, somente aquela organizada pelo senhor Baixinha e dona Brígida, no sítio Augustinho, em Feira Nova, as crianças tiveram os seus nomes cantados. Entretanto, isso só ocorreu por solicitação do dono da casa, que queria ver os netos “colaborando com o cantador”, porque segundo ele é de pequeno que se aprende, e saber sobre cantoria nesse universo é um aspecto distintivo. Entre todas as pessoas que eu conversei, somente Bio Caboclo mencionou o fato de os cantadores cobrarem o pagamento dos meninos, na época do caju, nas brincadeiras do engenho em que morava quando criança.

Cada convidado, quando paga imediatamente ao ouvir o seu nome, ganha em média quatro estrofes de elogio. O poeta local canta a primeira estrofe, enquanto o segundo, o chamado antagonista, enfatiza o que foi dito. Na seqüência, o convidado coloca a sua nota no prato do cantador, e as duas estrofes seguintes são de agradecimento. Ao longo do trabalho de campo, não presenciei um convidado sequer que tenha tardado em realizar a sua contribuição. Ao contrário, em uma ocasião no

⁵⁹ Faixas 06 e 07 do CD anexado à tese .

Engenho Pitu, após todos os adultos presentes terem tido seus nomes cantados, a dona da casa pediu para que eu sussurrasse ao poeta Heleno o nome de uma vizinha, que morava em uma das casas do arruado onde acontecia a brincadeira, mas que havia deixado o recinto pouco antes do término da sextilha de abertura. Lembro-me bem que o recado para Heleno era para chamar o nome da senhora porque ela estava com dinheiro para pagar a dupla. O poeta recomeçou a cantar de elogio e tão logo a vizinha escutou o seu nome, veio correndo com um sorriso no rosto e com a nota na mão. Como mencionado no capítulo anterior, “saber sobre cantoria” se configura em um elemento de prestígio na região. O verso anuncia a pessoa do convidado, que é colocado à prova, diante de vizinhos, amigos e parentes, no momento em que é chamado. Dessa maneira, é importante seguir a etiqueta para não correr risco de ter a sua honra abalada.

Na etapa do elogio, a dupla conta com o “apontador”, ou seja, uma pessoa do local que fica ao lado da dupla para auxiliar em relação ao nome das pessoas presentes, tal como fez o senhor Raimundinho. Às vezes, o apontador, em razão do grande número de convidados, providencia uma lista com o nome das pessoas presentes, como foi feito por Heleno Fragoso na cantoria do senhor Aluísio.



Lista de convidados presentes na cantoria do Engenho Cacimba. Janeiro de 2007

O elogio é muito importante porque é o momento em que os cantadores, por meio de versos enaltecendores ou mesmo jocosos, convidam as pessoas a colocar as suas ofertas no prato. No último capítulo, irei focar mais precisamente a questão do dinheiro no universo da cantoria, mas aqui é importante reter que essa oferta colocada no prato, “o pagamento ou a ajuda” do cantador, é o momento em que o convidado “paga a sua pessoa” na brincadeira. Por meio de versos jocosos, elogiosos ou simplesmente descritivos, os quais serão analisados no capítulo seguinte, o cantador dono do trato chama um a um, enquanto que o cantador convidado reitera o que foi anunciado por seu colega, chamando novamente o convidado da vez.

A etapa do elogio é um dos momentos em que as pessoas se mostram mais animadas ao longo da cantoria. Dependendo do verso, elas riem, batem palmas e fazem até comentários. O elogio a uma pessoa é feito até o momento em que ela vai até o prato e deposita a sua quantia. Às vezes os poetas ressaltam nos versos a quantia paga; agradece-se simplesmente o fato de ela ter dado o dinheiro. O pagamento é feito exclusivamente com notas e elas são colocadas diretamente no prato, sem que haja qualquer contato com os poetas. Primeiro canta-se os homens para, em seguida, cantar as mulheres. As pessoas, quando ofertam dois reais, não costumam exhibir a quantia na caminhada até o prato do poeta, que por sua vez, só é autorizado a tocar no dinheiro quando a cantoria é encerrada. Em situações em que o convidado queria pagar cinco reais com uma nota de dez, por exemplo, o cantador pedia a mim ou ao apontador que lhe desse o troco.



O apontador, Severino Soares e Heleno Fragoso

3.2.9 Álcool

Tendo cantado de elogio, cuja média do pagamento variou entre R\$ 5,00 e R\$ 10,00, os poetas fizeram uma pausa e pediram ao senhor Raimundinho as suas bebidas, produto indispensável à brincadeira. Não existe cantoria sem cachaça ou cerveja. A cantoria pode acontecer sem ter pratos de petiscos, como foi o caso a cantoria no Sítio Uruba, mas sem bebida alcoólica é impensável. Por exemplo, no momento em que o senhor Raimundinho deu-se conta de que os dois engradados de cerveja tinham acabado, saiu rapidamente para trazer mais, caso contrário, ele sabia que as pessoas começariam a se queixar. A bebida é tão parte da brincadeira quanto, por exemplo, os versos do improviso, mas ela não pode interferir de maneira alguma no andamento da cantoria. Não fazer nada que interrompa ou mesmo atrapalhe os poetas é um dos princípios do evento. Com isso, é preciso entender que o bêbado é uma figura admitida na brincadeira desde que ele não incomode nem a audiência nem os poetas. Por exemplo, já passava das duas da manhã, quando um senhor resolveu dizer que Heleno havia jogado no chão o pedaço de papel onde estava escrito o seu pedido. Heleno explicou-lhe que tinha acabado de atendê-lo, por isso retirou o papel do prato. A insistência naquela querela fez o senhor Raimundinho pedir ao convidado para não atrapalhar e deixar o poeta atender aos demais.

Presenciei diversas situações, em outras cantorias, em que o bêbado em questão, por uma atitude inconveniente, foi convidado a ficar quieto ou mesmo a se retirar do local. Nessas ocasiões, a questão que os convidados levantavam, ao repreenderem a atitude do bêbado, não era a popular frase “não sabe beber não bebe”, mas sim “sabe que é cantoria não, rapaz?, Oxe, cabra da moléstia, vai para casa vai! Atrapalha os poetas não!”

Só convidava gente que prestava. Olha, eu nunca convidei gente ruim não para vir a uma brincadeira a minha casa. Porque para convidar quem não presta, no meio da brincadeira cria confusão para o dono da casa. E gente boa não faz confusão. Gente respeita o dono da casa. A senhora não viu na casa da Dona Maria? Tem que respeitar porque ali tem homem de bem, o cantador é homem de bem e quem está assistindo a cantoria também é homem de bem. Aqueles que não prestam estão lá por fora, somente escutando e fazendo bagunça. (Zé Tapera – convidado de cantoria. Araçoiaba, fevereiro de 2007)

Os bêbados que fugiram à regra me fizeram perceber, por um lado, o que consistia ter etiqueta em um dia de cantoria, e, por outro, saber que se comportar em um ambiente de pé-de-parede é um capital importante para aquelas pessoas. Não é todo mundo que põe cantoria em casa, não são todas as pessoas que podem ir à brincadeira e quem vai, tem que mostrar que sabe o que ela significa e que foi criado nesse ambiente.

Aqui eu dava café ao cantador. Aí tinha um cabra que era bagunceiro. Ele bebia cachaça e era bagunceiro. Meia noite eu dei café a todo mundo. Chamei esse cabra bagunceiro, dei café. No que ele tomou o café daí a um tempo ele queria criar uma bagunça. Aí eu chamei: Venha cá. Assistisse a cantoria e eu não mandei cobrar, botei café e dei a tu, não dei? Agora tem uma coisa, você não pode bagunçar aqui, já vai dar errado para você. Se puder agir com você, eu ajo. Se eu não puder, eu mando chamar a polícia. O cabra sentou lá no canto e passou o restante da noite. Foi a derradeira vez que eu vi esse cabra. Era o filho desse cabra que morreu ali onde morava João Rubinho. Até esqueci o nome dele. Era bagunceiro, mas ele reconheceu que se metesse a besta ou ia preso ou ia ser desmoralizado, aí acalmou. (Zé Tapera, Araçoiaba, fevereiro de 2007)

3.2.10 O intervalo

Heleno e Severino aproveitaram o intervalo para andar um pouco pelo ambiente e para conversar com alguns dos convidados. Os intervalos⁶⁰ podem ocorrer em dois momentos na cantoria: na mudança da etapa do elogio para a etapa dos pedidos, e ao longo dessa última, se os pedidos forem em quantidade abundante. Quando os poetas

⁶⁰ Faixa 02 do CD anexado à tese.

fazem as suas pausas simultaneamente, o intervalo costuma ser curto, com uns dez minutos de descanso aproximadamente. Mas quando há poeta-cantador na platéia, primeiro pára o dono do trato e, em seguida, o cantador convidado, sendo o intervalo, nesse caso, um pouco mais longo. Como nessa cantoria tinha um senhor que era poeta, então Heleno e Severino conseguiram um tempo maior para conversar.

No intervalo eu aproveitava para tentar conversar com os convidados, mas na maioria das vezes não obtinha muito sucesso por alguns motivos. Em relação aos homens, foram-me inalcançáveis uma vez que reunidos entre eles, não restava espaço para uma figura feminina na roda. Os idosos permaneciam sentados, mesmo ao longo dos intervalos, mas por falta de habilidade, eu não conseguia desenvolver longos assuntos. Em geral, a conversa fluía mais quando eles tinham morado no Rio ou em São Paulo e, assim, gostavam de me contar as suas lembranças. Desse modo, do grupo, restavam-me as mulheres, com as quais eu me sentia mais à vontade. Elas quase sempre se interessavam em conversar comigo e em tentar entender a minha motivação por estar com eles na cantoria. Nesse aspecto, Nana, Vinha e Márcia foram muito importantes para esse trabalho não somente por terem me ensinado muitas coisas sobre o universo da cantoria, mas também por me receberem em “seu grupo”. Como já ressalté anteriormente, as pessoas não vão sozinhas para essa brincadeira. A cantoria é um evento em que os convidados existem em pequenas unidades, sejam elas de irmãos, ou de marido, mulher e filhos, ou esposa, cunhado, cunhada e filhos ou mesmo em grupos de amigos. Estar sozinha, ser de outro lugar, falar diferente e não “saber o que é cantoria” não me foram condições propriamente difíceis, mas pouco confortáveis.

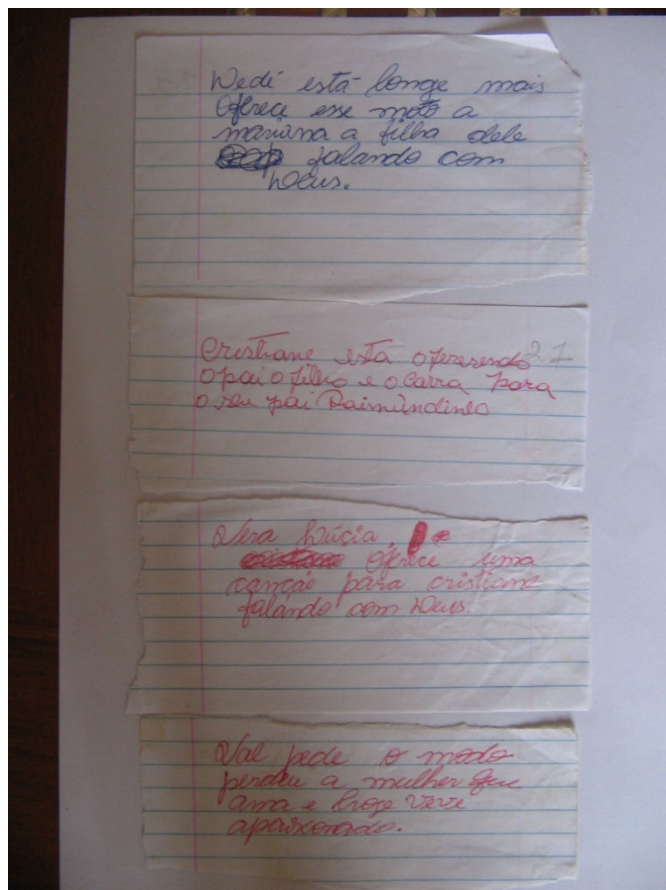
O desconforto era realçado, sobretudo, nos intervalos, quando eu quase sempre não sabia muito bem o que fazer. Afirmo que não me foram tarefas propriamente difíceis porque, em relação a outros eventos da região, a cantoria é relativamente fácil

de ser acompanhada já que ela é constituída, em sua maior parte, por uma audiência. Ou seja, na maior parte do evento, as pessoas estão sentadas, em silêncio, prestando a atenção na apresentação da dupla. Os intervalos, o momento em que essa audiência deixa de existir, são curtos. Estou segura de que teria sido muito mais difícil encontrar o meu lugar num evento semelhante à seresta, por exemplo, cujo cerne são a dança, a paquera e a bebida, não havendo o refúgio da audiência. E a bebida, no meu caso particular, era-me vetada não simplesmente porque estava trabalhando, mas, sobretudo, porque, naquele universo, mulher não deve beber.

3.2.11 Os pedidos

Após a pausa de ambos os poetas, a etapa dos pedidos⁶¹ foi iniciada. Esse momento é aquele em que a audiência interfere nos improvisos, solicitando aos cantadores motes e canções e, quase sempre, dedicando-os a algum outro convidado presente. Os temas dos motes e das canções são sobre família, amor e trabalho, que são escritos em um pedaço de papel e postos juntamente com o seu pagamento no prato diante da dupla de poetas.

⁶¹ Faixas 8 e 9 do CD anexado à tese.



Alguns dos pedidos de motes e canções da cantoria do senhor Raimundinho

No capítulo seguinte eu vou me deter especificamente ao conteúdo dos versos solicitados na cantoria no Sítio Uruba em seus três momentos, ou seja, a sextilha de abertura, o elogio e a etapa dos pedidos dos convidados. Mas, por ora, fixemos a atenção para o ato do pedido. Essa etapa é o segundo momento em que a pessoa do convidado é explicitada na brincadeira e ela varia de acordo com o número de convidados, mas, além disso, é influenciada pela etapa anterior. Se a dupla percebe que “as pagas” foram altas, ou seja, em torno de R\$ 10,00, R\$ 20,00, ela se vê na obrigação de compor muito mais versos. Se “as pagas” não foram tão altas, o que resulta em uma “cantoria fraca” para a dupla, o cantor procura atender todos os pedidos dos convidados, mas não prolonga a brincadeira até depois das 2h00, se caso for no sábado. Se a quantidade de pedidos for grande, a dupla atende cada um deles com cerca de umas quinze estrofes. Caso contrário, a dupla estende a narrativa do que foi solicitado, mas

sempre com o cuidado de não pôr nenhum convidado em maior evidência que o dono da casa ou a sua família, que sempre é mencionada nos versos, ainda que o pedido não tenha partido de um de seus membros.

Entre outros fatores, o momento do pedido e a interferência direta do público sobre os cantadores retiram da cantoria o que para alguns poderia ser interpretado como um concerto ou uma apresentação musical. Dessa forma, torna-se impertinente apontar em qual dos três estágios do desenvolvimento do concerto musical, ou seja, concertos de audiência de convidados – promovido por um mecenas e sem a cobrança de ingresso ao público, concerto por subscrição, promovido por um grupo que é o mesmo que compõe a audiência e concertos de público pagante não conhecido (ELIAS, 1995), o pé-de-parede estaria. Mencionei anteriormente que na etapa do elogio, o ato de ofertar a quantia ao cantador é como pagar a sua pessoa no ambiente. A nota colocada no prato simboliza o convidado que a ofertou. Já o momento do pedido, apesar de este ser pago, a pessoa do convidado é ressaltada não pelo pagamento, mas sim pela canção ou pelo mote solicitado.

Esses pedidos não possuem um preço fixo, eles variam de acordo com o ambiente da cantoria e também em relação a sua complexidade. Por exemplo, é sabido que se um convidado pedir um decassílabo, ele terá que pagar mais por seu pedido do que outro que tenha solicitado, por exemplo, uma sextilha ou uma canção. O mais importante é nunca pagar um pedido com um valor superior à quantia paga no momento do elogio. Os pedidos não podem nunca ser superiores às pessoas.

Ao contrário do elogio, em que a pessoa é ressaltada de forma singular, na etapa dos pedidos, a pessoa é realçada em relação à outra. O cantador, ao falar o nome do solicitante, deve mencionar também a quem o verso foi dedicado. É por meio dessa etapa que as pessoas destacam as suas relações com amigos, cônjuges ou namorados ou

mesmo com familiares. É o momento também de reafirmar a pessoa do outro por meio, por exemplo, de uma canção. Cristiane, uma das filhas do senhor Raimundinho, pediu a canção “O pai, o filho e o carro” e ofereceu-lhe. Seguindo a minha concepção da cantoria como um lugar de reafirmação de laços e a possibilidade de dar destaque à dimensão da vida de seu interesse, a oferta de Cristiane é mais uma oportunidade de a figura do seu pai ser ressaltada na cantoria, não mais como a pessoa que pode pagar cinquenta reais à dupla de cantadores, mas agora como o bom pai e bom provedor de sua família.

Há outro tipo de pedido, o chamado “desafio”, que põe em relação não mais os convidados, mas sim estes com os cantadores. Quando ele é solicitado, torna-se a parte mais excitante de toda a brincadeira; a audiência torna-se uma vibrante torcida em torno da competição poética da dupla. As pessoas, por meio da tensão estabelecida entre os dois cantadores, são envolvidas em uma narrativa de perigo, de sarcasmo e de depreciação. A torcida por um dos poetas realça o caráter agonístico do evento. Segundo o trabalho de Ayala (1988), a finalidade central é sempre cantar mais do que o outro. Não é à toa que o poeta de fora é chamado de “antagonista”. O cantador, que resiste ao embate de uma seqüência de martelo de dez pés, a modalidade maior do desafio, sai consagrado. Porém essa consagração pelo verso sempre vai depender do último encontro. Como apontou Câmara Cascudo (1939), a notoriedade de vinte anos na cantoria de viola pode desaparecer em trinta minutos de martelo. Entretanto, ao contrário da confusão que é feita ao relacionar a cantoria ao desafio, tal como descrito no dicionário do Pernambucano de Mello (Década de 1930), dois cantadores podem cantar juntos a noite inteira em um pé-de-parede sem que se duelem.

Quando há o confronto, os convidados provocam o cantador dono do ambiente dizendo que o parceiro convidado está lhe dando uma “pisa”; assumem a torcida do

convidado, como fizeram na cantoria do senhor Raimundinho, na qual de longe se ouvia: “Pega ele, galego!”. A torcida na cantoria de pé-de-parede é dissimulada como uma torcida adversária ao cantador dono do ambiente. Digo dissimulada porque a forma com que os convidados se reportam aos cantadores indica precisamente qual dos dois é o seu cantador, o seu “mestre”, tal como eles costumam dizer. Mesmo que todos já tenham sido informados lá na abertura da brincadeira, no momento da excitação eles não gritam o nome do parceiro convidado, mas sim o seu apelido. Diferentemente ocorre com o dono do trato, que sempre é reportado pelo seu nome. O apelido, que pode ser entendido como uma forma de tratamento carinhosa que denota profunda familiarização, aqui é a marca definidora daquele que não é o dono do trato. Essa torcida adversária põe em teste a capacidade do poeta em ser dono daquele ambiente, e verifica se ele é, de fato, um “bom cantador”. Mais ainda, diria que o caráter agonístico da composição da dupla é a própria condição de existência do cantador como dono daquele ambiente.

Das três etapas de uma cantoria, a única em que vi surgir conflitos entre o cantador e os convidados é o momento dos pedidos, tal como exemplificado na discussão entre um convidado bêbado e Heleno Fragoso na cantoria do senhor Raimundinho. O momento do desentendimento é única hora em que se fala sobre o dinheiro ofertado ao cantador, que por sua vez não pode atender ou recusar um pedido simplesmente em nome da quantia colocada no prato. Se assim o faz, o poeta é censurado pelos convidados e pelo dono da casa, que o acusam de mercenário, comparando-o a outro cantador que como tal é conhecido.

3.2.12 O encerramento

Se a etapa dos pedidos pode ou não ter uma “desassociação” entre os cantadores e os convidados, o encerramento é uma espécie de desacordo por definição. O cessar da produção dos versos é o momento mais delicado de toda a brincadeira. A cantoria no Sítio Uruba, por exemplo, ia bem até o momento em que Heleno Fragoso, já muito cansado, decidiu informar que estava pensando em encerrar a brincadeira. Já passava das quatro da manhã quando o cantador pediu permissão a Raimundinho para terminar a cantoria. Contrariado, Raimundinho respondeu: “Eh Heleno, está igual a Cícero Dionísio.” [referia-se ao fato de esse cantador ser famoso por querer ganhar muito, mas cantar pouco]. O cantador chateado respondeu: “Que isso, Raimundinho? Começamos às oito da noite, rapaz!”.

Apesar do comentário do dono da casa, Heleno encerrou a brincadeira, pois já havia atendido todos os pedidos e, segundo o poeta, os convidados não tinham do que reclamar. Já com bem pouca gente restando no salão da casa de farinha, Heleno recolheu o dinheiro do prato, cuja quantia apurada foi de R\$ 355,00. No momento em que o cantador acerta o trato, não se define nem o momento em que a cantoria deve ser iniciada, nem quando a mesma deve ser encerrada. O encerramento da brincadeira é uma negociação que ocorre no evento, diante de todos os convidados, por meio de um diálogo público entre o cantador dono do trato e o dono do local.

Das cantorias que participei, só presenciei um encerramento sem discussão; na ocasião, os convidados concordaram quando o cantador, às duas da manhã, decidiu parar de cantar, pois segundo ele, todos os presentes já tinham tido os seus pedidos atendidos. As pessoas imediatamente lembraram ao cantador que “a cantoria havia sido fraca” e lamentaram pela pouca quantidade de gente. As observações feitas por esses convidados soaram como um pedido de desculpa pelo pequeno número de pessoas.

É nesse momento do encerramento que pude perceber o quanto as pessoas se sentem orgulhosas de morarem em um local onde há cantoria boa; os comentários de satisfação, ao verem o terreiro, vocábulo regional com a mesma denotação de quintal, cheio de gente e o prato do cantador cheio de notas, denotavam a cantoria como parte de suas pessoas: “Aqui é assim, né? Só dá cantoria boa demais”. Da mesma forma, quando a cantoria havia sido nitidamente fraca, os convidados mostravam-se envergonhados perante o cantador dono do trato. Tratavam imediatamente de ajudar o dono da casa a dar explicações sobre o pouco número de pessoas, ou por algum incidente que tenha ocorrido, por exemplo, uma discussão com algum dos convidados.

Nas demais ocasiões, tal como na cantoria do senhor Raimundinho, o encerramento foi um tipo de batalha entre o cantador, o dono do local e os seus convidados. As querelas e os pedidos insistentes pelo não encerramento da brincadeira não eram propriamente um conflito direto entre o cantador e os demais. De fato, a discussão pareceu-me ser proveniente da imprevisibilidade quanto à realização da próxima cantoria. Nos termos nativos fazer cantoria de pé-de-parede nunca me foi dito como uma apresentação. Os poetas sempre me disseram que iam “cantar para uma determinada pessoa” ou que “tinham uma cantoria na casa de um casal”. A cantoria é tida como pertencente à pessoa, ou seja, no caso da brincadeira no Oiteiro, a cantoria era do senhor Raimundinho no Sítio Uruba. Isso leva-nos a pensar sobre a pouca certeza sobre a realização do evento porque se a brincadeira é da pessoa, quer dizer que a sua crocrotização vai depender da disposição dessa pessoa em organizá-la ou não em sua casa. Não há uma data no calendário, por exemplo, que garanta a sua realização, como o é para a maior festividade pernambucana – o São João. A vizinhança pode exercer uma pressão à família organizadora, tal como ocorre, mas ela nunca terá certeza sobre a realização do evento. Tendo a pensar que é devido ao fato de o ambiente sempre se

desfazer e não ter data para a sua recomposição e também pela crise de identidade sofrida pelos trabalhadores agrícolas da zona da mata⁶², que o encerramento seja um momento em que os convidados questionem não propriamente o cantador, mas sim o término do momento que proporciona, entre outras coisas, a instituição de relações e afirmação de reputações pessoais.

Conclusão

O leitor poderá constatar nos capítulos subseqüentes, que transcorrerão sobre os pedidos dos convidados e sobre o dinheiro, que é na duração de uma cantoria de pé-de-parede que se afirmam, se localizam em relação aos demais, ao longo da qual a motivação e a dependência econômica se mesclam em nome de uma reordenação social daquele universo. No salão da cantoria, as pessoas comentam sobre os demais convidados, querem saber, por exemplo, se o filho da outra casou, quem era a noiva, de onde era, enfim conversas sobre a vida da vizinhança. Muito me intrigava o fato de as pessoas, ao nos verem com a viola, quererem saber insistentemente onde teria uma cantoria: “A cantoria é na casa de quem?” “Quem botou cantoria?”. Se o convite como pré-condição para participar da brincadeira é de conhecimento público, então a curiosidade nada tinha a ver como uma possível chance de ir à brincadeira.

O ambiente precisa ser composto por um público especialista e conhecido do cantador. Não interessa ao poeta a opinião de um público abstrato; ambos, o cantador depende da opinião da “turma”, “dos amigos, vizinhos e parentes”. O *status* é conquistado e reconhecido no âmbito fechado, tal como ocorria nos salões franceses de arte e literatura do *Ancien Régime*, muito bem descritos por Robert Darnton (1989). O

⁶² As famílias que conheci em noites de cantoria e os cantadores com quem trabalhei ao longo da pesquisa fazem parte da geração de homens expropriada, cujo processo foi muito bem analisado por Sigaud (op.cit), que busca no roçado uma tentativa de manter a sua identidade camponesa. Nas longas conversas que tivemos, a memória da cantoria sempre me foi salientada como algo atrelado ao *sítio* que possuíam.

ambiente de família, amigos, parentes e vizinhos, que permite aos convidados destacarem a dimensão de suas vidas que lhes interessam, funciona como uma liberação do cerne do domínio público, que despersonaliza ao igualar todos como pertencentes à esfera fundiária ou como trabalhadores rurais.

Para o poeta-cantador, a rua, a praça e todo qualquer outro espaço público não configuram um campo de possibilidades que lhe concederá reputação profissional. O essencial para eles é ser ‘dono’ de ambientes privados. É dessa forma que a honra do cantador está alicerçada no fato de ele ter um circuito de ambientes para realizar os seus improvisos. Muitas vezes coloquei como questão aos meus informantes o porquê de eles não cantarem pelas praias, por exemplo, no período de recesso da cantoria. Essa provocação me surgiu como uma questão, quando em alguns dias de folga, em Porto de Galinhas, eu era subitamente abordada por uma dupla de cantadores. Logo no início, achava que era um surto de consciência por estar na praia enquanto deveria estar trabalhando no material coletado nos finais de semana. Com o passar do tempo fui percebendo que aqueles poetas faziam parte do grupo de ambulantes dos balneários de Pernambuco. Ao contrário dos cantadores que eu acompanhei, esses poetas cantam pelas ruas, nas praias, nas praças, para um público não especialista. Quando eu sugeri aos meus cantadores essa possibilidade como uma saída para a “baixa estação de cantoria”, eles se mostraram em uma posição como quem não quisesse emitir um juízo de valor, ou seja, definir quem é ou não cantador, mas recusaram fervorosamente a minha proposta: “Oxe, Simone, que idéia é essa?” ou então, “Canto nada. Eu tenho meus ambientes. Eu canto pr’o meu povo”.

O ambiente do pé-de-parede é o espaço em que o cantador exerce a sua profissão. Nesse contexto, o cantador nunca é tido como um “pedinte”. A cantoria, nesse ambiente privado, só não é falada em termos de trabalho, porque no universo da

zona da mata essa categoria está ligada diretamente à atividade agrícola e ao contato direto com a terra. Para os trabalhadores agrícolas dessa região, trabalhar tem a ver com o cultivo da cana de açúcar. Muitas vezes esperando uma condução em um ponto de ônibus, presenciei transeuntes que diziam a um amigo que estava em uma barraca ou em uma mesa de carteador: “Eiii fulano, vai trabalhar. Vai cortar cana, cabra safado!”⁶³.

Já para os operários do açúcar, a atividade na usina, apesar de não contar com os mesmos elementos que são o cerne da definição dada pelos agricultores, não só é trabalho, como o é melhor do que aquelas que submetem os trabalhadores à oscilação climática. Entretanto, na hierarquia dos muitos tipos de operários que a usina congrega, a categoria trabalho, sendo definida pelos artistas, ou seja, carpinteiro, caldeireiro, torneiro, serralheiro, está intimamente ligada ao ato da criação e do fazer. E é esse o ponto que esclarece o porquê de a cantoria na região ser dita em termos de profissão. Os operários da usina, em uma situação relacional entre serventes, profissionais (motorista, evaporador, soldador, etc) e artistas, consideravam como trabalho qualquer atividade que implica em criar e não simplesmente em executar uma tarefa, como o fazem, por exemplo, os serventes. (LEITE LOPES, 1976).

Ao longo do tempo que acompanhei os poetas pela zona da mata de Pernambuco, fui me dando conta que o improviso naquele lugar não estava restrito aos versos do cantador, mas também às outras dimensões da vida daquela população. Em relação às atividades de lazer, por exemplo, não há sequer um espaço reservado aos artistas locais para realizarem os seus eventos, nem sala de cinema, casa de show ou teatro. São as pessoas que devem inventar a sua própria distração, restando-lhes, assim, a barraca, uma festa de aniversário, culto religioso, batizados, entre outras, como alternativa.

⁶³ Para um maior entendimento sobre a noção de trabalho na zona da mata de Pernambuco, ver Sigaud (1979).

Percebi ao longo da minha convivência com os fãs de cantoria e com os poetas, que o chamado “divertimento” nada tem a ver com a cantoria. Entendi o porquê de eles chamarem de brincadeira o que eu via equivocadamente como festa. A brincadeira não está dada, não há uma sessão, um lugar ou um dia exato para o seu acontecimento. Ela é um evento que antes de tudo se define por sua imprevisibilidade. Ao perguntar-lhes a razão pela qual a cantoria de viola no sítio é denominada pé-de-parede, todos, apesar de não saberem exatamente a origem do termo, chamaram atenção para o seu caráter não contratual, ou seja, por meio de um acerto amigável, os poetas chegam e, escorados na parede, fazem os versos. Como tentei demonstrar ao longo do capítulo, as chamadas brincadeiras vão sendo organizadas no improviso: na noite de uma cantoria nasce uma seresta, na tarde de uma seresta nasce uma cantoria e em um dia de cantoria tenta-se travar contato para ter outro dia e outro local de cantoria. É numa espécie de roleta russa de brincadeiras que as pessoas criam espaços extraordinários onde conseguem poeticamente se reinventar fora da condição perversa de seu cotidiano.

CAPÍTULO IV

Os versos na brincadeira

“Cada um pode vingar-se de uma vida vazia e sem esperança(...)
Aqueles que habitualmente são marginais, tornam-se, por um
breve e ilusório momento, os chefes; os oprimidos destacam-se”.
(Nobert Elias, p.92:1992)

Introdução

Seguindo a proposta do capítulo anterior, darei continuidade à análise sobre o ambiente da cantoria. Entretanto, trata-se agora de uma investigação sobre os versos e as categorias empregadas para se referir aos elementos estruturantes do evento, como por exemplo, convidado, dono, fã de cantoria, freguês de cantoria. Desde a releitura do material de campo, a idéia desse capítulo pareceu-me bastante eficaz no que concerne a um maior detalhamento descritivo do processo da brincadeira e, sobretudo, pela oportunidade de incluir na reflexão os seus convidados. Já foi ressaltado que este trabalho, na tentativa de compreender e explicar o significado da cantoria de pé-de-parede para as pessoas que dela participam, busca descrever uma configuração de práticas, sentidos e posições, a partir do grupo que faz a brincadeira, dando mais destaque para os poetas-cantadores.

O destaque dado aos poetas em detrimento das demais pessoas que participaram do evento, por exemplo, os convidados ou mesmo aqueles que “põem cantoria” em casa, deu-se porque subjacente à análise, há o interesse em tentar dar conta da gênese do poeta-cantador. Vale a pena lembrar também que as pessoas não “colocam” cantoria em suas casas semanalmente ou mesmo mensalmente. No capítulo anterior mencionei que entre a organização de uma cantoria e outra, chega a haver um intervalo de seis meses, lacuna essa que não me permitiu criar desculpas para freqüentar a residência

daquelas pessoas. Em razão disso, falar sobre os versos tornou-se importante para o conjunto deste estudo porque através deles é possível recuperar, ainda que de forma breve, essa outra dimensão da brincadeira: a dos convidados.

Os estudos sobre a cantoria de viola do Nordeste brasileiro muito falaram sobre a forma poética ou sobre os grandes temas, por exemplo, o cangaço, que dela fazem parte. Mas me parece que essas abordagens deixam de lado uma dimensão importante da reunião: a comunicação entre o cantador e os convidados, entre eles próprios e desses com o contexto social que vai além do espaço onde o evento acontece. No ambiente da cantoria, tal como apresentado no capítulo anterior, há diferentes formas de associação, que são perceptíveis nas categorias de identificação daqueles que em si participam no evento. Elas revelam que a brincadeira não pode ser definida por uma via única, seja a do cantador, seja a dos fãs de cantoria.

O ponto de interseção entre essas associações seria o fato de que os versos permitem tanto ao cantador quanto aos convidados, e aquele que põe a brincadeira em casa, de se vincularem a um determinado local e de fortalecerem os laços de solidariedade. Semelhantemente à dinâmica daquilo que A.R.Radcliffe-Brown denominou como “parentesco por brincadeira”, em que a gozação é a forma encontrada para combinar a amizade e o antagonismo, os versos em dia de cantoria revelam uma série de dados importantes para se entender as regras, as interdições e as afinidades entre os amigos, parentes e, sobretudo, entre os familiares.

Dessa forma, através de um exame cuidadoso dos termos e das categorias utilizadas pelos poetas, e acatadas pela audiência, para caracterizar as pessoas presentes no evento, buscarei entender de que forma essa classificação é esclarecedora da realização da brincadeira. Na tentativa de conceder mais base à hipótese de que o pé-de-

parede é um canal pelo qual as reputações sociais são afirmadas e os laços sociais são reforçados, será feita a análise das estrofes da cantoria do senhor Raimundinho.

Este capítulo não faria sentido no corpo do trabalho, se não tivesse sido apresentada ao leitor uma descrição do ambiente da brincadeira, como feito no capítulo anterior. Corroborando a idéia de que as atividades de lazer são complementares àquelas do cotidiano (ELIAS, 1992), inclusive às ações do onipotente mundo do trabalho, o esforço aqui será de apresentar, por meio dos versos, a atividade de lazer como um meio importante para se entender a dinâmica social.

Dito isso, é importante deixar claro que este texto foi pensado não para dar conta de uma análise poética dos versos, mesmo porque, diferentemente dos meus interlocutores, eu não teria competência para tal. Tampouco para produzir uma antologia poética dos poetas-cantadores da Zona da Mata de Pernambuco. Dessa maneira, não se faz necessário aqui reproduzir integralmente todas as estrofes da cantoria descrita no capítulo anterior – a brincadeira organizada pelo senhor Raimundinho e sua família em sua casa de farinha. Ao contrário, serão mencionadas tantas estrofes quanto forem suficientes para a descrição das etapas da brincadeira.

Vale ainda ressaltar que todas as estrofes da cantoria do senhor Raimundinho citadas aqui foram transcritas do áudio, o que implica dizer que qualquer problema de métrica que venha ser identificado no verso, por exemplo, apresentando ausência de palavra, é de responsabilidade minha e não dos poetas-cantadores.

4.1 As denominações do evento

Antes do detalhamento propriamente dito dos versos que compõem as três etapas da cantoria, cabe aqui recuperar a utilização dos termos empregados pela bibliografia para denominar esse tipo específico de brincadeira. Essa recuperação é o início da

proposta analítica deste capítulo que se dedicará a uma investigação do uso das categorias comuns ao universo da viola pernambucana. Se recorrermos, por exemplo, ao início do século XX, é possível perceber que, em obras de referência, o termo “cantoria”, designando o embate entre dois poetas improvisadores, não é usual. Por exemplo, na edição de 1937 do *Vocabulário Pernambucano*, não há verbetes para os termos cantoria e cantador; em vez disso, há o seguinte apontamento para “desafio”:

“o adversário retruca logo, levantando-lhe o último verso da quadra (...) Em um desses desafios, nos nossos sertões, em que um dos cantadores não acudiu aos versos atirados, o seu adversário investe-o com uns e depois outros, e sem resposta alguma rompe com estes, que pozeram termo ao prélio, pacificamente, graças à intervenção das pessoas presentes: “Cala a boca, bestalhão. Não soubeste responder? Metti-te o freio nos queixos, a sella mandei fazer.” (Pereira da Costa, 1937)

Já na edição de 1976 do livro de Leonardo Mota, consta uma descrição da brincadeira via uma denominação do significado de cantador:

“Cantadores são os poetas populares que perambulam pelos sertões, cantando versos próprios e alheios; mormente os que não desdenham ou temem o desafio, peleja intelectual em que, perante o auditório ordinariamente numeroso, são postos em evidência os dotes de improvisação de dois ou mais vates matutos. Os gêneros poéticos de que comumente se socorrem os cantadores são as obras de seis pés, sete ou oito pés, o moirão, o martelo⁶⁴, a obra de nove por seus, a ligeira, o quadrão, o gabinete, o galope, a embolada e o dez pés em quadrão.” (Leonardo Mota, 1976:03)

Semelhantemente a Pereira da Costa, Câmara Cascudo, no prefácio da edição de 1939 de *Vaqueiros e Cantadores*, refere-se à brincadeira como um desafio promovido para ver o embate de dois cantadores:

“Tios e primos eram vaqueiros e maníacos pelos cantadores. Sempre que era possível tínhamos um deles, arranchado, cantando. Pagavam 40\$ e com as louvações o cantador ia até 100\$. Fortuna. Mais raros eram os desafios sérios, as lutas tremendas entre poetas famosos. Vezes cotizavam-se todos os moradores e provocava-se o encontro. A tabela ia até 200\$ e mais ainda.” (página 7. Prefácio do autor escrito em Natal em 1937).

Não há dados suficientes para precisar uma razão para a utilização, a partir dos anos 1970, do termo cantoria para aquilo que era conhecido como desafio. Por outro

⁶⁴ Faixa 03 do CD anexado à tese.

lado, não acredito que isso se relacione à profissionalização do poeta, como apontado por R. Rowland (1970), porque mesmo na década de 1930 já havia sinais do cantador profissional no sertão, tal como definido no capítulo II deste trabalho. Suspeito que o uso recorrente do termo cantoria, na bibliografia dos anos 1970 – época de muitos estudos sobre o universo da poesia de cordel - possa estar relacionado à tentativa de demarcar uma distinção entre os domínios do cantador e o do poeta de folheto ou do folheteiro, que desde os anos 1950 vinha vivendo os seus anos dourados.

Outro fator que poderia implicar uma mudança da categoria denominativa seria uma alteração na organização e no próprio formato do evento, mas ao longo do trabalho de campo, conversando com pessoas de mais de 60 anos, fui informada de que houve pouca transformação no que hoje se conhece por cantoria de pé-de-parede. Conforme descrevi no capítulo III, a transformação crucial foi o fim da oferta de café aos convidados⁶⁵.

4.2 O desafio

Hoje em dia, desafio, tal como já foi descrito, é um motivo que faz com que um verso improvisado deixe de ser uma simples resposta e passe a ser uma provocação ou, como chamado, uma peleja entre os cantadores⁶⁶. Vejamos parte de um desafio travado já próximo ao fim da cantoria na casa de farinha de senhor Raimundinho, no sítio Uruba:

Severino Soares
 Cantando de improviso
 não conheço poeta que me vença
 O meu nome já foi para a imprensa
 E tenho tudo da arte que preciso
 Mas Fragoso está vivendo indeciso

⁶⁵ Café servido à noite nessa região significa uma pequena refeição composta de inhame cozido, bolo de macaxeira, às vezes uma carne cozida e café. Atualmente, toda comida e bebida disponíveis aos convidados são comercializadas.

⁶⁶ A faixa 04 do CD.

Oh coitado está louco, está varrido
 Tudo quanto ele faz, fica perdido
 Tropeçando, cantando gaguejando
 Quem passar quinze minutos lhe escutando
 Passa o resto da vida arrependido

Heleno Fragoso

Vim cantar bem pertinho do Oiteiro
 Eu sou um cantador talentoso
 O meu nome chama Heleno Fragoso
 Alguém considera bom violeiro
 Sou poeta, sou vate, mensageiro
 na viola eu sou vate garantido
 E você para mim é esquecido
 É por isso que [...] cantando
 Quem passar quinze minutos lhe escutando
 Passa o resto da vida arrependido

Severino

Sou o rei do repente e da magia
 Você é cantador analfabeto
 Mas eu sou muito puro, sou completo
 E ninguém pode vencer essa teoria
 Mas você diz que cria e pouco cria
 O colega para a vida tem sentido
 Vou lhe dar um tabefe no ouvido
 Para você cair de costa mastigando
 Quem passar quinze minutos lhe escutando
 Passa o resto da vida arrependido

Heleno

Severino Soares é pequeno
 Pois respeite Heleno lá dos Melo
 Com você vim fazer esse duelo
 Eu vou lhe açoitar no terreno
 Vou lhe dar uma coça de veneno
 Vou lhe matar com um comprimido
 Você hoje está a fim de marido
 E agora você está encontrando
 Quem passar quinze minutos lhe escutando
 Passa o resto da vida arrependido

Como é possível observar nessas estrofes, há dois temas, sobre os quais falarei mais adiante, que se configuram em insultos e que compõem recorrentemente o desafio

nas cantorias da zona da mata: o não domínio do mundo da escrita⁶⁷ e a masculinidade. Sobre esses dois pilares, os desafios, independentemente da dupla em questão, se desenvolvem e arrancam risos da audiência. O poeta que conseguir ofender mais, por meio de versos metricamente bem construídos, é aplaudido e venerado pelas pessoas presentes. Apesar de os dois poetas estarem cantando em prol da dupla, ou seja, por sua popularização e, conseqüentemente, pela fama de cantadores imbatíveis, os cantadores não deixam de enaltecer o antagonismo entre eles. E é nesse ponto que o desafio os coloca em confronto e os convidados têm condições de avaliar o quão bem está cantando o poeta de sua localidade.

A peleja usada para destruir a reputação do outro também permite pensar sobre a conquista e a preservação do ambiente. Suspeito que é por meio dela que o antagonista encontra espaço para, no futuro, ter possibilidade de fazer um trato com o dono da casa/barraca. Esse ganho de ambiente de cantoria não implica a redução do território do cantador local, mas na expansão da geografia de ambientes do convidado.

Esse embate, como já foi dito, é realizado na terceira etapa da cantoria. Houve uma única ocasião no campo em que a dupla de Heleno Fragoso e Severino Soares fez um desafio logo na abertura. Suspeito que isso tenha ocorrido pelo fato de Heleno ter levado Severino no lugar de Biu Pequeno - parceiro previamente escolhido pelo dono da casa e que já tinha o costume de cantar naquele sítio, inclusive quando ele canta, é Heleno o parceiro-convidado. Então, para demonstrar o entrosamento e a habilidade do Severino, Heleno achou conveniente abrir o evento com uma peleja.

⁶⁷ Prefiro utilizar aqui a negação “o não domínio do mundo da escrita” à idéia de analfabetismo porque ela reflete melhor o conjunto de elementos privilegiados pelos cantadores, ou seja, quando eles denominam o outro como “analfabeto”, isso vai além de não saber ler e escrever. Acredito que posso afirmar que essa acusação tem mais a ver com o não domínio intelectual de temas nacionais e internacionais, de não saber debater sobre diversos assuntos e de ser uma pessoa desinformada. Com isso, o mundo da escrita condensaria as diversas fontes às quais as pessoas podem recorrer para não ser “um sujeito ignorante”, entre elas, a própria cantoria.

4.3 As denominações dos participantes

No que concerne aos termos empregados para demarcar as pessoas que fazem parte do evento, também há uma variação. Os convidados, assim chamados pela família acolhedora, não se identificam e nem são caracterizados pelos poetas como público⁶⁸, e sim como “povo de cantoria” ou, mais recorrente, “fãs de cantoria”, ou seja, pessoas que entendem a construção poética e que conhecem as regras de boas maneiras da brincadeira. A bibliografia aponta o termo “apologista” para designar aquelas pessoas que são conhecedoras da métrica e da rima. Porém, no campo, não verifiquei o uso recorrente dessa categoria. Para os cantadores, existe também a denominação de freguês, mas essa só é empregada para convidado presente na brincadeira, como fã de cantoria é usada para designar qualquer pessoa, presente ou não, que goste de repente.

A categoria convidado, sendo mais comumente utilizada pelos donos do ambiente onde a brincadeira é realizada, denota a relação de dívida estabelecida pelo convite. Como exemplificado no capítulo anterior, se você deixa de ir à cantoria de seu vizinho ou parente, ele ficará chateado e não vai a sua quando você o convidar. A pessoa pode ser convidada da família organizadora da brincadeira e também dos cantadores. Por exemplo, na cantoria do sítio Uruba, havia os amigos e parentes do senhor Raimundinho - todos moradores do sítio dos Melos, onde recorrentemente há cantoria – e também aqueles que lá estavam devido ao convite feito pelo cantador Heleno Fragoso, como foi o caso de Cara de gato e de seu irmão, de Vinha e de Nana.

Para além dessas definições de convidado, fã e freguês de cantoria, o lugar que as pessoas ocupam nesse evento não está dado, pois varia conforme o enunciador e também denota a responsabilidade com a brincadeira, podendo ser percebido nas entrelinhas de algumas expressões. Por exemplo, o poeta pode dizer, como variante da

⁶⁸ A idéia de público aqui se refere a um aglomerado de gente reunida em um evento aberto a quaisquer pessoas. (HABERMAS, 1984)

expressão “vou cantar para Raimundinho”, “hoje eu tenho compromisso com Raimundinho”; ou mesmo na hora da brincadeira remarcar o seguinte: “hoje eu vim aqui para cantar para Raimundinho, para sua família e para os seus convidados”. A partir disso, é possível inferir que, sendo a menção feita pelo cantador, o dono da casa, os seus vizinhos, parentes e amigos tornam-se os responsáveis (os donos) pela cantoria. E toda brincadeira tem que ter um ou mais responsáveis que tenha trabalhado para o seu sucesso. Em contrapartida, sempre que eu esbarrava no comércio de Santo Antão com algum conhecido do cantador Heleno Fragoso, era certo de eu ser abordada com as seguintes perguntas: “Hoje tem cantoria de Heleno, tem?”, “É na casa de quem?”.

O êxito ou o fracasso de uma brincadeira também pode vir a constituir a representação social dos convidados e da família que coloca a cantoria, ou seja, se uma casa ou um bar é considerado como lugar onde há *boas cantorias*, é comum o cantador ou os convidados afirmarem com orgulho de que naquela região só “dá cantoria boa”. Com isso, as pessoas são identificadas como moradoras de um local bom para cantar e que “tem gosto” por poesia e são “fãs do trabalho do cantador”, por exemplo, o Sítio dos Melos no Engenho Cacimba (Vitória de Santo Antão). O contrário também ocorre, tal como descrito no capítulo anterior sobre a cantoria do sítio Poço Grande.

4.4 Os versos: criação, idéia e partilha

Os versos, cantados em três momentos como em uma ópera, também fazem parte do que eu denominei por etiqueta da cantoria, cujo aspecto a ser destacado aqui mais se relaciona à forma de escutar, de propor e de narrar as histórias do que a uma postura física ou comportamental, como assinalada no capítulo III. Logo no início do trabalho de campo, eu era constantemente surpreendida com a habilidade dos poetas em cantar ininterruptamente várias histórias sem se perder e sempre mantendo a atenção da

audiência. Então, em uma dada ocasião, perguntei a um dos cantadores se ele não tinha receio de se perder no meio do verso e ele me respondeu o seguinte: “Simone, a gente não esquece porque a gente sabe o que vai dizer”. Retive essa frase ao longo de toda a minha temporada em Pernambucano e agreguei ao conjunto de minhas tarefas, tentar identificar o meio pelo qual eles se exercitavam para o refinamento daquela habilidade de narrador, que se caracteriza por dois aspectos: pelo domínio da técnica poética e do conteúdo abordado.

Em relação à técnica, o aprimoramento individual não é assunto recorrente entre os cantadores, como pude observar nas muitas conversas que presenciei nas madrugadas de domingo enquanto eu e um grupo de poetas esperávamos recorrentemente pelo início do programa de cantoria na rádio Vitória FM. Entretanto, isso não implica em dizer que os seus versos nasçam a partir daquele modelo de narrativa de W. Benjamin (1994), é dizer, de uma bricolagem. Vários trabalhos dedicados à prática de contar e ouvir histórias no norte e nordeste do Brasil, por exemplo, o estudo de V. Miotello (UNICAMP, 1996), tomaram a narrativa como resultado de uma coleta de histórias ditas tradicionais e o narrador como um *bricoleur* que tem como matéria-prima um “baú de tradições”. Determinantemente, não é esse o modelo que posso recorrer para explicar o caso dos cantadores da zona da mata de Pernambuco.

Foi mencionado no capítulo II que os poetas são vistos como pessoas sábias e conhecedoras de assuntos que ultrapassam os limites da região em que vivem. A própria idéia de cantoria como uma profissão, que, por sua vez, expressa o significado nativo da categoria trabalho como uma atividade de domínio de um dado saber e que a partir dele criam-se coisas, remarca o destaque dado ao cantador como um criador. Naquele mesmo capítulo, apresentei as informações que obtive sobre o meio pelo qual cada um dos meus interlocutores se aproximou da técnica de cantar poesia, que nada tem a ver

com coleta de histórias tradicionais ou uma produção que nasça de uma suposta espontaneidade, tal como é sugerido recorrentemente pela bibliografia sobre a chamada poesia popular.

Helena Fragoso, por exemplo, contou-me que estuda, por meio de jornais, os acontecimentos nacionais e internacionais. Na ocasião do trabalho de campo, ele mencionou que vinha estudando sobre a tragédia da cratera do metrô de São Paulo, lendo diversas notícias sobre esse acidente nos mais diferentes jornais. Já Manoel Domingues, que “tem mais tempo de profissão” que Helena, explicou que quando ele começou a cantar de viola, lia por conta própria livros de Geografia e de História e, inclusive, a Bíblia, para ter o que cantar na hora que lhe fossem feitos os pedidos.

A leitura das matérias jornalísticas ou dos livros didáticos tem subjacente a esse ato uma pré-composição dos versos. Essa técnica, muito apontada pela bibliografia, é conhecida por balaio e consiste em uma pré-composição de versos em cima de um determinado tema, por exemplo, o caso da cratera do metrô de São Paulo. Porém, o balaio é mais um tipo de enquadramento poético de um determinado assunto do que uma técnica de memorização. O ato de decorar é altamente condenado entre os cantadores porque um dos elementos de prestígio enquanto poeta-cantador é saber criar os versos de improviso. Vejamos o que disse a dupla veterana Manoel Domingues e Sinésio Pereira na sextilha de abertura da cantoria na casa de dona Maria, em Araçoiaba:

Manoel Domingues

Ela [referindo-se a dona da cantoria] ama cantoria
e vai amar daqui para frente
Com essa já é três vezes
que ela escuta o repente
Se tem verso repetido
ela vai mangar da gente

Sinésio Pereira

Dentro da minha vertente

tem água como limite
 Se [...] que chega
 sem ter corrente
 Mas cantar coisa decorada
 Sinésio não admite

Apesar de eu ter percebido que o balaio, ou qualquer outro exercício que possa colocar em dúvida a habilidade do improviso, não é um assunto entre os cantadores, ele é um recurso utilizado entre os poetas não veteranos.

Paralelamente ao domínio da técnica de composição, surge a questão das ideologias dos cantadores apresentadas em seus versos, ornamentadas por uma imaginação fantasista que quase sempre concede um caráter jocoso às idéias apresentadas. Conforme veremos mais adiante, tal fantasia nada tem a ver com uma suposta totalidade ficcional do fato narrado. Ao contrário, “a fantasia é uma espécie de máquina eletrônica que leva em conta todas as combinações possíveis e escolhe as que obedecem a um fim, ou que simplesmente são as mais interessantes, agradáveis e divertidas.” (CALVINO, 2007, p.107). Em uma conversa com Sinésio Pereira, o mesmo me disse, por exemplo, que “não cantava mais o MST” porque não acreditava mais no Movimento. E quando o cantava, sempre o fazia de forma depreciativa como é possível ver no verso abaixo, feito em uma cantoria em Carpina:

Os sem terra terra ganha
 E vende no outro dia
 Vai atrás de outra terra
 Para fazer mais moradia
 E enquanto libera a terra
 Não pára a triste agonia

Em contrapartida, Manoel Domingues e Beija-Flor ressaltaram diversas vezes que “cantariam a vida inteira o ex-governador Miguel Arraes”, em nome de suas ações políticas pró-camponês. Os versos de Manoel Domingues sempre se contrapõem aqueles de Sinésio Pereira quando o assunto é, por exemplo, o MST. Vejamos a resposta cantada por Manoel ao verso citado anteriormente:

Sem-terra não se consola
 E tem mais coisa estranha
 Não sabe quando pára
 E a seus líderes acompanha
 E a terra prometida
 Não sabe quando é que ganha

Isso também ocorre entre os outros poetas da região, por exemplo, o poeta de cordel. José Costa Leite, poeta e xilogravador, morador da cidade de Condado, contou-me, em uma de minhas visitas, que ele não escrevia mais a favor do MST porque todos os problemas de desordem de sua vizinhança, tal como roubo de bois e, com isso, o surgimento de um clima de insegurança, vinha sendo, segundo ele, desencadeado pelo seu pessoal. Seja o Movimento dos Sem-Terra, seja Miguel Arraes, esses são temas e discussões que fazem parte do cotidiano daquelas pessoas e, quando cantadas pelos poetas, chamam muito a sua atenção. Além disso, elas mesmas são aquelas que privilegiam determinados assuntos e o fazem virar mote de cantador. Vejamos o caso descrito no segundo capítulo de “O vapor do diabo” (LEITE LOPES, 1976). O autor, ao conversar com um operário do açúcar – foguista – e também repentista a respeito da sobrecarga das horas de trabalho e o ambiente insalubre da usina, aponta a interferência de uma vizinha que assistia a entrevista e que disse ao entrevistado para cantar sobre a queda do armazém, que na ocasião havia sofrido um incêndio.

“- Vizinha: Agora a queda do armazém, né Zé?
 - Foguista: Foi do armazém. Pera aí, deixa eu imaginar, pera aí (pausa). Sucedeu um desastre. O armazém do açúcar estourou.
 O armazém de açúcar estourou e sei que não morreu ninguém. [O mote]

Foi um dia de horror
 Eu tava na cama deitado
 Me levantei assombrado
 O armazém de açúcar estourou.
 Quando Zé Amaro pulou
 E na hora de Deus, amém
 Fui igualmente com mais uns cem
 Salvar o pessoal
 E eu que peguei a perguntar
 Aí eu disse: não morreu ninguém

(risos da vizinhança que assistia a entrevista) (Nota 25, Leite Lopes, 1976:91)

O mesmo operário, ao falar sobre a questão da insalubridade do serviço, diz a José Sérgio Leite Lopes: ‘Zé Amaro, na boca do fogo, trabalhou e não morreu’ é um mote bom danado!

De quando começou esse jogo
 Pra tirar meu desengano
 Tou com vinte e cinco anos
 Zé Amaro na boca do fogo.
 Pausa
 Agora tou velho e não tou novo
 Em cima no coliseu
 Ninguém faz mais do que eu
 Coberto com a virtude
 E tendo um tiquinho de saúde
 Trabalhou e não morreu. (Leite Lopes, 1976:98)

Além do foguista, o autor traz em seu livro versos de um outro operário do açúcar – ferreiro - que resolve falar sobre a sua lealdade com a empresa em que trabalha através do repente:

Digo entusiasmado
 Agora aqui nessa rima
 Nessa empresa aqui de cima
 Eu sou de todo prezado
 Na hora que eu sou chamado
 Compareço sem faltar
 Enfrento tudo que há
 A favor da Companhia
 E digo com garantia
 O Tião é o tal. (In: Leite Lopes, 1976)

Semelhantemente a esses versos improvisados ao longo da entrevista de José Sérgio Leite Lopes, muitos foram aqueles que sustentaram, em dia de cantoria, uma opinião política, narraram histórias ocorridas na vizinhança, na região ou no estado ou simplesmente apresentaram à audiência uma versão de um dado fato. Em uma cantoria no Sítio Quatis, em Lagoa de Itaenga, por exemplo, Manoel Domingues recuperou a discussão que teve, ao longo da viagem, com o seu parceiro Sinésio sobre a candidatura

de Eduardo Campos - neto do ex-governador Miguel Arraes. Sinésio, que apoiava a reeleição de Mendonça Filho, era totalmente contra o candidato da oposição e mencionou que pouco importava de quem ele fosse neto. Acreditava que ele poderia estar de fato envolvido no roubo aos cofres públicos – escândalo que assolava as matérias jornalísticas pernambucanas no ano de 2006. Além disso, Sinésio confessou ter ressentimento de Miguel Arraes porque cantou em uma de suas campanhas eleitorais e disse não ter sido devidamente pago pelo serviço prestado.

Já Manoel Domingues é totalmente partidário do ex-governador de Pernambuco e, em nome dele e do que ele fez “pelo povo que trabalha na cana”, votaria na “sementinha deixada por ele”. Ambos dedicaram grande parte das estrofes da sextilha de abertura para cantar para dona Neuza e seus convidados em defesa ou no ataque a Eduardo Campos, conforme a posição de cada um:

Manoel Domingues

Porque é que o sertão
passa tempo sem chover
Porque é que tanto pobre
sempre vive sem comer
Porque um ladrão vai
de novo para o poder

Sinésio Pereira

Porque é que o povo não vê
cara que não tem critério
Porque foi que Lula teve
que disfarçar Marco Valério
Para ganhar na concessão
feita em todo ministério

Manoel

Porque o homem sem critério
como aquele brasileiro
Que foi o Fernando Collor
que passou mão no dinheiro
E deixou tanta raposa
dentro lá do galinheiro

Sinésio

Porque é que o brasileiro

não produz um manifesto
 Apóia Roberto Jefferson
 não diz para ele eu detesto
 Que virou um homem bomba
 explodiu e queimou o resto

Manoel

Porque eu manifesto,
 aqui é nossa nação
 Porque é que Maluf
 com o nome de ladrão
 Foi eleito em São Paulo
 com a maior votação

Sinésio

Não me dão explicação
 e eu gostaria de ter
 Porque o neto de Arraes
 roubou nós para valer
 Na ronda dos precatórios
 e quer voltar ao poder

Manoel

Isso todo mundo alerta
 de moça para rapaz
 Que para um ele não presta,
 para outros tem cartaz
 Para o matuto não perder
 a semente de Arraes

Sinésio

Sei que Arraes é bom demais
 nos ajudou em duelos
 Mas foi Eduardo Campos
 a dor de muitos flagelos
 Que obrigou Arraes perder
 para Jarbas Vasconcelos

Conforme esboçado no capítulo I, os versos, independentemente do gênero poético pelo qual eles são expressos, são na zona da mata uma forma eficaz de comunicação. E é nesse sentido que as pessoas, por encomenda ou por iniciativa própria, veiculam idéias, debatem, informam, fazem propaganda comercial e campanha eleitoral por meio de folhetos, cantorias, livros ou mesmo folhas avulsas, muitos dos quais me foram gentilmente presenteados ao longo do campo.

O poeta Beija-Flor, por exemplo, me deu alguns de seus folhetos e folhas avulsas de versos, que hoje fazem parte dos arquivos da FETAPE e que são cantados em campanhas e reuniões em prol do trabalho da FETAPE e dos trabalhadores da cana-de-açúcar. Acompanhando-lhe ao longo dos meses de setembro e outubro de 2005, pude presenciar como aquele material por ele criado fomenta, por exemplo, as reuniões organizadas no quadro da Campanha salarial dos trabalhadores da cana do estado de Pernambuco. Lembro-me de que em um mesmo dia, em Amaragi e em Primavera, presenciei cenas de empolgação e de muita atenção dos trabalhadores, quando lhes foram apresentados os seguintes versos:



Vamos lutar, companheiros

Beija-flor

Nós estamos realizando
A campanha salarial
Deste ano dois mil e cinco
É uma luta sindical
Feita pelos camponeses
Do começo até o final

O trabalhador rural
Já deu pra entender
Que o suor do seu rosto
Ajuda o patrão crescer
Neste folheto eu lhe digo
O que precisamos fazer
(...)

Renovar a convenção
É esse nosso dever

Vamos todos nos unir
 Para outra lei fazer
 Para ficar no lugar
 Da outra que vai morrer

O sindicato marcou
 Reunião pra isso tratar
 É pra ir todo camponês
 Não pode nenhum faltar
 Porque tem um documento
 Pra todo ele assinar

Vamos votar na assembléia
 A campanha salarial
 Que o sindicato, a FETAPE
 Do começo até o final
 Juntos vão coordenar
 Na zona canavial

(...)
 Tão na zona canavieira
 Nascendo bons resultados
 Quando os trabalhadores
 Partem bem organizados
 Os patrões dão os direitos
 E nós somos respeitados

Refrão
 Vamos, companheiros, vamos lutar
 A vitória é nossa, vamos conquistar

No caso específico da cantoria, os versos, como os citados acima, não são diferentes. Os poetas decidem juntamente com a sua audiência a quem eles darão voz, quem eles privilegiarão ou defenderão em seu discurso. Como descrevi no capítulo anterior, não há uma manifestação da audiência de reprovação do que está sendo cantado. Por meio dessa atividade reflexiva compartilhada, os cantadores, sejam eles profissionais ou não, como parece ser o caso dos interlocutores de José Sérgio Leite Lopes (1976), tornam-se uma espécie de intelectual orgânico de seu grupo. Mas essa suspeita só faz sentido se às atividades do cotidiano forem somadas aquelas do lazer, ou seja, se os versos forem tomados como um elemento capaz de explicar algo que vai

além de um enquadramento poético ou de certa habilidade de improvisar. Isso nos permite pensar no próprio modo de atuação dos chamados intelectuais orgânicos, modo este que acredito que tenha diversas formas de interferência que variam no tempo e no espaço.

O caso da formação dos sindicatos e da parceria estabelecida entre eles e os programas de rádio, então comandados por cantadores, tal como apresentei pelas histórias de vida de Manoel Domingues e de Beija-Flor, são interessantes para aprofundar essa reflexão. Além disso, acredito que esse dado venha a complementar uma questão fomentada por Lygia Sigaud, na página 229 de seu livro sobre os trabalhadores clandestinos: “Como os trabalhadores são sensibilizados pelos dirigentes sindicais não foi possível perceber”. Talvez a história da implantação dos sindicatos na região, a começar pela mata norte, tal como me foi contada pelos poetas e compadres Manoel Domingues e Beija-Flor, que na época foram convidados a ajudar na organização e na implementação das atividades sindicais, possa esclarecer a dúvida levantada por Lygia:

Simone: Ah é? Patrocínio de quem?

Manoel Domingues: Naquele tempo era... O primeiro programa tinha uns seis sindicatos que patrocinavam. O sindicato rural, né? Cada sindicato no fim do mês dava dez. Com aquele dinheiro a gente pagava o rádio. Era mais ou menos dez cruzeiros, né? Chegava no fim do mês a gente arrecadava o dinheiro e pagava o rádio. Às vezes ainda ficava com alguma coisa. Os motes que a gente cantava que o povo pedia eram pagos. Vamos dizer, cada um cruzeiro era um mote. São quinhentos né. Já nem me lembro da moeda. A gente chegava no rádio e tinham uma, duas três, cinco cartas. A gente abria as cartas e dentro tinha o mote e o dinheiro. Aí ajudava né. Ajudava as cantorias e os cantadores.

Simone: Os sindicatos que patrocinavam pediam algum mote em especial?

Manoel: Pediam. A gente falava do sindicato, valorizando o sindicato. A gente dava abertura para os líderes sindicais falarem também. E assim a gente levava. O que eles faziam muito era pegar no rádio e avisar de reuniões, chamando os camponeses para se filiar aos sindicatos. Tanto era que eles falavam como a gente cantava, né? Chamando, né?

Simone: Essa era a condição do trato?

Manoel: Era. Era para falar do sindicato e aproveitar avisar as cantorias a eles. Bastava isso. Aí eles pagavam a mensalidade. Depois disso que eles compraram o programa próprio, a gente partiu para o comércio, casas de peças, essas coisas, que sabiam que o programa era ouvido, aí o comércio patrocinava.

Simone: Como foi a ida do senhor para o sindicato? Como o senhor chegou até lá?

Beija-Flor: Eu acho que teve a ver com a minha vida também de poeta-cantador de viola. Os cantadores de viola são considerados no meio rural, às vezes, como uma pessoa mais instruída, uma pessoa mais desenvolvida. E os companheiros vendo isso, resolveram me escolher na base como um representante deles junto ao sindicato. E aí um companheiro chamado Luís [...] estava pleiteando a direção do sindicato, me convidou para fazer parte da chapa. Isso foi em 1967. Aí houve a eleição e em 25 de fevereiro de 1967 eu assumi a tesouraria do sindicato dos trabalhadores rurais de Paudalho.

Essa discussão em torno de assuntos políticos, por exemplo, em uma brincadeira é aceitável naquele contexto, sobretudo, porque aos poetas-cantadores é concedida a legitimidade de contar fatos, discutir questões e narrar histórias⁶⁹. As pessoas, talvez por uma questão de um gosto construído ao longo do tempo, prestam atenção naquilo que está sendo defendido, informado ou criado na cantoria. Os assuntos abordados, por sua vez, contrariando a afirmação de Calvino (114:2007) de que é o mundo da escrita que concede a forma, são uma combinação de realidade e fantasia que aqui se solidifica na oralidade.

Dentro desse quadro, não é de se estranhar, por exemplo, que uma campanha regional para a conscientização da higiene tenha sido feita através de apresentações de violeiros que, em 1994, com o apoio do Ministério da Saúde, percorreram sete mil quilômetros no Nordeste na memorável Caravana da Saúde, organizada pelo italiano Giuseppe Baccaro - um *marchant* de arte que há muitos anos reside em Olinda e que durante a década de 1980 foi um grande incentivador dos poetas populares e xilogravadores pernambucanos.



Fonte: acervo pessoal Giuseppe Baccaro

⁶⁹ Em muitas partes do Brasil há reuniões domésticas para ouvir narrativas semelhantes à cantoria. Em Porto Velho, por exemplo, a população ribeirinha do rio Madeira se reúne no quintal de uma casa para escutar um narrador contar histórias. Eles se organizam em roda, cujo centro é ocupado pelo narrador. Os participantes costumam sugerir motes para o início da narrativa. Uma característica desse evento de Porto Velho que muito se assemelha às regras de etiqueta da cantoria da Zona da Mata é o fato de que o silêncio da audiência é imprescindível para que a narrativa não seja interrompida. (Miotello, 1996)

O Tribunal Regional do Trabalho de Pernambuco, em uma ação semelhante à campanha promovida pela Caravana da Saúde, encomendou ao poeta-cordelista Allan Sales, um folheto no qual fosse explicado ao trabalhador o modo como funciona a Justiça do Trabalho. Conversando com o autor, ele me disse que o TRT de Pernambuco não era o único, no Nordeste, a explicar em versos o itinerário de uma ação trabalhista, tal como é possível visualizar nos versos abaixo:

Amigo trabalhador
 Eu aprendi e espalho
 E vou mostrar pra você
 E neste verso não falho
 A verdade trago à tona
 Mostrar como funciona
 A JUSTIÇA DO TRABALHO

Mostrando tudo detalho
 Tem patrão tem empregado
 Mas quando ocorre conflito
 E o impasse é criado
 A solução afinal
 Procura-se o tribunal
 Pra se ouvir cada lado

O nome disso prezado
 RECLAMAÇÃO TRABALHISTA
 Se encaminha por escrito
 Pra o tribunal por em vista
 O advogado encaminha
 Ou sindicato na linha
 Pra o juiz ser analista

Esta social conquista
 De sua cidadania
 Vai à VARA DO TRABALHO
 Ser julgada todavia
 Chamada PRIMEIRA INSTÂNCIA
 Que é de grande importância
 É assim que se inicia
 (...)
 Porém nossos anciões
 Com 65 ou mais
 São atendidos primeiro
 Se o pedido se faz
 Basta provar a idade
 Para ter prioridade

Atendimento primaz

A justiça assim se traz
 Aqui 6.a REGIÃO
 61 são as VARAS
 À nossa disposição
 São de instância primeira
 Competência verdadeira
 Pra se julgar a ação
 (...)
 Se alguma parte tem crença
 Que ficou insatisfeita
 Assim poderá RECORRER
 Ao TRT desta feita
 Que poderá decidir
 Julgar depois de ouvir
 Se a primeira não se aceita
 (...)

De modo igualmente explicativo é o folheto, que tive acesso na FETAPE, intitulado “O camponês e a lei do sindicato. A união faz a força” (Beija-Flor) que informa o leitor como funciona essa instituição:

(...)
 Amigo trabalhador
 Comece a se organizar
 Pague o seu sindicato
 Nunca deixe ele atrasar
 Sua carteira é uma prova
 Pra você se aposentar

Quando se aposentar
 Continue pagando em dia
 O sindicato assinou
 Sua aposentadoria
 Vai continuar lutando
 Pela sua garantia

O associado em dia
 Quando é injustiçado
 O sindicato deve
 Lhe dar um advogado
 Pra defender seus direitos
 E ele não ser condenado

Todo sindicalizado
 Que vai pra reunião
 Recebe dos diretores

Boa orientação
 Dos direitos que ele tem
 E também sua obrigação
 (...)
 Com a nossa união
 Com muita luta se fez
 Os direitos trabalhistas
 Chegar para o camponês
 Indenização, férias
 E o 13º mês
 (...)
 A triste situação
 Do trabalhador rural
 Quando ficava doente
 Não tinha um hospital
 Tomava chá de cidreira
 Para ver se curava o mal
 (...)

A mesma confiabilidade nos versos se dá na cantoria, na qual nunca presenciei uma narrativa ser contestada pelos convidados. Ao contrário, é visível o fato de as pessoas concederem ao cantador o direito de falar, por exemplo, sobre assuntos que parecem interditados no cotidiano, como o casamento de um homem idoso (com quase noventa anos) com uma mulher mais nova (de 27 anos), ou uma característica física jocosa, por exemplo, um bigode muito grande. As canções de cantoria, quase todas com um viés moralista, são ilustrativas de como a brincadeira e, por sua vez, as narrativas dos cantadores se configuram em um canal importante de valores desse universo. Por exemplo, as canções “O pai, o filho e o carro” e “Falando com Deus” foram solicitadas em todas as brincadeiras em que eu estive presente.

Em um momento ímpar em que os convidados acompanham a dupla, essas duas canções foram em todas as ocasiões fortemente aplaudidas, denotando uma expressão, ao mesmo tempo, de apreço e de representatividade naquilo que está sendo cantado. Muitas vezes, mulheres que estavam sentadas ao meu lado me disseram: “Simone, presta atenção nessa letra. Veja como é bonita.” Comentário este que alude a atenção na letra daquilo que estava sendo cantado.

O pai, o filho e o carro

[...] que a força da prepotência
 Os sintomas do rancor e os gumes da violência
 Se tornam exonerados nas horas que são tomados de encontro a inocência
 Um garotinho brincava na frente da moradia, enquanto o seu pai chegava dos fazeres
 que fazia
 Encostava com carinho o automóvel zerinho que comprou naquele dia
 Porém como a inocência de uma criança não sai
 Essa criança caiu no que qualquer outro cai
 Para judiar assim pegou um pedaço de alumínio e riscou o carro do pai
 E continuou riscando e sujando o carro de barro, quando o seu pai viu aquilo
 Gritou, xingou, deu esporro, com um gesto de vingança
 Pegou a mão da criança e bateu com força no carro
 Ferindo a mão da criança numa pancada brutal
 Pois aquele ferimento deu um tétano grande e mau
 E o menino coitado mesmo pelo pai levado às pressas para o hospital
 E como [...] era forte não existiu outro jeito
 Amputaram do garoto o seu bracinho direito
 O pai sem pedir desculpa, porque já sentia a culpa fervendo dentro do peito
 Voltaram do hospital lamentando cada passo
 A mãe sentindo desgosto e o filho faltando o braço
 O pai na sombra da calma, queimava o manto da alma na fogueira do fracasso
 Em casa perdeu o rumo de tudo que fazia
 Não olhava mais para o carro, não comia, nem bebia
 Debruçou-se em uma mesa, ouvindo a voz da tristeza gemendo na moradia
 O dia estava chorando sem ter consolo nem paz
 Veio o seu filho enxugar seus pratos sentimentais
 Dizendo assim: papaizinho, quando crescer o meu bracinho, o seu carro eu não risco
 mais.
 O pai ouvindo esta frase, não pôde mais suportar
 Preparou o suicídio, dizendo eu vou me acabar
 Minha viagem está pronta e eu irei pagar a conta
 Do tanto que Deus cobrar

Falando com Deus⁷⁰

[...] Não deixo o ódio invadir o meu coração
 Deus, eu encontrei uma ladeira para subir
 Fez uma chuva, tive medo de cair
 O senhor possa segurar na minha mão

refrão

Não quero mais sofrer assim
 Peço que Deus olhe por mim

Deus, te peço forças para poder continuar
 Nenhum amigo apareceu para me ajudar

⁷⁰ Faixa 8 do CD anexado.

Então lhe peço que me mostre uma saída
Deus, o meu desgosto lotou o meu sentimento
Não tenho paz [...] nenhum momento
Eu sou mais um que se perdeu graças à vida

refrão
Não quero mais sofrer assim
Peço que Deus olhe por mim

Deus, a minha vida eu preciso reconstruir
Ande comigo para que eu possa prosseguir
Quem não tem Deus, afinal não tem ninguém
Mas eu não abro mão da minha fé e vou seguindo
Quem sabe um dia encontre Deus no meu caminho
Para que [...]

Certamente, foi por essa atenção prestada aos cantadores que os sindicatos tenham contado com os programas de rádio para “sensibilizar” os trabalhadores. Na época do trabalho de campo, os programas contavam com uma grande audiência. O que eu acompanhei, por exemplo, não conseguia, em uma hora de duração, atender a todos os pedidos feitos muitas vezes de telefones públicos às 5h do domingo, como pude atestar atendendo as chamadas no estúdio da rádio e perguntando aos ouvintes de que tipo de telefone eles estavam efetuando a ligação.

Essa atenção e sensibilidade podem ser comprovadas não só pela permanência dos programas de rádio, como pelo fato de a FETAPE oferecer curso de poesia e de formação de radialistas aos seus delegados sindicais e, sobretudo, pela reação contrária daqueles que, na época de repressão, eram denunciados pelos cantadores. Sinésio Pereira, conforme relatei no capítulo II, foi obrigado a abandonar o programa “Acorda Camponês” devido às fortes ameaças de senhores-de-engenheiros incomodados com o que ele falava na rádio. Quando estive em Pernambuco em 2005, ainda dentro do projeto inicial de estudar a produção e a circulação de folhetos de cordel na zona da mata, conversei com o poeta-cordelista de Goiana – José Antônio da Silva – que escreveu um

livro, no qual publicou a poesia “Moagem”, cuja narrativa foca o tempo em que ele trabalhou na hoje extinta Usina Matari.

Moagem

José Antônio da Silva

A cana no campo
 A palha secando úmida
 A foice e o corte adoidado
 O canto do canavieiro acurralado
 A cana queimando, a foice cantando
 O feixe amarrado
 O jogo do rito a cor do salário
 O caminhão na estrada
 A buzina no mundo, a carroceria lotada
 O tempo encurtando
 O ritmo segue
 O carro dançando a longa corrida
 Com pé na tábua
 O peso da cana a cana pesada
 A balança da Usina
 Com o jogo para lá e para cá
 Guincho esperando, guincho rangendo
 Guincho chorando, guincho sofrendo
 Guincho deitando, guincho gemendo
 Guincho temendo, guincho correndo
 A carga de cana, o jogo incessante
 O despejo na esteira, o embarço das canas
 A luta pela sobrevivência, a luta de cada um
 A navalha sedenta, a moeira gritando
 E o lamento das moídas, o zigue-zague horrendo
 A dança da morte, a resistência dos gomos
 A moída correndo e a navalha cortante
 As partículas adocicadas, as canas espatifadas
 As canas espremidas, as canas estraçalhadas
 As canas prensadas, as canas chorando
 O bagaço espalhado no chão
 O operário vencendo o tempo
 O tempo tão curto
 A cana mijando, o xarope fervendo
 O caldo e o xarope
 O tanque imenso
 O calor infernal
 A caldeira palpitante
 O fogo trepidante
 O bagaço queimado
 O vapor infernal
 Cano quente
 Vapor encanado

Xarope cristalizado
 A massa nos [...]
 O mel nascente
 O mel açucarado
 O melaço no tacho
 E o miolo separado
 O mel pobre em tanques pobres
 O mel rico vem nas turbinas
 O giro doido das cascas
 A turbina apressada
 O giro giratório girando
 O açúcar açucarado
 A bica de espiral rolante
 O açúcar e o calor
 O açúcar o funil
 O açúcar cristalizado
 O açúcar ensacado
 O mel pobre na destilaria
 O fabrico do álcool
 O cheiro no ar
 O lucro no bolso
 O patrão orgulhoso
 O dinheiro no bolso
 O odor sempre forte
 A cana
 O caldo
 O mel
 O açúcar
 O álcool
 O berro da sirene
 O operário fatigado
 A rede esperando
 O corpo cansado
 Progresso no mundo
 O açúcar tornou-se
 o destino do homem
 às vezes tão amargo

O usineiro, ao saber da publicação, comprou o livro. José Antônio, sabendo disso, foi até lá para ver o que o ex-patrão tinha achado: “Tu gostasse do livro?”, o usineiro respondeu: “Gostei não, rapaz! Você disse que os operários tomam café amargo”. José Antônio comentou o fato sorrindo ironicamente: “Simone, ele queria que eu dissesse que é uma maravilha, né?”.

Tanto o poema “Moagem” quanto os versos citados em “O vapor do diabo” (1976), apesar de não fazerem parte de nenhum tipo de associação ou movimento organizado, como é o caso dos versos de Beija-Flor que compõem as muitas cartilhas da FETAPE e são cantados em dias de campanha salarial dos agricultores, conforme presenciei em setembro de 2005 e de 2006, são em si uma apreensão da realidade vivida. Quando esses versos são compartilhados por meio de folheto, de livro ou em dia de cantoria, os seus autores estão congregando de opiniões e narrando histórias de vidas semelhantes e, conseqüentemente, fazendo a sua exposição. Talvez sem eles, essas pessoas e as suas condições de vida estariam sujeitas à invisibilidade intrínseca ao indivíduo singular.

Por outro lado, não cabe dizer que esses versos ajudam ou desencadeiam algum tipo de organização ou de manifesto em torno de mudanças sociais. O que é possível afirmar a partir dessa etnografia é que, conforme explicitado na introdução, a cantoria não pode ser explicada pelas vias das teorias marxistas como forma de protesto e de resistência devido a sua própria dinâmica. Os versos no pé-de-parede são o meio pelo qual as pessoas destacam as dimensões da vida social que lhes interessam por em destaque. O que acredito ser pertinente é repensar o modelo cunhado para manifesto e organizações e, nesse ponto, a cantoria de pé-de-parede é um bom elemento de reflexão.

4.5 A sextilha de abertura

Os versos de abertura da brincadeira marcam o seu início, organizam as pessoas como uma audiência e, sobretudo, configuram-se em um momento de avaliação. A partir deles, os convidados, mesmo já conhecendo a dupla de cantadores, avaliam o quão boa será a cantoria. Vale lembrar que o cantor, veterano ou não, sempre é avaliado. Essa apreciação é feita por meio do julgamento da qualidade dos versos e do

entrosamento da dupla. Dado isso, é comum que os poetas dediquem grandes esforços na produção das sextilhas iniciais, além de demonstrar, em versos, a “consideração” pelas pessoas presentes e, em especial, a imensa vontade de realizar a brincadeira, como sinalizado na seguinte estrofe de Heleno Fragoso:

Eu vim para fazer sucesso
 E fazer ótima brincadeira
 Cantar para criancinha
 Mulher casada e solteira
 E vai depender do colega
 Para cantar a noite inteira

Se, por acaso, os convidados perceberem algum sinal de “má vontade” por parte dos cantadores, é dado o momento do conflito. Entretanto, essa interpretação local da “má vontade” raramente tem lugar na abertura visto que para ela emergir se faz necessária uma interferência direta dos convidados no roteiro do que está sendo cantado, é dizer, quando os convidados fazem os seus pedidos ou ainda no encerramento da brincadeira. As estrofes de abertura também são ditas em termos de aquecimento e é o primeiro momento, no evento, de menção dos nomes das pessoas nos versos improvisados. Heleno e Severino, tal como em outras cantorias, abriram a brincadeira na casa do senhor Raimundinho com versos de saudação e lembrando as vezes passadas que eles ali cantaram. Vejamos o que eles improvisaram exatamente:

Heleno Fragoso

Aqui eu cantei repente
 na época de eleição
 Faz dois anos que eu cantei
 para o povo desse salão
 Voltei para matar a saudade
 que fere o meu coração

Severino Soares

Mais de uma diversão
 eu já fiz para Raimundinho
 Aqui cantei com Cigarra
 com som para gente do Pinho
 E hoje eu voltei com Heleno

para passar por outro caminho

Ainda que os temas de cada uma das três etapas da cantoria de pé-de-parede não sejam fixos e nem pré-determinados, foi possível perceber que os versos da abertura, além de ressaltarem a família organizadora do evento, às vezes, recuperam algum assunto que vinha sendo discutido antes do soar da viola. No caso da brincadeira no sítio Uruba, após ressaltarem um já entrosamento com o ambiente, os poetas mencionam alguns elementos importantes a serem considerados e que são recorrentes na dimensão ritualística desse tipo de brincadeira. O principal deles é o fato de Heleno ter destacado o período eleitoral para falar da última vez que cantou para o senhor Raimundinho. Na região da mata pernambucana, a divulgação do candidato por meio dos versos de cantoria ou de folheto de cordel faz parte da corrida para a candidatura a algum posto do governo. José Antônio da Silva, poeta de Goiana, já mencionado nesse capítulo, escreveu em 2004 um folheto biográfico para o então candidato a prefeito da cidade, que pagou para a publicação de 500 exemplares e os distribuiu à população. Do mesmo modo, Beija-Flor, em 1990, escreveu o folheto “Romeu da Fonte e os trabalhadores na luta por seus direitos”, por meio do qual ajudou a divulgar a campanha do então candidato a deputado estadual, apoiado pela FETAPE:

II
 Conheci doutor Romeu⁷¹
 No ano sessenta e seis
 No tempo da ditadura
 Que pobre não tinha vez
 Ainda como estudante
 Defendendo camponês

III
 O doutor Romeu da Fonte
 É conhecido demais

⁷¹ Romeu da Fonte, na ocasião, era candidato pelo PSB (Partido Socialista Brasileiro).

Vinte anos de trabalho
 Nos sindicatos Rurais
 Três como secretário
 De doutor Miguel Arraes

V
 Quando entrou nos sindicatos
 Para ser advogado
 Trabalhava dia e noite
 Percorrendo este estado
 Para defender camponês
 Que estava injustiçado

VI
 Se o camponês era expulso
 Do sítio ou do pé da serra
 Doutor Romeu defendia
 A posse e o uso da terra
 Fazer isso nesse tempo
 Era enfrentar uma guerra

VII
 Um dia doutor Romeu
 Pra Floresta viajou
 Foi defender posseiros
 No dia quando voltou
 Meteram bala em seu carro
 Por milagre ele escapou

IX
 No ano sessenta e nove
 Na zona canavieira
 Pernambuco assistiu
 Greve a semana inteira
 E o doutor Romeu da Fonte
 Defendeu essa bandeira

X
 Nesse tempo os camponeses
 Não tinham direito a nada
 Não se tinha uma tabela
 Para cana por tonelada
 E nem tabela de campo
 Pra trabalhar na enxada
 (...)

Tal como relatado no capítulo II, quase todos os cantadores com os quais eu trabalhei têm ou tiveram uma parceria com um político de sua cidade. Quando o campo

dessa pesquisa foi feito, Heleno Fragoso, por exemplo, tinha a sua imagem associada a um deputado local. É prática usual na zona da mata que políticos locais, que por vezes são proprietários de rádios, patrocinem uma hora diária ou semanal para o poeta-cantador aliado. Os amigos de Heleno, com os quais eu tive o privilégio de conviver por algum tempo, tinham clareza de sua posição política dentro da cidade, é dizer, para quem o poeta cantava em época de eleição. Já no final de minha temporada em Pernambuco, fui informada por uma das amigas de Heleno de que, em decorrência do fato de alguém ter colado por gozação um adesivo de um político da oposição nas costas do poeta, o mesmo se encontrava em uma situação de mal-estar com o político para quem trabalhava como cabo-eleitoral.

Não só no exercício da profissão de poeta-cantador que a política se faz presente no universo da viola pernambucana; ela foi um assunto recorrente na temporada de cantoria de 2006-2007. A forma como ela é narrada nos versos apresenta pontos importantes e que corroboram a argumentação de que a cantoria é um evento em que a pessoa é ressaltada, apesar de a unidade mínima do evento se constituir em pequenos grupos, sobretudo, a família. Quando a política é falada a partir de sua generalidade, a sua definição é como uma atividade genuinamente corrupta. Vejamos os versos de Manoel Domingues que relatam a política como uma atividade desacreditada e que surrupia a população. Somente quando o discurso deixa de ser em torno do político em geral ou dos governos do estado e federal, a política então é dita em termos de sua aplicabilidade e não mais da definição que lhe é dada naquele contexto.

Manoel Domingues

Muitos roubam para valer
Que já o povo ignora
Acaba uma gangue aqui
E se cria outra lá fora
Ninguém viu tanto corrupto
Como se está vendo agora

Eu digo que não foi preso
 Os que fazem pó
 Botou trezentos reais
 No bolso do paletó
 E a CPI ainda hoje
 Não desatou esse nó

(Cantoria em Carpina. Churrascaria Avenida, setembro de 2006)

Análoga à estrofe acima é aquela que Heleno, dando prosseguimento a brincadeira do senhor Raimundinho, cantou:

Vim para falar no vaqueiro
 No gado e no sertão
 No político quando mente
 Em época de eleição
 Vai depender do colega
 Se vai me enfrentar ou não

Após os versos sobre a política brasileira, os cantadores passaram a demonstrar que estavam felizes com o fato de estarem de volta aquele ambiente e começaram a anunciar os temas que eles seriam capazes de desenvolver naquela noite:

Severino Soares

Voltei para cantar para o povo
 O que tem no Cariri
 O açoite do canário
 E o canto do colibri
 Doze mais ou menos faz
 Que eu passei por aqui

Heleno Fragoso

Eu voltei para cantar aqui
 O passado de Lampião
 História muito romântica
 De Luiz – rei do baião
 O riso de uma criança
 E a dor da separação

Severino

Eu vim para cantar pesado
 Viagem do Juazeiro
 O vestido do chofer

A canção do romeiro
 E para fazer tudo isso
 Depende do companheiro

Heleno

Vim para falar no sol quente
 No sol dessa rebenteira
 Na mulher fiel casada
 Na moça honesta solteira
 Vai depender do colega
 Se honra a sua cadeira

Severino

Eu vim para medir cultura
 Falar também de campanha
 De político, da pessoa
 Que é vizinha ou estranha
 Mas depende do colega
 Se cantando me acompanha

Heleno

Na pintura de Picasso
 E na morte de Beatriz
 No estupro de Sabrina
 E na morte de Laís
 Vai depender do colega
 Se eu canto a noite feliz

O anúncio desses temas, que poderão ser abordados ou não ao longo da cantoria, está mais relacionado à demonstração de certa erudição e versatilidade da dupla do que com aquilo que de fato será base para o improviso. No caso da cantoria em questão, a dupla, além de anunciar temas como o passado de Lampião, a obra musical do cantor Luiz Gonzaga ou acontecimentos da época, assinala que as pessoas presentes, conhecidas ou não, serão cantadas em sua singularidade:

Heleno

Eu vim falar na campanha
 De cada pessoa
 Na criança abandonada
 Que na praça vive a toa
 Vai depender do colega
 Para a festa⁷² ficar boa

⁷² Em todas as estrofes há palavras que figuram nos versos simplesmente porque são metricamente mais adequadas. Esse é o caso, por exemplo, de “festa”, que não expressa fielmente a forma que as pessoas

Essa promessa de que cada convidado terá sua pessoa cantada, que se configura por si só em tema estruturante do capítulo, é de alta relevância na dinâmica da brincadeira, dado o fato de que é a partir da louvação “da pessoa” que reside a mola-motora da cantoria. Como veremos mais adiante, o fato de haver a oportunidade de ter o seu nome cantado e a sua pessoa louvada e realocada na dinâmica social faz com que a cantoria seja para os convidados uma atração singular, apesar de ela muitas vezes ser dita em termos menos excitantes que aqueles que caracterizam, por exemplo, “festa”, que na zona da mata é organizada no “comércio⁷³”, onde, segundo eles, é necessário ter dinheiro para organizá-la e dela participar.

Enclausurada naquele que talvez seja um dos maiores dilemas de se fazer uma etnografia - como lidar com a explicação dos fatos de maneira não etnocêntrica, uma vez que os termos nativos muitas vezes são incompatíveis com a etapa do trabalho antropológico da unificação do observado⁷⁴ - insisti em denominar equivocadamente a

definem esse evento. Depois de algum tempo acompanhando cantoria, conversando com as pessoas sobre ela, é que foi possível detectar esses vocábulos que aqui não se sustentam enquanto categorias de pensamento. Em termos etnográficos, a presença dessas palavras figurativas reforça o que eu mencionei, no início desse capítulo, a respeito da necessidade de ter feito uma apresentação do ambiente da cantoria antes de falar das estrofes que, ao lado de muitos outros fatores, se configuram em uma parte do evento e não em sua síntese explicativa. Por outro lado, as estrofes da cantoria, diferentemente da relação que temos com a poesia em nossa sociedade, na qual ela é despersonalizada e, ao mesmo tempo, universal, sustentam-se em relação ao fluxo de relações que as compõem, tornando-se assim singulares.

⁷³ Quando as pessoas, na Zona da Mata, referem-se ao comércio, elas querem dizer o centro da cidade.

⁷⁴ Há algum tempo venho refletindo, a partir da leitura de *As cidades invisíveis* (1990), sobre o que ganharia a Antropologia se assumíssemos a escassez de vocabulário em algum momento da reconstrução e unificação do mundo observado, ou ainda, se chegássemos a um consenso em torno do frenesi da textualização. Muitas vezes, nos momentos que me pareceram acertados ou naqueles claramente equivocados da minha comunicação com os meus interlocutores e, em especial, do registro daquela em meu diário de campo, me vinha à cabeça a história de Ítalo Calvino. O caso narrado no livro descreve o exercício do ofício do jovem Marco Pólo que, diante do seu não domínio da língua do imperador, cumpria a tarefa de descrever os territórios recém conquistados pelo império de Kublai Kahn. Entretanto, essa descrição das cidades visitadas era feita a partir dos objetos que Marco Pólo trazia em sua mala e, assim, ele sempre se via na incômoda situação de, às vezes, não ter a sua narrativa claramente compreendida pelo fato de os objetos significarem coisas diferentes para o imperador. Mas o que Kublai exaltava nos fatos trazidos pelo jovem veneziano “era o espaço que restava em torno deles, um vazio não preenchido por palavras” (p.41). Tal como o funcionário-viajante, os antropólogos trazem uma variedade de objetos em sua mala, mas com a desvantagem de que a eles não lhes é dada a oportunidade de recorrer aos gestos, às caretas e às mímicas usadas por Marco Pólo no ato da descrição. Porém, sendo ainda mais grave do que a inexistência dessa alternativa na comunicação etnográfica, configura-se o fato de que parece não se permitir à Antropologia esse “espaço vazio” que existe em torno dos “objetos coletados”, ou em outros

cantoria como festa, quando conversava com os convidados. A insistência dessa denominação, que a meu ver está diretamente ligada à interrogação feita por Derrida em *Gramatologia* (2004, p.152): “O etnocentrismo não é sempre traído pela precipitação com que se satisfaz com certas traduções ou certos equivalentes domésticos?”, sempre foi censurada com o seguinte comentário: “Simone, isso não é festa não. Povo de sítio tem dinheiro para fazer festa não. Festa é no comércio”. Então eu me desculpava e, em seguida, lhes indagava: “Não é festa não? É o que então?”. E as respostas que me foram dadas seguiram uma mesma direção: “Oxe, é só uma brincadeira!”. “Tem cantoria no Rio não, tem não?”.

Retomando a abertura, os nomes destacados nessa etapa são exclusivamente os dos membros da família organizadora do evento, em especial, o do chefe da família. Os demais são ressaltados como fãs de cantoria ou como convidados do dono da casa ou a partir de seu papel social enquanto pai, mãe, irmão, sogro, genro, esposa ou marido, mas sem destaque para a pessoa. Esse destaque concedido primeiramente à família organizadora se dá pela relação de reciprocidade estabelecida pelo trato, através do qual o cantador consegue um ambiente para cantar e, também, os parentes e amigos tem uma brincadeira garantida para o fim de semana. Dado isso, essa sobreposição da pessoa dos membros da família acolhedora em detrimento dos demais não compromete a cantoria e é vista como um reconhecimento pela generosidade e empenho em organizar uma brincadeira.

termos, permitir à Antropologia uma escassez de vocabulário. Essa imobilidade antropológica, que deve ser um ponto freqüente de nossa reflexão, não é solucionada, a meu ver, com uma simples atribuição de termos ou troca de rótulos (E. Sapir, 1969). Em outro texto, Calvino, ao falar sobre os mundos escrito e não-escrito, diz que a sua dificuldade na observação do real se dá porque o seu olfato não é apurado e também por ser míope. Ele também ressalta que carece de uma boa audição, e que tampouco poderia ser um gourmet já que seu paladar não é refinado. Afirma-nos o escritor que nós escrevemos sobre coisas que não sabemos, e que escrevemos para dar ao mundo não-escrito uma chance de expressar por ele mesmo entre nós. Se assim o fazemos, ou seja, se concedemos ao nosso leitor, a oportunidade que Marco Polo dava a Kublai Khan, não carece ter sentidos perfeitos. Ao contrário, é bom mesmo que os tenhamos falhos para que dessa maneira possamos sempre desconfiar de nossas narrativas, não por uma impossibilidade de construir a realidade, mas sim em nome de uma honestidade etnográfica.

Ainda que os papéis de mãe, pai, genro, filho, esposa, marido, entre outros, sejam destacados já na abertura, é somente na etapa seguinte que eles, vinculados à figura da pessoa, demonstram as relações de parentescos preponderantes desse universo e, também, a forma como as pessoas as organizam. Nas cantorias que eu acompanhei, e aqui incluí essa organizada pelo senhor Raimundinho e a sua família, a menção aos papéis sociais masculinos foi superior aos femininos, que, quando mencionados, são enquadrados, na maior parte das vezes, nos pares “marido e esposa”, “mãe e filho” e, em menor escala, “irmão e irmã”. Vejamos um dos versos de Severino Soares:

Vim para falar no romeiro
 que quando reza sossega
 Do pai que não nega o pão,
 da mãe que amor não nega
 Mas eu canto tudo isso
 dependendo do colega

Como é possível ver, a menção aos convidados, na abertura, é feita de forma genérica, e contrariamente ao que foi dito no verso de Heleno, aqui ainda não se configura o momento da inserção da pessoa no evento, o que só vai ocorrer na etapa seguinte. Essa inserção, que vem seguida de uma qualificação expressa em um conjunto de adjetivos - que vai compor a figura da pessoa enunciada - alocará os convidados nos papéis e relações sociais, mencionados até então a partir de uma generalidade. Mas o que poderia parecer como simples associação e reprodução do que é fornecido pela esfera do cotidiano, torna-se, pela forma de se enunciar os próprios adjetivos, do destaque dado a certos papéis e relações sociais e da construção da narrativa, uma reordenação do próprio espaço social. Ainda dentro dessa menção generalizada, os convidados e, especialmente, os homens, na maior parte das vezes, podem ser referidos por suas profissões. Na cantoria do senhor Raimundinho, a dupla mencionou, ao longo de toda a primeira sextilha de abertura, as figuras do criador de gado, do “lutador do

roçado”, do vaqueiro, do bóia-fria e de forma mais geral o “homem trabalhador”, ou ainda “aquele que trabalha na terra”.

Após toda a apresentação da variedade temática do repertório da dupla, a segunda sextilha, iniciada após o primeiro intervalo da noite, teve ainda como tema a autopromoção dos cantadores. Vejamos as suas primeiras estrofes:

Heleno

Que era para ver
Se era bonito
Mas conheci o talento
Do poeta Severino
Melhor que Dionísio
Igual a José Galdino

Severino

Já açoitai Marcolino
Cantando em outro lugar
E foi bem mais que artista
Com cultura popular
Mas não achei jeito ainda
De seu Fragoso aceitar

Heleno

Você nasceu para cantar
Vive ganhando cachê
De carro... (trecho não compreendido)
eu vou dizer isso porque
Meu povo está aqui
E o cantador é você

Severino

Eu para receber cachê
Trabalhando às vezes engrosso
Mas para alcançar o meu pão
Rezo mais de um padre-nosso
Dos três CDs que eu gravei
Na verdade o melhor é o nosso

A exaltação da dupla, mencionada anteriormente, e que seguirá toda a segunda sextilha, da cantoria em questão, é recorrente como tema de abertura. O começo da brincadeira é também o momento do cantador dono do trato de inserir a sua pessoa no evento e apresentar e/ou promover o seu parceiro. Diferentemente dos membros da

família organizadora da brincadeira, após essa etapa, a dupla não tem outro espaço para fazer a sua propaganda de forma tão incisiva. Em meu ‘mapa de categorias e de expressões’ que montei a partir de uma análise das cantorias que fui capaz de transcrever⁷⁵, foi possível perceber que o poeta-cantador faz essa promoção de suas pessoas através de temas que exaltem a sua capacidade de improvisar, o que lhes resultam uma caracterização de “bom cantador” e a sua erudição em desenvolver diversos temas, inclusive, aqueles sobre as histórias do Brasil e mundial.

É possível perceber nessas estrofes que, ao lado da exaltação e da promoção da dupla, começa a ser inserido o tema do dinheiro que os convidados terão que dar aos cantadores, o que até então ainda não havia sido mencionado ao longo das 56 estrofes da primeira sextilha. A inserção dessa temática na abertura é um ponto delicado, porque ao mesmo tempo em que a dupla deve anunciar o pagamento dos convidados, ela não deve dar a entender que a cantoria foi feita para esse fim. Se assim o fizer, os convidados lhe tomarão por cantadores mercenários e essa passará a ser uma marca que possivelmente irá caracterizá-los, tal como ouvi falar de certo cantador de uma das cidades por onde andei. Entretanto, quando o cantador dono do trato começa a introduzir o tema na hora certa, ou seja, depois de ter agradecido bastante à família acolhedora, de ter ressaltado a alegria de estar cantando na localidade e de enaltecer os seus moradores, ele está autorizado a começar a abordar o tema do dinheiro, mas não explicitamente e sim sob a lógica do trabalho e do chamado “ganha pão”, tal como é possível verificar no verso acima citado: “Mas para alcançar o meu pão”.

O dinheiro, como veremos no capítulo V, costuma ser dito de forma direta somente na etapa do elogio. Nas outras etapas, a sua terminologia varia de acordo com

⁷⁵ Cada cantoria rendeu minimamente umas cinco fitas cassetes dos improvisos realizados pelas duplas que acompanhei. Desse acervo, fui capaz de transcrever integralmente sete cantorias, o que quer dizer, cerca de 35 fitas. As demais, por sugestão da minha orientadora, foram analisadas tendo o áudio como base do processo de trabalho.

uma série de fatores e, especialmente, com o seu enunciador: cantador, convidado ou dono da casa. Na abertura não é diferente, mas há uma particularidade desse momento, à medida que o dinheiro é mencionado a partir de um esforço dos poetas em demonstrar aos convidados presentes que a viola é o seu trabalho e como tal, ele é referido a partir de expressões como “ganha-pão” ou “bóia minha”.

As estrofes que finalizam a segunda e última sextilha da abertura abordaram o descontentamento da dupla pelo fato de ter sido convidada a participar do festival de cantadores da cidade de Vitória de Santo Antão, porém o seu cachê seria menor do que o das demais. Vejamos os versos:

Heleno

Você do lado de lá
Um cantador preparado
E para o festival de amanhã
Comigo foi convidado
Prefiro cantar para o povo
Do que cantar e ser humilhado

Severino

Já estou acostumado
Cantar bem e me promovo
Que seja um assunto velho
Ou mesmo um estilo novo
A dupla jovem deu certo
Para cantar (...) do povo

A insatisfação da dupla está relacionada ao fato de que o baixo cachê ofertado abala o código de honra dos poetas-cantadores. Um cantador profissional, logo “com nome”, não deve cantar a troco de qualquer mixaria, como eles muitas vezes me explicaram. Em geral, como me foi dito, essa mixaria é comum de ser ofertada em locais que não se constituem enquanto ambiente de pé-de-parede, por exemplo, “barraca de bebum”, praças da cidade, praias etc. Não se expor a esses lugares “em troca de moedas” é condição precedente para a manutenção do nome, tal como podemos verificar nos versos que seguiram aqueles anteriormente citados:

Severino

Se tem falso companheiro
 Que faz festival na praça
 Quer nos negar um cachê
 O melhor é a própria taça
 Uma dupla como a nossa
 Não pode cantar de graça

Heleno

Eu não vou cantar na praça
 Com o meu talento incomum
 Preciso cantar aqui
 Não vou lhe dar (...)
 Que eu tenho medo de perder
 O nome para qualquer um

Aproveitando o contraponto de que era preferível cantar para o povo a se expor no festival que lhes humilharia, os cantadores encerraram a abertura retomando a exaltação feita nas estrofes iniciais aos moradores do sítio Uruba.

4. 6 O elogio

As estrofes que compõem essa etapa, talvez a mais importante de todo o evento, são todas dedicadas a inserir as pessoas na brincadeira. Elas constituem a concretização da promessa de que todos os convidados terão as suas pessoas cantadas individualmente, tal como anunciado em um dos versos da sextilha de abertura. Essa inserção se dá por um jogo incessante de repetição do nome do convidado, acompanhado de uma exaltação de sua “atitude moral”, às vezes de suas características físicas, de sua atividade profissional e também de suas relações familiares. A motivação por trabalhar com a idéia de inserção para explicar o elogio se deu porque essa é a etapa em que não só se anuncia o nome dos convidados, mas, sobretudo, porque o ambiente de cantoria lhes permite pôr em evidência as dimensões da vida que lhes interessam destacar e também porque lhes autoriza a fazer parte do círculo em torno da dupla, que se configura como um reduto de especialistas ou pessoas que tem gosto por cantoria.

Ainda que todos saibam que os versos produzidos nessa etapa deverão ser pagos, o elogio é iniciado com um jogo sutil de avisos de que é chegada a hora de contribuir com uma dada quantia para a dupla e, para garantir o seu caráter desinteressado, o cantador dono do trato inicia esse anúncio pelo nome do dono da casa. Vejamos a cantoria do senhor Raimundinho:

Severino

Eu vou mudar de caminho
De vereda e de estrada
Comecei cedo na noite
Para atender da madrugada
É hora de Raimundinho
Me dá a bandeira forrada

Heleno

Canção para a namorada
Oferecer para alguém
E na casa de Raimundinho
Só tem pessoa de bem
E por ter tanta gente honesta
Não vai escapar ninguém

O dono da casa é o único a escapar dessa prática da inserção por meio do pagamento, uma vez que a sua pessoa já vem sendo cantada desde as sextilhas de abertura e, em especial, porque a sua relação com a dupla se dá por outra via - a da concessão do ambiente. Entretanto, o anúncio de sua pessoa é imprescindível uma vez que ele é o único responsável em determinar o teto de pagamento de sua cantoria, o que é refletido no ato da entrega da bandeja, que já vem forrada com uma toalhinha e com a quantia ofertada. Essa quantia é cantada para que todos ouçam o quanto o dono da casa ofertou e, a partir dessa estrofe, os convidados começam a ser chamados:

Severino

Raimundinho não se atrasa
Trabalha e ganha dinheiro
Por isso uma oferta trouxe
Para o prato do violeiro
E a gente parte de novo
Sem nada de exagero

Heleno

Raimundinho companheiro
 Aqui me deu cinqüenta
 E a gente agradece a ele
 Cantador comenta
 Cantador improvisa para quem
 Sempre se apresenta

Severino

Zé de Zuza se apresenta
 Na nossa festividade
 A gente faz o convite
 E ele tem boa vontade
 Para fazer como Raimundo
 Com a mesma integridade

Heleno

Zé de Zuza é de verdade
 Tenho consideração
 Sofri quando o acidente
 Ele sofreu, meu irmão
 Hoje veio para cantoria
 Para dar a colaboração

No caso das estrofes acima, há dois aspectos importantes e bastante ilustrativos da dinâmica que compõe o elogio ao homem, o primeiro a ser cantado na brincadeira. O anúncio de seu nome quase sempre é associado ao de sua esposa, por exemplo, Zé de Zuza, que quer dizer Zé marido de Zuza. De acordo com as cantorias que eu acompanhei, a relação entre marido e mulher é a mais comum de não ter explicitado em seu anúncio o laço de parentesco que os une. Então, além de Zé de Zuza, tem Biu de Rita, entre outros casais, competindo com as relações de parentescos que são freqüentemente anunciadas: “Luís da Kombi, genro de Raimundinho”, “Neguinho, filho de Zé Bala”, “Nel, filho de Raimundinho”, “Lula, filho de Biu”, “Adelino, irmão de Neuza”, “Biu, amigo de Léia” e “Adelina, mãe de Manoel barbeiro”. Considerando o fato de que cantoria de pé-de-parede é uma brincadeira que reúne vários familiares, é possível se perguntar o porquê de um parente ser privilegiado em relação aos demais no

momento do anúncio de sua pessoa, tal como o é a figura do pai, por exemplo, frente à pouco expressiva figura do cunhado ou, sobretudo, a inexistente menção ao tio.

Nessa noite, na casa do senhor Raimundinho estavam presentes, por exemplo, as suas filhas, os seus netos, os seus genros, a sua esposa, os seus irmãos, os amigos convidados do cantador dono do trato - Heleno Fragoso, que por sua vez tinha os irmãos, a irmã e a esposa presentes, além de alguns vizinhos dos Melo e do próprio senhor Raimundinho. Desse modo, os versos improvisados na casa de farinha são bem ilustrativos desse ponto, visto que os irmãos do senhor Raimundinho, por exemplo, poderiam ter sido cantados em relação aos seus vários sobrinhos, mas, ao contrário, o seu elogio foi associado à figura do irmão que, depois da figura do pai, configura no parente mais citado na cantoria, tal como vemos na estrofe abaixo:

Heleno
 Neguinho filho de Zé Bala
 Conheço muito Neguinho
 Que gosta de ir seresta
 De festa ao som do Pinho
 Mas não esqueço Raimundo
 O irmão de Raimundinho

Heleno
 Cícero ainda não mandou
 Irmão de Raimundinho
 O nome dele surgiu
 E ele está bem pertinho
 E eu vou ver se colabora
 Com o repente ao som do pinho

Além de a dupla ter feito o elogio de Raimundo e Cícero em relação ao seu irmão Raimundinho, vários outros convidados tiveram tal associação ao ter o seu nome cantado, como podemos verificar nos versos que seguem:

Heleno
 Valter também chegou

Valter está presente
 José Fragoso também
 Outro irmão excelente
 Ganhei do irmão agora
 E chamo o outro novamente

Heleno

Biu Pedro meu camarada
 Este peso hoje eu carrego
 Que nesta caminhada
 Parar eu não me assossego
 Mas quero ganhar de Biu
 Que é irmão de Cícero Cego

No que concerne a associação à figura do pai, vale a pena lembrar que, durante muito tempo, nesse contexto, tal como descrito nos estudos de Palmeira (1977) e de Sigaud (1979), a condição para ser um “morador com sítio”, ou seja, um morador privilegiado, já que o sítio era interpretado como uma concessão do senhor e, desse modo, não constava como direito do trabalhador, era de que o homem proponente tinha que ser casado e ter filhos. Além da relação entre pai e filho ter se configurado por décadas em um requisito essencial para obtenção do sítio, ela ainda hoje sustenta a própria dinâmica da economia familiar das pessoas desse universo, uma vez que são os filhos, ao lado dos pais, os responsáveis pelo fomento da roça que, muitas vezes, é a base da economia familiar, tal como é o caso do senhor Raimundinho, com o seu roçado de maniva, mandioca, coentro, salsa e cebolinha, ou da própria família do cantador Heleno Fragoso.

Heleno

Nel filho de Raimundinho
 Eu convido ele agora
 Filho do dono da casa
 Vou ver se ele colabora
 Se ele me der dinheiro
 A nossa festa melhora

Severino

Eu vou chamar no repente
 Outro para o nosso terreno

É o amigo Ivanildo
 Não fique lá no sereno
 Vem ouvir a gente perto
 Que é filho de Zé Pequeno

Heleno

De Binho chegou a vez
 Não tire o meu sossego
 Negro também está presente
 Filho de João chamo Negro
 Negro gosta de festa
 E nunca viveu de arrego

Se as figuras do pai, do irmão e da esposa aparecem com força no elogio, o cunhado aparece mais timidamente nesse rearranjo parental.

Severino

Quero saber se Luis da Kombi
 Entende o que eu faço
 Saber se Nel já pagou
 Sem data de embarço
 O cunhado já chegou
 Medindo o mesmo compasso

Apesar de ele ser mencionado em escala menor do que a associação feita entre pai e filho, marido e mulher, entre irmãos, a citação do cunhado foi uma constante nas cantorias em que participei. Ainda que timidamente, a sua figura não é inexistente como me pareceu ser a do tio, que até onde consigo visualizar em meu mapa de categorias e dos meus registros de caderno de campo, nunca configurou um verso de elogio ou um pedido da etapa seguinte. Por exemplo, na cantoria do Sítio Quatis, onde os tios de Manoel Domingues estavam presentes, o cantador só improvisou uma estrofe mencionando o tal parente:

Manoel Domingues

Agora estamos para cantar
 A coisa que o povo ama
 Desta hora para frente
 Só existe esse programa
 Que ficar sem cantar nada
 Meu tio Adalto reclama

O par sogro e genro, semelhantemente ao cunhado, é outra associação que aparece de forma tímida, mas quando se faz presente, é mencionado em um dos versos do elogio.

Heleno

Pá foi muito interessante
E a ele dou obrigado
Mas o genro de Raimundinho
Amadeu está de lado
E na presença do sogro
Não vai fazer papo errado

Além dessa associação parental entre pai e filho, genro e sogro, entre irmãos, cunhados, há uma explicitação de caráter moral em relação ao homem, que está ligado ao fato de ele ser “pessoa verdadeira”, “de fé”, “de confiança”, “gente boa”, “com cartaz”, “cidadão excelente”, “senhor bem garantido”.

Heleno

Zé de Zuza está de lado
Pessoa de garantia
Meu amigo de verdade
Que tanto me prestigia
Admiro Zé de Zuza
Que é fã de cantoria

Há em todas essas categorias, que são utilizadas para anunciar a pessoa dos homens, um grande apreço em destacá-los como honestos, donos de incomparável integridade.

Severino

Negrinho é de garantia
Uma paga bela faz
Nós temos Cara de Gato
Que é um íntegro rapaz
Em toda festa que vem
Nos mostra a glória e a paz

A honestidade ressaltada no anúncio da figura masculina está relacionada ao fato de a pessoa em questão ser um bom pagador, ser um homem de palavra, aquele que nunca deixa de honrar os seus compromissos. Muitas vezes quando compartilharam comigo histórias de pessoas locais ou mesmo fatos sobre algum outro cantador em relação a certo “desvio de conduta”, as reprovações estavam quase sempre relacionadas ao fato de a pessoa não ter agido conforme o padrão local de honestidade e, com isso, ter perdido a confiança dos demais. A própria expressão “pessoa de cartaz” (pessoa de confiança), que apareceu abundantemente nos elogios das cantorias das quais participei, demarca o apreço pela honestidade.

Além da relação de parentesco e do caráter moral, os homens, ainda que em menor escala, também são cantados por sua atividade profissional, tal como vemos na estrofe que se segue:

Heleno

Biu de Tantão diz verdade
Sem causar dificuldade
Ele é comerciante
Leva coentro para a cidade
Coentro hoje é trinta reais
Me dê pelo menos a metade

Quando a ênfase é feita a partir da profissão, o improviso tende a ressaltar a figura do convidado como sendo o patrão da dupla de cantadores. Esse reconhecimento de que os convidados são os responsáveis pelo dinheiro que a dupla irá arrecadar, quantia esta que até bem pouco tempo atrás era dita em termos de “ganha-pão”, foi uma constante em todas as cantorias. O que pude observar na análise das estrofes, tal como a que segue abaixo, é que há um confronto da atividade cotidiana, em que o convidado é recorrentemente um “empregado”, com a brincadeira, em que a pessoa presente torna-se aquela que fomenta o “ganha-pão” dos poetas. Então, se quisermos utilizar as categorias

do mundo do trabalho, a pessoa do elogio deixa de ser o trabalhador e passa a ser o patrão, tal como mencionado por Severino Soares.

Severino

Luis da Kombi é patrão
 Que em Paudalho hoje mora
 Eu faço convite a ele
 Para a cantiga ter melhora
 Luís da Kombi aparece
 Antes de passar a hora

Semelhante à estrofe acima é aquela improvisada na cantoria de Manoel

Domingues, no sítio Quatis:

Sinésio Pereira

Obrigado meu patrão
 Em vir me tirar do castigo
 E se hospedando no canto
 Que me serve de abrigo
 Querendo cantiga, verso
 E o resto deixa comigo

Essa associação entre o nome e a profissão não deixa de conter o destaque para o caráter da pessoa em questão. Assim, na estrofe anteriormente citada, antes de Biu ser um comerciante de coentro, foi importante mencionar que ele diz a verdade.

Severino

O dono da Kombi agora
 Lhe chamar não é custoso
 O genro de Raimundinho
 É filho maravilhoso
 Mas eu preciso chamar
 Também o João Fragoso

Luis da Kombi hoje aqui
 Conhece o nosso trabalho
 Chegou com a sua Kombi
 Da cidade de Paudalho
 Para pagar ao repentista
 Que não tem aspecto falho

Do mesmo modo, Severino, algumas estrofes depois daquela citada acima, cantou Luís, que além de ser o dono da Kombi e genro de Raimundinho, é um filho maravilhoso. Poderia arrolar muitos outros exemplos semelhantes aos mencionados anteriormente, entretanto a repetição se faz desnecessária uma vez que o importante é perceber que o elogio à figura masculina considera três pontos essenciais da pessoa cantada: o seu caráter moral, o parentesco, em especial, a esposa, o pai e o irmão, e, por último, a sua profissão, que no caso entra para reverter a sua condição cotidiana de empregado e colocá-lo como o patrão da brincadeira.

Observei que em caso de cantorias que ocorrem em barracas da cidade, onde a incidência de convidados desconhecidos do cantador dono do trato é maior do que em cantorias em sítios, o destaque da pessoa é feito pela associação de alguma característica física ao seu nome. No caso do elogio feito ao homem, essa ênfase recai majoritariamente sobre algum caráter jocoso, tal como é possível verificar nos versos abaixo, ou realça o uso da força masculina.

Manoel Domingues

Ele peça que o Biu
Cantiga que não [...]
Garanto que ele não tem
Sua consciência louca
Seu bigode cresceu tanto
Que já está tapando a boca.

Sinésio

Não é fantasia pouca
Seu bigode ele vela
Escova e ensaboia
E para ficar cheiroso apela
Para fazer cócega no queixo
Da mulher que gosta dela

Manoel

Eu sei que a barba dele
Ele zela dentro da sua guarita
É por isso que a barba hoje
Está quase esquecida
No meio do seu bigode

Cabe uma mulher escondida

É muito raro de um convidado chegar atrasado à brincadeira, quando, por exemplo, já foi iniciado o elogio. Mas, se assim ocorre, como foi o caso do senhor Aluísio na casa do senhor Raimundinho, há uma delicadeza dos cantadores em cobrar-lhe o seu pagamento:

Severino

Aluísio é super fino
Esse acabou de chegar
Não esquentou o seu canto
Está firme no meu lugar
Mas a gente lhe convida
Antes da hora passar

Heleno

Ele agora vai chegar
Na minha frente na hora
Desculpa senhor Aluísio
Você chegou agora
Mas como um bom cantador
Pois me paga a qualquer hora

Severino

Está fazendo mais de hora
Que a cantiga começou
Senhor Aluísio chegando
Na hora que eu estou
Partindo para o elogio
Chamá-lo cantando eu vou

Heleno

Ele agora chegou
E a festa fica moderna
Depois eu canto
Canção de amor “Casa Amarela”
Muito obrigado Aluísio
Por uma paga tão bela

Essa delicadeza em inserir aquele convidado que, por ventura, não tenha acompanhado desde o início a movimentação do evento, ocorre pelo fato de que a brincadeira não deve ter em momento algum a questão econômica como o seu fator

motivador. Ao contrário, há uma constante necessidade de apresentá-la sobre um registro do não interesse monetário. Não é em vão atestar que, com isso, a palavra dinheiro, por exemplo, apareça somente na segunda etapa da cantoria, quando o que é posto em evidência é a pessoa do convidado e não a quantia que ele dará aos poetas-cantadores.

Um pouco antes do término do elogio aos homens, a dupla já começa a anunciar que as mulheres também serão cantadas, o que não confere nenhuma novidade na brincadeira, uma vez que só as crianças não recebem elogio. Entretanto, esse aviso prévio que, por um lado apresenta a mulher com potencial para pagar o cantador, mas, por outro, não deixa de ressaltar a sua dependência econômica em relação ao marido, apresenta o universo feminino a partir da casa.

Severino

Quem está faltando agora
 Para a festa do companheiro
 Eu vejo gente na sala
 E tem gente em pé no terreiro
 Tem mulher para se chamar
 Mulher também tem dinheiro

Heleno

Cada pessoa de bem
 O cantador analisa
 Ao lado de Severino
 Que toca, que improvisa
 A mulher pede ao marido
 Para não vir para a festa lisa

De forma semelhante, as mulheres do sítio Quatis, na cantoria de Manoel Domingues, foram avisadas de que elas seriam as próximas a ter a sua pessoa exaltada:

Manoel

Eu nos pedidos meus
 A cada um faço pedido
 Mulher que não tem dinheiro
 Cuida de pedir o marido
 Se ele não quiser dar
 Tire do bolso escondido

Helena e Severino, dando continuidade à brincadeira, anunciaram o primeiro elogio à figura feminina da noite que, como no caso dos homens, também foi um membro da família organizadora da cantoria: a esposa do senhor Raimundinho:

Severino

Apontador queria chamar
 Você novamente
 A mulher de Raimundo
 É a primeira da frente
 Que o exemplo começa
 Logo do seu ambiente

Helena

A nossa festa é excelente
 Com certeza ela melhora
 O dinheiro de Raimundinho
 Eu pego outra hora
 O de Raimundinho eu deixo,
 Levo o da sua senhora

Conforme explicado no capítulo anterior, enquanto o dinheiro do dono da casa é devolvido no final da brincadeira, o de sua esposa é pagamento do cantador e, dessa maneira, não entra no cálculo da reciprocidade pela concessão do ambiente. Essa validação do pagamento feito pelas mulheres assinala uma dimensão que, muitas vezes, pode parecer paradoxal, se colocá-la em relação ao modo como a mulher é cantada, ou seja, o elogio à mulher freqüentemente é iniciado destacando a sua dependência econômica em relação ao seu marido ou ao mundo da casa.

Entretanto, muitas mulheres que eu conheci em ambiente de cantoria trabalham fora, por exemplo, Nana – amiga do cantador Heleno Fragoso - que, apesar de não ter carteira assinada, tem a costura, sobretudo, a montagem de roupas que são vendidas na feira de Caruaru, como uma de suas fontes de renda, além da venda de lingerie. Tal como Nana, encontrei algumas outras que, por serem solteiras, viúvas ou divorciadas, são responsáveis diretas pela renda da casa. Dona Maria, natural de

Paudalho, e que freqüentemente cede ambiente para Manoel Domingues cantar, por exemplo, tem há 24 anos um bar em sua casa em Araçoiaba, que em tempos prósperos, ou seja, antes do seu divórcio, já foi, segundo ela, “um vendão”, onde era possível comprar artigos da cesta básica, peixe, charque, galinha, alugar bicicleta etc. Além do bar que em 2006/07 rendia por semana cerca de R\$ 70,00 a R\$ 120,00, quantia esta considerada baixa pela proprietária, dona Maria tinha um contrato temporário pela prefeitura como cozinheira responsável pelo preparo e distribuição do sopão da cidade.

Aquelas que residem em sítio e são casadas, em geral, exercem alguma atividade vinculada ao marido. Por exemplo, dona Brígida auxilia o seu marido senhor Baixinha no plantio da mandioca e a sua filha solteira é delegada sindical no sindicato dos trabalhadores rurais de Feira Nova. Mas há também aquelas que moram em sítios, mas possuem algum contrato com a prefeitura, por exemplo, dona Iraci, do sítio Primavera, que, além de ser responsável pelos petiscos que são servidos no bar de seu marido Biu, trabalha há 23 anos no controle do chafariz de Lagoa de Itaenga. Apesar de o universo feminino também ser marcado por atividades profissionais, o trabalho não se configura em uma característica para compor o seu elogio, salvo aquele feito às mulheres residentes da cidade que são, por exemplo, professoras.

A dupla, após a louvação à esposa, chamou as filhas do senhor Raimundinho e, uma vez tendo encerrado o ciclo das mulheres da família receptora do evento, passou a cantar de elogio todas as demais presentes na brincadeira, exceto eu e a esposa de Heleno, que segundo os cantadores:

Heleno

Vou dizer a irmã minha
Cada irmão na cantoria
A família de Fragoso
Paga (...)
Só não chamo a minha mulher
A minha senhora rainha

Severino

Eu respeitar todos os dias
 Respeito e desejo paz
 Tua esposa é rainha
 Que estabelece cartaz
 E chamá-la para pagar versos
 Seria também demais

Conforme observado, o elogio feito às mulheres, tal como aquele feito aos homens, também assinala os laços de parentesco para exaltar a sua pessoa. Entretanto, no caso específico do elogio feminino, a figura familiar que ganha mais destaque é o marido. Vejamos as estrofes que sucedem as primeiras dedicadas às mulheres da família do senhor Raimundinho:

Heleno

Fátima fez a sua vez
 Esposa de Antônio é
 Esposa de Antônio Rodrigues
 Esse homem tem boa fé
 Casado com essa mulher
 Muito feliz ele é

Severino

Maria pessoa bela
 Nos faz recordar de Nel
 Faço o convite a Maria
 E tiro para ela o chapéu
 Lembrando do casamento
 Do vestido e do seu véu

Essa ênfase na figura do marido quase sempre associa a mulher ao mundo privado da casa. Essa associação é feita dando destaque à característica principal da composição do elogio feminino: o fato de a mulher ser “mãe/esposa zelosa”, “mulher de essência”, “viver dentro da morada”, “ser protetora”, “fiel”, “não prostituída”. A mulher casada é sempre louvada como aquela que garante a felicidade do seu marido, que com ela “tem tudo”. A mulher, sendo a responsável direta pela felicidade do

marido, é também cantada como aquela que trabalha para a manutenção de um lar harmônico, ou seja, é ela que:

- Dá o que comer;
- Na ausência do marido, providencia o alimento;
- Garante a roupa bem lavada, bem passada, um sapato de veludo;
- É a última que se deita e a primeira que se levanta;
- É a semente da vida, genitora.

Todas essas funções do lar garantem a associação da mulher ao “mundo da morada”, como escutei em várias estrofes em outras noites de cantoria. Mesmo quando o elogio tende mais a remarcar, por exemplo, a característica física, os cantadores costumam descrever, com certo ar de bucolismo e de ingenuidade, a beleza feminina como algo que carece de cuidado, dando destaque para adjetivos como: bela, pura, “linda igual à lua”, rosa. Entretanto, quando o elogio não é dedicado a uma mulher específica, mas sim cumpre uma descrição mais generalizada, então se costuma ouvir estrofes mais diretas, como por exemplo:

Severino

Só chegou mulher bonita
Com porte, maior beleza
Com respeito e com talento
Sem mentira, sem fraqueza
Mas tem pinta de trabalho
Por ordem da natureza

Ao longo do campo, pude perceber ainda que não se dá destaque ao fato, por exemplo, de a mulher ser solteira ou divorciada. Caso essa seja a sua condição, é comum que a dupla, seja ela qual for, louve a mulher por sua beleza, tal como apontado acima, pelo laço de parentesco, por exemplo, se acompanhada dos irmãos, do cunhado ou do pai.

Analisando o modo como o homem e a mulher são cantados de elogio, tendo preferencialmente a achar que o destaque dado à figura feminina a partir do “mundo da morada” confere-lhe mais como membro essencial do modelo familiar desse universo, isto é, “o homem que tem mulher tem tudo, aquele que não tem, não tem nada” ou ainda “aquele que perde cartaz metendo a cara na cachaça porque não arrumou ninguém”, do que como uma via de propagação da submissão feminina. A cantoria, seja para o homem ou para mulher, é dita em termos de “terapia”, de “uma via para esquecer todo o horror” e, como tal, na etapa de louvação da pessoa, seria contraditório que essa exaltação fosse feita de modo a ressaltar o convidado como sujeito de apoio ou de ordem secundária, tal como poderíamos supor no caso do elogio feito à mulher.

Sinésio

1.

A coisa é mais do que séria
 Se acaso não sabia
 O que é que acontece
 Com coisa de cantoria
 Pois poesia para o povo
 É uma maior terapia

2.

Nem por mais que haja fome
 Nem fazer fome da dor
 Vou tocar e vou cantar
 Se acaso possível for
 Para ajudar ao povo
 A esquecer de todo horror

Ainda que haja diferença entre as características constituintes do elogio feito ao homem e aquele dedicado à mulher, não é pertinente pensar essa etapa a partir de uma discussão em torno de gênero, uma vez que, apesar da distinção, a louvação à pessoa obedece ao mesmo fim: a inserção da pessoa do convidado na cantoria. Como já foi dito, essa inserção se dá pela concretização do espaço criado pela audiência no

ambiente da cantoria, tal como ilustrado na planta do capítulo anterior. A consolidação desse espaço assinala uma nova ordem, que é própria do ambiente do pé-de-parede, no qual tanto os homens quanto as mulheres têm as suas pessoas destacadas pelas características que lhes são próprias em seu cotidiano, mas que aqui ganham uma forma diferenciada pelo modo como elas são apresentadas e, sobretudo, pelo caráter provisório proporcionado pela brincadeira. Tal como destacado por Afrânio Garcia em “Senhores e moradores: a dependência personalizada” (Garcia Junior, 1989), a relação instaurada pela morada entre aqueles que não têm terra e o grande proprietário estabelece uma condição de dependência permanente dos primeiros em detrimento do último e desse contexto emana um conjunto de categorias que reforça a condição desfavorável e vulnerável daqueles que dependem do “dom generoso” do senhor. Desse modo, o senhor-de-engenho é o único falado, no cotidiano, em termos de “homem”, enquanto o morador é “cabra”.

Ele era trabalhador e cortador de cana também. Mas ele já era um cabra velho. (Beija-Flor falando sobre Alfredo, um vizinho de engenho que lhe ensinou a tocar viola)

O elogio, tal como apresentado anteriormente, permite a inversão desse jogo social.

Recuperando a questão da temporalidade, destacada no capítulo III, acredito que essa inversão é em parte proporcionada pelo caráter provisório da brincadeira, que não tem dia para acontecer e, quando realizada, apesar de sua dimensão ritualística, tem um tempo e uma dinâmica que lhe são próprias, garantindo assim pouca certeza, por exemplo, quanto à durabilidade e ao que será cantado. O elogio, resguardadas importantes distinções, é semelhante, por exemplo, à caricatura que, mesmo destacando um traço característico do caricaturado, o faz de forma a apresentá-lo sob uma nova perspectiva. Mesmo que haja momentos em que a pessoa do convidado seja destacada por intermédio de uma característica ou fato jocoso, a sua louvação nunca é

feita de modo a depreciá-lo ou para reafirmar a sua condição cotidiana. No ambiente da cantoria, sobretudo a partir do realce produzido pelo elogio, os trabalhadores viram patrões, as mulheres tornam-se o elemento essencial para a existência da morada e para a prosperidade do homem, a beleza torna-se símbolo de pureza, os homens assim o são por sua impecável honestidade, as mulheres também ganham destaque por sua dedicação e fidelidade.

Se hoje em dia esses homens e mulheres construíram outras famílias, os laços com a sua família de origem são renovados a cada cantoria, por meio da associação de seu nome à figura do pai ou à do irmão, recuperando, por exemplo, a autoridade do pai frente a do marido, remarcando o vínculo maior entre irmãos do que entre cunhados, renovação de laços esta que ficará mais evidente na descrição dos versos da terceira e última etapa da brincadeira.

Para fechar essa análise acerca da etapa do elogio, recuperarei parte da argumentação feita por Derrida (2004) sobre a interpretação de Lévi-Strauss (1955) quanto à obliteração do nome próprio entre os Nhambiquara para pensar a exposição do nome na cantoria. O autor, refletindo sobre a parte de “Tristes Trópicos” dedicada à questão da proibição da revelação do nome entre os nativos, contraria a afirmação de Lévi-Strauss dizendo que o jogo de coibição quanto à menção do nome próprio está relacionado a uma não revelação de um dado sistema classificatório do que com a interdição do nome em si. Independentemente dessa crítica e da discussão entre os dois autores, a interpretação de Derrida me permite pensar quanto ao jogo de nomes próprios que ocorre em uma cantoria de pé-de-parede, que contraria a análise daqueles estudos que retratam tanto os poetas quanto os seus fãs como um aglomerado de analfabetos. Ao contrário do que ocorre entre os Nhambiquara, segundo a descrição de C. Lévi-Strauss (1955), em uma cantoria de pé-de-parede, a revelação do nome próprio é obrigatória e

compreende, assim, o cerne da reunião que tende a destacar e a distinguir. Dessa maneira, a exposição do nome, feita de forma incisiva e repetitiva, revela um momento de classificação ou, como defendo neste trabalho, de uma reafirmação daquelas pessoas.

Seguindo em harmonia com a análise de Derrida, é possível pensar que, se o nome próprio não sustenta um sistema de diferenças, o seu jogo, por meio de uma “impressão dos sujeitos⁷⁶”, constitui em si um exercício de violência, e, sendo assim, não é possível relacionar aquelas pessoas a uma ação naturalmente inocente e espontânea.

4.7 O pedido

Logo após o intervalo de cerca de dez minutos, o momento dos pedidos da cantoria do senhor Raimundinho é iniciado. As pessoas, já no intervalo que sucede a etapa anterior, começam a depositar, na bandeja, o seu pedido escrito em um pedaço de papel, acompanhado de uma quantia, que varia conforme a complexidade da modalidade poética solicitada. Conforme já explicitado, as modalidades mais baratas de uma cantoria de pé-de-parede são as sextilhas e as canções, enquanto as mais caras são: o martelo alagoano e todos os demais gêneros cujas estrofes têm mais de seis versos, por exemplo, as decassílabas. Porém, não há um valor fixado para o pagamento que é feito nessa etapa, mas pude perceber que a quantia dada por um pedido não pode ser superior àquela efetuada para pagar a louvação de sua pessoa. Então, se o convidado, como foi comum na casa de farinha do senhor Raimundinho, pagou R\$ 5,00 pelo seu elogio, ao fazer um pedido ela pagará uma quantia igual, se o pedido for complexo, ou, o que é mais comum, inferior (R\$ 2,00) àquela dada na etapa anterior. O dinheiro que

⁷⁶ O termo “a impressão dos sujeitos” alude à questão sobre o par oralidade e escrita, do qual falarei ainda neste trabalho, que é usado recorrentemente para pensar a chamada poesia popular brasileira. Ao afirmar que os sujeitos são impressos por meio do jogo do nome próprio, estou comungando da teoria de J. Derrida de que, ao invés de produzir um isolamento dos itens dessa díade, é necessário, antes, reconhecer uma forma de escritura na fala, uma arqui-escritura.

acompanha um pedido é considerado pelos cantadores como uma “ajuda” e não mais como “pagamento”.

No caso da cantoria na casa do senhor Raimundinho, houve muitos pedidos de canção, muitos motes e um desafio. Como se trata de uma cantoria em um sítio, apesar da abundância de pedidos de canções, o seu número não chegou a ser superior ao de motes solicitados. Os convidados escrevem os seus pedidos, por exemplo, em pedaços de folha de caderno sob o seguinte formato: nome do solicitante, o pedido e, se for o caso, o nome da pessoa para quem ele será oferecido, por exemplo, “Cristiane está oferecendo “O pai, o filho e o carro” para o seu pai Raimundinho”.

O primeiro pedido a ser atendido pela dupla Heleno Fragoso e Severino Soares contemplou o seguinte mote: “Debaixo de sete cabras, o casado também ama”. O mote é um verso poético que apresenta e encerra em si mesmo um ponto-de-vista ou uma condição, por exemplo, vejamos alguns daqueles que foram solicitados no sítio Uruba:

- Quem trabalha Deus ajuda, quem faz pela vida tem
- Cavalo, gado e mulher me deixam apaixonado
- A mulher carinhosa faz a gente um brinquito de amor no colo dela
- O meu carinho é graúdo e Uruba vale tudo pela galega que tem
- Mamãe eu sinto saudade quando estou distante dela
- Se amar é viver, eu vivo porque eu te amo
- Amadeu deixou o castelo para vir morar e Uruba
- Quem tem mãe tem tudo, que não tem mãe não tem nada
- Minha esposa e os meus filhos são reflexos do meu lar
- Onze anos de casada, graças à Deus vivo bem
- Depois que o meu neto nasceu minha vida é de alegria

Os cantadores, tal como em qualquer outra modalidade, desenvolvem o pedido por meio de uma improvisação, porém sendo ele um mote, terá como característica a repetição dos dois últimos versos da estrofe, por exemplo:

Severino

Eu não esqueço um momento
 A pessoa que encontrei
 Porque me apaixonei
 E me livrei do (...)
 Vivo sem constrangimento
 Nenhum momento eu reclamo
 Eu juro que não difamo
 Caso um dia aborrecer
 Se amar é viver
 Eu vivo porque te amo

Heleno

Eu tenho uma apaixonada
 Lá na minha moradia
 Sinto bastante alegria
 E para mim não falta nada
 Pensou uma mulher amada
 Reclamar eu não reclamo
 Pelo seu nome eu lhe chamo
 Só para (...)
 E se amar é viver
 Eu vivo porque te amo

No caso da cantoria do sítio Uruba, raros foram os pedidos de mote, diferentemente dos de canção, seguidos de um oferecimento, o que demarca uma tendência na cantoria de pé-de-parede, ou seja, é mais recorrente oferecer a um familiar ou a um amigo uma canção do que um mote. As canções, que também versam sobre família e sobre o amor, são cantos cujo compositor quase sempre é desconhecido. Em toda cantoria que acompanhei houve pedido de canção, mas as mais requisitadas na época desta pesquisa, foram:

1. Nunca mais encontrei ela

Pelo vidro da janela fiquei olhando para ela para ver para onde ela ia
 O carro saiu de novo e no meio daquele povo, não tive mais alegria
 Ônibus muito lotado, fiquei estacionado somente pensando nela
 Me descuidei da carteira, roubaram a carteira com o endereço dela
 Quando eu desembarquei, procurei e não encontrei a carteira e o cartão
 Loucamente alucinado, foi como punhal cravado dentro do meu coração
 Perdi o seu endereço, a sua rua eu não conheço e nem a família dela
 É grande o meu desespero, procurei no bairro inteiro, nunca mais encontrei ela
 Mil vezes eu passo lá, passo para lá e para cá e fico na mesma parada
 O que mais me entristece é que ninguém conhece onde mora a minha amada
 Me escoro em uma esquina, vejo o carro que buzina e olho para ver se ela vem
 Ninguém sabe o que eu padeço, perdi o meu endereço, minha esperança também
 Já não tenho mais sossego, em todo lugar que eu chego, só fico pensando nela
 Sento no banco da praça, toda garota que passa fico pensando que é ela
 Olho e vejo que não é, já estou perdendo a fé pelas ruas da cidade
 Não posso me conformar se não mais lhe encontrar, não irei me conformar
 Já estou perdendo a fé, pensando nessa mulher pelas ruas da cidade
 Não posso me controlar, se não mais lhe encontrar, irei morrer de saudade

2. Noite de saudade

Lamento demais a minha vida
 Com muita razão de achar ruim
 Porque a pessoa que mais amo
 Parece que não gosta mais de mim
 Não vê que lhe tenho tanto amor
 Te amo demais e não te esqueço
 Recebo somente ingratidão
 Mas esse castigo eu não mereço
 O drama que é da minha vida
 É esta distância entre nós
 Dormindo eu te vejo em minha frente
 Também escuto a tua voz
 Chorando não resolvo o problema
 Chorando eu me resolvo também
 Por isso eu canto e não revelo
 Seu nome legítimo para ninguém
 Não dá mais para esperar
 Tantas promessas para depois
 Você só me diz: tenha calma
 O seu coração é de nós dois
 E assim você vem me enganando
 Deveria também compreender
 Que meu coração não é de ferro
 Para ser maltratado e não sofrer
 Sei que tens um novo amor
 Que é mais importante do que eu
 Por isso que agora eu resolvi
 Não perdoar quem me esqueceu
 Se um dia você lembrar de mim
 Pegue minhas cartas de paixão
 Recorde também os nossos encontros
 E ouça no rádio esta canção

Recorde também os nossos encontros
E ouça no rádio esta canção

3.

[...]Se nota a força da prepotência
O sintoma do rancor e os gumes da violência
Se torna desonerado na hora que são tomados
De encontrar a inocência
Um garotinho brincava na frente da moradia
Enquanto seu pai voltava dos fazeres que fazia
Encostava com carinho um automóvel zerinho que comprou naquele dia
(...)por meio de inspiração
Estou mais conveniente do que se deu na razão
De um dos casos mais triste que se deu no sertão
Que (...) uma menina de uma beleza extrema
De quatro anos de idade com quem se deu o problema
Tornou-se a centrar figura das emoções do poema
A garotinha brincava no pátio da moradia
Se entretendo com árvore ou com animais que via
Um pouco entrou nos matos sem saber para onde ia
Quando a mamãe sentiu falta da sua filha querida
Chamou-lhe diversas vezes para bastante comovida
Aí notou que a criança já se achava perdida
Alarmou para a vizinhança e começou a chegar gente
Para procurar a criança, todos apressadamente
Anoiteceu e ninguém encontrou a inocente
Assim passou-se três dias procurando sem parar
De oitenta a cem pessoas podia se encabular
Todas a sua procura, mas ninguém pode encontrar
Na manhã do dia 30 já todos sem esperança
No local Serra dos Bois, onde o talhado se avança
Nesse local esquisito acharam morta a criança
Morreu de fome e de sede em situação singela
Mais ao menos uns três quilômetros do local da casa dela
As folhas foram seu leito e a lua serviu de vela
Edneida para o seu nome que eu me lembro com pesares
Filha de (...)
Todos os seus irmãos lamentam, seus pais lamentam também
Chora toda a vizinhança porque lhe queria bem
E Deus aumentou a conta dos muitos anjos que tem
Todos os seus irmãos lamentam, seus pais lamentam também
Chora toda a vizinhança porque lhe queria bem
E Deus só aumentou a conta dos muitos anjos que tem

4. Saudade dos meus pais

Seria bom, seria bom demais se eu voltasse a ser criança
Para viver de esperança lá na casa dos meus pais
Como era linda a casa da pobre da gente
Notei que o amor somente ali podia existir
Anoitecia, mas dormindo eu procurava
Ali meu pai cantava para o seu caçula dormir
E eu aprendi fazer o que ele fez
Ah meu Deus ser criança outra vez
Seria bom, seria bom de mais se eu voltasse a ser criança
Para viver com esperança lá na casa dos meus pais

Quando papai ia batendo na gente, minha mãe tomava a frente
 Ninguém apanhava mais, mamãe dizia: dá em criança é perigo
 O que mamãe fez comigo, outra pessoa não faz
 Pobre demais sofri necessidade, era faltando de riqueza
 Sobrando a felicidade
 Seria bom, seria bom demais se eu voltasse a ser criança
 Para viver de esperança lá na casa dos meus pais
 Como eu queria na quentura da fogueira casar só de brincadeira
 Pensando que era verdade
 Sem maldade fui crescendo, fui crescendo
 Parece que estou vendo como tudo aconteceu
 Meu pai morreu, as terras todos venderam
 Os que ainda não morreram, estão velhos como eu
 Seria bom, seria bom demais se eu voltasse a ser criança
 Para viver com esperança lá na casa dos meus pais

5. Oito dias de saudade

No Domingo você saiu cedo, na segunda você não chegou
 Terça-feira não tive a notícia
 Quarta-feira meu bem não voltou
 Quinta-feira sofri incerteza
 Na sexta tristeza, no sábado também
 Todo o dia no meu ambiente está cheio de gente
 Só você não vem

O Domingo que vem lhe espero debruçado na minha janela
 E espero o que me desespero escutando bater na cancela
 Fico triste olhando a estrada, mas não vejo nada que vem no caminho
 Vejo a foto que está na parede e vou para a minha rede para chorar sozinho

Mande o (...) da rede dizendo que você demorou chegar
 Me levanto da rede tremendo com vontade de te abraçar
 Estou com a cara de novo na porta e vem a sombra torta que alguém (...)
 Ver a foto não mata a vontade de sentir saudade padeço demais

Meio-dia não me alimento vai chegando uma hora da tarde
 Fantasma em meu pensamento me dizendo que eu me acabe
 Mais uma hora você me atrasa a sombra da casa cobrindo o terreiro
 A família de casa com medo, pois tem pena de meu desespero

Quatro horas da tarde eu me sento com os outros que estão na calçada
 Esperando você não agüento me sentar sem olhar na estrada
 Mas a curva da estrada que desce meu bem aparece com isso na mão
 Limpo o sangue da veia fugindo, entrando e saindo do meu coração

Lá na curva da estrada que desce sua sombra de novo se some
 Já lembrando o sabor de seu beijo que chegou para matar a minha fome
 Ao sentir da boca o cigarro, ascendo o cigarro e começo a tragar
 Os teus olhos eu sinto distantes (...) meu não chegar

Nesta hora meu bem vem chegando com o perfume do amor em seu lenço
 Vim atrás do sorriso chorando já sentindo o meu corpo suspenso
 Entre abraços, louvores e desejos lhe aplico beijos de ansiedade
 Apertando suas mãos vazias, matando oito dias de amor e de saudade

Apertando suas mãos vazias, matando oito dias de amor e de saudade

6. Velhinho do roçado

Quem via aquele velhinho que andava envergado
 Ele trilha o caminho que o leva o roçado
 Todo dia bem cedinho tomava o seu cafezinho, pão, bolacha ou cuscuz
 Saía bem satisfeito cantando dentro do peito os pedidos de Jesus

Lá na beira da estrada, quando amanhecia o dia
 Partia logo para enxada para o roçado saía
 Só para almoçar voltava na luta nunca cansava que era ovos de bode
 Hoje lamento dizendo meus olhos já estão vendo os dedos negros da mão

Até a enxada sente suas heranças passadas
 Sente assim como a gente com as mãos calejadas
 No caminho do roçado que está com os matos tapados
 Faz o velhinho recordar
 Das estradas onde passava onde passava ele cantava
 Hoje recorda chorando

A enxada também sente a sua lembrança passada
 Não sente assim como a gente, mas leva as mãos calejadas
 O caminho do roçado que está com os matos tapados
 E o velho relembando as pedrinhas que pisava onde passava lembrava
 Hoje recorda chorando

Para apagar seu cheiro só tem a velha coitada
 O velho chapéu de couro, um cachimbo e a enxada
 O cachorrinho veludo que ele acompanha ... Do tempo que está bem
 Hoje cansado não faz que é ... Não pode mais nem ele pode também

Mas o cachorro morreu e a velha morreu também
 Daí tudo envelheceu e o velho sem ninguém
 Ninguém lhe dá de comer, ele sem poder fazer
 Vendo a companheira morta, levantou-se da esteira
 E sentou para ver a derradeira no batente da porta

Lá um cachimbo ascendeu suspirando bem baixinho
 Fechou os olhos e morreu virado para o caminho
 A mão dele estirada para o cabo da enxada
 Companheira do passado
 Vendo a ferrugem comida
 E assim terminou a vida do velhinho do roçado

7. Telefone de rua

Eu estou telefonando de um telefone de rua
 Atenda, meu bem, e diga se a me odiar continuar
 Estou com as suas [...], a embriaguez e a lua
 Se eu me acabar nesse porre, meu amor, a culpa é sua
 Por nossa felicidade, meu amor, eu tudo fiz
 Um castelo de carinhos, lhe dei, mas você não quis
 O tempo carrega as dores, mas não leva a cicatriz
 Amando sem ser amado, o negrinho não é feliz
 No meu quarto de desprezo, a solidão me inflama

O seu retrato na parede, o seu cheiro ainda na cama
 O meu coração solitário pensa em você e lhe chama
 Um homem não se conforma perdendo a mulher que ama
 Muitas noites de insônia, meu bem, sem você eu passei
 Pensando no reencontro, ontem lhe telefonei
 Como não fui atendido jamais telefonarei
 Desculpa , meu bem, essa foi a última vez que eu liguei
 Como não fui atendido jamais telefonarei
 Desculpa , meu bem, essa foi a última vez que eu liguei

8. Você para mim não dá mais

Você cometeu loucuras, me fez transtorno passar
 Com mentiras e falsas juras, provou que não sabe amar
 Me causou constrangimento, poluiu meu pensamento
 Sepultou a minha paz, minha alma congelou
 O pesadelo acabou, você para mim não dá mais

Você pegou minha atenção, me machucou e me pisou
 Tratando como cão, sem dizer me [...]
 Deixou a vítima infeliz, deixou a minha cicatriz
 Marca que não se desfaz, fui pateta, fui palhaço
 Você para mim não dá mais

Você foi o meu inferno, demônio da minha vida
 E hoje eu não me governo quem me prenda [...]
 Fez a própria redenção com a chave da traição
 Perdeu quem deixou para trás
 Sem poder cerrar a grade, clamando por liberdade
 Você para mim não dá mais

Você está perto e distante, causando mil empecilhos
 Nada mais é importante quanto o amor de nossos filhos
 Os oito bens que me deu, o erro que cometeu
 Não tem concerto jamais
 Só Cristo salva e perdoa, eu juro a sua pessoa
 Você para mim não dá mais

Para você só digo não, para que [...]
 Não devo satisfação para que ache bom ou ruim
 Você da língua comprida, vai cuidar da sua vida
 Com Deus ou com satanás
 Se se incomodar comigo, se me perguntar eu digo
 Você para mim não dá mais

Você de mim só merece desprezo em vez de amor
 E agora se me esquece, te peço até por favor
 Não quero mal fazer, também não quero sofrer
 Siga em paz, me deixa em paz
 De guerra eu quero distância, pela sua ignorância
 Você para mim não dá mais

Além dessas sete canções, estão as muito requisitadas “Falando com Deus” e “O pai, o filho e o carro”, ambas já mencionadas neste capítulo.

Percebi que ao fazerem o pedido, as pessoas dedicam-no porque a pessoa a quem a canção será dedicada gosta ou porque o seu tema traduz um sentimento ou uma condição da relação entre o convidado solicitante e o receptor. Vejamos o quadro com alguns pedidos da cantoria do senhor Raimundinho:

Alguns pedidos da cantoria no Sítio Uruba

Cantoria	Local	Data	Dupla	Dono do pedido	Pedido	Ofereceu para:
Raimundinho	Oiteiro	27/01/07	Helena Fragoso e Biu Soares	Conceição	Canção “O velho do roçado”	O seu pai Raimundinho
Raimundinho	Oiteiro	27/01/07	Helena Fragoso e Biu Soares	Dudu	Canção “Casa Amarela”	O seu marido Dedeca
Raimundinho	Oiteiro	27/01/07	Helena Fragoso e Biu Soares	Linda	Canção “Oito dia de amor e saudade”	O marido Dedé
Raimundinho	Oiteiro	27/01/07	Helena Fragoso e Biu Soares	Coqueto	Canção “Minha mulher é aquela”	O seu grande amor
Raimundinho	Oiteiro	27/01/07	Helena Fragoso e Biu Soares	Conceição	Canção “Casa Amarela”	Toda a sua família
Raimundinho	Oiteiro	27/01/07	Helena Fragoso e Biu Soares	Maria do Carmo	Canção “Nunca mais encontrei”	Zuza
Raimundinho	Oiteiro	27/01/07	Helena Fragoso e Biu Soares	Severina	Canção “Parabéns de aniversário”	A sua filha Rosineide
Raimundinho	Oiteiro	27/01/07	Helena Fragoso e Biu Soares	Dedé	Canção “Falando com Deus”	A sua filha Mariana
Raimundinho	Oiteiro	27/01/07	Helena Fragoso e Biu Soares	Cristiane	Canção “O pai, o filho e o carro”	O seu pai Raimundinho
Raimundinho	Oiteiro	27/01/07	Helena Fragoso e Biu Soares	Vera Lúcia	Canção “Falando com Deus”	Cristiane

A etapa dos pedidos possibilita ao convidado reafirmar laços de amizade, de parentesco ou amorosos. Se no elogio, mesmo que seu nome fosse associado a um amigo ou parente, o destaque era para a pessoa, o momento dos pedidos exalta e afirma as relações, seja pelo oferecimento, seja pelo próprio conteúdo das canções e dos motes propostos. Conforme o quadro de pedidos, vemos que na cantoria do sítio Uruba, as filhas dedicaram canções ao pai, mãe e pai as suas filhas, esposa ao marido, houve também oferecimento entre amigas. O cantador, no momento em que pega o pedaço de papel na bandeja, lê o pedido de modo que todos ouçam o oferecimento. No término da canção ou do mote, ele volta a mencionar o solicitante e o receptor do pedido que acabara de cantar. Ainda que haja oferta entre amigos, tal como se pode conferir na cantoria do senhor Raimundinho, os pedidos ainda são oferecidos majoritariamente a membros da família. Porém, é comum também que haja pedidos que exaltem a vizinhança, os amigos e o lugar em que mora.

Severino

Uruba é lugar gentil
 Por qual eu tenho passado
 Nos recantos do Brasil
 E fora do meu estado
 Uma artista bem gentil
 Cinco Melos valem mil
 Cinco Uruba valem a colônia mil e cem
 Pesquisa bem e estudo
 Que Uruba vale tudo
 Pela galega que tem

Heleno

Eu tenho muita amizade
 Pela tribo (...)
 Eu gosto do sítio belo
 Vitória é minha cidade
 Eu não sou nenhum imbecil
 Cinco Melos valem mil
 A colônia mil e cem
 O meu carinho é graúdo
 E Uruba vale tudo
 Pela galega que tem

Como me foi falado por dona Iraci, de Lagoa de Itaenga, a cantoria propicia o cultivo da amizade e a criação de novas, tal como lhe ocorreu há muitos anos, quando em uma brincadeira conheceu dona Brígida e Chochinha, ambas moradoras do Sítio Augustinho, em Feira Nova. Hoje em dia, quando senhor Biu, marido de Iraci, põe cantoria em sua barraca, Chochinha e dona Brígida são convidadas sempre presentes. Ou quando a brincadeira é organizada pelo senhor Baixinha, marido de Brígida, Iraci e Biu fazem questão de prestigiar o evento dos amigos, tal como ocorreu no dia 07 de janeiro de 2007.

Apesar da distância e do precário sistema de transporte, pude perceber, pelas vezes em que estive na casa de dona Iraci, que as três constantemente se visitam, se telefonam, o que confere uma manutenção da amizade para além do ambiente da brincadeira. A cantoria, desse modo, poderia ser interpretada como mais um meio de se cultivar a amizade. Entretanto, diria que ela é mais do que isso. A cantoria tal como ocorre na zona da mata é o próprio canal que fomenta os laços, animando-os, criando-os, reforçando-os. No jogo incessante da repetição dos nomes e das relações, o improviso temporário cria e reafirma laços atemporais, sob o testemunho de amigos, parentes e vizinhos.

A louvação das pessoas e de seus laços em um dia de cantoria é como o canto dos números em um bingo: há testemunhas suficientes para confirmar a pedra cantada. Para complementar a argumentação em torno da exaltação das relações, cito o último mote da cantoria da casa do senhor Raimundinho que diz o seguinte: “Amadeu deixou o castelo para vir morar em Uruba”, a partir do qual a dupla desenvolveu vários versos para contar sobre o casamento de Amadeu, antigo morador do Sítio dos Melo, com Deusa, filha do senhor Raimundo. Cito as primeiras estrofes:

Heleno

Amadeu hoje é casado
 Com a filha de Raimundo
 Sente um prazer profundo
 Porque está apaixonado
 Trabalha em seu roçado
 Na luta ninguém derruba
 Raimundo hoje pergunta
 E deixou de ser (...)
 Amadeu deixou os Melo
 Para viver em Uruba

Severino

Seu castelo, uma mansão
 No qual Amadeu ficou
 Porque não nasceu e cresceu
 Mas sentiu uma emoção
 Convenceu-se de paixão
 E o futuro alguém (...)
 Faz o suco (...)
 Inventou qualquer dieta
 Amadeu deixou o castelo
 E está morando em Uruba

Heleno

Já foi uma pessoa errada
 Já bagunçou, já bebeu
 Até a calça perdeu
 Na farra (...)
 E Deusa deu uma travada
 E jamais ele vai para Cuba
 E quando Deusa perturba
 Dá tapa neste amarelo (OBS: As pessoas riem e gritam: ê)
 Amadeu deixou o castelo
 Para viver em Uruba

Severino

Amadeu casou de novo
 Para resolver o problema
 Encontrar outro dilema
 E receber um novo aprovo
 Disse que ela ainda é novo
 Se quer subir, (...) suba
 Acho que ninguém perturba
 Nem te chama de (...)
 Amadeu deixou o castelo
 Para vir morar em Uruba

A cada um desses versos improvisados, as pessoas riram, soltaram um ofegante grito de “ê” em torno da mudança de Amadeu. Para além do que está sendo cantado, ou seja, o fato de Amadeu ter “dado jeito na vida” depois de ter se casado com Deusa, a sua mudança para o sítio Uruba, é importante remarcar que tudo está sendo exposto e compartilhado pela audiência da brincadeira. Apesar disso, nem Amadeu, tampouco Deusa se mostraram contrariados pelo fato de sua relação estar sendo cantada. Ao contrário, eles riam a cada verso improvisado.

Até onde pude perceber, se há uma interdição no improviso é que ele não denigra o convidado. Talvez seja por isso que, por exemplo, o desafio, que é composto por estrofes que assinalam uma ofensa direta, seja feito a partir dos cantadores e não dos convidados. É terminantemente proibido o emprego de vocabulário vulgar, mesmo quando os assuntos assim o pedem, para cantar as histórias dos convidados. Pode-se fazer gracejo no ambiente do pé-de-parede, mas sempre a partir do uso de uma linguagem formal, polida. Há assuntos constrangedores, por exemplo, o exame de próstata, mas que seguindo as regras do uso do vocabulário correto com humor, é bem recebido pelos convidados. Por outro lado, há assuntos que são proibidos, como é o caso de expor que um convidado homem foi traído ou deixado pela sua mulher.

E foi exatamente atendendo ao pedido de um desafio, após ter cantado o mote de Amadeu, que Heleno e Severino encerraram com dificuldade, dada as queixas e insistências dos convidados que pediam mais versos, a brincadeira daquela noite. As queixas e quase discussões, que são travadas quando o anúncio do término da cantoria é feito, talvez remarquem o momento da evaporação de tudo aquilo que foi criado pelo improviso e pelo ambiente da brincadeira e, como tal, acaba provocando os apelos desesperados das pessoas presentes, mesmo já demonstrando cansaço, sonolência, embriaguez etc. O silêncio da viola marca a extinção da audiência reunida no círculo em

frente aos cantadores, por contrapartida, desfaz o espaço dedicado aqueles que pagaram o elogio as suas pessoas que, ao sair do espaço privilegiado da cantoria, voltam ao terreno comum do cotidiano, ou seja, onde os adjetivos permanecem, entretanto sem a reordenação do improviso e o testemunho e reconhecimento de seus pares.

Conclusão

Esta análise dos versos da cantoria teve como objetivo apresentar os elementos que me levaram a pensar o pé-de-parede como uma configuração de práticas, de sentimentos e relações que são reformuladas, reafirmadas e postas ao testemunho de conhecidos, vizinhos, parentes, amigos e familiares. Desde o início deste trabalho venho tentando defender que a organização de um ambiente no espaço de realização da cantoria permite, entre outras coisas, que as pessoas se destaquem, coloquem em evidência o que elas desejam, façam associações com quem elas preferem fazer, realcem a dimensão de suas vidas que lhes interessa.

Desse modo, esta análise através dos versos, e não mais do ambiente como estrutura física e a partir de sua dinâmica organizacional, me levou a um jogo de realces. Tal como destacado ao longo do capítulo, os convidados deixam de ser “cabras” e passam a ser “homens”, “patrões”, “pessoa de confiança”, “pessoa de cartaz”. As mulheres ganham destaque por sua beleza, pela sua importância na manutenção da instituição familiar, pelo fato de serem “protetoras dos filhos”, “guardiães do lar”, o “porto seguro do marido” etc.

Todo esse jogo do improviso realça fatos que estão no cotidiano das pessoas, mas no pé-de-parede eles são destacados com maestria, poesia, gracejo, beleza e testemunho. É dada a oportunidade aos convidados de escolher o assunto, de oferecer uma música ou um mote a quem desejar. Esse canal de comunicação estabelecido entre

a dupla de cantadores e os convidados coloca o ambiente da cantoria como um local de reafirmação das relações, dos papéis sociais e das reputações.

Capítulo V

O dinheiro no pé-de-parede

Às vezes você sai para cantar e a cantoria te dar uma renda boa,
você faz compras. Ajuda muito esse dinheiro.
(Heleno Fragoso)

Introdução

O presente capítulo tem por objetivo apresentar os vários sentidos que as pessoas dão ao dinheiro no ambiente da cantoria de pé-de-parede. Por meio de um exame das categorias empregadas para designá-lo e das situações em que elas emergiram, tentar-se-á compreender de que modo essa série de sentidos é reveladora, por sua vez, do próprio mundo da cantoria, recuperando dimensões importantes, apenas sugeridas anteriormente.

Em decorrência da multiplicidade de sentidos que o dinheiro ganha ao longo do processo de organização da brincadeira até a sua realização, as concepções de Viviana Zelizer (1994) tornaram-se pertinentes para se pensar o material etnográfico desta pesquisa. Segundo essa autora, o dinheiro assume sentidos particulares segundo as relações sociais em que se encontra envolvido.

Esse capítulo é importante primeiro pela centralidade dos distintos valores atribuídos ao dinheiro no decorrer das relações estabelecidas por meio da organização do pé-de-parede e, em segundo lugar, porque acredito que eles serão essenciais para a sustentação da tese defendida aqui, ou seja, de que a brincadeira é um momento de reordenação social através do ambiente criado pelo e no pé-de-parede, no qual relações são reforçadas, papéis sociais são postos em destaques e reputações são construídas e reafirmadas. Além disso, acredito que essa reflexão possa ser reveladora de valores, tais como generosidade, honra, prestígio e solidariedade, e de modos de estabelecimento de laços sociais. Mas ainda cabe a seguinte pergunta: o que exatamente esses vários

dinheiros constituintes da brincadeira ajudam a compreender, no sentido weberiano, a cantoria como um todo?

Desde a minha inserção no mundo do pé-de-parede, o dinheiro mostrou-se ser um assunto recorrente. Com variações de sentidos, a sua presença era sempre evocada como determinante de algum aspecto em torno da organização e da realização da brincadeira. Mas ao início, apesar de sua constante presença, parecia-me comum que os donos de bar/barraca, os poetas ou mesmo os convidados o tivessem como questão, uma vez que a organização de um evento estava em jogo. Foi quando o poeta Sinésio Pereira, ao falar sobre o convite de Manoel Domingues para fazer uma cantoria em Carpina, disse o seguinte:

“Manoel me arrumou essa cantoria aqui hoje, mas eu já arrumei uma para ele amanhã. Porque é assim: trato se paga com trato”.

A partir desse comentário comecei a perceber que o cantador convidado, independente da quantia que irá arrecadar, já inicia a brincadeira em dívida com o seu parceiro. Entretanto, quando Sinésio fez aquele comentário, ele não estava falando unicamente da quantia que ganharia naquela noite, porque não é o valor que renderá a brincadeira que gera a dívida entre os parceiros, e sim o compromisso da reciprocidade intermediada por essa quantia que estabelece entre eles um compromisso.

Um cantador, quando dá um trato de cantoria a outro cantador, já é pensando em outro trato que aquele cantador vai dar porque é quase como uma obrigação. O cantador me dá uma cantoria hoje, por exemplo,

Manoel Domingues Ramos me leva para Carpina para cantar hoje e amanhã, eu tenho por obrigação na próxima semana, daqui a quinze dias ou em um mês, eu trazer ele para cantar aqui em Vitória num sábado e num domingo. É uma paga de trato. Você me leva para uma cidade e eu tenho a obrigação de trazer você para a minha cidade. (Helena Fragoso, Vitória, 2006)

Além do pagamento do trato, o cantador, no dia do pé-de-parede, tem obrigações com o parceiro que ele convidou, por exemplo, providenciar-lhe a dormida e a comida. O dinheiro apurado na brincadeira é dividido igualmente entre os dois.

Ainda nessa mesma cantoria em Carpina, Sinésio, conversando conosco sobre um sítio, no município de Vitória, em que ele havia cantado cerca de duas vezes, disse que,

apesar dos constantes convites, estava evitando voltar lá para fazer uma brincadeira porque o local era impróprio devido à ventania. As pessoas dessa localidade, por sua vez, concluíram, em comentário feito diretamente ao poeta, que Sinésio não queria mais cantar para eles, pois “não estava precisando”. Entre um comentário e outro, a idéia do dinheiro aparecia constantemente, porém com outro valor e sob outra denominação.

Ao longo da minha permanência no campo, fui percebendo que, do mesmo modo que o vocábulo festa não era apropriado para designar as reuniões das quais vinha participando, “dinheiro” não contemplava fidedignamente aquilo que as pessoas mencionavam em torno da organização ou realização da brincadeira. Por exemplo, quando o pessoal do sítio disse ao poeta Sinésio Pereira que a sua recusa em cantar em seu sítio se dá pelo fato de ele “não está precisando”, isso reflete o sentido que eles dão ao dinheiro dado ao cantador: é a contribuição/a ajuda, que, em momentos de desentendimento entre eles, passa a ter um teor acusatório. Mais adiante, o leitor poderá verificar que esse sentido não corresponde aquele concebido pelos cantadores, que o concebe como “paga” pelo serviço profissional prestado. São exatamente esses vários sentidos do dinheiro que me foram apresentados ao longo do campo, que eu vou explorar daqui por diante e ver o que eles nos permitem compreender da cantoria propriamente dita.

5.1 O dinheiro para participar do pé-de-parede

O período anual de realização da cantoria, tal como já foi explicado no capítulo III, é determinado pelo calendário agrícola da região, logo pelo período em que a população supostamente terá dinheiro disponível para participar da brincadeira devido ao contrato de trabalho temporário para o corte da cana. Passado esse contrato, ou seja, de janeiro a agosto, a circulação do dinheiro na região é bruscamente reduzida. Em relação a esse

calendário de organização da brincadeira, não houve mudança em comparação, por exemplo, com os anos 1960. Desde essa época, é o segundo semestre o período em que as cantorias são realizadas. Contudo Biu, o senhor de Lagoa de Itaenga que hoje põe cantoria em sua barraca, ao falar sobre as condições de realização da brincadeira disse que “dinheiro para pagar o cantador o povo nunca teve”, mas as pessoas apareciam, ao contrário de hoje em dia, quando, segundo ele, o dinheiro é mais farto.

“Chegava lá tinha de sentar e aí começavam a fazer canção, mote, saía dinheiro ninguém sabia de onde”. (Dona Iraci, Lagoa de Itaenga, 2007).

A explicação nativa é interessante para perceber que o dinheiro reservado à participação na cantoria não era retirado diretamente do orçamento doméstico. O caso do próprio Biu corrobora essa afirmação, uma vez que ele disse que, nas décadas de 1960/70, quando era convidado para cantoria, trabalhava até sábado na usina “para ter dinheiro para pagar o cantador”. Desse modo, o dinheiro colocado no prato do cantador naquele período não podia ser lido como um medidor econômico da renda doméstica.

A minha suspeita é de que, por um lado, as pessoas compareciam à brincadeira, tal como dito por Biu, porque elas se encontravam nos sítios. Por outro, apesar da escassez econômica, antes do processo do fim da *morada* havia possibilidades de se ganhar dinheiro, por exemplo, com os produtos de seus sítios. Hoje não só grande parte dessas pessoas está na periferia das cidades vivendo de biscates ou de salário mínimo, tal como me foi descrito por Beija-Flor, como também as oportunidades para ganhar esse extra, foram reduzidas. É desse modo que, hoje em dia, na alta estação da cantoria, o cantador ainda precisa conciliar o trato com a data em que as pessoas recebem a sua quinzena, ou seja, parte do seu salário.

Presenciei, conforme explicitado no capítulo III, o acerto de um trato entre o cantador Heleno Fragoso e o senhor Zeca da Borborema, cuja esposa, ao escutar a especulação das datas, disse assim: “Espera aí que eu vou ver se essa semana é a

quinzena do pessoal”, e entrou na casa para pegar um calendário. Tendo confirmado que o domingo proposto coincidia com a quinzena dos moradores do arruado, o trato foi acertado. A explicação dada pelo senhor Biu e os fatores dos quais dependem atualmente uma cantoria estão longe de sinalizar uma maravilha da qualidade de vida na condição de *moradores*, mas uma proletarização do povo dessa região, que passou a ser assalariado.

Baixinha: É mais coisa de começo do mês, sabe? Sabe, assim no final do mês, o pessoal está todo sem dinheiro. Às vezes tem vontade vir, mas não pode porque está sem dinheiro. Aí no começo do mês, depois do dia 02 em diante, o pessoal recebe o dinheiro e aí vem.

Simone: O senhor quando coloca cantoria, marca nessa data?

Baixinha: Exatamente. Para as pessoas poderem vir. Às vezes eles até avisam a mim: “Oh, vamos marcar para tal tempo assim”. É o tempo que o pessoal está com dinheiro. Fica melhor. Aí eu digo: Está tudo bem. (Senhor Baixinha falando sobre a sua vizinhança em Feira Nova, 2007)

5.2 O ambiente que faz o dinheiro

Uma vez tendo chegado a alta-estação da cantoria, é o momento dos cantadores correrem atrás de seus ambientes para fazer a brincadeira. Nas décadas de 1960-70, de forma distinta ao que ocorre nos dias atuais, os cantadores eram disputados pelos donos de barraca ou mesmo pelos chefes de família, que enviavam com antecedência o convite para o cantador.

Era o meu pai. Era ele mesmo que contratava os cantadores. Se não desse lucro...comparação, se ele vinha, papai chamava, contratava por R\$ 50,00. Se viesse gente ou não viesse, pai tinha que dar. Aquele que caía na bandeja era deles, era o café, alguns deles vinham para passar o dia. Hoje em dia não, eles mesmos se convidam porque não tem quem chame mais. Eles só têm o da bandeja e olhe lá, se o povo não se arrepender e tirar de volta. (Iraci, Lagoa de Itaenga, 2007.)

A corrida pelo ambiente que, por um lado, como já mencionado, legitima o caráter profissional do cantador, e, por outro, garante-lhe que o dinheiro arrecado não seja visto como “esmola”. Ao contrário, as notas colocadas no prato do pé-de-parede de um amigo, conhecido ou parente são a paga, a ajuda ou o ganha-pão, os quais intermedeiam as relações entre cantador e dono da casa/barraca, cantador-cantador, cantador-convidado, convidado-dono da casa/barraca.

Conforme me foi explicitado por Heleno Fragoso, é extremamente depreciativo para um cantador profissional o fato de ele ser visto cantando em local impróprio para cantoria. É motivo de desonra e perda de prestígio para essa classe de cantador “cantar sem dinheiro”, “cantar por brincadeira”, “cantar sem compromisso de nada: hoje canta, amanhã não canta”, “cantar em festa de bebida”. O ambiente organizado no quintal de casa ou no saguão da barraca, reunindo amigos, vizinhos, parentes e familiares, garante a personificação do dinheiro, que ganhará um novo sentido, nessa relação entre o cantador-dono da casa, cantador-convidados.

A quantidade de convidados e a quantia que ela gera a dupla de cantadores, além da satisfação profissional dos poetas servem como divulgação do ambiente como local de boa cantoria e de pessoas apreciadoras de poesia.

É igualmente depreciativo cantar sem remuneração porque, se o cantador é profissional, ele deve ter a sua produção reconhecida e, desse modo, um dos elementos de reconhecimento desse ofício é o pagamento feito ao poeta. Sem o dinheiro, tal como explicitado por Heleno, é cantar de brincadeira, “coisa de amador”, cantar sem compromisso com ninguém, contrariando assim a comum afirmação usada pelos poetas em dia de cantoria: “Hoje eu tenho compromisso com o senhor X”.

5.3 O custo para o dono da casa/barraca

Ao ter o trato fechado, a atenção passa a ser o dia de realização da brincadeira. Como assinalei brevemente no capítulo III, não é qualquer pessoa que põe cantoria em casa. A realização da brincadeira envolve uma série de procedimentos para o dono da casa/barraca, que me foram ditos como custosos. A começar pelo fato de que ele será o responsável por determinar o teto máximo de pagamento da cantoria. E mesmo que essa

dada quantia, como já mencionada no capítulo III, seja devolvida pelos cantadores, ele terá que tê-la no dia para o ato ritualístico da abertura do prato.

Lucro em cantoria não tem. Você coloca uma cantoria dentro de casa, o primeiro que entra no prato, por exemplo, eu nunca entro com menos de dez reais. Aí tem a despesa da janta do cantador porque não vai chegar ninguém e passar mal. Sempre tem que ter uma jantazinha boa para o cantador. Tudo isso aí, o que vende do bar para cobrir essa despesa, não cobre. Mas eu fico satisfeito porque eu gosto. Em vez de ir para a casa da Brisa [referindo-se a senhora Brígida de Feira Nova que também coloca cantoria em casa] e gastar R\$30,00, R\$ 40,00, eu aqui gasto R\$ 20,00 ou R\$ 30,00, mas estou em minha casa. (Biu, Lagoa de Itaenga, 2007)

Além disso, é de responsabilidade do dono da casa comprar as bebidas e os petiscos que serão vendidos aos convidados.

Ah não, aumenta mais um pouco. A gente faz mais tira-gosto. À noite tem mais petisco, né? A gente compra mais coisa diferente, bife de porco, sarapatel, porque não é todo dia que tem. A gente compra mais. Quando o movimento é bonzinho, dá. Quando não dá, dá até raiva porque foi só trabalho. [Risos] O trabalho aumenta. (Iraci, Lagoa de Itaenga, 2007.)
Ahhh tira gosto, né? Às vezes a gente faz “mão de vaca”, passarinha, sardinha assada. Tem que preparar outros tira-gostos. No domingo que não tem cantoria o tira-gosto é menos. Tem cantoria, tem que ter mais tira-gosto porque vem mais gente. (Biu Ambrósio, Vitória de Santo Antão, 2007)

Se a família convidada for muito íntima da família organizadora, os petiscos, e somente eles, não lhe são cobrados, porque segundo explicação de Iraci “isso já não é coisa de cantoria, é coisa de amizade”.

Por todo esse empreendimento, o cantador dono do trato considera dispensável o pagamento do dono da casa, logo o devolve no final da brincadeira. Além disso, essa devolução demarca o reconhecimento do esforço da família por ter organizado o evento e, sobretudo, o fato de lhe ter cedido um ambiente para cantar. O dinheiro devolvido torna-se o reconhecimento do apoio concedido.

O poder do dono da casa/barraca em mobilizar as pessoas para participarem da cantoria também se reverte em um capital social, revelador de seu prestígio. Se o cantador dono do trato não identificar esse esforço, ele pode supor que o dono da barraca “não está precisando”, logo não lhe deu o apoio necessário. Em uma dada ocasião, quando voltávamos de uma cantoria, o cantador dono do trato contou para mim e para o seu parceiro que um dos convidados, no caso o seu fã mais antigo e com o qual

tem maior intimidade, disse-lhe que o dono da barraca estava com um contrato com a prefeitura, por isso não se empenhou tanto na organização da brincadeira. Desapontado com a informação, o cantador disse que tão cedo não voltaria ao local.

O empenho na organização, reivindicado pelos cantadores, tem a ver principalmente com o esforço em divulgar o evento e reunir, assim, os amigos e parentes. Para o dono da casa, por sua vez, a quantia colocada no prato, na hora em que o cantador lhe faz o elogio, representa uma reafirmação de “poder” diante de seus parentes e vizinhos, já que todos comentam que “não é todo mundo que pode botar cantoria em casa”.

Com as mudanças sócio-econômicas ocorridas na zona da mata, a situação e a existência social dos donos de bar/barraca, em sítios, ficaram bastante comprometidas, já que eles perderam grande parte de sua clientela. Muitos desses que hoje ainda colocam cantoria em casa o fazem porque tem outro empreendimento comercial, como, por exemplo, o senhor Raimundinho que é proprietário de uma casa de farinha ou senhor Baixinha que comercializa os produtos de seu roçado e, sobretudo, porque o seu irmão tem um depósito, no qual ele compra, por consignação, as bebidas para a brincadeira.

5.4 O “participar bem” da cantoria

O dia da brincadeira é marcado por uma série de regras. Não obstante, nenhuma delas é formal, ou seja, cada convidado ou pessoa participante da cantoria tem que saber as regras e as políticas daquele universo. Apesar da existência de um contrato moral, naquele ambiente a palavra “obrigação” é inadequada, porque tudo que é feito em torno da cantoria é dito em termos de “livre vontade”. Por exemplo, os convidados dizem que vão à cantoria porque gostam, os cantadores dizem devolver o dinheiro ao dono da

casa/barraca por reconhecer o esforço feito, um cantador convida o outro por pensar em tratos futuros, como mencionado acima, “é quase uma obrigação”. O pé-de-parede, tal como o dom, é imbuído de um caráter desinteressado e voluntarioso.

“Fala não porque já sabem, porque se o cantador canta, tem que pagar”. (O senhor Biu explicando que ninguém na região precisa ser avisado de que o cantador deve ser pago)

Conforme o indivíduo vai sendo socializado na cantoria, ele vai internalizando o seu “código” de ética. A primeira delas em relação aos convidados talvez seja o comparecimento ao evento. O cumprimento dessa regra, ou seja, ir à brincadeira para o qual foi convidado relaciona-se diretamente às possibilidades financeiras da pessoa, porque sem dinheiro não tem como “participar bem” de uma cantoria, tal como ressaltado várias vezes no campo. E isso não está relacionado necessariamente ao seu poder de aquisição, ou seja, simplesmente pelo sentido monetário do dinheiro, mas pelas atitudes e situações que ele irá balizar.

Essa brincadeira movimenta uma quantia de dinheiro considerável, a qual será empregada na compra de cerveja, de aguardente, refrigerantes, petiscos, pagamento do meio de transporte que, em sua maioria, ou é um carro fretado ou o serviço do moto-táxi, além do dinheiro exigido na hora do elogio e dos pedidos. Em todos esses atos, com exceção daqueles que têm um preço fixado como é o caso do frete ou do moto-táxi, a atitude do convidado pode ser positivada ou negativada. Ser generoso, “pessoa muito distinta”, “pessoa excelente”, por exemplo, com os demais de sua mesa, compartilhando a cerveja e o petisco, é visto como uma qualidade positiva. Por sua vez o mesquinho, aquele que “bebe, mas não contribui” ou que não valoriza o cantador é altamente reprovado. Dessa maneira, quando o convite lhe é feito, subjacente a ele, tem uma série de questão em jogo. Por isso é essencialmente importante analisar as reais condições de participação e se, por acaso, a conclusão final for a impossibilidade de concretizar o convite, você deverá dizer o motivo à pessoa que lhe convidou.

Baixinha: Ah falam!

Convidado: Oh eu não fui pela situação de dinheiro

Baixinha: Ah mas podia ter ido, não tem problema não. Devia ter ido. Não tinha problema por causa do dinheiro não.

Convidado: Na próxima eu vou. (Feira Nova, fevereiro de 2007)

Uma vez apresentada a justificativa, todos da vizinhança saberão o motivo da ausência do convidado. Vale lembrar que nesse contexto é importante estar sob os olhos dos outros, já que parte dos elementos constituintes de prestígio e de honra emerge dessa sociabilidade intensa com o grupo. Em relação ao cantador, conforme já explicitado em capítulos anteriores, ele não deve se mostrar excessivamente preocupado com a questão do pagamento da cantoria, porque senão os convidados podem achar que ele está ali “só pelo dinheiro”, ou seja, que ele é um “mercenário e interesseiro”. Além disso, ele deve obedecer ao tempo de desenvolvimento da cantoria, o que implica diretamente no cumprimento de suas etapas: abertura, elogio e pedidos. Esse tempo não é determinado por uma cronometragem determinada, ele é um tempo sentido no decorrer do desenvolvimento da brincadeira e negociado com aqueles presentes a partir de uma idéia de voluntariedade. O cumprimento desses preceitos implica na relação de confiabilidade que os convidados e o dono da casa terão com o cantador dono do trato, sem a qual a cantoria é inviabilizada.

5.5 A organização espacial do ambiente

O ambiente da cantoria pareceu-me ser organizado fisicamente de forma a demarcar a hierarquia dos convidados em relação ao acesso aos cantadores e, sobretudo, ordenar os fãs de cantoria, inclusive os membros da família organizadora, quanto ao grau de conhecimento da técnica do improviso e da construção poética. Porém, essa ordenação espacial, igualmente a todas as regras da cantoria, não é formal, ou seja, os lugares não contam, por exemplo, com um sistema de reserva. É sabido que os idosos sentam na primeira fila e são eles que pagam a quantia mais alta na hora do elogio.

Algumas poucas vezes vi ocuparem esse lugar as mulheres da família organizadora do evento. Na fileira seguinte sentam-se as mulheres mais velhas, em geral, casadas, nas laterais as mais jovens e, nas últimas cadeiras, os homens adultos e os mais jovens. A localização espacial da mulher demarca a sua condição na cantoria de dependente economicamente da figura masculina do pai – ocupante da fileira da frente, ou do marido, que está na fileira traseira.

Os homens adultos, apesar de serem colocados economicamente em vantagem em relação às mulheres, de serem cantados primeiro no elogio, não terem a sua pessoa anunciada em termos de dependência econômica, encontram-se na parte posterior devido ao tempo de inserção na brincadeira. Muitas vezes, em cantorias, algumas convidadas ou mesmo os poetas me apontavam um senhor bem idoso que “sabia muito de poesia”, ele sempre se encontrava sentado diante da dupla de cantadores. Esse lugar na primeira fila nunca me foi dito em termos de privilégio, entretanto ao longo do tempo é perceptível o seu lugar de destaque em relação aos demais. São esses senhores que têm preferência na hora do atendimento do pedido, são eles também aqueles que primeiramente têm o nome louvado na hora do elogio, a sua nota colocada no prato, sendo a de valor mais alto, está sempre acima das demais.

Os muitos jovens, embora estejam incluídos na brincadeira, nem chegam a ocupar as cadeiras, ficam em pé no fundo do ambiente. É deles também a quantia menos expressiva do prato. As crianças, embora não tenham o seu nome cantado, são autorizadas e incentivadas a ocuparem as cadeiras da frente, ao lado dos mais idosos. Acredito que essa seja uma forma pela qual os adultos vão, aos poucos, inserindo-as nesse universo. Elas, desse local privilegiado, acompanham passo a passo a interação da dupla de cantadores com os convidados. Tão logo começam a ter o nome cantado, com o passar dos anos, os meninos, por exemplo, ingressam no lento movimento de

encaminhamento à primeira fileira, ou ainda, da condição inicial de inexistência social no ambiente da cantoria à fileira privilegiada.

5.6 A inserção do prato e a estipulação da quantia dada

Visto que o tempo para a abertura da cantoria tenha contemplado os ânimos dos presentes, é dada hora da inserção das pessoas no evento. Pode acontecer que os poetas se distraiam e percam, assim, a noção de inicialização de algumas das etapas, quando prontamente haverá a cobrança dos convidados. Por exemplo, na cantoria da casa da dona Maria, em Araçoiaba, Manoel Domingues, o dono do trato, prolongou o assunto sobre o governo Lula e o então candidato ao governo de Pernambuco, Eduardo Campos. Aqueles que estavam presentes irritaram-se com o tardar do início da cantoria e um dos convidados gritou assim: “Oxe Manoel, deixe Lula para lá, rapaz. Eu quero ver é cantoria!”. Tão logo a reclamação foi feita, a brincadeira foi iniciada.

Assim como há esse tempo para o início da brincadeira, há um modo, que também tem a sua dimensão temporal, pelo qual as etapas vão sendo iniciadas ao longo do evento. O início do elogio – a primeira a envolver dinheiro, por exemplo, é sutilmente anunciado nos versos do final da sextilha de abertura, de forma a transparecer que a hora do pagamento se aproxima. Conforme explicitado na análise dos versos, em vez de os poetas falarem nesse momento em dinheiro ou pagamento, eles o anunciam mencionando termos como “ganha-pão” e “bóia-minha”.

A sutileza em inserir a questão do pagamento no evento se dá pelo fato de que o rendimento monetário não deve de nenhuma forma ser colocado como objeto principal de sua realização. Todos devem manter o clima moral de solidariedade familiar, da vizinhança e da amizade da brincadeira, o que a caracteriza em oposição ao mundo interessado do dinheiro. V. Zelizer em seu livro “The purchase of intimacy” (2005)

aborda essa ambivalência das relações dos sujeitos chamando-a de teoria dos *mundos hostis*. Segundo ela, as pessoas em seu cotidiano estabelecem vínculos determinando fronteiras entre relações distintas e definido as formas, objetos e cenários que estão ligados a um ou outro tipo de laço.

A referida delicadeza para a iniciação do elogio envolve também, por exemplo, a incorporação de elementos que farão parte da dimensão ritualística dessa etapa, por exemplo, o prato forrado. É ele que fará a mediação entre o cantador e os convidados que, ao terem o nome mencionado nos versos, devem a ele se dirigir. Na mesma cantoria mencionada anteriormente, enquanto os poetas estavam naquela discussão acerca do presidente Lula e do governo do estado de Pernambuco, a dona da casa-barraca trouxe o prato forrado e o colocou sobre a mesa, do lado da qual eu estava sentada. Entretanto, a cantoria sequer havia sido inicializada. Na arrumação do ambiente, onde se reunirão os poetas e os seus fãs, é permitido que se coloque desde o início o banquinho ou o apoio para o prato, mas o objeto em si tem um momento exato para aparecer⁷⁷.

Até a cantoria de dona Maria, em Araçoiaba, a antecipação da apresentação do prato não havia ocorrido. Com isso, naquela ocasião não percebi, primeiro, que a atitude da dona Maria tinha sido precipitada, e, segundo, que ela havia causado uma situação embaraçosa aos poetas, sobretudo, ao dono do trato. Manoel Domingues, muito constrangido, me fez o seguinte pedido: “Oh Simone, me faz um favor, esconde esse prato aí. Põe ele para trás. Assim tão cedo, assusta o pessoal”. Essa antecipação é permitida aquele que arrumou o ambiente para a brincadeira, mas não ao cantador. Se Manoel tivesse mantido a exposição do prato mesmo antes da cantoria ser iniciada,

⁷⁷ E isso, em nossa sociedade, não é peculiar à cantoria. Em festas de terreiros de candomblé, por exemplo, o prato onde será feito o pagamento ao orixá só é levado à cena após os primeiros cantos, palmas e danças (Baptista, José Renato, “Os deuses vendem quando dão: um estudo sobre os sentidos do dinheiro nas relações de troca no Candomblé”, dissertação, PPGAS Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, 2006).

daria a entender aos convidados que estava ali mais para arrecadar o dinheiro do que para fazer versos para o pessoal. Tal atitude abalaria a confiança construída ao longo de dez anos entre Manoel Domingues e aqueles *fregueses de cantoria*. Apesar de os poetas, ao falarem em freguês de cantoria, sugerir uma “negociação”, ela não deve ser assim tão direta. E é devido a isso que ao longo de toda a sextilha de abertura, que pode chegar a durar mais de uma hora, a presença do prato é coibida.

Se o dono da barraca, por sua vez, esquece de trazer o prato no tempo apropriado, os primeiros versos da etapa do elogio são dedicados à sua solicitação, tal como a estrofe abaixo feita na cantoria do senhor Raimundinho:

Eu vou mudar de caminho
De vereda e de estrada
Comecei cedo na noite
Para atender da madrugada
É hora de Raimundinho
Me dá a bandeja forrada (Severino Soares)

Em caso de cantoria patrocinada por um político, em época de campanha eleitoral, o prato deixa de fazer parte do evento, porque a sua organização e propósitos foram alterados. Nesse caso, o político é o responsável direto pelo pagamento dos cantadores⁷⁸, que aqui é dito em termos de cachê e o trato da cantoria vira contrato. Em almoço ou reunião comemorativo de aniversário, para o qual alguns fãs de cantoria costumam convidar um cantor com quem tem amizade, tampouco há a presença do prato. No período do campo, participei de dois desses eventos, ambos de amigos de Heleno Fragoso, nos quais o poeta e mais o seu parceiro Severino Soares cantaram todo o tempo de elogio tanto para o aniversariante quanto para os seus convidados. Tanto na celebração do aniversário da professora amiga de Heleno, na escola estadual de Vitória, quanto no do pai de outra amiga de Heleno, Valéria, em Bonança, o cantor usou o tempo para atender pedidos e fazer elogios.

⁷⁸ Na época em que fiz campo, não tive a oportunidade de acompanhar esse tipo de cantoria, que será tema para investimento em projeto de pesquisa futuro.

No almoço em Bonança, por exemplo, não foi criado um ambiente de pé-de-parede, os cantadores permaneceram à mesa com os demais convidados, falaram muito sobre a Valéria e o seu marido Romildo e fizeram muitos motes jocosos, a pedido da anfitriã, em torno do fato de seu marido ter feito o exame de próstata e de seu irmão compor a equipe de segurança do então candidato a governador Eduardo Campos. A participação dos cantadores na comemoração no colégio foi mais curta do que aquela no sítio em Bonança devido ao trato com Biu Ambrósio, que Heleno tinha em seguida. Uma das professoras presentes, achando que tinha tido pouca cantoria, disse que em seu aniversário ia ter tanta poesia “que a viola iria voar de tanto tocar”.

O prato é trazido por uma terceira pessoa, que, na maioria das vezes, é o próprio dono da barraca/casa que já o apresenta com a cédula que corresponde a sua contribuição para o cantador. Essa contribuição, tal como todas as coisas da cantoria, não possui um valor estipulado monetariamente. É sabido que ela servirá como teto para as futuras contribuições dos convidados, logo o seu valor, como me foi dito, deve servir como um “chamarisco” ou “atrativo”.

Simone: O senhor pode abrir a bandeja, por exemplo, com R\$ 1,00?

Biu Ambrósio: Ahh aí não, Simone. Ai os outros vão fazer o que? Se ele botar um real, eu vou botar um real também. Eu boto R\$ 20,00, só que eles [referindo-se aos cantadores] devolvem para mim depois.

Em toda a temporada de 2006-07 acompanhando as cantorias na zona da mata, não presenciei nenhum convidado dando uma contribuição maior do que a ofertada pelo dono da cantoria. Quando o prato é aberto com dez reais, por exemplo, é comum ver pessoas, que já acompanham há muitos anos o cantador, colocar a mesma quantia. No pé-de-parede, quanto maior for o tempo de acompanhamento das brincadeiras do cantador, maior é o valor com o qual o fã de cantoria deve colaborar. Por exemplo, Cara de Gato acompanha as cantorias de Heleno Fragoso há muito tempo; o cantador “o considera muito”, com isso, não o vi e considero pouco improvável que ele venha a fazer uma contribuição baseando-se no menor valor da noite, por exemplo, R\$ 2,00. Zé

Tapera, o fã mais antigo de Manoel Domingues na cantoria de Dona Maria, contou-me em sua entrevista que se, por acaso, ele estiver doente, ele arruma “os R\$ 5,00 do cantador” e pede alguém para ir até o local da brincadeira entregá-lo⁷⁹.

Quando o convidado, apesar da longevidade na cantoria do poeta, não tem como contribuir com a quantia que lhe parece apropriada, ele dá uma satisfação ao cantador:

Hoje eu sou vice-prefeito [da cidade de Paudalho], diretor da FETAPE, mas ainda canto no meu município e os meus eleitores vão lá me dão um cruzeiro na bacia. Um real. Eles dizem: “Não dou mais, senhor Beija-Flor, porque não tenho”. Quando termina a cantoria, a gente faz uma cervejada e toma uma cachaça e o dinheiro acaba ali mesmo. [RISOS] (Beija-Flor, Carpina, 2005)

Tem trabalhador que manda pedir desculpa porque não pôde ir porque não tem dinheiro; fica com vergonha se o cantador falar no nome dele e ele não dá um real. A situação é difícil, né? (Beija-Flor, Carpina, 2005)

Pelo fato de não ter um valor formalmente estipulado, não era para haver as satisfações. Cada pessoa contribuiria com o que pode ou com o valor que acharia apropriado, se assim quiséssemos pensar pelos preceitos mercantilistas. Se você visita, por exemplo, um dos museus britânicos, nos quais a entrada é gratuita, mas há uma indicação para o visitante efetuar uma colaboração, ninguém vai lhe abordar ou você terá que se explicar pelo fato de ter colaborado com uma libra. Essa doação, ainda que denote o apreço que o indivíduo tem pelo patrimônio artístico e histórico, tem um sentido distinto da quantia que o convidado dá ao cantador.

Além do tempo de acompanhamento da brincadeira e da intimidade com o poeta, a expectativa sobre o valor também varia em cima do conhecimento que se tem sobre as condições financeiras do convidado. Sinésio Pereira, por exemplo, contou-me que certa vez foi cantar em Camaragibe e o prefeito na ocasião queria pagar o elogio que lhe foi feito com um valor muito baixo. O cantador, muito nervoso e contrariado, disse-lhe que não precisava pagar. A recusa deu-se não exatamente pelo valor, mas pelo fato de todos saberem que o convidado tinha condições de oferecer uma quantia mais alta, logo o ofertado foi tido como uma ofensa para a dupla. Mesmo que o convidado não seja da

⁷⁹ Na relação entre o filho e a mãe de santo, por exemplo, quanto maior for a intimidade entre eles, menor deve ser o valor cobrado. (BAPTISTA, op. cit.)

notoriedade de um prefeito, nesse universo, todos têm conhecimento sobre a condição social do outro. Em diversas ocasiões, ouvi os convidados comentarem baixinho que não era para chamar uma determinada pessoa porque ela estava “lisa”, é dizer, não tinha dinheiro para colocar no prato.

Ainda que não haja um valor estipulado, é sabido que modalidades poéticas complexas, por exemplo, um decassílabo, requer um pagamento mais alto. Porém, a quantia ofertada por um pedido deve ser inferior àquela dada pelo elogio. Vale lembrar que nada na cantoria possui um valor estipulado. A indexação é feita a partir do ambiente, da intimidade, do tempo da relação e da expectativa em cima do convidado. Na cantoria de dona Brígida e do senhor Baixinha, em Feira Nova, eu, pela primeira vez no campo, resolvi fazer o pedido de um mote e quando fui colocá-lo sobre o prato com o pagamento, fui repreendida pela filha da dona da casa, pois, segundo ela, cinco reais era uma quantia muito alta. Tentando corresponder às expectativas dos cantadores com relação ao meu pagamento, não tinha me dado conta de que eu ofenderia os demais, já que não se pode pagar um pedido com uma quantia igual ou superior aquela que a maioria dos convidados usou para pagar as suas pessoas. O pagamento igual ao elogio ou superior a ele só é admitido em situações em que os convidados decidam estabelecer uma competição entre eles, por exemplo, os casados contra os solteiros, ou ainda, como ocorreu em uma cantoria na barraca de dona Iraci: a competição entre o seu primo e um outro convidado, através da qual travaram uma batalha por meio de versos.

5.7 O dinheiro no prato

Uma vez que o prato esteja sobre o banco diante da dupla, o elogio é iniciado. Os convidados, conforme relatado em capítulos anteriores, vão sendo chamados, um a um, independentemente da quantidade de pessoas na brincadeira. O tempo entre a

estrofe improvisada e a chegada da cédula no prato é curto, porque tão logo o convidado ouve o seu nome, prontamente encaminha-se ao prato com a cédula na mão. Percebi em algumas ocasiões que algumas pessoas se esforçavam para não deixar à mostra a nota de R\$ 2,00, quando esse era o valor com o qual iria pagar o seu elogio. Além disso, mesmo que a brincadeira tenha muitos convidados, o que, às vezes, impossibilita o acesso à dupla, a pessoa cantada é aquela que deposita a sua cédula no prato.

Em uma das cantorias que participei no sítio dos Melo, devido à grande quantidade de convidados, foi feita uma lista a partir da qual as pessoas foram sendo cantadas. Em um dado momento, a convidada da vez, diante da imensa dificuldade de chegar ao prato, deu para o convidado ao lado a sua contribuição, que foi sendo passada de mão em mão até chegar ao apontador. Diante da situação confusa, porque naquela altura o apontador já não sabia mais de quem era a nota, ele, com a cédula na mão, começou a perguntar de quem havia sido aquela “paga”. A nota não foi posta no prato até que a sua dona tenha sido identificada e anunciada em voz alta para que todos escutassem o seu nome.

A partir daquele singular episódio, eu comecei a ver que há uma identificação entre a pessoa e o dinheiro colocado no prato. No pé-de-parede, o dinheiro é a própria pessoa do convidado. Mas cabe ainda a seguinte pergunta: o que o dinheiro posto no prato no elogio dá direito ao convidado?

O poeta por meio do improviso, tal como relatado no capítulo anterior, reordena o espaço, através do destaque dado a certos papéis sociais, insistentemente privilegiados nas estrofes, reafirma laços de amizade e familiares, reforça reputações. A pessoa emergida dessa contextualização poética é inserida no prato, passando assim a constar no ambiente da brincadeira. É por essa leitura que, ao tentar montar o quebra-cabeça do pagamento do elogio, eu estabeleci que o convidado, nesse momento, paga a sua pessoa.

É através do elogio e, por conseguinte, do seu pagamento que o convidado é inserido no contexto da brincadeira e passa a ser autorizado a intervir na etapa seguinte.

Seguindo a idéia da indissociação entre o convidado e o dinheiro colocado no prato no momento do elogio, na cantoria de dona Maria, vi quando um senhor, ao ser cantado, teve a sua cédula providenciada por aqueles que estavam ao seu lado. Entretanto, o senhor que lhe deu o dinheiro, passou-o pelas costas de forma a evitar que os demais vissem que a nota que seria posta no prato, de fato, não era do convidado que a depositaria e, sobretudo, porque ao colocar o dinheiro no prato, você está se colocando. Logo, se a cédula não é sua, você não foi inserido na brincadeira.

A dimensão ritualística da afirmação da pessoa cantada é sacramentada com o ato final do prato. Se o ato não é concretiza, tampouco você será quem o cantador está cantando que é⁸⁰.

⁸⁰ Essa ritualização em torno de um pagamento que é feito a terceiros e intermediado por um prato não é particular à cantoria. No ritual da festa do candomblé, por exemplo, há todo um ato ritualístico em torno do ato de colocar o dinheiro no prato. O filho de santo antes de dar o dinheiro que, diferentemente da cantoria, pode também ser moeda, passa por um ritual através do qual a quantia ofertada é passada ao redor do seu corpo em desejo de saúde e prosperidade: "...ao colocar as notas e moedas no prato estas pessoas crêm estar estabelecendo um vínculo com o orixá, que deve ser renovado de forma permanente, seja em outras celebrações, seja através da prestação de oferendas ou ebós ou ainda, da adesão e das obrigações decorrentes destas." (BAPTISTA, op.cit., p.111)

PRATOS



1. Cantorias na barraca de Biu Ambrósio (2006)
2. Cantoria na casa de dona Irene, no sítio Poço Grande (2006).



1. Cantoria do senhor Raimundinho. Sítio Uruba, 2007.
2. Cantoria no sítio Quatis, setembro de 2006.

De forma semelhante ao que acontece, por exemplo, no candomblé, onde o pai de santo, diante do filho de santo ou do cliente, é proibido de tocar no pagamento colocado no prato, na cantoria o cantador só mexe nas notas, quando a brincadeira é encerrada. Muitas vezes, quando um convidado, ao ter o nome cantado, vinha com uma nota de vinte reais para contribuir com cinco ou dez, o cantador pedia a mim para dar-lhe o troco. Caso eu não estivesse por perto, a função ficava a cargo do apontador, mas em hipótese alguma, eu vi o cantador ou o próprio convidado tocar nas cédulas. Diante da minha total ignorância, muitas vezes, ao mexer no prato para dar o troco do convidado, revirava todas as notas. Heleno, várias vezes, chamou-me a atenção para

organizar o prato de modo que as cédulas, por exemplo, de dez reais ficassem em cima das de dois, tal como retratado na segunda foto da página anterior.

O fato de o prato não contar com moedas como forma de pagamento ou contribuição só me surgiu como problema em fase posterior ao campo, quando analisei o material etnográfico. Apesar disso, acredito que a explicação que será dada a seguir seja razoável por estar relacionada ao que está sendo discutido aqui: o prato mediando a relação entre cantador e convidado no ambiente da cantoria. Lembro-me que a única moeda que vi no prato do cantador foi aquela ofertada pelos netos pequeninos do senhor Baixinha, que fez questão que as crianças fossem cantadas porque segundo ele “é cedo que se começa”. Contudo, os versos, apesar de mencioná-las, tinham como figura central o avô. Dessa forma, não podemos dizer que os netos do senhor Baixinha estavam pagando a sua pessoa.

Acredito que essa rejeição à moeda para a concretização do elogio tenha a ver principalmente com dois fatores: primeiro pelo fato já mencionado de que há uma associação direta na caracterização do dinheiro e do ambiente, ou seja, o segundo qualifica o primeiro. O ambiente da cantoria permite qualificar o dinheiro do prato como uma contribuição, por parte do convidado, ou como um pagamento, segundo o cantador. No espaço da rua, o dinheiro vindo de transeuntes com os quais nenhuma relação é estabelecida, ele pode ser lido como “esmola”. Talvez pela mesma razão, o prato apresentado deva ser forrado com um pano, o que aludiria à sua procedência familiar ou de um recinto doméstico. Em segundo lugar, pelo fato de o dinheiro colocado no prato ser a própria pessoa do convidado, e de haver uma hierarquização monetária entre cédula e moeda, através da qual se atribuiu maior *status* à primeira, os convidados sintam-se mais prestigiados em efetuar a sua colaboração com cédulas.

5.8 A “ajuda” e a “contribuição”

As cédulas colocadas no prato no momento do elogio possuem uma série de denominações que, como já mencionado, variam conforme o enunciador. Os convidados e o dono do local costumam chamá-las de “contribuição ou ajuda”. Entretanto, quando surge uma situação de conflito entre eles e a dupla de cantadores, o dom vira objeto de cálculo e passa a ser chamado de pagamento. O conflito, quando acontece, costuma surgir na fase posterior ao elogio: o momento dos pedidos. Os convidados podem escrever em pequenos pedaços de papel o seu mote ou o nome da canção e a pessoa para quem eles querem oferecer o pedido e o colocam no prato juntamente com uma cédula.

Retomando a questão do conflito e o momento em que o dom vira mercadoria, ou seja, quando a “ajuda” torna-se “pagamento”, na cantoria de dona Maria, um convidado, que já havia solicitado a canção “Amor de pai”, resolveu repetir o pedido, mas com a exigência de que agora ela fosse cantada somente por Sinésio Pereira. O mesmo convidado colocou no prato, pela terceira vez, o pedido pela mesma canção – “Amor de pai”, porém Sinésio recusou-se a cantar. O rapaz sentiu-se ofendido e disse: “Desde o momento que tem dinheiro no prato, você tem que cantar.” Sinésio, já bem nervoso, então respondeu: “Em ambiente meu, eu não repito canção. Só repeti aqui porque estou no ambiente de Manoel”. Tentando contornar a situação, Manoel disse que cantaria. Após atender o pedido, a dupla fez um intervalo, ao longo do qual começaram a lembrar de “boas” cantorias que fizeram no passado. Sinésio comentou sobre uma que lhe rendeu dois mil reais. O convidado que havia protestado anteriormente, achou que Sinésio estava comparando os locais e disse que ele devia cantar independentemente da quantidade de dinheiro no prato. Eliane, a filha da dona Maria, disse-me que dava razão ao convidado porque também achava que Sinésio havia sido grosseiro com aquele

comentário. Manoel, mais uma vez, tentando amenizar os ânimos, perguntou ao convidado: “Rapaz, eu não cantei pela terceira vez o seu pedido? Ninguém vai poder sair daqui dizendo que pagou, mas o pedido não foi atendido”. O convidado, ainda muito irritado com Sinésio, disse a Manoel: “Não existe isso não. Se o pedido foi pago, o cantor tem que cantar. Não importa se a canção já foi cantada uma, duas ou três vezes. E não me explica porque eu sei o que é cantoria”.

A cédula que é posta no prato junto do pedido, diferentemente da etapa do elogio, em nenhum momento é ressaltada pelos convidados ou pelos cantadores. A sua menção só ocorre em situações como a descrita anteriormente, isto é, em momento de desentendimento com os cantadores ou mesmo entre os convidados, como veremos no fato a seguir. Na mesma cantoria de dona Maria, aquele convidado que havia recebido de outro o dinheiro para o pagamento de seu elogio, começou a pedir, em voz alta e já em estado de embriaguez, que a dupla cantasse uma décima. Manoel, como dono do trato, disse ao senhor que eles a cantariam desde que ele pagasse. O homem, contrariado pela resposta de Manoel Domingues, começou a gritar: “Mas eu já paguei!” Os demais convidados, incomodados com a desordem instaurada no ambiente, começaram a rir e falaram o seguinte: “Pagou o que, cabra véio? Deram para você pagar o elogio”. “Fica quietinho e não atrapalha a brincadeira não, rapaz”. O pedido não foi atendido e a discussão foi encerrada.

O detalhe do empréstimo do dinheiro não teria sido levantado, se o homem não tivesse provocado a confusão. Os convidados estavam querendo dizer que, como a nota do prato não era dele, o mesmo não estava autorizado a opinar na brincadeira, porque o ato ritualístico do elogio, de fato, não havia sido concretizado. Ao contrário das regras atuais, nos anos 1960-70, como o cantor era contratado pelo dono da casa/barraca, era

permitido que o convidado realizasse um pedido mesmo se não pagasse por ele, tal como me contou dona Iraci:

E tem outra, o cantador de antigamente não porque sabia que o dono da casa pagava, quer dizer que aquele dinheiro ele já cantava de canção. Aquele dinheiro ficava bem valido porque ele cantava. E hoje em dia para você ganhar uma canção você tem que pagar. Ele fica abusando com aquela viola esperando você butar, se você não butar... Antigamente eu sabia nome de canção porque pai de um caderno que era cheio de canção. Quando pai ia, já levava aquele caderno. Para chegar lá, esperar uma brechinha e colocar um bilhete. E a canção que era mais cantada era a que tinha que botar mais dinheiro...(Lagoa de Itaenga, 2007)

Voltando à confusão do convidado com o cantador Sinésio Pereira, o homem sentiu-se ofendido com o comentário que o poeta fez em torno da cantoria em que ganhou R\$ 2, 000,00 porque a realização de cantoria e a qualificação que depois é feita dela são elementos de prestígio para a vizinhança. Essa qualificação é feita em termos de boa e de fraca, os quais estão relacionados, por um lado, à quantidade apurada pela dupla, e, por outro, com a qualidade do público – se eram fãs de cantoria ou não. Dizer que o local “só dá cantoria boa” é uma qualificação direta feita às pessoas por seu gosto por poesia e, sobretudo, revela o potencial econômico da vizinhança. Por exemplo, o senhor Biu Ambrósio de Vitória de Santo Antão, cujo bar é reconhecido como celeiro de cantador, ao comparar os tempos atuais com o passado, reconhece que antes os cantadores apuravam mais do que atualmente, mas ao mesmo tempo, ele sustenta a opinião de que o que se tira hoje em dia em sua barraca não é pouco:

Hoje em dia, tem vezes que dá muito fraco. Tem cantador por aí que só vem por contrato. Mas hoje cantiga não é como antigamente, o dinheiro que rendia. Entendeu? Mas sempre aqui, eles nunca perdem a viagem. Eu não fazia contato, eles vinham. Cantiga de dia de domingo dá para tirar R\$ 200,00. Não é muito dinheiro, mas também não é pouco. Não é muito, mas também não é pouco. Às vezes dá menos. Tanto faz dá duzentos, dá R\$ 150, dá R\$100. (Biu Ambrósio, Vitória, 2007)

Essa qualificação boa ou fraca em torno do apurado não tem a ver diretamente com o número de pessoas presentes na brincadeira. Há cantorias com mais de 60 convidados que rende menos do que uma com 30, como comentado por Manoel Domingues ao falar de uma brincadeira populosa que havia feito : “Pense num dinheiro

sofrido?! Você pode imaginar o quanto a gente cantou para apurar R\$ 160,00? Foi a noite todinha, sem parar, até o dia clarear”.

5.9 O “pagamento”

Para os cantadores, essa quantia colocada no prato pelos convidados é interpretada como pagamento e raramente é expressa em termos monetários, tal como dito por Biu Ambrósio. As vezes que eu provoquei algum assunto em torno do pagamento da cantoria, os cantadores referiram-se a ele a partir do que ele permitia comprar e não de seu montante monetário. Segundo Manoel Domingues, por exemplo, a melhor cantoria lhe rendeu três feiras e ainda me sobrou para comprar um terno novo⁸¹.

O dinheiro da cantoria garante muita coisa. Não é fácil de ganhar, você canta a noite todinha, luta, recebe críticas, mas tem que passar por cima de tudo para ganhar esse dinheiro, que é suado. Ajuda em casa, ajuda na despesa da casa, em botijão, em água, roupa, sapato, porque o cantador viaja muito, ele tem que ter roupa para viajar. Ele tem que andar um pouco arrumado. Então o dinheiro da cantoria ajuda muito essas coisas. (Heleno Fragoso, 2007)

Simone: Quando o senhor estava no auge, a cantiga boa era quanto?

Zé de Oliveira: Ihh não lembro. Lembro que dava uma feira. Cantiga boa toda a vida deu uma feira com sobra. Mas o valor eu não sei.

Desse modo, o pagamento feito na cantoria, fora desse ambiente, já passa a ser dito, sobretudo, em termos de “feira⁸²”. Em todas as conversas que tive com os poetas sobre a vantagem de cantar de viola em relação ao trabalho na cana, o apurado da cantoria, quando eles eram solteiros, sempre foi dito em termos de um complemento à renda familiar. Após algum tempo de convivência com os cantadores, fui obtendo mais informações sobre o referido “complemento à renda familiar”, ou seja, a concepção de falar do dinheiro apurado em termos do que ele garante adquirir⁸³. Em dada manhã na

⁸¹ Em pesquisa futura caberá identificar em que o dinheiro da cantoria se distingue dos outros dinheiros para o cantador. Por exemplo, se perguntar sobre a distinção entre o “pagamento” e a “aposentadoria” para os aposentados.

⁸² Fazer feira, em Pernambuco, quer dizer o que no Rio de Janeiro chamamos de “fazer compra do mês, da semana”, ou seja, a aquisição dos produtos da cesta básica.

⁸³ Cabe ainda a ser explorada em trabalho futuro a relação entre a concepção de “pagamento” do cantador com as que são utilizadas para designar os outros dinheiros que circulam na região, como aqueles obtidos na feira, na comercialização dos produtos do roçado, na cana etc.

casa de um cantor, a sua esposa me ofereceu um bolo para o café, mas pediu que eu não reparasse porque, devido à falta de alguns mantimentos, estava meio duro. Ela prosseguiu com a explicação e disse que, naquela altura do mês, a aposentadoria dele já tinha acabado e o que salvava a feira eram as cantorias. Quando eu saí da casa do cantor, a sua esposa, com o dinheiro que ele havia apurado na cantoria da noite anterior, acompanhou-me até a altura do mercado para comprar os alimentos que estavam faltando. Sinésio Pereira, ao contar sobre as constantes pressões que sofria de senhores de engenho para não fazer o programa de rádio “Acorda Camponês”, assinalou que os mesmos pressionavam para a sua saída do programa e que em troca disso garantiriam a sua feira.

A partir disso, é possível compreender o porquê de nos versos da abertura da cantoria, evitando falar diretamente de dinheiro logo no início da brincadeira, os poetas usem termos como “ganha-pão”, “bóia-minha”, “recebe para comer, senão passa fome”.

Conclusão

Logo no início deste capítulo foram feitas as seguintes perguntas: a) quais são os sentidos do dinheiro no ambiente da cantoria, b) e de que forma compreender esses sentidos permite entender a cantoria? A circulação de dinheiro é aquele que demarca as relações entre poeta e convidado, convidado e convidado, poeta e dono casa/barraca, ou seja, refere-se à cédula que é colocada no prato e aquela que circula no ambiente. Assim, o “ganha-pão”, o “pagamento”, a “ajuda” e mesmo aquela quantia paga por um refrigerante, cerveja ou aguardente são partes de relações estabelecidas no ambiente do pé-de-parede. Vimos também que a quantidade apurada pela dupla pode conceder ao ambiente um *status* distintivo como local “bom para cantoria”, mas também é o ambiente que faz o dinheiro não ser visto como esmola. Ele não dissolve laços, mas os

intermedeia. No ambiente, ele pode ser a “expressão material da riqueza”, mas também exprimir o gosto por poesia, o apreço que se tem pelas pessoas presentes, o prestígio pessoal, e, sobretudo, a própria pessoa. Pelo fato de ele, no prato, representar o convidado é que no pé-de-parede as modalidades poéticas e as canções e o valor pago pelo elogio não possuem um valor preestabelecido. Ao contrário, eles são indexados, tal como tentei demonstrar, a partir das relações de confiança, do tempo de amizade e da perspectiva em relação ao outro.

Quando mencionado que esse capítulo poderia ter pontos de interseção com o primeiro deveu-se ao fato de que, em meio às transformações sócio-econômicas da população da zona da mata de Pernambuco, há um cotidiano, no qual termos como lucro, pagamento e o próprio dinheiro ganham significados distintos daqueles do domínio da economia. Acredito que constatar essa apropriação, após ter mencionado tantas vezes que a população passou por um processo de crise sócio-econômica, é, antes de qualquer coisa, creditar às pessoas um poder de adaptação e de construir a sua história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando cheguei à enorme feira da cidade de Carpina para mapear o campo da pesquisa, fui abatida por um grande desânimo por constatar que os poetas não faziam mais parte desse espaço. A feira no Nordeste, como apontou Marie France Garcia, “é um lugar de trocas, a feira também é uma reunião dos agentes sociais. É um elemento de articulação social...” (GARCIA, 1984, p.4). O poeta, o cantador e o folheteiro faziam parte desse local tão importante para a sociabilidade na região.

“(...)os cantadores, cordelistas ou autores de desafios criam, pelo seu desempenho, rodas de homens atentos aos dizeres”.(GARCIA, op.cit., p.63)

Na feira de Carpina, uma das maiores da região da zona da mata, a única roda que eu vi formar foi aquela em torno de um homem que fazia apresentação com uma cobra. Diante do desaparecimento do poeta deste espaço, que corroborava a informação da bibliografia sobre o desaparecimento do consumo e da produção da poesia cantada ou de folheto, comecei a me questionar pela real possibilidade de fazer uma etnografia do pé-de-parede. Além disso, pressupus que, se o poeta tinha deixado de ocupar um espaço da importância da feira, provavelmente a produção, o consumo e a apreciação daquele gênero poético já não faziam mais parte do cotidiano das pessoas.

Como demonstrado na primeira parte deste trabalho, a cantoria na zona da mata de Pernambuco sofreu transformações em seu processo de realização devido, principalmente, às mudanças ocorridas no contexto sócio-econômico da região. Em decorrência da alteração da relação entre proprietário e trabalhadores rurais, a partir da qual desencadeou o fim da “morada”, muitas pessoas que participavam da brincadeira deixaram de freqüentá-la por ter ido morar distante dos locais onde ela costumava ser realizada. Além disso, mesmo as pessoas que “colocavam cantoria” em casa passaram a

organizá-la em um intervalo maior de tempo. Foi demonstrado neste trabalho que essas mudanças também foram sentidas pelas demais brincadeiras da região.

Entretanto, apesar disso, não é possível falar que o gênero poético e a reunião do pé-de-parede tenham perdido a sua importância na sociabilidade da zona da mata. No capítulo II, através da trajetória de sete cantadores, pode-se constatar que, embora os poetas tenham tido o conjunto de seus ambientes de cantoria reduzido em relação à época em que começaram a cantar, ainda é possível fazer profissão de cantador. Isso tem implicações contundentes ao que foi colocado logo no começo deste texto, ou seja, dizer que ainda há possibilidades de se fazer profissão de cantador na zona da mata pernambucana quer dizer que existe uma rede de pessoas não só interessadas em poesia como também, que o evento é parte da sociabilidade cotidiana.

No capítulo III, por meio da descrição do pé-de-parede, foi dito que as brincadeiras se encadeiam umas as outras. Em um dia de cantoria nasce outra, pode também ser organizada uma seresta, pode se estabelecer contato para a apresentação de um grupo de coco-de-roda etc. Esse caráter quase circular a organização das brincadeiras aponta para o fato de que nem os participantes, nem aqueles que as organizam podem sair do circuito. Uma vez na cantoria, sempre na cantoria. Da mesma forma, são raros os casos dos poetas que deixaram de cantar por um tempo. Isso só ocorreu com aqueles que mudaram para São Paulo. Entretanto, tão logo voltaram para Pernambuco, avisaram, pelo rádio, que a profissão tinha sido retomada.

O rádio funciona como um meio imprescindível para o poeta tornar-se profissional mais pela divulgação de seus “ambientes de cantoria” do que pela divulgação do improviso. É por meio dos programas de cantoria que os poetas anunciam os nomes daqueles que lhes cedem espaço para a realização do pé-de-parede. As pessoas, por sua vez, se sentem prestigiadas tendo constantemente o seu nome

anunciado pelo cantador e associado ao gosto por poesia. É comum também eles agradecerem aos seus fãs que sempre prestigiam a sua brincadeira, comparecendo e honrando o convite para participar do evento.

O “ambiente” do pé-de-parede cria uma esfera de admiradores e especialistas da técnica do improviso. Por meio dele, as pessoas se conhecem, tornam-se amigas, reforçam laços de vizinhança, compartilham histórias e fatos do cotidiano, aproveitam para fazer graça de alguém, para explorar um assunto jocoso, mas que em outro momento seria difícil de tratá-lo da mesma forma. Ele gera relações de reciprocidade, de concorrência e de interdependência entre os poetas, entre os convidados e o dono da casa/barraca.

No capítulo 4, por meio da análise dos versos de uma cantoria, apresentei os elementos que sinalizam o ambiente como um local de sociabilidade e de reafirmação a partir da oportunidade que é concedida aos convidados de realçar a dimensão de suas vidas que lhes parece interessante. Então, as pessoas criam motes para falar de seu papel de pai provedor do sustento do lar, de mãe zelosa, de namorada ou esposa fiel etc. Por meio da relação estabelecida com o cantador, eles passam a ser ditos como patrões já que são os responsáveis pelo “pagamento” dos poetas. Deixam a condição de “cabras” e passam a ser chamados de “homem de fé”, “pessoa de confiança”, “freguês de cantoria” etc.

Por fim, o fechamento da tese foi feito a partir da discussão em torno dos sentidos que os participantes de cantoria dão ao dinheiro no decorrer da brincadeira. Recuperei a discussão acerca da crise sócio-econômica pela qual passou a região, através da constatação que me fizeram ao falar sobre a dificuldade de participar e de organizar atualmente o pé-de-parede, qual seja: a dificuldade de “participar bem da cantoria”. Nesse espaço de sociabilidade, onde relações são travadas, ter dinheiro para

participar da brincadeira é essencial por vários fatores. Primeiro, porque para ser inserido no “ambiente”, o convidado terá que disponibilizar de certa quantia, que apesar de não ser preestabelecida, é indexada pela quantia que todos os convidados oferecem. Por exemplo, se o dono da casa/barraca abre o prato do cantador com cinquenta reais, aquele convidado que ofertar dois reais está, diante dos demais, muito distante da quantia “teto” da brincadeira.

Ter dinheiro para “participar bem” da brincadeira é poder compartilhar com os amigos, parentes e conhecidos um prato de petisco, oferecer cerveja ou uma dose de pinga a um vizinho, pagar doces para o filho ou neto de um compadre. O “participar bem”, cuja base é o dinheiro, revela um conjunto de valores locais, como generosidade, confiança, companheirismo etc. Por outro lado, ele também pode revelar uma pessoa “mesquinha”, “aproveitadora”, “interesseira” etc.

O dinheiro do pé-de-parede para o cantador tem um significado diferente daquele atribuído pelo convidado. Ele é dito em termos de “pagamento” e que lhe garante a feira da casa, a compra de roupas novas, o botijão de gás, o pagamento da conta de luz. Já para o convidado, o dinheiro colocado no prato do poeta é uma “ajuda” e só é dito em termos de “pagamento” quando surge um conflito.

A cantoria, tal como foi descrita ao longo desta tese, apesar das transformações sofridas, ainda se configura em um espaço importante de sociabilidade na região. O fato de ter ocorrido uma redução no número de “ambientes”, de os profissionais não fazerem mais parte de espaços importantes como, por exemplo, a feira, não implica dizer que ele tenha perdido a sua importância na dinâmica local de socialização. Todos os pontos suscitados ao longo deste trabalho apontam para o fato de que, no ambiente da cantoria, os versos, os dinheiros, o convite e o trato intermedeiam um conjunto complexo de relações, sentimentos e valores.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Márcia. “Cinco séculos no barbante: a história da literatura de cordel em Portugal”. In: **EPA – Estudos Portugueses e Africanos**, n.9, p15-25, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1987.

-----, “Da literatura de cordel portuguesa”. In: **EPA – Estudos Portugueses e Africanos**, n.3, p. 97-103, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1984.

-----, “De como a literatura de cordel portuguesa se tornou brasileira”. In: **EPA – Estudos Portugueses e Africanos**, n.5, p. 103-109, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1985.

ALVES, Rodrigo. Novo cordel. **Jornal do Brasil** 07/11/2000, Caderno B, p.1-2, Rio de Janeiro.

ALMEIDA, Átila Augusto F. de e Alves Sobrinho, José. **Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada**. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 9178, 2 vols.

ALMEIDA, Mauro William B. de. “Sistema editorial”. In: **Folhetos: a literatura de cordel no Nordeste brasileiro**. Dissertação de mestrado. Departamento de Ciências Sociais da FFLCH/USP. 1979.

ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. “Patativa do Assaré. As razões da emoção. Capítulos de uma poética sertaneja”. Dissertação. FFLCH. USP, São Paulo, 2000.

ANDRADE, Manuel Correia de. **A terra e o homem no Nordeste**. Recife: Editora Unoversit´ria da UFPE, 1998.

ARANHA, Brito. **Editores, livreiros e gravadores. (Factos e Homens do meu tempo, III vol.)**. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira Livraria e Editora, 1908.

ARANTES, Antônio Augusto. **O trabalho e a fala**. São Paulo, Campinas: Editora Kairós, FUNCAMP, 1982.

AYALA, Maria Ignez Novais. **No arranco do grito. (aspectos da cantoria nordestina)**. São Paulo, João Pessoa: Ática, UFPB, 1988.

BAPTISTA, José Renato de Carvalho. “Os deuses vendem quando dão: um estudo sobre os sentidos do dinheiro nas relações de troca no Candomblé”. Dissertação apresentada ao PPGAS/Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

BARATA, José Oliveira. Algumas reflexões sobre a literatura teatral de cordel no setecentismo português. S.n. Coimbra, 1992. Boletim.

BATISTA, Sebastião Nunes. **Antologia da literatura de cordel**. Natal: Fundação José Augusto, 1977.

BATISTA, F. Chagas (org.). **Cantadores e poetas populares**. João Pessoa: Conselho Estadual de Cultura; Editora Universitária, UFPB, 1997.

BERND, Zilá e Jacques Migozzi (orgs.). **Fronteiras do literário. Literatura oral e popular Brasil/França**. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 1995.

BENJAMIN, Roberto Câmara. “Literatura de cordel: expressão literária popular”. In: **Brasil Açucareiro**. Ano XXXVIII, vol. LXXVI, Rio de Janeiro: IAA, agosto de 1970.

----- . Ethnicity at work. Divided labor on a Central American Banan Plantation. United States, London: The Johns Hopkins University Press, 1989.

BLOCH, Maurice. “Les usages de l’argent”. In: **Terrain**. N. 23. Paris: Mission du Patrimoine ethnologique, octobre 1994. pp. 5-10

BLOCH, Haward. **Etymologie et généalogie. Une Anthropologie littéraire du Moyen Age français**. Paris : Éditions du Seuil, 1989.

BRAGA, Teófilo. **Cancioneiro português da VATICANA**. Lisboa: Imprensa Nacional, MDCCCLXXVIII.

----- . **Trovadores galécio-portugueses**. Porto: Imprensa portuguesa Editora, 1871.

BRITO, Gilmário Moreira. **Culturas e linguagens em folhetos religiosos do Nordeste: inter-relações, escrituras, oralidade, gestualidade, visualidade**. Tese de doutorado apresentada ao departamento de História Social da PUC-SP. São Paulo, 2001.

CAMARGO, Aspásia. “A questão agrária: crise de poder e reformas de base (1930-1964). In: Fausto, B. (org.). **O Brasil Republicano**. Coleção História geral da civilização brasileira. Tomo III, 3º volume (1930-1964), São Paulo: Difel, 1981.

CANTEL, Raymond. **La littérature populaire brésilienne**. Poitiers: CRLA, 1993.

----- . “Les prophéties dans la littérature populaire du nordeste”. In: **Cahiers du monde hispanique et luso-brésiliens**, s.n., p. 57-72, 1970.

CARNEIRO, Renato Campos. “Folhetos populares na zona do açúcar de Pernambuco.” In: **Literatura de cordel**. Cavalcante Proença & outros (orgs). São Paulo : ECA/USP, 1971.

CARVALHO, Rui Galvão de. “Poesia popular dos Açores”. In: **Ocidente. Revista Portuguesa Mensal**. Vol. LXIII, p. 53-58, Lisboa: Tipografia da Editorial Império, 1962.

CASCUDO, Luis de Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 1939.

----- **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: INL, 1972.

CASCUDO, Luis de Câmara. **Literatura oral no Brasil**. Rio de Janeiro: INL, 1978.

CAVIGNAC, Julie. **La littérature de colportage au Nort-Est du Brésil: de l'histoire écrit au récit oral**. Paris: CNRS Editions. 1997.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

COSTA, José Oliveira. **6 Entremezes do cordel**. Editorial Estampa – Seara Nova, 1973.

COUTINHO, Edilberto. “Aproximação com a literatura de cordel e o cordel na literatura”. In: **Cadernos Brasileiros**, Rio de Janeiro, n.12, n.2 (58), p.45-52, março/abril de 1970.

----- “O grito popular do cordel: uma importante fonte da cultura popular em prosa e verso”. In: **Cultura**, Brasília, Distrito Federal, ano 8, n. 29, p.101-107, , abril-junho 1978.

COUTINHO, Nelson. “Ascenção Ferreira, o poeta dos canaviais.” In: **Brasil Açucareiro**, ano XXXIII, vol. LXV, número 6, Rio de Janeiro: IAA, junho de 1965.

CURRAN, Mark J. **Jorge Amado e a literatura de cordel**. Rio de Janeiro : Fundação cultural do Estado da Bahia e Fundação Casa de Rui Barbosa, 1981.

DABUL, Lígia. **Um percurso da pintura. A produção de identidades de artista**. Niterói: EdUFF, 2001.

DARNTON, Robert. **Boemia literária e revolução :o submundo das letras no antigo regime**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DEBS, Sylvie. **Le Cordel: une expression littéraire en sursis? Le cas de la maison d'édition Tupynanquim**. Quadrant n.18, Centre de recherche en littérature de langue portugais. Université Paul-Valéry-Montpellier III, 2001.

DERRIDA, J. “A violência da letra de Lévi-Strauss a Rousseau”. In: **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DIAS DUARTE, Luiz Fernando. “Três ensaios sobre pessoa e modernidade”. In: **Boletim do Museu Nacional**, no. 41. Rio de Janeiro: PPGAS Museu Nacional, agosto de 1983.

DUARTE, Ruy. “Explicação do nordeste – A feira!” In: **Brasil Açucareiro**. Ano XXXVI, vol. LXXII, agosto, 1968 (2), Rio de Janeiro: IAA.

ELIAS, Nobert. **Mozart. Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1995.

ELIAS, N. e DUNNING, Eric. **A busca da excitação**. Tradução: Maria Manuela Almeida e Silva. Lisboa: DIFEL, 1992

ENTWISTLE, W.J. “A originalidade dos trovadores portugueses”, In: **BIBLOS**, vol. XXI, Tomo I, pp. 159-173. Coimbra: Coimbra Editora Ltda, 1945.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Arlindo Pinto de Souza**. São Paulo: EDUSP: Com- Arte, 1995. Coleção Editando o editor.

----- “Folhetos populares do Brasil à Índia.” In: **Cadernos de jornalismo e editoração**. Publicação oficial folheto popular jornal laboratório. Número 21. São Paulo: Com arte, junho de 1988.

----- “Uma observação editorial.” In: **Livros, editores & projetos**. Jerusa P. Ferreira e outros (orgs). São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

FRICKE, J. e Charlie Ahearn. **Yes, Yes, Y’all. The experience of music project. Oral History of hip-hop’s first decade**. United States of America: Capo Book Press, 2002.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Cordel: leitores e ouvintes**. Belo Horizonte: Autêntica. 2001.

GARCIA Júnior, Afrânio Raul. “Senhores e Moradores: a dependência personalizada”. In: **O Sul: caminho do roçado. Estratégias de reprodução camponesa e transformação social**. São Paulo: Editora Marco Zero, Brasília: Editora Universidade de Brasília: MCT-CNPq, 1989.

GARCIA, Marie France. “Feira e Trabalhadores rurais. As feiras do brejo e do agreste apraibano” Tese. PPGAS, Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, 1984.

GERALDI, João Wanderley. “Culturas orais em sociedades letradas”, In: **Educação e Sociedade**. Campinas, ano XXI, n. 73, dezembro de 2000.

GEERTZ, C. “A arte como um sistema cultura”. In: **O saber local**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

GIACOMETTI, Michel. (com a colaboração de Fernando Lopes-Graça). **Cancioneiro popular português**. Lisboa: Gris Impressores, 1981.

GOODY, J. “Oral composition and oral poetry”, “Literacy and the non-literate: the impact of European schooling”, “Memory and learning in oral and literate cultures: the

reproduction of the Bagre”, In: **The interface between the written and the oral**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HATA, Luli. “O cordel das feiras às galerias”. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1999.

HOBBSAWM, E. J. **Rebeldes Primitivos. Estudo sobre as formas arcaicas dos movimentos sociais nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970.

HOGGART, Richard. **As utilizações da cultura. Aspectos da vida da classe trabalhadora, com especiais referências a publicações e divertimentos**. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

HUNT, Geoffrey P., Kathleen Mackenzie e Karen Joe-Laidler. Alcohol and Masculinity. The case of ethnic youth gangs. In: **Drinking cultures**. Oxford, New York: BERG, 2005.

IGLESIAS, María Lúcia. “Xilogravura popular brasileira: Iconografia e edição.” Dissertação. ECA:USP, São Paulo, 1992.

LEITE LOPES, José Sérgio. **O vapor do diabo. O trabalho dos operários do açúcar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

------. “Anotações em torno do tema “condições de vida” na literatura sobre a classe operária.” In: **Condições de vida das camadas populares**. Luiz Antonio Machado da Silva (org). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

LESSA, Orígenes. **A voz dos poetas**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984.

LÉVI-STRAUSS, C. “Nambikwara”. In: **Tristes trópicos**. Lisboa: Edições 70, 1955.

LOPES, Gustavo Magalhães. “De pés-de-parede a festivais: um estudo de caso sobre o repente nordestino na grande São Paulo”. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Teoria e História Literária da Unicamp, 2001.

LOUREIRO, José Pinto. **Livreiros e livrarias de Coimbra do século XVI ao século XX**. Coimbra: Edição da Biblioteca Municipal, 1954.

LUYTEN, Joseph M. **O que é literatura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

------. “A ilustração na literatura de cordel”. In: **Comunicações e Artes**, n.8, p.5-16, São Paulo, 1979.

----- Bibliografia especializada sobre literatura popular em verso.
ECA: USP, 1981.

MACHADO, Olga. **Improvisadores e cantadores ao desafio**. Instituto Açoriano de Cultura, Câmara Municipal de Angra do Heroísmo, Nova Série, n. 11, 1998.

MALINOWSKI, B. **Os argonautas do Pacífico Ocidental. Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia**. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1976.

MARTINS, Mário. “Arte poética dos cantadores nordestinos em Ariano Suassuna”. In: **Colóquio Letras**. Número 40, Lisboa: Editorial Notícias, 1977.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política. Os economistas**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MASCADO, Franklin. **O que é literatura de cordel**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1980.

MATTOSO, José. **A nobreza medieval portuguesa. A família e o poder**. Lisboa: Editorial Estampa, 1987.

MAUSS, M. “A prece”. In: **Marcel Mauss: Antropologia**. Roberto Cardoso de Oliveira (org.). São Paulo: Ática, 1979.

----- “Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas”. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac&Naif, 2003.

MIOTELLO, Vadimir. “Um mito amazônico em narrativas de roda. Repetição e mudanças nos processos enunciativos”. Dissertação de mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas/IEL, 1996.

MORAND, Katell. “Apprendre à chanter. Essai sur l’enseignement du jazz vocal”. In: **L’Homme**. Paris : EHESS, Janvier-Juin, 2006.

MOTA, **Leonardo Mota. Cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

NEIBURG, Federico. “As moedas doentes, os números públicos e a antropologia do dinheiro”. In: **Mana. Estudos de Antropologia Social**. Rio de Janeiro: PPGAS - Museu Nacional, Contra-capa, abril 2007, pp. 119-152.

NEIBURG, F. e LUZZI, Mariana. “Práticas econômicas, derecho y afectividad em la obra de Viviana Zelizer”. Presentación del libro “La negociación de la intimidad”. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

NUNES, J.J. “A propósito da naturalidade dos trovadores galego-portugueses”. In: **Revista Lusitana**. Arquivo de estudos filológicos e etnológicos relativos a Portugal. Volume XXVI. pp:165-171. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1927.

OLIVEIRA, Antônio Resende de Oliveira. “Como identificar o trovador”. In: **Revista de História das Idéias**, p. 479-489, vol. 22. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: Imprensa de Coimbra Ltda, 2001.

OLSON, David R. **O mundo no papel. As implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita.** São Paulo: Editora Ática, 1997.

ONG, Walter. **Orality and Literacy. The technologizing of the world.** Londres, Nova York: Routledge, 1991.

OSÓRIO, Patrícia Silva. “Cantoria de pé-de-parede: a atualização da cantoria nordestina em Brasília”. In: **Cadernos de Campo**, n.14/15, p.65-81, São Paulo: USP, 2006.

PALMEIRA, Moacir. “Casa e trabalho: notas sobre as relações sociais na *plantation* tradicional”. **Contraponto**, II(2):103-114, 1977.

PALMEIRA, M. e HEREDIA, B. “Os comícios e a política de facções”. In: **Anuário Antropológico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, volume: 94, p.31-94, 1995.

PEREIRA DA COSTA, F.A. **Vocabulário pernambucano.** Recife:Imprensa Oficial, 1937.

----- **Folk-Lore Pernambucano. Subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco.** Recife: CEPE, 2004.

PIALOUX, Michel. “Alcool et politique dans l’Atelier. Une usine de carrosserie dans la décennie 1980”. In: **Genèses**, n 7, pp: 94-128, Paris: Calmann-Lévy, 1992.

PINTO, Aloysio de Alencar. “A voz do cantador”. In: **Brasil Açucareiro**. Ano XXXVIII, vol. LXXVI, Rio de Janeiro: IAA, agosto de 1970.

RADCLIFFE-BROWN, A.R. “Parentescos por brincadeira”. In: **Estrutura e função na sociedade primitiva.** Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

RODRIGUES, An Augusta. “Poesia do trabalho na agroindústria do açúcar. Campos – São João da Barra.” In: **Brasil Açucareiro**. Ano XXXVII, vol. LXXIV, agosto 1969/2. Rio de Janeiro: Ministério da Indústria e do Comércio do IAA.

ROWLAND, Robert. "Society, communication and popular culture in a traditional society: the “Cantadores” of Northeast Brazil", In: **Transactions of the Sixth World Congress of Sociology**, vol.IV, 1970 (1966)

SALLES, Vicente. “Guajarina, folhetaria de Francisco Lopes”. In: **Revista Brasileira de Cultura**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, julho/setembro (9), 1971.

SAMPAIO, Albino Forjaz de. **Teatro de cordel.** (Catálogo da coleção do autor). Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1922.

SAPIR, E. “A posição da lingüística ciência”. In: **Lingüística como ciência.** Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1969.

SAUTCHUK, João Miguel Manzollilo. “A prática do improviso: prática e habilidade no repente nordestino”. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

SIGAUD, Lygia. “Se eu soubesse: quando os dons tornam-se mercadorias”. Comunicação apresentada no Colóquio Internacional Quantificação e Temporalidade: perspectivas etnográficas sobre a economia. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2005.

----- . “As vicissitudes do “Ensaio sobre o dom”. In: **MANA**, 5(2), PPGAS-Museu Nacional/UFRJ. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 1999.

----- . **Os clandestinos e os direitos. Estudo sobre trabalhadores da cana-de-açúcar de Pernambuco**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

----- . “Expropriação camponesa e trabalho assalariado em áreas de *plantation* e fronteira”. In: “Projeto emprego e mudança sócio-econômica no Nordeste”. Moacir Gracindo Soares Palmeira (coordenador). Relatório de pesquisa. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 1977.

----- . “A percepção do salário entre os trabalhadores rurais”. In: **Capital e trabalho no campo** (Jaime Pinsky (org.)). São Paulo: Editora HUCITEC, 1977, p. 49-66.

SILVA, Alexandra Barbosa da. “Entre a feira e a academia: a questão da legitimidade entre cordelistas no Rio de Janeiro”. PPGAS/Museu Nacional – UFRJ. Dissertação de mestrado.

SIMMEL, G. **Philosophie de l’argent**. Paris : Puf, 1987.

SLATER, Candace. **A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

SOUSA, Liêdo Maranhão de. **Classificação popular da literatura de cordel**. Petrópolis: Vozes, 1976.

----- . **O folheto popular: sua capa e seus ilustradores**. Recife: Massangana, 1981.

----- . **O mercado, sua praça e a cultura popular do nordeste: homenagem ao centenário do Mercado São José – 1875-1975**. Recife, Prefeitura Municipal o Recife/Secretaria de Educação e Cultura, 1977.

SOUTO MAIOR, Mário. “A xilogravura popular na literatura de cordel”. In: **Brasil Açucareiro**, Rio de Janeiro, ano 36, v.72, n.2, p.85-87, agosto de 1968.

TAVANI, Giuseppe e Giulia Lanciani (orgs). **Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa**. Editorial Caminho: Lisboa, 1993.

TAVANI, Giuseppe. **Trovadores e jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa**. Porto: Editorial Caminho, 2002.

TERRA, Ruth Brito Lemos. **Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste, 1893-1930**. São Paulo: Global Ed. 1983.

VENCIO, Elizabeth. “Cartas entre os Jarawara: um estudo da apropriação da escrita”. Dissertação de mestrado apresentada ao IEL-Unicamp, Campinas, 1996.

WANKE, Eno Teodoro. **Viagem cordelista à Bahia**. Rio de Janeiro: Editora da FEBET, 1986.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade: fundamentos da Sociologia compreensiva**. Brasília: UNB, 2000.

-----, **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Pioneira, 1985.

YACCINE, Tassadit. **Poésie berbère et identité : Qasi Udifella héraut des At Sidi Braham (Poésie)**. Paris: Maison des sciences de l'homme, 1987.

ZELIZER, Viviana A. Rotman. **The social meaning of money**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997.

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

100 anos de cordel. SESC/SP. Catálogo da exposição realizada de 17 de abril a 24 de junho de 2001.

Estudos. Literatura popular em verso. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, São Paulo: EDUSP, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa,

Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, com estúdio biográfico, análise retórica e bibliográfica específica. Volumes I e II. Centro de investigacions lingüísticas e literárias Ramón Piñeiro. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996.

ANEXO I - CD**01. Abertura.**

Dupla: Manoel Domingues e
Sinésio Pereira.
Local: Cantoria da senhora Neuza,
Sítio Quatis
Data: 14.10.2006

02. Intervalo

Dupla: Manoel Domingues e
Sinésio Pereira
Local: Cantoria da senhora Neuza,
Sítio Quatis
Data: 14.10.2006

03. Martelo Alagoano

Dupla: Valdir Teles e Raimundo
Caetano
Local: VI Desafio Nordestino de
Cantadores, Recife
Data: 02.06.2006

04. Desafio

Dupla: Heleno Fragoso e Severino
Soares
Local: Cantoria do senhor
Raimundinho, Sítio Uruba
Data: 27.01.2007

05. Mote: “Se me encontrar morto na estrada, foi carinho de mulher que me matou”

Dupla: Heleno Fragoso e Severino Soares

Local: Bar do senhor Biu Ambrósio, Vitória de Santo Antão

Data: 05.11.2006

06. Elogio 1

Dupla: Heleno Fragoso e Severino Soares

Local: Cantoria do senhor Raimundinho, Sítio Uruba

Data: 27.01.2007

07. Elogio 2

Dupla: Heleno Fragoso e Severino Soares

Local: Cantoria do senhor Raimundinho, Sítio Uruba

Data: 27.01.2007

08. Canção: “Falando com Deus”

Dupla: Heleno Fragoso e Severino Soares

Local: Cantoria do senhor Raimundinho, Sítio Uruba

Data: 27.01.2007

09. Pedido

Dupla: Biu Caboclo e Severino Soares

Local: Cantoria de Dona Brígida e senhor Baixinha, Sítio Augustinho

Data: 07.01.2007

ANEXO II – Catálogo de pedidos de folhetos da Editora Luzeiro (São Paulo, 2005)

Catálogo de pedidos de folhetos – revendedores		
2005		
Revendedor	Maranhão	Mês
Francisco Assis A. Souza	São Luiz	Julho
Raimundo M. Santos	Caxias	Julho
Clóvis Cavalcante	Barra do Corda	Julho
Francisco Assis A. Souza	São Luiz	Junho
Francisco Oliveira	Santa Luzia	Junho
Raimundo M. Santos	Caxias	Junho
Inácio Pereira	Pinheiro	Junho
Antônia Maria da Silva	Imperatriz	Junho
Denevaldo Jorge de Souza	Capinzal do Norte	Junho
Francisco de Assis Souza	São Luiz	Maio
Francisco de Oliveira	Santa Luzia	Maio
Manoel Ivo Igreja	Pedreiras	Maio
Álvaro Souza Carvalho	Bacabal	Maio
Denevaldo Jorge de Souza	Capinzal do Norte	Maio
Denevaldo Jorge de Souza	Capinzal do Norte	Maio
Clóvis Cavalcante	Barra do Corda	Maio
Raimundo M. Santos	Caxias	Maio
Francisco Souza	São Luiz	Abril
Inácio Pereira	Pinheiro	Março
Joaquim Chaves	Codó	Março
Joaquim Chaves	Codó	Março
Joaquim Chaves	Codó	Março
Francisco Souza	São Luiz	Março
Clóvis Cavalcante	Barra do Corda	Março
Raimundo M. Santos	Caxias	Março
Francisco Souza	São Luiz	Março
Senval C. Menezes	Urbano Santos	Fevereiro
Denevaldo Jorge de Souza	Capinzal do Norte	Fevereiro
Denevaldo Jorge de Souza	Capinzal do Norte	Fevereiro
Senval C. Menezes	Urbano Santos	Fevereiro
Senval C. Menezes	Urbano Santos	Fevereiro
Raimundo M. Santos	Caxias	Janeiro
Álvaro Souza Carvalho	Bacabal	Janeiro
Álvaro Souza Carvalho	Bacabal	Janeiro
Álvaro Souza Carvalho	Bacabal	Janeiro
Clóvis Cavalcante	Barra do Corda	Janeiro
Francisco Souza	São Luiz	Janeiro
TOTAL		

Catálogo de pedidos de folhetos - revendedores

2005

Revendedor	Pernambuco	Mês
Neva Maria O. Araújo	Recife	Junho
Olegário F. da Silva	Caruaru	Junho
José Costa Leite	Condado	Junho
Antônio Paulino Santos	Petrolina	Abril
José Costa Leite	Condado	Fevereiro
Olegário F. da Silva	Caruaru	Janeiro
TOTAL		

Catálogo de pedidos de folhetos - revendedores

2005

Revendedor	Bahia	Mês
Armando Souza Santos	Seabra	Julho
Armando Souza Santos	Seabra	Julho
Armando Souza Santos	Seabra	Julho
Armando Souza Santos	Seabra	Julho
Armando Souza Santos	Seabra	Julho
Jerolino Souza Campos	Barreiras	Julho
Edilson Lima Reis	Guandú	Julho
Nelci Lima da Cruz	Santa Luz	Julho
Cirilo Gabriel Santos	Miguel Calmon	Junho
Edilson Lima Reis	Guandú	Junho
Nelci Lima da Cruz	Santa Luz	Maio
Edilson Lima Reis	Guandú	Maio
Jerolino Souza Campos	Barreiras	Maio
Pedro Gomes dos Santos	Morro do Chapéu	Maio
Cirilo Gabriel Santos	Miguel Calmon	Maio
Pedro Matos Gomes	Santa Maria Vitória	Maio
Adonias de Souza Brito	Valença	Maio
Sebastião Romão Torres	Camaçari	Maio
Edilson Lima Reis	Guandú	Abril
Edilson Lima Reis	Guandú	Abril
Adonias de Souza Brito	Valença	Abril
Cirilo Gabriel Santos	Miguel Calmon	Abril
Antônio de Jesus	Serrinha	Abril
Adonias de Souza Brito	Valença	Abril
Nelci Lima da Cruz	Santa Luz	Março
Armando Souza Santos	Seabra	Março
Armando Souza Santos	Seabra	Março
Armando Souza Santos	Seabra	Março
Adonias de Souza Brito	Valença	Março
Antônio de Jesus	Serrinha	Março
Edilson Lima Reis	Guandú	Março
Edilson Lima Reis	Guandú	Março
Armando Souza Santos	Seabra	Fevereiro
Armando Souza Santos	Seabra	Fevereiro
Jerolino Souza Campos	Barreiras	Fevereiro
Edilson Lima Reis	Guandú	Fevereiro
Jerolino Souza Campos	Barreiras	Janeiro
TOTAL		

ANEXO III - Alguns municípios onde os poetas-cantadores desta pesquisa têm “ambiente” de cantoria



Legenda

Azul = Bio Caboclo

Laranja = Heleno Fragoso

Lilás = Severino Soares

Rosa = Manuel Domingues

Verde = Sinésio Pereira

Vermelho = Beija-Flor

ANEXO IV – Ambientes de cantoria (2006, 2007)



Sítio Quatis



Sítio Quatis



Sítio Poço Grande



Barraca do Biu Ambrózio

