



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

A POÉTICA DO IMPROVISO:
prática e habilidade no repente nordestino

João Miguel Manzolillo Sautchuk

Orientador: Prof. Wilson Trajano Filho

Brasília
2009

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

A POÉTICA DO IMPROVISO:
prática e habilidade no repente nordestino

João Miguel Manzolillo Sautchuk

Tese apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, no dia 06 de agosto de 2009, como um dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Antropologia.

Banca Examinadora:

Prof. Wilson Trajano Filho – DAN/UnB (Presidente)

Prof. Rafael José de Menezes Bastos – UFSC

Profa. Elizabeth Travassos Lins – UNIRIO

Profa. Juliana Braz Diaz, DAN/UnB

Profa. Marcela Stockler Coelho de Souza, DAN/UnB

Para Clara e Gabriel,
Belas obras do improviso.

RESUMO

O presente estudo aborda o *repente* ou *cantoria*, modalidade de poesia cantada e improvisada praticada na região Nordeste do Brasil, especialmente nos estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Seus praticantes são chamados de *repentistas*, *cantadores* ou *violeiros* e cantam sempre em dupla, alternando-se na composição de estrofes de acordo com parâmetros rígidos de métrica, rima e coerência temática. Há um conjunto de regras formuladas nesse sentido, mas os *repentistas* improvisam seus versos a partir de fundamentos práticos como o ritmo poético incorporado. O improviso coloca o *repentista* em relação com modelos estéticos como o ritmo da poesia, os padrões melódicos e as regras da cantoria, ao mesmo tempo em que o põe em diálogo com o outro cantador e com as demandas e reações da platéia. O improviso, portanto, não é apenas a criação poética, mas também o desenrolar de um jogo de interação dos poetas com os outros sujeitos na situação da cantoria. O elemento central da cantoria é a disputa entre dois cantadores, que se pauta em valores relativos à construção da masculinidade, e pela qual os poetas constroem sua imagem pessoal e seu prestígio. O caminho escolhido para a análise dessa arte é a antropologia da prática, buscando compreender a relação entre ação e estrutura, e a reprodução das formas da vida social por meio das práticas. Um ponto metodológico relevante na realização desta pesquisa foi o aprendizado da cantoria como estratégia etnográfica. Dessa maneira, são abordados o campo social da cantoria, a diferenciação e a reciprocidade entre cantadores, a formação do cantador, as habilidades do improviso poético e o ritual da disputa entre cantadores.

ABSTRACT

This study concerns the singing called *repente* or *cantoria*, a modality of improvised sung poetry, practiced in the Northeast region of Brazil, especially in the states of Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte and Ceará. Its practitioners are called *repentistas*, *cantadores* or *violeiros*, and they always sing in duets, alternating in the composition of strophes according to strict parameters of meter, rhyme and thematic coherence. There is a set of rules formulated for this purpose, but the *repentistas* improvise their verses on a practical basis, such as the poetic rhythm incorporated. The improvisation places the *repentista* in relation to aesthetic models, such as the rhythm of the poetry, the melodic patterns and the singing rules, at the same time it puts him into a dialogue with the other singer and with the expectations and reactions of the audience. The improvisation, therefore, is not only the poetic creation, but also the unfolding of a game of interaction between the poets and the other participants in the singing situation. The central element of the singing is the dueling between two singers, based on values regarding the construction of masculinity, and on which the poets build their personal images and prestige. The path chosen for analysis of this art is the anthropology of the practice, seeking to understand the relation between action and structure, and the reproduction of the forms of social life by means of the practices. The significant methodological point in the carrying out of this research was the learning of the singing as an ethnographic strategy. Thus, it deals with the social field of the singing, the differentiation and reciprocity among singers, the personal development of the singer, the skills of poetic improvisation and the ritual of the dueling between the singers.

AGRADECIMENTOS

À Universidade de Brasília, minha segunda casa nos últimos onze anos.

A Wilson Trajano Filho, pela orientação dedicada e decisiva.

A Rosa e Adriana, funcionárias do Departamento de Antropologia da UnB.

Às professoras Mariza Peirano e Carla Teixeira pelas valiosas sugestões e questionamentos na ocasião da defesa do projeto desta tese.

A Anthony Seeger e Terry Agerkop pelas contribuições e indicações bibliográficas.

A Elizabeth Travassos, Marco Antônio Gonçalves, Marcos e Maria Ignez Ayala, Elba Braga Ramalho, Ernesto Donas, Luciano Py de Oliveira, Simone Oliveira, Aleixo Leite Filho, Asthier Basílio, Siba Veloso e Verônica Moreira pelos diálogos sobre poesia nordestina.

Aos colegas de turma de doutorado: Giovana Tempesta, Gonzalo Crovetto, Marcus Cardoso, Gustavo Meneses, Márcia Leila e Luis Cayon. A todos companheiros da Catacumba de Antropologia, especialmente: professor Carlos Alexandre, Homero Martins, Júlio Borges, Carol Hoffs, Lívya Vitenti, Aina Guimarães, Eduardo Di Deus, André Rego, Marquinhos Garcia, Odilon e Cris.

Aos amigos Francisco Siqueira, Pini, Ellyne, Roger, Mário Bolacha e Martiniano. A Pedro João, Cíntia Sasse, Inês Nassif e suas famílias.

A Julius, Maria do Carmo e Gabriela.

A Jaime, meu pai. A Dina (*in memoriam*). A Zé e Simony.

Vittorio, Grazia e Anna; Rosa e Marcelo; Sayuri e Miguel.

A Vera, minha mãe, e Carlos, meu irmão, pela ajuda constante.

A Beth, Clara e Gabriel, pelos sacrifícios que pareciam não ter fim.

Aos repentistas Luiz Antônio (Luiz Gonzaga da Silva – *in memoriam*), João Santana, Neildo Rodrigues, João Bernardo, Chico Ivo, João Borges, Diniz Vitorino, João Lourenço, Rogério Meneses, Hipólito Moura, Luciano Leonel, Ivanildo Vila Nova, Raimundo Caetano, Josenildo França, Zito Alves, Antônio Barbosa, Arlindo Costa, Antônio da Cruz, todos os cantadores da Feira de Caruaru, Barbeirinho, Roberto Silva, Heleno Rosa, Zé Galdino, Edmilson Ferreira, Sebastião Dias, João Paraibano, Valdir Teles, Zé Catota, Daniel Olímpio, Louro Branco, Mocinha de Passira, Santinha Maurício, Severino Feitosa, Oliveira de Panelas, Daudeth Bandeira, Raimundo Nonato, Nonato Costa, Acrísio de França, Santino Luís, Moacir Laurentino, Antônio Alves, Zé Viola, Chico Mota, Sebastião da Silva, Miro Pereira, Sebastião Marinho, Luzivan Matias, Antônio Nunes Fernandes, Antônio Nunes de França, Zé Cardoso, Jonas Bezerra, Pedro Bandeira, Silvio Granjeiro, Ismael Pereira, Dimas Mateus, Rubens Ferreira, Horácio Custódio, Raimundo Adriano, todos os frequentadores das Noites das Violas da Associação dos Cantadores do Nordeste, Zé Eufrásio, Antônio Jocélio, Marcos Rabelo, Alberto Porfírio, Evandro, Aloísio Tavares, Luiz Batista, Messias Bento, Ari Teixeira, João Teixeira, Raimundo Girão, Roberto Macena, Zilmar do Horizonte. Aos declamadores Raudênio Lima e Iponax Vila Nova. Aos cordelistas Rouxinol do Rinaré, Arievaldo

Viana e Klévisson Viana. Aos alunos do Curso de Literatura de Cordel de Zé Maria. Aos *apologistas* da cantoria Arlindo Barreto, Orlando Queiroz, Edvaldo Mendes, Tarcísio, Rodrigo, Caubi, Erasmo Barreira, Raimundo Domingos Gadelha (Mundinho), José Rego e Ercides Bezerra. Em especial, aos cantadores Antônio Lisboa, Chico de Assis, Raimundo Borges, Antônio Dantas, João Furiba, Geraldo Amâncio e Édson Santos.

A Zé Maria de Fortaleza e Raulino Silva, pela amizade e pela paciência em me ensinar os caminhos do repente.

Durante os quatro anos de duração do Doutorado, contei com bolsa de estudos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, 1

Capítulo 1

O REPENTISTA E SUAS HABILIDADES, 22

- I. Modelos poéticos / Modelos de ação, 22**
- II. Voz e viola: a música da cantoria, 34**
 - a. Toada, 35*
 - b. Baião-de-viola, 36*
- III. Habilidades do improviso, 40**
 - a. Ritmo e poesia, 40*
 - b. Imagens poéticas, 52*
 - c. Outras habilidades e recursos de apresentação, 55*
 - d. Método de composição, 61*
- IV. Improviso, 63**
- V. O repente e o cantador, 66**

Capítulo 2

TORNAR-SE POETA, 69

- I. Como as crianças chegam à cantoria / Como a cantoria chega às crianças, 71**
- II. Aprendizado, 78**
 - a. Fundamentos poéticos, 79*
 - b. O etnógrafo aprendiz, 87*
 - c. Brincadeiras e desafios, 93*
- VI. Sobre o dom, 96**
- VII. Abraçando a profissão, 99**

Capítulo 3

A PROFISSÃO DA VIOLA, 102

- I. Cantadores, 107**
- II. Status, conhecimento e discriminação, 109**
- III. Público, 113**
- IV. Pé-de-parede: profissionalização e controle das variáveis do ofício (tempo, dinheiro, imagem), 115**
 - a. Poetas e promoventes: avisos, convites e viagens, 115*
 - b. Dinheiro, comportamento, tempo e profissão, 117*
- V. Feira, 121**
- VI. Mídias, cidades e outras adaptações, 125**
 - a. Ares, ondas, antenas e plugs, 125*
 - b. Gravações comerciais, 127*
 - c. Urbanização, 129*
 - d. Revés da urbanização: a praia e o cantar de mesa em mesa, 131*
- VII. Congressos e festivais, 133**

Capítulo 4

REMUNERAÇÃO, ALIANÇAS E INTRIGAS:

AS RECIPROCIDADES NO CAMPO DA CANTORIA, 137

I. Alianças, 137

II. Prosas e cantigas de escárnio e maldizer: a dinâmica das relações profissionais por meio das intrigas, 143

a. Intrigas, 144

b. Prosas, 148

c. Cantigas, 151

Capítulo 5

POESIA E DISPUTA, 156

I. A disputa no ritual da cantoria, 156

II. Festivais, 164

III. Masculinidade nos versos, 168

IV. Homem vs. mulher: gênero e disputa, 175

V. Disputa e conhecimento, 180

a. Violência e disputa poética, 180

b. O conhecimento na disputa poética hoje em dia, 185

CONCLUSÃO, 196

INFORMANTES CITADOS, 203

BIBLIOGRAFIA, 206

ANEXO I – ALGUNS ESTILOS DE CANTORIA, 212

ANEXO II – CD DE ÁUDIO, 214

Índice de faixas do CD, 214

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem como tema um gênero de poesia cantada chamado *repente* ou *cantoria*, comum na região Nordeste do Brasil. Seus poetas são chamados *cantadores*, *repentistas* ou *violeiros*. O termo *cantoria* designa o gênero poético-musical, a situação de sua apresentação e o campo social formado por cantadores e seus ouvintes. Os cantadores atuam sempre em duplas, e sua prática consiste num diálogo poético em que as estrofes devem ser compostas no momento da apresentação, de acordo com rígidas regras de métrica e rima. Primando também pela coerência temática, os cantadores alternam-se na criação de estrofes sobre uma melodia previamente conhecida por ambos, e acompanham musicalmente um ao outro com o dedilhar da viola. O esforço criativo dos cantadores e a apreciação dos ouvintes enfatizam a mensagem dos versos, elemento que exige a criação constante. Porém, a música, que tem melodias (as *toadas*) elaboradas anteriormente, pertencentes ao repertório compartilhado dos cantadores (muitas vezes sem autoria conhecida), possui importância técnica e estética. Os próprios repentistas dizem que o objetivo é convencer o público de sua superioridade na criação poética sobre o parceiro. Por isso, a cantoria instaura uma disputa entre dois violeiros. Por outro lado, o caráter dialógico da apresentação e composição impõe a dependência mútua entre eles. Assim, a relação entre os dois cantadores no momento da cantoria caracteriza-se ao mesmo tempo pela parceria e pela disputa.

Há cantoria em todos os estados do Nordeste e também em locais que receberam grandes contingentes de migrantes nordestinos – como São Paulo, Distrito Federal e estados da região Norte do país. Porém, ela é mais forte em Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Os cantadores mais famosos do Nordeste são daí oriundos. Frequentemente, são convidados para cantar nos demais estados nordestinos, mas o trânsito no sentido inverso quase não ocorre. A exceção é o Piauí, de onde vêm alguns dos cantadores mais afamados da atualidade, embora as oportunidades de cantoria sejam menores.

Nos quatro estados em questão, há regiões em que a admiração pelo repente é mais forte, berço de muitos cantadores e onde cantadores de outros locais costumam se instalar. Em todo o estado da Paraíba há pólos de cantoria, dentre os quais ressaltamos Campina Grande, Patos e Cajazeiras. Nos outros estados, cidades do interior, como Juazeiro do Norte (CE), Mossoró (RN) e Caruaru (PE) reúnem, há décadas, grande número de repentistas. Limoeiro do Norte, Russas, Tabuleiro do Norte e Iguatu, no vale do rio Jaguaribe (CE), congregam

cantadores e promotores de cantoria. No vale do rio Pajeú¹, em Pernambuco, a cantoria constitui uma espécie de cultura oficial em municípios como São José do Egito e Afogados da Ingazeira, e os descendentes de grandes cantadores dali formam uma elite cultural local. As capitais desses estados (Recife, João Pessoa, Natal e Fortaleza) também possuem intensa atividade de cantadores, em decorrência da grande presença ali de migrantes sertanejos.

Embora o cantador seja um dos emblemas da “cultura nordestina”, a maioria dos brasileiros, e mesmo boa parte dos nordestinos, tem apenas uma idéia vaga do que seja o repente. É comum que se confunda a *cantoria de viola* com o coco de embolada e com a poesia escrita do cordel. Embora sejam semelhantes quanto a alguns aspectos formais e entrelaçadas em sua história e em sua prática, tratam-se de gêneros artísticos distintos.

Os folhetos de cordel, escritos quanto a seu modo de composição, podem ser orais quanto à propagação e fruição – visto que eles costumam ser declamados, e não apenas lidos. Muitas modalidades de estrofes utilizadas na cantoria são também comuns no cordel, que compartilha com a cantoria as mesmas regras de métrica e rima. Ambos têm como temática recorrente o Nordeste pastoril (valorizando a vida no sertão e a perspectiva do sertanejo diante do universo urbano) e são simbolicamente identificados com esse universo social. Muitos cantadores afirmam uma superioridade da cantoria em relação ao cordel, argumentando que fazem de improviso algo que os cordelistas necessitam mais tempo para escrever, e que, por isso, todo cantador seria também capaz de fazer cordéis. Não é verdade: o cordel exige a habilidade de criação de uma narrativa extensa “com começo, meio e fim”, um sentido e uma moral da história. Esta capacidade não está dada na habilidade do repentista para improvisar estrofes coerentes com um assunto, mas que constituem unidades em si mesmas, tendo caráter mais lírico e trovadoresco. Há cantadores que são também cordelistas. Geraldo Amâncio, afamado cantador cearense, escreveu cordéis sobre temas históricos como a Guerra de Canudos, e diz ter encontrado enorme dificuldade para construir as narrativas desses poemas. Por isso, boa parte dos cordéis escritos por cantadores é de textos curtos e de caráter dissertativo (de comentário sobre algum tema), e não narrativo.

O coco de embolada é uma forma de desafio poético em dupla, com acompanhamento instrumental de pandeiros. A embolada utiliza algumas modalidades de estrofes comuns na cantoria, mas suas regras de rima são mais tolerantes. Trata-se de um espetáculo de rua, realizado principalmente em praças de grandes cidades ou nas feiras do interior, em que os espectadores formam uma roda em torno da dupla. O principal atrativo é o humor

¹ O prestígio da cantoria não é igualmente distribuído em toda a extensão desses vales. No Vale do Jaguaribe, é mais intenso entre Iguatu e o Baixo Jaguaribe (onde se situa Limoeiro do Norte); no Vale do Pajeú, em sua parte setentrional.

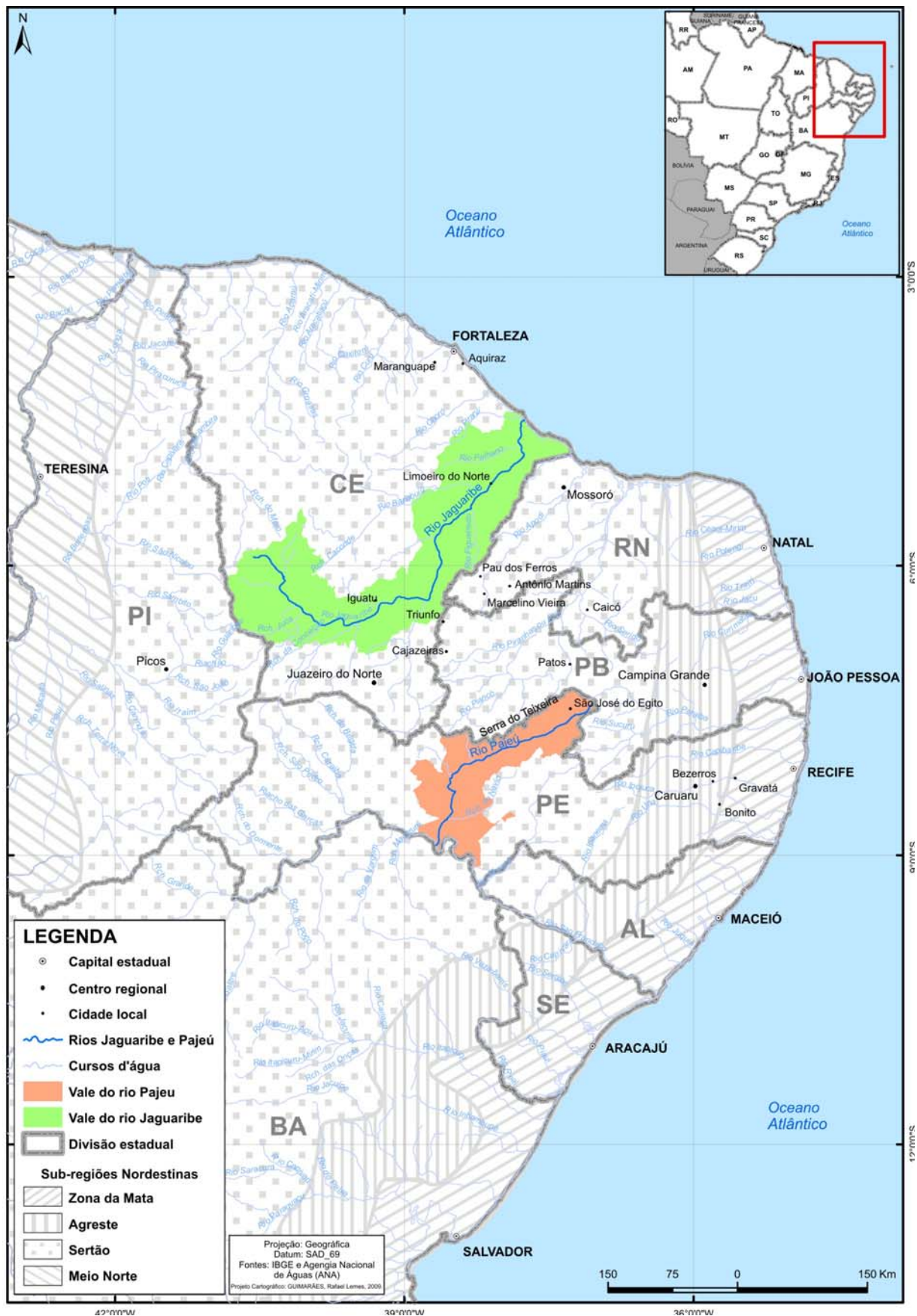


Figura 1: mapa da região estudada com indicação de locais relevantes.

surpreendente de piadas rápidas sobre o companheiro de versos ou sobre algum presente. Embora os emboladores saibam também improvisar versos, não há imperativo de cantar estrofes criadas no momento da apresentação, pois o interesse principal é manter o ritmo intenso das estrofes humorísticas de modo a atrair a atenção de transeuntes para assistirem à apresentação e contribuírem financeiramente. Muito do humor da embolada deriva do uso de duplo sentido, freqüentemente escatológico ou pornográfico. Existe também um sentimento de superioridade dos violeiros frente aos emboladores sob os argumentos de que estes não são tão bons no improviso e de que estes investem em um humor “baixo”. Por essa suposta superioridade da cantoria, há emboladores que se tornaram violeiros, mas não o inverso. Isso não impediu, entretanto, que os violeiros adaptassem para a cantoria algumas modalidades poéticas da embolada.

Há ainda outras formas poético-musicais que mantêm identidade temática e formal com a cantoria, como o aboio, que é o canto de trabalho de vaqueiro (que pode ser improvisado), utilizado inclusive para reunir o gado no pasto. Duplas de aboiadores adaptam esse tipo de canto para o contexto de espetáculos (especialmente na realização de vaquejadas) e das gravações comerciais. Na cantoria, são utilizadas algumas toadas originárias do aboio, as quais são chamadas de “toadas de vaquejada”.

A cantoria nordestina se assemelha a muitas outras artes de improviso poético da América Latina e da Europa mediterrânea. Díaz-Pimienta afirma que repentistas cubanos, espanhóis, mexicanos, chilenos, argentinos, colombianos e italianos empregam as mesmas regras, técnicas e recursos criativos, embora variem o tipo de acompanhamento musical, as denominações e as formas das estrofes (2001:39). Além disso, há uma coincidência da estruturação do jogo poético como desafio entre dois improvisadores (cf. Díaz-Pimienta, 2001; Egaña, 2005; Wateau, 2005). No Brasil, existem outras formas de canto improvisado além da cantoria e da embolada – das quais cito apenas alguns exemplos. No Rio Grande do Sul, existe a pajada, em que dois cantores se alternam no improviso de décimas de versos de sete sílabas, parecidas com as dos cantadores nordestinos. A prática dessa poesia é mais difundida na Argentina e no Uruguai (*payada*). No estado do Rio de Janeiro, há o calango e o samba de partido alto. Em ambos, nem sempre se cria versos no momento em que se canta. No partido alto, é comum o uso de quadras e estribilhos de domínio público, mas há também partideiros consagrados pela criação de estrofes no momento em que se canta, em diálogo (ou desafio) com um parceiro (Lopes, 1992). No estado de São Paulo, há o cururu, em que os improvisos são feitos em estrofes de nove ou de sete versos (BA-BADACCA, em que A é a “linha”, a rima que ceve ser seguida em toda uma seqüência de estrofes). Nas apresentações

de cururu, enquanto um cantador improvisa versos, seus oponentes (um ou dois) ficam sentados ao fundo do palco ouvindo as estrofes e depois o sucedem respondendo suas provocações. (Oliveira, 2007). Uma forma mais recente de desafio poético é o *freestyle*, uma modalidade de rap em que dois cantores improvisam versos de desafio e na qual não há modelos fixos de estrofe nem padrões métricos estipulados.

Além da estrutura do canto em desafio, as semelhanças das formas poéticas, como a predominância da redondilha maior (o verso de sete sílabas, na versificação de língua portuguesa) e a ampla difusão da quadra e da décima, motivam tentativas de estabelecimento de vínculos de “herança”, segundo os quais a maioria dessas práticas teria sua “origem” remontada ao trovadorismo medieval². Entretanto, não se pode afirmar vínculos históricos com base somente em semelhanças formais, e desconheço a existência de estudos historiográficos bem fundamentados que analisem possíveis permanências e mudanças dessas práticas. Sobretudo, é necessário olhar criticamente as idéias de “origem” e “herança”, e identificar com rigor quais processos sociais estariam envolvidos na atualização dessas práticas de poesia cantada no transcorrer dos séculos. Para mim, a idéia de que a cantoria e tantas outras formas de poesia improvisada sejam desdobramentos históricos do trovadorismo provençal e ibérico é instigante, mas permanece como hipótese.

Todas essas artes apresentam arranjos e variações da estrutura do canto em desafio, com dois poetas que se enfrentam diretamente no conteúdo dos versos, ou por meio dos versos, para demonstrar maior capacidade de criação poética que o parceiro-oponente. Uma vez que a maioria dos estudos sobre elas limita-se à descrição dos versos e esquiva-se da análise do fazer poético propriamente dito, a comparação entre esses arranjos da prática do improviso poético, bem como dos processos e estratégias de composição e apresentação dos repentistas de diferentes tradições, é um campo ainda pouco explorado³. Meu interesse é justamente a prática do improviso e seus aspectos sociais. Nesse sentido, embora não invista em um esforço comparativo abrangente, benefico-me de análises sobre formas de improviso poético na América e na Europa.

Minha abordagem é centrada nas situações sociais da cantoria. Os cantadores nordestinos costumam considerar a chamada *cantoria de pé-de-parede* (ou simplesmente *cantoria* ou *pé-de-parede*⁴) como o modelo completo e tradicional da cantoria. De fato, é o arranjo mais freqüente da prática, e reúne regras, seqüências e padrões fundamentais que são

² Uma exceção à esse discurso seria o *freestyle*, uma vez que as bases estéticas do rap se constituem de década de 1970 nos Estados Unidos.

³ Díaz-Pimienta (2001) dá alguns passos nesse sentido.

⁴ Utilizarei o itálico sempre na primeira vez que mencionar categorias nativas. Após a primeira aparição, esse destaque será empregado quando não ficar claro que se trata de um conceito próprio do meio social da cantoria.

selecionadas ou rearranjadas noutros contextos de apresentação – festivais, feiras, o cantar de mesa em mesa em praias e bares⁵, shows, programas de rádio e o disco. Em todos esses contextos de apresentação, a voz é o elemento central. A cantoria de pé-de-parede caracteriza-se pela interação face a face entre cantadores e platéia, enquanto nos festivais, a interação com o público é bem menos intensa e direta. Neles, cantam-se modalidades de estrofe predefinidas e assuntos escolhidos pelo júri, com tempo cronometrado.

Em linhas gerais, a performance numa cantoria de pé-de-parede segue uma estrutura sequencial. Os cantadores sentam-se de frente para o público em cadeiras encostadas a uma parede⁶ (pode ou não haver um pequeno tablado e aparelhagem de amplificação sonora). Verificam a afinação das violas. Na maior parte das cantorias, os ouvintes pagam aos cantadores colocando o dinheiro sobre uma bandeja que fica em frente à dupla. Há também cantorias em que se paga ingresso na entrada do recinto. Os repentistas começam tocando as violas por alguns minutos (nesse momento, a fisionomia grave indica concentração), após os quais iniciam o canto da poesia. As primeiras seções de versos de uma cantoria são sempre de Sextilha (estrofe de seis versos setessílabos), e os cantadores costumam, nesse momento, fazer uma louvação ao lugar em que cantam, aos ouvintes conhecidos e a quem promove aquele pé-de-parede ou falam da situação daquela cantoria. Nas cantorias *de bandeja* (em que os ouvintes pagam nos primeiros momentos da apresentação), canta-se o elogio, em que os repentistas tecem versos, normalmente com gracejos, sobre os espectadores. Não se trata aí meramente de uma poesia sobre os ouvintes, mas de uma poesia com os ouvintes, que pode prolongar-se mais ou menos, de acordo com as reações destes. Trata-se fundamentalmente de um convite à interação. Após esse momento inicial, a dupla segue escolhendo os assuntos e gêneros (modalidades de estrofe) e atendendo pedidos do público (motes, gêneros e assuntos para o improviso, além de poemas e canções, que são de repertório memorizado). As cantorias costumam durar quatro horas. Em meio ao público, há os *apologistas*, ouvintes contumazes e conhecedores de detalhes do repente; uma espécie de críticos da cantoria. São os que mais realizam pedidos, e os que mais contribuem financeiramente.

Normalmente a disputa entre os cantadores é sutil e não declarada. Num pé-de-parede, não costuma haver um vencedor óbvio. É comum assistir um cantador não acompanhar o outro à altura em um assunto ou gênero (gaguejando e demorando a concluir as estrofes) e sobressair-se em seguida. Somente nos festivais há a proclamação de

⁵ O cantar de em praias e de mesa em mesa é menosprezado por grande parte dos cantadores, que o equiparam com o pedir esmolas – uma vez que não é o público que vai ao cantador quando se anuncia com antecedência uma cantoria, mas este que aborda o ouvinte.

⁶ Daí, certamente, a expressão “pé-de-parede”.

vencedores. Alguns aspectos desse desafio são englobados por valores e princípios sociais que extrapolam o contexto da cantoria. A valorização do conhecimento letrado como conhecimento legítimo pelos cantadores reflete a valorização deste enquanto signo de poder e status social. A exibição de um conhecimento livresco (mesmo que este seja superficial) é recurso para tomar a audiência e mostrar superioridade sobre o adversário. Além disso, a própria disputa da cantoria constitui uma forma de enfrentamento associada a padrões de construção da masculinidade. Portanto, ela produz também uma interpretação das relações de gênero.

O repente envolve habilidades de composição e apresentação. Mais do que técnicas de composição poética, canto e execução instrumental, essas habilidades dizem respeito a estratégias de relação com o outro cantador, com a platéia, com as normas poéticas, com conhecimentos, com modelos cognitivos. Referem-se também às técnicas do fazer musical, de movimento, de expressão corporal e à capacidade de articular todos esses fatores no momento da performance. O desempenho dessas habilidades coloca o cantador em relação com sistemas e modelos estruturados – como a língua, as regras poéticas, as escalas e as melodias memorizadas, as estruturas sociais (como as oposições de gênero e classe) – numa estrutura própria da ação. Assim, vejo a prática do repentista e suas habilidades como um contexto empírico que permite pensar a questão antropológica da dialética entre modelos e práticas, entre o que se pensa e o que se faz e entre estrutura social e ação. Essa dialética é a dinâmica fundamental dos processos de reprodução social, isto é, das maneiras pelas quais a vida social se refaz e se transforma.

Entendo que realizações musicais e poéticas são produtos de sistemas culturais específicos, mas são também práticas que criam e recriam aspectos da cultura e da vida social. Música e poesia são sons e signos depois que foram produzidos, mas são também intenção e realização; emoção, idéia e valor; estrutura e forma (Seeger, 2004). Nesse sentido, a metáfora da cultura como “texto” é produtiva ao apontar a tarefa hermenêutica da antropologia (que passa pelo diálogo com a “leitura” que as pessoas fazem de sua própria realidade), mas não se pode, a partir disso, reduzir a cultura aos textos. O foco restrito ao resultado poético ou musical tende a ignorar os princípios práticos que levaram ao produto final. É necessário olhar para como o fazer poético e musical coloca as pessoas em relação umas com as outras, para a estrutura e para o método da ação. Carece apreender sentido e ordem não apenas naquilo que é cantado, mas no ato poético e musical como um todo. Enfim, é preciso compreender não apenas como as pessoas entendem as coisas, mas também como as fazem e as vivenciam.

Assim, parto do questionamento sobre o papel de corpos de saberes, habilidades e padrões estéticos, como os da cantoria, na reprodução das formas da vida social. A principal inspiração teórica nesse sentido é a teoria da prática de Pierre Bourdieu. Esse autor argumenta em favor de uma análise das relações dialéticas entre as estruturas lógicas dos sistemas sociais e as disposições pelas quais tais estruturas são reproduzidas. Trata-se de uma tentativa de integrar a verdade do modelo abstrato teorizado pelo antropólogo e a verdade do modo prático de conhecimento. No seu entender, as ações das pessoas são dirigidas por um *habitus*, um conjunto de disposições cultivadas e inscritas nos corpos e mentes dos sujeitos, uma forma internalizada das estruturas sociais (as quais Bourdieu chama de estruturas objetivas) constantemente reforçada e chamada à prática pela coletividade. Essas disposições são esquemas gerais de percepção e pensamento que permitem aos agentes agir de forma consistente com a lógica das relações sociais em questão, funcionando como um conjunto de esquemas gerativos automaticamente aplicáveis (ou inconscientes, pode-se dizer), mas raramente explicitados enquanto princípios formais (Bourdieu, 1977).

Para o mesmo autor, a ação não é mera execução de um modelo estruturado. Há uma estrutura da prática que reproduz tais modelos estruturados, ao mesmo tempo em que possui poder estruturante sobre eles. Tomando a língua (Saussure, 1971) como exemplo, Bourdieu afirma que a passagem da estrutura para as funções revela que o conhecimento do código fornece uma destreza incompleta para as interações lingüísticas. O significado dos atos de linguagem depende tanto de elementos propriamente lingüísticos quanto de fatores extralingüísticos – o contexto em que o discurso tem lugar, as inferências conversacionais, elementos de prosódia, gestos etc. As interações exigem o conhecimento prático de uma semiologia espontânea (decodificação das ações) e da capacidade de improvisar e desenvolver estratégias, a partir da leitura imediata da situação. Na cantoria, há regras detalhadas de rima, métrica e coerência temática para a poesia, mas os repentistas dependem muito mais de uma maestria prática, baseada em padrões incorporados, do que de conhecimentos poéticos explícitos, para improvisar seus versos.

O modelo analítico proposto por Bourdieu é fecundo no que diz respeito ao modo como as estruturas incorporadas (o *habitus*) dão coerência, estabilidade e inteligibilidade às ações das pessoas, pois mostra o papel desse “senso prático” na internalização da realidade social e na estruturação desta pela ação dos sujeitos. Contudo, não o sigo, às últimas conseqüências, em sua teoria do poder simbólico, por causa do peso que ela coloca sobre a disputa por aquisição de capital simbólico como fator constitutivo das estruturas sociais, dos agentes e das práticas. Recorro ao conceito de capital simbólico (e também cultural e

lingüístico), na medida em que estes apontam para a dinâmica de reconhecimento coletivo de atributos socialmente instituídos, mas considero necessário tomar esse tipo de traço distintivo contextualmente. Esses capitais (como o domínio da “norma culta” da língua portuguesa e outros índices de distinção social) não são inequívocos; estão sujeitos a negociações e não determinam por si sós as desigualdades de poder nas relações sociais concretas.

Assim, considero o conceito de *habitus* e a teoria da prática de Bourdieu adequados para entender o fazer dos repentistas no que se refere tanto à criação poética em si e às formas de interação no momento das cantorias, quanto na constituição de seu campo social. As habilidades dos repentistas na criação poética e interação no momento das cantorias são parte de um *habitus*. Elas englobam técnicas⁷ e estratégias de relação com as regras da poesia, com modelos poético-musicais incorporados, com o tempo e com outros agentes, suas ações e expectativas. Nesse ponto, o questionamento empírico deve ser dirigido ao que os cantadores fazem durante a performance – que envolve a pergunta “o que eles pensam que estão fazendo?” Pretendo aqui explorar a idéia de *improviso* (que é um conceito nativo), e entender o que de fato eles improvisam (e entendem que improvisam) e quais as suas principais estratégias para tal.

A reflexão sobre a habilidade deve centrar-se na experiência dos cantadores, articulando-a com os outros elementos envolvidos no repente. Isto é, para analisar a prática dos cantadores, suas técnicas e estratégias, é preciso levar em conta seu contexto de ação, enfatizando a interação com outros personagens além do cantador; em especial o público, que constitui referência para o diálogo poético – o terceiro ponto a definir o plano e o sentido do improviso.

Costuma-se definir o repente como poesia criada no ato de sua exposição oral. A idéia de improviso, do canto poético gerado de repente – e submetido a regras de métrica, rima e coerência – faz parte do entendimento que têm da cantoria os cantadores e seu público. E é justamente o improviso que faz a cantoria um objeto de estudo interessante para a discussão antropológica da relação entre prática e estrutura social.

O termo “improviso” deriva do latim *in* (negação) + *provideo* (antecipar, prever, planejar), tendo portanto sentido negativo. Contudo, os atos de improvisação na música e nas artes verbais não podem ser vistos como aleatórios ou assistemáticos nem se caracterizam por uma ausência de informação para os outros participantes, inclusive para a platéia, sobre o

⁷ Para Marcel Mauss (2003[1935]), as “técnicas do corpo” são maneiras aprendidas socialmente pelas quais as pessoas, em cada sociedade ou tradição, servem-se de seu corpo e relacionam-se com ele em situações diversas – maneiras essas que integram um conjunto de técnicas e de séries de ações corporais socialmente adquiridos, que Mauss chama de *habitus*.

que se vai fazer e escutar (Magrini, 1998:172). Na improvisação poética, há muito da linguagem comum, da manipulação de tradições compartilhadas, de analogias de idéias e formas de construção como recurso criativo, a partir das quais o improvisador é capaz de criar constantemente textos originais – como afirma o repentista cubano Alexis Díaz-Pimienta (2001:173). Etnomusicólogos, como Nettl (1974; 1998) e Sutton (1998), consideram que o improviso envolve uma relação entre o músico e modelos estéticos (como escalas, padrões rítmicos, melodias), por meio da qual são criados novos resultados no momento em que se faz a música.

Entretanto, é necessário considerar mais que a relação do improvisador com modelos estéticos a partir dos quais ele tece novas composições. Deve-se considerar a estruturação tanto dos textos (em função de elementos socialmente compartilhados) quanto da ação coletiva do improviso. Quer dizer, o canto improvisado deve ser entendido como um sistema de ações em que os papéis desempenhados são tão ou mais relevantes que o resultado, muitas vezes efêmero, daquilo que se faz (Magrini, 1998). O repente coloca a invenção não conhecida de um cantador em relação com a resposta também não antecipada do outro, numa seqüência em que a coerência é condição da continuidade do diálogo poético. E aí está um traço fundamental da cantoria: ela intensifica as nuances e a fragilidade das negociações interativas sempre em busca de coerência, e realça o fato de que isso só pode ser conseguido em uma relação, que na cantoria exige, pelo menos, dois cantadores e uma platéia. Ou seja, o repente não é jamais uma ação solitária, mas sempre uma interação; na verdade, é um exercício da dialética entre prática e estrutura social, no qual técnicas, disposições, regras, conhecimentos compartilhados e valores coletivos são concretizados, atualizados, reinterpretados e reconstruídos.

Para Tambiah (1985a, 1985b), as mensagens das ações rituais são padronizadas internamente e pertencem a um universo padronizado mais amplo – como a cultura, ou parte dela. Enquanto ação comunicativa, uma cantoria é caracterizada por certo grau de redundância, convencionalidade, e fusão de meios expressivos – aspectos formais que Tambiah toma como referência em sua abordagem performativa⁸ dos rituais. A significação ritual está relacionada menos à transmissão de informação que ao reconhecimento de padrões nos quais se fundem forma e conteúdo da ação. Assim, as performances rituais desempenham e encarnam concepções relativas à classificação e normatização do mundo, enquanto estas crenças fundamentam-se nas experiências vividas nos rituais. Coloca assim uma dialética

⁸ “Performativo” indica a característica de atos de fala para instituir ordenamentos e atitudes. Tambiah expande a análise dessa capacidade para formas comunicativas não-lingüísticas.

entre o pensado e o vivido na ação ritual (que é também performativa), relação que pretendo abordar empiricamente.

Porém, é necessário explorar como os participantes de atos performativos convencionais reproduzem esses padrões. Pode-se dizer que a eficácia das ações rituais depende da capacidade dos atores de reconhecer seus padrões, mas também sua capacidade de recriá-los. Entendo que esses padrões são incorporados, assim como as habilidades para sua reconstrução e interpretação. Nesse sentido, olhar para as habilidades (de composição de mensagens, de manipulação de códigos, de interação, de adequar-se à estrutura do evento etc.) e para como as pessoas constroem e vivenciam esses padrões permitirá uma abordagem da eficácia de ações, no que diz respeito não apenas à fundamentação das concepções sociais que classificam e ordenam os fenômenos do mundo, mas também sobre a constituição de seus participantes.

Para a análise das ações rituais, tomo como referência também o interacionismo simbólico de Goffman, pois entendo que a eficácia simbólica da cantoria se fundamenta na sua estrutura de relações entre os participantes. O primeiro ponto é que a disputa poética se apropria de elementos de outras formas de disputa, como a briga, para construir uma outra forma de enfrentamento, que é em parte o fingimento de uma briga, em parte um confronto poético real entre dois cantadores. E essa disputa ocorre em frente a uma platéia, ou melhor, ela ocorre em função de uma platéia. Cada cantador procura se sobrepôr ao colega de modo a construir uma representação de si mesmo como mais forte, mais inteligente, mais corajoso e mais poderoso que os parceiros. Essas representações atualizam valores coletivos que transcendem a cantoria. Assim, a cantoria produz uma experiência de valores acerca do enfrentamento como forma de construção e manutenção de imagens pessoais.

Definido o encaminhamento teórico deste trabalho em termos de uma antropologia da prática, apostei no aprendizado da cantoria como uma estratégia de pesquisa etnográfica. Minha idéia era menos fazer o que os cantadores fazem e mais participar de alguma forma do seu fazer. Com isso, não queria imitar ou fingir ser um cantador, mas construir meios de ter uma percepção prática da dinâmica de sua arte e buscar formas privilegiadas de interação com os poetas e seu público. Improvisar versos junto a eles me permitiu ocupar lugares mais interessantes que o de “pesquisador” e surtiu bons resultados. A compreensão que tenho hoje das minúcias técnicas, dos julgamentos sobre qualidade dos versos, da disposição dos cantadores para a disputa e de como essa disputa ocorre deve-se muito a isso.

Na etnomusicologia, o aprendizado prático da arte que se analisa é um método de pesquisa recomendado desde a década de 1960 (Hood, 1960). Mais recentemente, Baily

(2001) argumentou que apenas por meio da execução musical se apreendem elementos essenciais da música em questão, pois se percebe operacionalmente sua estrutura. Quer dizer, passa-se a entender a música em termos daquilo que se faz e do que se deve saber fazer, e se chega, por meio da prática, aos conhecimentos operacionais que diferenciam o conhecimento do músico e o do ouvinte sem habilidades específicas. Ou ainda, a pergunta sobre como determinados músicos ou artistas fazem o que fazem não pode ser respondida somente em termos de regras e padrões estéticos. A explicação do “como se faz” passa por influências situacionais, tomadas de decisão em fração de segundos, e uma diversidade de capacidades incorporadas e automatizadas difíceis de verbalizar (Brinner, 1995). Entendo que essa metodologia de pesquisa permite adquirir uma maestria prática a partir da qual o pesquisador pode deduzir conhecimentos analíticos sobre as competências exigidas por uma atividade musical ou poético-musical como a cantoria. Com relação às destrezas artísticas, a prática permite diferenciar elementos que devem ser interiorizados, automatizados, como o ritmo poético na cantoria, e outros que são mais acessíveis ao aprendizado pela explicação, como as regras de rima. Oferece também oportunidade de executar estratégias de criação e apresentação e uma noção da hierarquia de cada tipo de maestria no desempenho da arte.

Num outro plano, a prática do repente me permitiu assumir lugares específicos nas interações do campo e, como decorrência, uma perspectiva privilegiada sobre a lógica dessas interações. Segundo Favret-Saada, quando o etnógrafo participa da vida nativa assumindo papéis em seu sistema social, ele é “afetado”, isto é, submete-se às situações que propõe estudar em intensidades específicas, e pode perceber minúcias das relações sociais que geralmente não são passíveis de expressão pelos nativos. Participar e ser afetado não tem a ver com assumir o ponto de vista nativo, com uma experimentação indireta das sensações e pensamentos de outro, nem com uma fusão com o outro que permitiria conhecer seus afetos. Ao contrário, “ocupar tal lugar afeta-me, quer dizer, mobiliza ou modifica meu próprio estoque de imagens (...)” (Favret-Saada, 2005:159). Aceitar ocupar esse lugar abre uma comunicação baseada nas intencionalidades do campo em que se pesquisa, convive e interage, comunicação esta que é freqüentemente arredia às intencionalidades etnográficas e à divisão de papéis que se possa querer estipular entre pesquisador e informante⁹. Uma vez que todo lugar nativo sujeita a pessoa a uma ordem específica de eventos e maneiras pelas quais se pode ser afetado, cada lugar apresenta uma espécie particular de objetividade que só pode ser descoberta quando se ocupa aquela posição. Sujeitar-se a um lugar nas relações sociais que se pretende analisar permite compreender a hierarquia, assentada em um senso

⁹ Por isso a autora a qualifica como comunicação “involuntária” ou “não intencional”.

prático, entre os diversos fatores constitutivos dessas relações, enquanto as “informações” dadas por informantes tendem a colocar esses elementos num mesmo plano.

Cantar repente modificou minha inserção e minha imagem perante muitos cantadores e ouvintes. No início, eu era um pesquisador, um “doutor” interessado pela cantoria. Na medida em que comecei a me apresentar em público, muitos passaram a me considerar como poeta ou como um admirador dedicado da cantoria. Muitos louvaram minha iniciativa de cantar repente e disseram-se confiantes em minha capacidade. Especialmente em Fortaleza, onde muitos cantadores me conheceram quando eu já cantava, sou freqüentemente referido como um cantador também. Em Caruaru, essa identificação é mais comum entre os cantadores que freqüentam a feira, onde cantei com maior freqüência. Mesmo os que me têm como cantador me vêem como um caso especial, em função de minha origem (não-nordestino, urbano, escolarizado, de classe média), da maneira como aprendi a cantar e do fato de não ter me dedicado à realização de pés-de-redes e a ganhar dinheiro com isso – cheguei a receber uma proposta vaga de um cantador para sairmos em busca de cantorias, mas meu receio de não dar conta das diversas modalidades poéticas durante as várias horas pelas quais se estendem esses eventos me fizeram adiar o aceite, e circunstâncias posteriores me impediram de realizar esse projeto. Assim, minha identidade inicial de pesquisador não sumiu, mas foi misturada e, por vezes, ofuscada pelas de cantador e também de apologista.

Não quero dizer com isso que os métodos clássicos de etnografia (“observação”, convivência, entrevistas...) não coloquem o antropólogo em uma posição específica no campo. Se tivesse me limitado a isso, seria identificado como ouvinte e como “pesquisador” ou “estudioso” da cantoria, o que também ocorreu. Mesmo antes de iniciar meu aprendizado da cantoria, eu tinha me inserido na vida social dos cantadores. Ao tratamento respeitoso que me conferiam em função de meu status de acadêmico¹⁰ e da expectativa de que meu trabalho pudesse “divulgar” e agregar algum valor à cantoria, somava-se, às vezes, a pretensão de apresentar sua perspectiva da cantoria como mais importante ou legítima. Isso, por si, já foi revelador acerca das relações entre os cantadores e das maneiras de construção de prestígio neste campo social.

Essa inserção como cantador me rendeu, por exemplo, convites para ajudar na elaboração dos temas que seriam pedidos aos cantadores em festivais e também para compor a comissão julgadora de um desses eventos, o que dificilmente ocorreria se eu tivesse me mantido, enquanto etnógrafo, na posição de mero ouvinte. Nessas ocasiões, pude perceber detalhes dos bastidores da cantoria, como algumas estratégias de disputa, os critérios de

¹⁰ Logo ganhei a alcunha de “Doutor” João, uma vez que esse termo respeitoso é corriqueiramente dirigido a qualquer um que tenha diploma universitário.

juízo da poesia e como estes critérios são levados em consideração na organização de um festival.

Quanto ao meu aprendizado da arte da cantoria, cheguei a um nível razoável em termos da qualidade dos versos que compunha. Acredito que isso tenha ocorrido por causa de minha preocupação inicial em aprender e seguir as regras da poesia ensinadas pelos cantadores. Eu passei a ser considerado um cantador “consciente”. Porém, permaneci com algumas deficiências no que diz respeito à afinação do canto (pois a maioria das toadas é alta para minha extensão vocal), à adequação da projeção da voz (com relação a aspectos como timbre e volume) e à agilidade no improviso. Por um lado, isso colocou limitações para meu desenvolvimento como cantador, e, por conseguinte, ao aprofundamento dessa estratégia de pesquisa. Por outro, essas deficiências motivavam reações do público e dos cantadores, quase sempre na forma de comentários que evidenciavam a necessidade de manter não apenas as regras da poesia, mas também a totalidade dos padrões estéticos e interativos do jogo poético, os quais eu feria quando desafinava ou demorava para cantar uma estrofe.

Nessa trajetória, percebi que internalizei certas disposições que me faziam agir de maneira semelhante aos cantadores. Uma foi a capacidade de juízo dos versos que ouvia mais próxima aos critérios nativos. Nos primeiros meses de pesquisa, era muito difícil pra mim, por exemplo, afirmar quem “cantou mais” em determinada situação. As participações em cantorias, as conversas com os poetas e o grande número de cantorias e festivais que assisti me permitiram certa capacidade de juízo. Obviamente, nunca tive interesse em classificar os cantadores segundo o resultado de suas produções poéticas. Porém, essa percepção mais informada das diferenças qualitativas entre o desempenho dos poetas permitiu-me compreender melhor os fundamentos de julgamentos que os ouvintes constroem sobre os cantadores e que estes fazem uns dos outros, bem como o papel desses juízos na construção de diferenças entre os poetas.

Outra atitude que tomei de empréstimo aos cantadores, com a qual surpreendi a mim mesmo, foi o medo de levar *pisas*¹¹ em cantorias. No início, eu tinha apenas medo de cantar mal e de cometer erros. Entretanto, nos meses finais de minha pesquisa de campo, passei a me preocupar com a possibilidade de cantar muito pior que meu parceiro ou de meu parceiro cantar muito melhor que eu. Evitava cantar com um parceiro se receava que ele pudesse investir na competição comigo para impressionar a platéia. Não criei uma atitude competitiva. Apenas passei a me importar (não no plano epistemológico e etnográfico, mas num plano pessoal) se minhas apresentações agradavam às platéias ou se algo (especialmente

¹¹ Quer dizer “surra” – de versos, nesse caso.

o conteúdo dos versos, mas também a agilidade de composição e a afinação do canto) parecia falho. Não quero dizer com isso que possa ter incorporado o *habitus* dos cantadores, mesmo porque este não deve ser entendido como uma coisa que se possa adquirir assim repentinamente. Interrogando esta minha atitude, penso que fui aos poucos sendo envolvido pela lógica das interações e cedendo a formas de significação e de representação (de si e dos outros) próprias do círculo social da cantoria, que de início eu encarava hemeneuticamente como “categorias nativas”.

Foi em função dessa estratégia que defini os locais de minha pesquisa de campo. Logo nos meus primeiros contatos com repentistas, no segundo semestre de 2006, percebi que ser um aprendiz de cantoria não seria tão simples. Não bastasse a complexidade da arte, a maioria dos cantadores com quem conversei a respeito se mostrava reticente ou completamente descrente acerca de minhas pretensões, muito por causa da crença no *dom*. A maioria deles se esquivou ou me desestimulou, argumentando que poesia era algo que não se podia aprender, pois os poetas nascem com este dom – o que em si é um dado interessante e será analisado. Depois de uma dessas negativas, um deles me disse que Zé Maria, cantador que adquiriu grande fama nas décadas de 1970 e 1980, poderia me ajudar, pois ministrava cursos de literatura de cordel e cantoria na Casa do Cantador de Fortaleza (sede da Associação dos Cantadores do Nordeste). O projeto de Zé Maria é polêmico entre os cantadores. Há quem o admire e exalte, pelos bons serviços prestados na formação e aprimoramento de cordelistas e de um ou outro cantador que frequenta seus cursos; e há quem zombe da iniciativa, argumentando que poesia não é coisa que se ensine, justamente por não ser coisa que se aprenda¹². Depois, em conversa com Raulino Silva, jovem potiguar residente em Caruaru (PE) que em poucos anos conseguiu espaço no competitivo campo profissional dos cantadores, logo que propus que me ensinasse a cantar, ele se comprometeu a gastar um bom tempo comigo no decorrer do ano de 2007.

Iniciei minha pesquisa de campo em agosto de 2006, no Distrito Federal, e ainda hoje assisto cantorias e encontro cantadores e apologistas com frequência. Porém, pesquisei de maneira intensiva entre dezembro de 2006 e novembro de 2007, priorizando Fortaleza (onde fixei residência) e Caruaru (onde passei alguns meses). Ambas concentram algumas dezenas de poetas com intensa atividade. Isso facilitou o trânsito com informantes de status diferentes dentro da classe dos cantadores e de condição social diversa – de lavradores e trabalhadores urbanos que fazem da poesia seu segundo ofício, a afamados cantadores profissionais – e, portanto, o acesso a perspectivas diferenciadas da prática. Além desses dois locais, assisti a

¹² O cantador Sebastião Marinho também enfrentou esse tipo de resistência à sua tentativa de formação de cantadores em São Paulo (Lopes, 2001).

cantorias, festivais e apresentações (ao todo, mais de uma centena), conversei e entrevistei cantadores e ouvintes de cantoria em 46 municípios no Nordeste, em São Paulo (SP) e em cidades do Distrito Federal.

Antes de passar a uma apresentação das questões analíticas da tese e dos encaminhamentos etnográficos que darei a elas, resenho brevemente a produção universitária sobre a cantoria, privilegiando estudos que consideram sua complexidade enquanto manifestação poético-musical e suas condições sociais de produção. A produção acadêmica sobre a cantoria é pouco numerosa, e essa arte constitui um corpo de práticas ainda pouco explorado por cientistas sociais. Estudiosos de diversas áreas tendem a lidar com transcrições dos versos para análise de seu material temático, estilo e forma poéticos, ou restringem-se a aspectos musicológicos com o intuito de identificar origens ibéricas, africanas e indígenas da cantoria. Esse tipo de perspectiva acabou por fragmentar a cantoria em traços e por perder de vista a totalidade do fenômeno (cf. Travassos, 2000:65-6). O problema dessa perspectiva fragmentada é o foco restrito aos resultados sonoros ou textuais da arte da cantoria.

Os trabalhos antropológicos a respeito, embora pouco numerosos¹³, oferecem qualidade analítica. Travassos analisa concepções dos cantadores a respeito das toadas, as melodias sobre as quais improvisam os versos. Mostra a classificação nativa das toadas segundo critérios que relacionam características melódicas a assuntos poéticos (1989) e as peculiaridades da noção de autoria dessas melodias (1999). Em um texto que tem como tema central a *ética* da cantoria (um conjunto nativo de preceitos estabelecidos para o enfrentamento poético), a autora oferece uma análise rica a respeito da estruturação da performance dos cantadores; da organização das identidades sociais no enfrentamento poético; e da construção da imagem da cantoria como disputa (2000). Uma vez que a disputa poética, a dimensão agonística da cantoria, é um dos temas centrais de minha reflexão, me benefico das análises feitas por Travassos nesse sentido, principalmente no que diz respeito a como valores sociais mais abrangentes se fazem presentes na cantoria, seja em estratégias de apresentação, como o uso dos conhecimentos, seja na composição das identidades sociais dos cantadores.

Patrícia Osório, em tese defendida neste departamento em 2005, versa sobre formas de sociabilidade e construção de identidade de migrantes no Distrito Federal a partir da comparação entre a Casa do Cantador com outro contexto. Na cantoria, a representação do vínculo com o universo pastoril, origem da maioria dos cantadores e apreciadores, ocorre por

¹³ Osório procurou, quase em vão, trabalhos de antropólogos que tivessem a cantoria como tema central em periódicos e catálogos de teses e dissertações de Departamentos de Antropologia de universidades brasileiras (Osório, 2005:23-4). Eu tive a mesma decepção ao consultar a base de dados da Capes.

meio da valorização de referências culturais e da condição do migrante (por exemplo, nos temas poéticos), mas não implica na simulação de rusticidade. Ou seja, a prática da cantoria fora do Nordeste se baseia não em um tradicionalismo idealizado do passado sertanejo, mas na capacidade dessa arte e de construir significados sobre a condição social de seus participantes.

Na área de teoria e história literária, Ayala (1988) e Lopes (2001) enfatizam, assim como Osório, o papel da cantoria na construção de referências de identidade e espaços de sociabilidade de migrantes nordestinos em outras regiões do país. Ayala oferece uma descrição abrangente da cantoria, especialmente sobre seu desenvolvimento na cidade de São Paulo. Lopes vai ao mesmo sentido, e enfatiza a diferença dos contextos de apresentação entre festivais e pés-de-parede.

Ramalho (2000; 2001) e Oliveira (1999) exploram padrões de relação entre música e palavra na arte do repente. Ramalho procura estabelecer nexos entre palavra e musicalidade, apontando o caráter fundamental do ritmo poético na arte verbal do repentista. Essa autora mostra que o encadeamento da mensagem poética no repente segue um padrão rítmico obscurecido pela descrição convencional das estrofes, pois as unidades rítmicas mais relevantes são conjuntos de dois versos, e não os versos isoladamente. Oliveira contribui no mesmo sentido em sua análise formal abrangente das toadas de diversos estilos da cantoria, na qual aponta regularidades na relação entre música e construção textual na cantoria, como a correspondência rítmica entre estruturas musicais e frases poéticas.

Carvalho (1991) problematiza a urbanização da cantoria e as estratégias profissionais dos cantadores diante dessas transformações. Essa autora oferece um retrato consistente das formas de produção econômica da cantoria, entretanto se apegue à idéia de que a cantoria constitui uma “tradição” que “permanece” apesar das mudanças sociais. Há autores que também trabalham com a idéia de tradição, mas que entendem que as transformações sociais não causam distúrbios à cantoria. Silva (1983) realiza detalhado levantamento sobre os programas de cantoria nas rádios na Paraíba, sistematizando dados sobre a cantoria como profissão. Ele trabalha com perspectiva semelhante, mas argumenta que a inserção no rádio não “descaracteriza” a cantoria, ao contrário, contribui para a “preservação” de sua “dinâmica cultural”. Rougier (2006) também recorre ao conceito de tradição, mas recusa a oposição “tradicional/moderno” ao enquadrar a cantoria como uma “tradição viva” em uma “sociedade em movimento”. Ele apresenta uma visão da cantoria ao mesmo tempo panorâmica e aprofundada. Limito-me a essa curta menção a seu trabalho, embora sua reflexão rigorosa sobre o papel social do cantador e sobre o campo social da cantoria mereça

um diálogo mais atento. Da minha parte, ressalto a necessidade de consolidação de uma perspectiva que supere, ou simplesmente deixe de lado, as dicotomias tradição/modernidade, cultura popular/cultura de massas (ou de elite), oralidade/escrita no estudo de práticas sociais que são ou foram convencionalmente chamadas de “folclóricas”. Na verdade, conceitos como “tradição” (em seu sentido nos estudos de folclore e não em seu sentido hermenêutico), “modernidade”, “autenticidade cultural”, “folclore”, “cultura popular”, “cultura erudita” etc. refletem mais as crenças de pesquisadores a respeito das realidades estudadas que essas realidades em si. Se a cantoria é, às vezes, taxada como algo tradicional, os cantadores entendem a si mesmos e à sua arte como modernos – é o que nos mostra Osório (2005).

Um dos questionamentos empíricos iniciais desta pesquisa era como os repentistas compunham suas estrofes em tão pouco tempo e de acordo com regras bastante rígidas, um aspecto apenas apontado por outros estudos e ainda pouco explorado. Assim, exercito o primeiro plano de minha abordagem: as habilidades. O tema do primeiro capítulo é o improviso poético: o que os cantadores improvisam, como o fazem e quais ordens de interação isso implica. Início analisando os modelos da ação da cantoria, isto é, as regras da poesia e da relação entre cantadores, e entre estes e ouvintes, nos principais contextos de apresentação para compreender no que consiste seu improviso, quais são as exigências da arte e a complexidade dessa tarefa. Essas regras também evidenciam o caráter dialógico do improviso cantado, pois os poetas improvisam seus versos em resposta ao que o colega diz e aos temas propostos e às ações da platéia. Para entender o processo de composição dos versos no momento em que se canta, é preciso ir além da descrição das regras. Considero o ritmo poético como o fundamento prático do repente. Os trabalhos de Travassos, Ramalho e Oliveira são relevantes nesse sentido ao estabelecer relações entre padrões rítmicos e a métricos (na medida em que as toadas de cantoria correspondem à extensão e ao ritmo das estrofes). Os cantadores têm esse ritmo incorporado, automatizado, e é isso que permite compor e cantar estrofes em segundos. Vou além da repetição dessa hipótese e procuro detalhar o processo do improviso e avançar na compreensão do fazer do cantador. Minha principal inspiração nesse sentido é a teoria de composição por *fórmulas*, desenvolvida por Albert Lord (2000[1960]) em estudo sobre o método de composição de cantores de poemas épicos na antiga Iugoslávia. A riqueza da obra de Lord está em analisar os processos de composição. A comparação com estudos sobre repentistas cubanos e bascos também é produtiva na elucidação dos fundamentos e estratégias da improvisação, na medida em que mostra pontos comuns entre essas formas de repentismo. O improviso não é uma invenção completa, mas uma criação a partir de referências, tais quais o ritmo das formas poéticas, as

melodias sobre as quais se improvisa os versos e as temáticas usuais. Quer dizer, improvisar é colocar-se em relação tanto com os conhecimentos e modelos da arte incorporados e aprendidos quanto com outros sujeitos e fatores na situação em que se improvisa. Após detalhar o processo pelos quais pessoas (cantadores) engendram práticas (repentes), é necessário olhar o sentido inverso da dialética da reprodução social: como as práticas produzem as pessoas. Argumento que a habilidade do improviso e a prática do repente são constitutivas da imagem pública e da subjetividade do cantador – é por meio de seu fazer que ele institui seu lugar social e a compreensão que tem de si mesmo.

Essa reflexão sobre como as práticas fazem pessoas pode ser colocada numa perspectiva sincrônica no que toca à relação entre cantadores e entre estes e seus ouvintes. Mas é necessário encará-la também numa perspectiva diacrônica, de longo prazo. Se as pessoas produzem práticas a partir de disposições e princípios gerativos incorporados em sua experiência social (aquilo que Bourdieu chama de *habitus*), é necessário investigar o processo de incorporação desses princípios e disposições. No Capítulo 2, recorro a depoimentos de cantadores sobre o contato com a cantoria desde a infância para pensar o processo de reprodução da cantoria enquanto prática e de reprodução de valores estruturais da vida social por meio da prática da cantoria. Nessas memórias, os cantadores narram experiências infantis, principalmente jogos, a partir das quais reconstituo aspectos recorrentes de sua socialização na cantoria. No primeiro capítulo, mostrei que o improviso não é um conjunto de habilidades individuais, mas um corpo de disposições interativas. No segundo, mostro que essas habilidades são incorporadas e desenvolvidas primordialmente pela prática, sobretudo por meio do brincar de cantoria. Como em outros jogos infantis, essa brincadeira contribui para a internalização de valores de uma masculinidade que se constitui pelo enfrentamento. Assim, as habilidades são incorporadas em conjunto com uma disposição para a disputa incentivada por essas brincadeiras, que são interpretações da cantoria feitas pelos adultos. Ou seja, ao reconstituir processos de incorporação de técnicas e valores, fica claro que a reprodução de uns envolve a reprodução dos outros. No que se refere ao desenvolvimento das habilidades poéticas, comparo o padrão de aprendizado dos cantadores com minha experiência como repentista.

Em seguida, apresento o campo social da cantoria, enfatizando aspectos do repente enquanto profissão. Olho para as relações entre cantadores e ouvintes (dentre estes os que promovem cantorias), sob uma perspectiva histórica. O desenvolvimento dessas relações aponta para um controle crescente dos cantadores sobre as variáveis de seu ofício, sobretudo da relação entre trabalho e remuneração – que permanece um projeto inconcluso. Abordo a

urbanização da cantoria ocorrida desde a década de 1970 e processos correlatos a ela, como a consolidação de um circuito de festivais, que dinamiza a divulgação do trabalho dos cantadores e seus ganhos financeiros. Além disso, analiso a estratificação dos cantadores em função do status profissional e domínio das regras da cantoria e de conhecimentos socialmente legitimados. Dou atenção às formas de atualização dessas distinções no cotidiano dos cantadores (por meio de zombarias e exclusões) e também durante as cantorias (por meio da sobreposição baseada no prestígio e na capacidade poética).

No Capítulo 4, o tema é ainda o campo profissional, detalhando as relações de reciprocidade entre os cantadores. A reprodução desse campo social depende de trocas de oportunidades de trabalho. Essas trocas estabelecem laços de dependência entre os poetas e, por isso, as considero como trocas de dádivas. Quando um cantador se alia a outro(s) convidando-o(s) e sendo convidado a participar de cantorias e festivais, quase sempre frustra as expectativas de alguém que é preterido dessa aliança, o que pode desencadear uma intriga. Isto é, alianças e oposições são construídas como desdobramento da mesma lógica. Tanto umas como as outras são cultivadas pelos poetas. Procuro entender a dinâmica dessas relações constitutivas do campo por meio das intrigas, uma vez que estas ganham contornos públicos por meio de ataques à imagem de um oponente. O maldizer em conversas ou em versos é a principal forma de manutenção das relações de reciprocidade negativa.

No capítulo final, privilegio a abordagem da ação ritual (as situações da cantoria e do festival), enfatizando as relações entre os significados dessa experiência e padrões sociais mais abrangentes. O elemento central da cantoria é a disputa entre os cantadores, que ocorre em relação a um terceiro elemento, o público. Essa concorrência é uma maneira pela qual os poetas constroem suas imagens frente aos admiradores. É ao colocar-se em risco no embate com um parceiro que o poeta pode reafirmar atributos como coragem, inteligência e tenacidade. Portanto, o prestígio do cantador é construído na disputa ritualizada do improviso poético. A maneira como essa disputa é interpretada e vivenciada por cantadores e ouvintes está submetida à concepção social da masculinidade como algo que deve ser demonstrado por meio do domínio sobre os outros. Na cantoria, esse ideal de masculinidade é encarnado tanto na tentativa dos cantadores de sobressair-se ao colega e subjugar-lo na produção poética quanto em temáticas que exprimem valores acerca das atribuições de gênero (como o desafio, em que uma forma de diminuir o parceiro é lançar ataques a sua masculinidade).

Realizo, portanto, uma abordagem em três planos. O primeiro é o plano da habilidade, que tem como centro a estruturação da ação criativa do cantador, e privilegia o ordenamento interno da dimensão comunicativa nas interações da cantoria e a incorporação dessa ordem

por seus participantes. O segundo trata da formação do campo social da cantoria e das práticas e valores que estruturam sua dinâmica. O terceiro é o plano da ação ritual, que privilegia a análise de redundâncias entre valores e significados experimentados numa cantoria e sua estruturação em domínios mais amplos da vida social – como, por exemplo, a erudição como signo de status, as diferenças de papéis sexuais, a atualização de identidades cotidianas durante a apresentação, o significado do enfrentamento entre os poetas e as repercussões dessas disputas no campo social da cantoria. Esses três planos são perspectivas que ressaltam aspectos diferentes de uma mesma realidade. Cada um deles deve sua força analítica ao contraponto com os outros dois.

Capítulo 1

O REPENTISTA E SUAS HABILIDADES

“Improviso puro não existe;
ninguém improvisa alguma coisa a partir do nada”
(Andoni Egaña, repentista basco, 2005:324).

Os cantadores entendem que o requisito fundamental para a cantoria é o *dom* do improviso, a facilidade para criar poesia no momento em que se canta. Mas entendem que o *dom* da música (ter voz afinada e agradável bem como traquejo na viola) e a presença de palco (saber se portar diante do público durante a performance) são também necessários para que um poeta tenha sucesso. Dirijo o foco de meu esforço para as habilidades de criação poética. As outras habilidades mencionadas, embora relevantes, serão deixadas em segundo plano. Boa parte das percepções que tive sobre o improviso poético deriva da estratégia de aprender um pouco dessa arte e de cantar em dupla com outros cantadores. Adquiri uma percepção de detalhes do improviso poético que não seria viável conseguir apenas por meio de observações e entrevistas. A abordagem das habilidades poéticas serve como caminho para o entendimento do que vem a ser improviso, na cantoria e em outras circunstâncias, e para a compreensão do papel do cantador na relação com seus ouvintes.

I. Modelos poéticos / Modelos de ação

A cantoria ou repente nordestino tem uma forma clássica ou tradicional de apresentação que é denominada pé-de-parede ou simplesmente cantoria, situação em que dois cantadores cantam versos em diálogo um com o outro e atendem aos pedidos da platéia. Os versos são cantados em *baiões*. Na cantoria, o termo *baião* não se confunde com o gênero musical popularizado por Luiz Gonzaga. Aqui, ele indica uma seqüência de estrofes compostas e enunciadas alternadamente pelos dois cantadores dentro da mesma modalidade poética (por exemplo, Sextilha, décimas com versos de sete ou de dez sílabas etc.), do mesmo assunto e cantadas na mesma melodia. Uma cantoria costuma durar em torno de quatro horas e tem início obrigatoriamente com Sextilhas. Quem inicia um baião tem a prerrogativa de escolher o assunto, a toada e às vezes a modalidade de estrofe que se vai cantar. Ao parceiro cabe acompanhar essas escolhas. Para haver equilíbrio, os cantadores iniciam os baiões alternadamente. Nos primeiros baiões, a dupla tende a versar sobre

elementos daquela situação: a cidade ou região em que se canta, uma data comemorativa, a honra de ter sido convidado para cantar para aquele público, os ouvintes que conhecem, a responsabilidade de se cantar com aquele parceiro, promessas de que a dupla cumprirá com as expectativas dos ouvintes etc.

Há cantorias em que se cobram ingressos e aquelas nas quais os ouvintes pagam colocando o dinheiro numa bandeja que fica em frente aos cantadores. Neste caso, pode-se cantar o “elogio” aos ouvintes para pedir-lhes o pagamento fazendo versos sobre cada presente ou grupo de presentes, o que depende do contexto e da posição dos cantadores quanto a fazer esses pedidos – alguns poetas não gostam cantar versos para cobrar eles mesmos o dinheiro dos ouvintes¹. Tendo pago, seja na portaria ou na bandeja, o ouvinte tem direito de dirigir pedidos aos poetas oralmente ou escrevendo em papéis (que os mais generosos entregam aos cantadores junto a um pagamento adicional). A dupla atende a esses pedidos por temas e modalidades para o improviso e por poemas e canções precompostos, de autoria de cantadores.

O elemento primordial da tradição da cantoria é o improviso poético, sendo que poemas e canções costumam ter lugar acessório. Embora eu tenha assistido muitas cantorias em que os pedidos de canções tenham predominado, o repente é o traço distintivo fundamental para o cantador e a característica central de sua arte. Diz-se que alguém é um “cantador grande” quando agrada no improviso.

O termo “poema” indica composições dentro das regras e modalidades da cantoria; parte destas é cantada em uma toada própria e acompanhada com o baião-de-viola (acordes de lá e ré maiores) e outra é de poemas para declamação, chamados de “poemas matutos” quando estilizam ou estereotipam a linguagem do sertanejo – como fazia Patativa do Assaré, por exemplo. Muitos repentistas se dedicam à criar poemas e alguns se notabilizam por sua declamação. Há também declamadores, que não cantam repente, apenas compõem e declamam poemas em cantorias e festivais. Já as canções costumam seguir as regras de rima da cantoria, mas variam quanto aos padrões métricos e têm melodias próprias, compostas em tons maiores ou menores, e acompanhamentos na viola mais diferenciados baseados na relação tônica/dominante. São influenciadas por uma antiga tradição lírico-musical, como as modinhas de Catulo da Paixão Cearense, pelas duplas sertanejas do Sudeste e Centro-Oeste do país, pelo repertório do gaúcho Teixeira e pela música “brega”².

¹ Trato de questões relativas à remuneração dos cantadores no capítulo 3.

² Embora o termo brega seja originalmente pejorativo, é assim que muitos apreciadores denominam esse emaranhado de gêneros de canção (bolero, iê-iê-iê, samba, guarânias etc.) de teor romântico.

Além das modalidades de cantoria (improvisadas) e dos poemas e canções (memorizados) há o recurso esporádico a versos compostos com antecedência numa simulação de que são criados na hora: é o chamado *balaio*. Pode-se chamar de balaio estrofes isoladas, mas o termo é utilizado com mais freqüência para se referir a baiões inteiros que uma dupla utiliza de comum acordo ou que um cantador “bota no espinhaço” (nas costas) do colega. No primeiro caso, o objetivo da dupla é firmar uma boa impressão perante os ouvintes, no segundo um cantador pretende sobressair-se perante a platéia como o mais capaz dos dois.

Uma das maneiras mais comuns pela qual os cantadores nordestinos conversam sobre o improviso poético é a explicação das regras da cantoria. Esse tipo de prosa se fundamenta em um conhecimento analítico e descritivo da poesia que fazem, e por meio dele os cantadores explicitam muito da complexidade de seu fazer. Por isso, sintetizo o discurso sobre as regras da cantoria para depois passar às habilidades do repentista. Esse conjunto de regras é às vezes referido como *técnica*. O conhecimento das regras não fornece por si só a técnica para o improviso poético. Ao contrário, ele costuma surgir para o cantador quando este já canta seus repentes, por meio dos colegas mais experientes. Contudo, esses conhecimentos são uma forma pela qual os cantadores traduzem aspectos de seu ofício e talvez esteja aí o sentido de eles denominarem como *técnicas* aquilo que, aparentemente, são apenas *regras*.

Vale ressaltar que, na cantoria, as regras não se opõem à criatividade. No jazz norte-americano, por exemplo, o improviso envolve escolhas realizadas pelos músicos em interação uns com os outros e é entendido como exploração do novo, ação espontânea e repleta de imaginação. Entretanto, esta é apenas uma dimensão do fazer jazzístico. A outra está ligada à rotina de estudos e treinos solitários com o instrumento musical e ensaios com outros músicos, caracterizada pela repetição disciplinada de escalas, frases musicais, de audição de músicos consagrados para incorporar elementos da música dos outros em sua prática. A partir disso, um músico transforma e rearranja esses elementos em novas construções em contextos diferentes (Faulkner, 2006). Já o improviso do cantador não é entendido como um impulso de liberdade criativa, mas como momento de “inspiração”. Os cantadores percebem sua atividade como exercício de um “dom divino” que lhes permite tomar parte no fazer poético e criar e expressar em poucos segundos idéias e sentimentos em poesia seguindo as regras consideradas necessárias para isso. A questão não é superar as regras, mas mostrar capacidade de criar dentro delas e de concretizá-las na criação de cada estrofe.

Na concepção dos cantadores, sua poesia se baseia em três fundamentos: *métrica*, *rima*, e *oração*. Esta última diz respeito à coerência na criação dos versos com os assuntos pedidos ou iniciados por um dos poetas. Deve haver coerência tanto no plano interno de cada estrofe quanto no decorrer de um baião. Em termos práticos, essa imposição ajuda a manter a inteligibilidade dos repentes, mantém acesa a comunicação entre poetas e platéia e obriga os cantadores a buscar novas idéias no desenvolvimento dos temas propostos. Além disso, estimula a disputa uma vez que um poeta deve desenvolver os temas pedidos pela platéia ou iniciado pelo outro. A oração consiste, na verdade, em um conjunto de regras de relevância e rigidez variáveis em função do poeta e do contexto, sobretudo no que tange a alguns detalhes que tornam tal exigência ainda mais complexa. Por exemplo, para desenvolver o mote “O Brasil nunca mais terá um trio / Como Senna, Pelé e Gonzagão”, os cantadores devem falar sobre cada uma das três personalidades em todas as suas estrofes. Além disso, devem manter coesão no uso da primeira, segunda ou terceira pessoa dentro de uma mesma estrofe ou ao desenvolver o mote – por exemplo, se num desafio um cantador se dirige ao outro fazendo uso do vocativo “tu”, não poderá, na mesma estrofe, mudar a referência ao colega para “você” ou ordenar algo a ele conjugando o verbo na terceira pessoa do imperativo.

Zé Limeira, o “poeta do absurdo”, incorporou no passado uma antítese estereotipada da oração, fazendo do *disparate* sua marca como repentista. A ele se atribuem estrofes como a que segue:

E Napoleão foi um
Bom Capitão de Navio:
Sofria de tosse braba,
No tempo que era sadio;
Foi poeta demagogo,
Numa coivara de fogo,
Morreu tremendo de frio.
(citado por Batista & Linhares, 1976:272)

A princípio, pode parecer que a unidade desta estrofe reside unicamente no respeito à métrica e à rima do repente. Contudo, há uma lógica da construção de incoerências por meio de paradoxos como “tosse braba”/”sadio” e “fogo”/”frio”; e, no início da estrofe, a apresentação estapafúrdia da personagem histórica, numa zombaria à nobreza atribuída aos conhecimentos gerais. Portanto, o disparate possui uma coerência com as relações entre termos para a construção do absurdo. O que lhe falta é a coerência com os conhecimentos que os demais têm do mundo, pois a construção de um sentido cômico se dá pela subversão proposital dessa relação. Sendo Zé Limeira uma exceção, a *oração* se constitui pela

coerência em relação ao plano interno da composição de estrofes e baiões, e em relação aos conhecimentos compartilhados pelos participantes.

A rima, apesar da rigidez de suas regras, é considerada o fundamento mais simples, e um poeta bem informado dificilmente erra nesse quesito. Na cantoria, as rimas devem ser consoantes, isto é, deve haver uma correspondência completa entre os fonemas desde a vogal tônica até o final das palavras rimadas. A explicação mais comum que os cantadores fornecem a respeito da rima é que não se rima “mulhé” com “café”, “cantá” com “Ceará” e “cantadô” com “chegô”. “Mulher” rima com “quer”, “café” com “Assaré”, “Ceará” com “lá”, “cantador” com “amor” e “chegou” com “desabou”. É considerado correto o uso de algumas rimas com palavras que têm a terminação igualada na fala como “Goiás” com “mais” e com “capaz”, e “touro” com “namoro”. Porém, o cantador deve estar atento a distinções, por exemplo, entre “céu” e “menestrel” e entre “ver” e “vê” (“ler” e “lê”...), que, igualadas na fala corriqueira, são erros que os mais atentos não perdoam. Essas regras são consensuais, embora seu domínio não seja igualmente acessível a todos, pois depende, em grande medida, do domínio da língua escrita. Uma exceção específica às regras de rima ocorre no estilo Brasil de Caboclo³, uma décima concluída com o mote “Nesse meu Brasil *caboco* / De Mãe Preta e Pai João”, em que a adaptação “caboco” (considerada erro em qualquer outra modalidade da cantoria) pode rimar tanto com “soco” e “coco” quanto com “pouco” e “rouco”.

Obviamente, a rima possui uma dimensão rítmica (e portanto métrica) ao imprimir padrões de duração dentro das estrofes por meio da repetição regulamentar de fonemas. “Rima” deriva do latim *rhythmus* e se refere em sua origem ao movimento compassado, ao ciclo regular. Entretanto, ao falar da rima, os cantadores dão mais atenção às restrições que a essa dimensão fundamental do paralelismo entre fonemas para o discurso poético.

A métrica diz respeito ao ritmo e é referida como a quantidade de versos por estrofe, de sílabas por verso e, para alguns casos, a distribuição dos acentos prosódicos no interior destes. A etimologia da palavra “verso” indica sua associação com a idéia de ordenamento de elementos que se repetem. Não é à toa que muitos cantadores consideram a métrica a dimensão fundamental da poesia, pois é o ritmo que dá a sensação de ordem e perfeição e confere à poesia o status especial nas formas de discurso. Segundo Jakobson, “[na] poesia, qualquer elemento verbal se converte numa figura do discurso poético” (1975:161). O verso, enquanto “figura de som”, tem como princípio da combinação de seus elementos o paralelismo e a equivalência de formas (explícitos na simetria dos versos, na semelhança

³ Apresento no Anexo I os estilos de cantoria citados que não exemplifico no corpo da tese.

fonêmica de rimas e aliterações, no ritmo, na redundância de pausas, acentos). Assim, a estrutura da poesia é um paralelismo contínuo que encontra correspondência nas idéias e engendra paralelismo semântico – a rima, por exemplo, constrói uma relação de significado entre palavras a partir de sua semelhança acústica.

As diferentes formas de estrofe da cantoria são chamadas indistintamente de *modalidades*, *gêneros* ou *estilos*. Costuma-se falar na existência de algumas dezenas de estilos. Embora muitos não sejam utilizados com frequência, o cantador deve se esforçar para estar familiarizado com a maior variedade possível de estilos. Cada um deles tem um padrão métrico que deve ser seguido. Quando um verso escapa ao padrão rítmico de uma modalidade, se diz que o poeta cometeu uma *desmétrica*, *desmetrificou*.

Os cantadores usam para a classificação dos versos o sistema silábico-acentual, em que são consideradas unidades rítmicas compostas em função da sucessão de sílabas fortes (acentuadas) e fracas (não acentuadas), e outros critérios convencionais da versificação da língua portuguesa. Dentro de tais critérios, as sílabas poéticas são contadas somente até a última sílaba tônica de cada verso, podendo também ocorrer elisão ou crase das vogais final e inicial de palavras contíguas – diante do que a contagem das sílabas poéticas de um verso não coincide necessariamente com o número de sílabas gramaticais. Um detalhe que poucos cantadores sabem enunciar é que, em qualquer ponto da extensão dos versos, a terminação de uma palavra proparoxítone é proferida apenas em dois impulsos, correspondendo ritmicamente a duas, e não a três sílabas.

A principal modalidade da cantoria é a Sextilha. É com ela que se inicia qualquer apresentação. Como descreve o cantador Zé Maria em um folheto de cordel (Zé Maria de Fortaleza, A. Viana & K. Viana. 2005),

A Sextilha é uma estrofe
Que mostra no seu contexto
Seis versos de sete sílabas
E apresenta o seu texto
Rimando o segundo verso
Com o quarto e com o sexto⁴.

Além disso, na cantoria, a primeira linha deve seguir a deixa, ou seja, deve rimar com o segundo, o quarto e o sexto versos da estrofe anterior, cantada pelo colega. Essa imposição colabora para o estabelecimento do diálogo poético e dificulta o recurso a versos decorados⁵.

⁴Cito esta estrofe de cordel por ser auto-descritiva e formalmente idêntica à da cantoria. Muitas estrofes de sextilhas cantadas de improviso se encontram transcritas em outras partes do presente trabalho. São Baiões de Sextilha as faixas 1 e 6 do CD.

⁵Muitos estilos de cantoria são utilizados no cordel e em poemas declamados, artes nas quais a deixa é opcional.

Os versos de sete sílabas são muito comuns em diversas formas de canto de tradição Ibérica desde a Idade Média. Alguns cantadores dizem que, na Sextilha, deve haver uma “pausa” após a terceira sílaba de cada verso ou que a terceira sílaba deve ser acentuada. Embora um ou outro cantador tenda a acentuar a terceira das sete sílabas dos versos de várias modalidades, não se pode dizer que isso constitua um padrão rítmico fixo. Na prática, na Sextilha – como em qualquer outro gênero de sete sílabas – os versos são isossilábicos (possuem o mesmo número de sílabas) e heterorrítmicos⁶, pois a distribuição dos acentos em seu interior varia, sendo fundamental apenas a acentuação da sétima sílaba (Ramalho, 2001:48-9).

Da Sextilha derivam outras modalidades como a Gemedeira, que mantém a mesma estrutura de uma Sextilha, mas acrescenta-se entre a quinta e a última linha a expressão “Ai, ai, ui, ui” ou “Ai, ai, hum, hum”, que se destina a temáticas de humor especialmente com conotação sexual.

A gemedeira é um gênero
Da nossa dualidade.
Eu vou gemer com prazer,
Você geme é com saudade,
Pois tá perto da velhice
Ai, ai, ui, ui
Só lembra da mocidade
(Mocinha de Passira, cantando com Louro Branco no I Festival do Clube da Viola, em Fortaleza, CE, 26/09/2008).

Há também a Sete Linhas, na qual se acrescenta um verso entre o quarto e o último, resultando em uma estrofe de sete versos com a seqüência de rimas ABCBDDDB, que se presta a qualquer temática.

A casa que não é rica
Feita de taipa é adrede.
No canto dela só tem
Um pote que mate a sede
Um velho bico de luz
E um retrato de Jesus
Pendurado na parede
(Raulino Silva, em cantoria com Ivanildo Vila Nova em Pau dos Ferros, RN, 03/11/2007).

Depois das Sextilhas, as modalidades mais frequentes são as décimas, que podem ter versos de sete, dez ou onze sílabas. Todas elas exibem a seqüência de rimas ABBAACDDC. Com sete sílabas, a décima mais utilizada é o Mote em Sete Sílabas, ou Mote em Sete. Chama-se de mote uma frase poética, normalmente de dois versos, com a qual

⁶ Os cantadores não utilizam esses conceitos para a descrição de tais características.

o cantador deve concluir suas estrofes, sendo o termo mote estendido também para indicar a estrofe composta nesse contexto. Os motes (no primeiro sentido) são pedidos aos cantadores e determinam tanto o assunto do baião quanto as rimas finais das estrofes – e por isso dispensam a exigência da deixa. É preferível que as linhas de um mote terminem em palavras com um leque amplo de rimas: as terminações mais corriqueiras da língua portuguesa (“ão”, “ade”, “ada”, “ado”, “ar”, por exemplo) são sempre seguras nesse sentido. Na maioria das vezes, o mote é criado por quem pede para que os cantadores o cantem (seja o ouvinte de uma cantoria ou os organizadores de um festival), mas há vários que se popularizaram. Aí, o ouvinte pode reprisar o pedido de outras cantorias, mas o cantador deve criar estrofes novas a partir daquele mote. Para cantar um mote, o repentista deve “interpretá-lo”, quer dizer, compreender o assunto que é proposto e definir um caminho para seu desenvolvimento no improviso⁷.

Na hora que o coração
Sentiu a sua partida,
Eu comprei uma bebida
E fui direto ao seu portão.
O dedo da minha mão
Sem aliança amarela.
Fiz um poema pra ela
E, quando findei, recitei.
Bebi cachaça e chorei
*Na frente da casa dela.*⁸

(Antônio Lisboa, cantado com Edmilson Ferreira, no Festival de Versos e Repentes promovido pela Associação dos Cantadores do Nordeste em Fortaleza, CE, 26/07/2007).

Do ponto de vista da forma, as outras décimas de versos de sete sílabas são motes de uma ou duas linhas como o já citado Brasil de Caboclo (em que o mote é cantado como refrão), do Rojão Quente (“Comigo, o rojão é quente: / Canta quem souber cantar”) e do “Tudo eu sei, ninguém me ensina”, os dois últimos utilizados para o canto em desafio. Alguns entendem que estes constituem estilos independentes. Outros afirmam se tratar de

⁷ A faixa 2 do CD traz um exemplo de Mote em Sete.

⁸ O Mote em Sete é semelhante em sua forma à Décima de versos octossílabos cantadas por repentistas de Cuba e de outros países de língua hispânica (cf. Díaz-Pimienta, 2001). A. F. de Castilho, em seu *Tratado de Versificação Portuguesa*, de 1851, propôs que se contassem as sílabas dos versos somente até a última sílaba tônica, o que se tornou convencional para os estudiosos de poesia em português. Por isso versos metricamente equivalentes são classificados como octossílabos nos países de língua hispânica e heptassílabos no Brasil. Manoel Said Ali (2006) discordou dessa mudança e propôs, em vão, um retorno às convenções antigas, segundo as quais as sextilhas dos cantadores nordestinos seriam de versos de oito e não de sete sílabas, os Martelos de onze ao invés de dez e o Galope à Beira Mar de doze ao invés de onze. Sem entrar no mérito do que seja mais adequado para a crítica literária, entendo que a análise dos versos defendida por Ali chama a atenção para o fato de que a sílaba átona no final dos versos também compõe o ritmo dos poemas, o que é importante para entender as técnicas do improviso poético. Mesmo assim, para evitar confusões, mantenho os critérios descritivos e analíticos apresentados pelos cantadores e adotados por todos os estudiosos de sua poesia.

variações do Mote em Sete. Tal ambigüidade emerge também na classificação de outras estruturas de estrofe.

O verso decassílabo possui uma distribuição fixa dos acentos, devendo ser fortes a terceira, a sexta e a décima sílabas. São portanto versos isossilábicos e isorrítmicos. Há algumas variações de décimas em decassílabo, todas elas com os mesmos padrões métricos. O Martelo Agalopado é sua forma básica, estilo clássico do canto em desafio, quando um poeta tece auto-elogios exagerados e dirige ofensas e ameaças fictícias ao parceiro. As declinações mais comuns são o Mote em Dez e o Martelo Alagoano, que termina sempre com o verso “Nos dez pés de Martelo Alagoano”. Ambos servem a qualquer assunto, entretanto no Mote, o tema é fixado por quem o pede aos cantadores. No Martelo Alagoano, como em outras décimas que têm o apenas o último verso fixo, é preciso pegar na deixa, e o primeiro, quarto e quinto versos de uma estrofe devem rimar com o oitavo e o nono versos da estrofe anterior. O Galope à Beira-Mar é o único estilo da cantoria com versos de onze sílabas. É também uma décima de versos isossilábicos e isorrítmicos e deve ser concluída sempre com o motivo “Nos dez de Galope na beira do Mar” ou uma variação deste. Análises de exemplos de Mote Decassílabo e de Galope à Beira-Mar serão fornecidas mais adiante.

Até aqui, ressaltou-se a força restritiva das regras. Mas elas têm papéis positivos fundamentais. A rima, por exemplo, traz uma restrição clara ao desenvolvimento dos assuntos, mas pode também sugerir associações de idéias e levar o poeta a criações que surpreendem até a si mesmo. Numa das primeiras vezes em que cantei com Zé Maria (sem platéia), ele propôs o mote “Toda passarada canta / Quando chove no sertão” e compus a seguinte estrofe:

O camponês nordestino,
Quando não chove, tem medo.
Todo dia, acorda cedo
Preocupado com o destino.
Quase que num desatino,
Faz a sua oração,
Mas, se a chuva molha o chão,
O medo logo se espanta:
Toda passarada canta
Quando chove no sertão.

Todo o enredo da estrofe veio em função de associações de idéias originadas pelo vocábulo “espanta”, que pensei para iniciar a composição em função da rima de “canta”. Visto que o mote coloca a chuva como acontecimento positivo, pensei em elementos negativos que seriam espantados por ela – a fome e o medo.

Além disso, as regras sintetizam padrões de ordenamento da poesia e da ação de criá-la e cantá-la, e essa ordem é muito do que faz da cantoria algo de encantador para quem toma parte nela, seja como ouvinte ou poeta. A identidade do repentista está relacionada às habilidades para se expressar dentro desse ordenamento. Daí o desprezo pelos erros de rima e de métrica (seja em versos de improviso ou escritos por poetas do cordel), e a ojeriza que muitos cantadores expressam pela poesia modernista – alguns chegam a se exaltar nas críticas a Carlos Drummond de Andrade ou João Cabral de Melo Neto e não consideram a obra desses autores como poesia. De fato, o cantador valoriza de tal forma os padrões e regras incorporados e aprendidos, que se esforça para impô-los em outros contextos. Zé Galdino, repentista natural da Zona da Mata Norte de Pernambuco, conviveu desde moço com outras artes verbais de sua região, como a ciranda e o maracatu rural (ou de baque solto). Quando passou a cantar também como mestre de maracatu rural⁹, impacientava-se com a irregularidade das formas de estrofes que os outros mestres usavam, e os influenciou a adotar padrões fixos inspirados nos gêneros da cantoria.

Os padrões sintetizados nesses modelos explícitos extrapolam o domínio da poesia propriamente dita. O “pegar na deixa” e a oração impelem o fazer poético para o diálogo, tanto entre os cantadores quanto destes com a platéia. Possuem também uma dimensão *ética*, pois o primeiro inibe o uso de versos decorados e a segunda torna vergonhoso fugir às temáticas propostas por parceiros e ouvintes. Segundo Elizabeth Travassos (2000), *ética* é uma categoria pela qual os cantadores expressam as regras do jogo poético, principalmente no que diz respeito à garantia de igualdade de condições entre os poetas. Essa autora fala de um “código de ética” que “regula” a relação entre os poetas e destes com os ouvintes. Iniciar intencionalmente um baião com uma toada desconfortavelmente alta para o companheiro ou com um assunto que ele não domina são atitudes consideradas antiéticas. A mais condenável delas é justamente o uso do balaio, sobretudo quando feito para surpreender o parceiro. As regras da poesia se entrelaçam com essas regras de comportamento. Mais do que formalidades poéticas, tais normas expressam ideais e julgamentos acerca de padrões de interação do fazer poético.

Um imperativo da cantoria do qual cantadores e ouvintes têm consciência, mas que não chega a ser apresentado como regra, é que os poetas não podem demorar a iniciar o canto de suas estrofes após o término da estrofe do companheiro. Não se trata de uma proibição, mas de uma exigência, sobretudo dos ouvintes, para que a cantoria não fique monótona. Um

⁹ Numa “sambada” de maracatu, dois mestres se enfrentam nos versos representando cada qual o grupo de maracatu que lhe acompanha musicalmente. Não há necessidade de compor os versos “na hora”; o importante é apresentar sempre versos inéditos (“sambas novos”).

poeta pode iniciar seu canto logo que o colega encerre sua última sílaba, quase emendando uma estrofe na outra, ou *partir* após o tempo equivalente de dois ou três versos, orientando-se para isso com o ritmo do baião-de-viola. Às vezes, demora mais que isso, batendo nas cordas da viola para pensar no que vai dizer. Isso quebra o andamento do diálogo poético e dispersa a atenção do público.

Outro modo muito difundido de apresentação dos cantadores são os festivais. A estrutura desses eventos oferece um conjunto de convenções para a disputa na cantoria, especialmente no sentido de manter a igualdade de condições entre os competidores. Primeiro, as tarefas que serão cobradas dos poetas (um assunto para ser cantado em Sextilhas, um mote de sete sílabas e outro de dez sílabas, sempre nessa ordem) devem ser elaboradas em segredo pelos organizadores e sorteadas quando a dupla se coloca diante dos microfones. A dupla tem cinco minutos para improvisar sobre cada item pedido e sobre um gênero final que não entra em julgamento. Costuma-se recorrer a cantadores e apologistas para elaborar o “material” que será pedido e para julgar o desempenho das duplas. O ideal é que as “folhas” privilegiem o desenvolvimento de idéias em torno de temáticas usuais da cantoria e, no caso dos motes, fornecendo palavras com bom estoque de rimas. Evita-se também a repetição de rimas e temas numa mesma folha. Acontece porém de surgirem motes mal formulados (por exemplo, fora da métrica, difíceis de pronunciar ou com idéias confusas) e temas que dificultam o trabalho dos poetas. Tarefas assim acabam impondo uma desvantagem à dupla. Por exemplo, o tema para Sextilha “A história da rede ferroviária no Brasil” ou o mote “Cada um adotou uma doutrina: / Cristo, Buda, Confúcio e Maomé” exigem conhecimentos específicos pouco comuns e colocaram em dificuldades poetas bem preparados.

Os critérios de julgamento são métrica, rima e oração. Cada julgador dá uma nota de (0 a 10 ou de 5 a 10) pelo conjunto da criação poética da dupla, dispensando especial atenção às “imagens” e aos conhecimentos empregados. Subtrai-se meio ponto ou menos por cada desmétrica, erro de rima, fuga do tema ou erro ao dizer o mote¹⁰. Porém, os julgadores com quem conversei a respeito afirmam que se deve guardar certa tolerância com erros discretos de métrica ou com esquecimentos e gagueiras ao dizer os motes – que só devem ser punidos quando se repetem durante a apresentação – para valorizar o mais importante, que é a beleza, a criatividade e a demonstração de conhecimentos no que se diz. Seja em festivais, cantorias ou outro contexto, o *verso grande* é a estrofe na qual o poeta apresenta estes atributos dentro

¹⁰ Os arranjos numéricos mudaram de uns tempos pra cá. Um julgador explicou a Nadja Carvalho (1991: 73) como eram em fins dos anos 80 e início dos 90. Cada critério recebia uma nota de 0 a 5, e descontava-se meio ponto a cada desmétrica, erro de rima ou fuga do tema.

da configuração poética adequada. É aquela estrofe bem construída em todos seus requisitos, que proporciona uma sensação de completude, perfeição e surpresa. Nos festivais, portanto, há uma tentativa de sistematização do julgamento por meio de sua quantificação em uma escala numérica e de ordenamento da disputa por meio do controle de temas e tempo de apresentação. Paradoxalmente, o aspecto mais valorizado da produção poética é também o mais difícil de quantificar, pois o aferimento da “grandeza” de uma estrofe é algo muito subjetivo e, por conseguinte, o ponto mais obscuro de qualquer explicação nativa sobre o julgamento. Em uma das vezes que indaguei algo nesse sentido, o poeta me respondeu com outra pergunta: “você não sabe se o verso que você ouviu é bom ou ruim?” Aí, o gosto e o estilo pessoal, padrões de apreciação e julgamento incorporados na vivência da cantoria, têm papel dominante num sistema de disputa em que se postula a mediação da competição por instrumentos impessoais.

Nos festivais, a interação entre poetas e platéia não é tão intensa quanto nos pés-de-parede. Normalmente, os festivais atraem públicos maiores, e os poetas cantam sobre palcos, às vezes em auditórios, às vezes em praça pública. Além dessa separação espacial mais definida, os pedidos são feitos pelos organizadores e não pelos ouvintes. Assim, a interação entre artista e público durante as apresentações de festivais é mais distante, e geralmente os ouvintes têm somente os aplausos como recurso para influenciar a produção poética.

Esses modelos dos festivais e pés-de-parede integram o senso comum de cantadores e ouvintes acerca dessas práticas. Trata-se de um enquadramento das percepções e de um guia de ação coletivamente assentado e vinculado a princípios éticos e estéticos. Embora haja manipulações e corrupções (como o uso de versos decorados), não se pode falar em um modelo que é contrariado na prática. Ele é tanto prático quanto cognitivo, especialmente se considerarmos que falas e representações são também práticas. Seus elementos tornam-se argumento em querelas, fofocas e acusações (do que tratarei melhor mais adiante). Por fim, constitui a moldura, o ordenamento que faz os rituais da cantoria reconhecíveis e inteligíveis, isto é, fornece a aparência do festival e do pé-de-parede, e é de acordo com ele que o público assiste, entende e aprecia esses rituais. Por isso, a manutenção de sua aparência é fundamental, mesmo nas manipulações a que está sujeito.

Não quero dizer com isso que as regras explicitamente formuladas sejam o fator efetivo das ações. O discurso deixa não dito tudo aquilo que se desenrola sem a necessidade da fala ou da reflexão verbalizável. Por isso, essas normas só têm significado pleno em função de disposições incorporadas, de um *habitus* internalizado pelos sujeitos em sua experiência social, que orienta a percepção do mundo e das relações sociais (Bourdieu,

1977). Na verdade, não há como o sujeito ser consciente da totalidade das questões envolvidas na correta aplicação de uma regra, pois as possibilidades de variação de fatores são infinitas (Taylor, 1993:45-6). As ações e improvisações da poesia e do dia a dia são reguladas por esse “sistema de estruturas cognitivas e motivacionais socialmente constituído”¹¹. Portanto, as normas são tanto corpo de preceitos para a realização correta das cantorias quanto um comentário coletivo sobre princípios de interação primordialmente incorporados, que não dependem propriamente de enunciação. Possuem ainda um papel formador, na medida em que muitos cantadores “aprimoram” sua poesia e seu “comportamento” tendo como parâmetro as conversas com colegas mais experientes.

Iniciei o capítulo com essa exposição de algumas regras e configurações da cantoria com intuito de descrever aspectos do improviso poético, no que se refere tanto à poesia quanto à dinâmica das relações sociais da cantoria. Minha descrição não é detalhada, mas será o suficiente para a compreensão das habilidades do repentista, que discuto adiante. Antes, porém, cabem alguns esclarecimentos sobre características musicais do canto e do acompanhamento instrumental da cantoria.

II. Voz e viola: a música da cantoria

Embora os cantadores considerem a si mesmos como *poetas* e não como *músicos*, a música na cantoria é, ao mesmo tempo, secundária e fundamental, assessória e indispensável. Por um lado, alguns afirmam que ser ‘bom repentista’ é ser bom na criação poética; o canto e o acompanhamento instrumental são ‘um complemento’, algo para realçar a poesia e a sonoridade dos versos (cf. Ayala, 1988:133) ou mesmo que “a cantoria não é uma arte musicada. Ela não tem recurso de instrumento. Porque o que os cantadores usam são duas simples violas, que vão só acompanhar ali como se você tivesse tocando um sino e rezando” (Severino Feitosa em depoimento a Oliveira, 1999:89). De fato, há cantadores fracos no que diz respeito à afinação do canto e à execução do instrumento. Por outro lado, há cantadores admirados por terem voz “boa” (afinada e com timbre agradável) e outros que agradam os ouvintes também com o esmero na viola. Para Alberto Porfírio, repentista aposentado, o cantor tem que ter “vocabulário”, “conhecimento” e ser bom no improviso, mas a beleza da voz é igualmente importante. Segundo ele, vários repentistas bons com voz ruim ficaram pobres e houve quem, como José Alves Sobrinho, deixou de cantar em função de problemas vocais. Há ainda os que não agradam às platéias e aos companheiros por serem

¹¹ “(...) a socially constituted system of cognitive and motivating structures” (Bourdieu, 1977:76).

“desentoados” (desafinados). Portanto, o enquadramento em certos padrões estéticos musicais é uma necessidade reconhecida pelos poetas.

Elizabeth Travassos (2000:69) lembra que, embora o acompanhamento instrumental não seja central no ato da cantoria, a viola constitui um “emblema da tradição” do repente, apontando para o caráter musical dessa poesia. Isso faz sentido se considerarmos algumas autodenominações utilizadas pelos repentistas. Se o teor principal da arte é a poesia, as denominações de “cantador”, “cantador-de-viola” e “violeiro” não são contraditórias, pois dizem respeito à totalidade do ofício do improviso poético, a uma poesia que depende destes fazeres musicais para se realizar. O verbo “cantar” tem, nesse meio, o sentido de cantar versos de improviso. Ou seja, associa a criação poética ao proferir palavras (improvisadas) em melodia (memorizada). Quando se diz que alguém “cantou bem” se está formulando um julgamento acerca de seus improvisos poéticos. Portanto, a denominação “cantador” distingue o repentista de outros poetas que não improvisam e/ou que escrevem ou declamam seus versos, ao invés de entoá-los¹². E a referência à viola os identifica por contraste a outros cantadores, como os de coco de embolada, que podem também cantar de improviso, mas se utilizam apenas de instrumentos de percussão.

a. *Toada*

As melodias em que os versos são cantados são chamadas de toadas. Elas correspondem sempre à extensão de uma estrofe completa, e se somam às regras na determinação dos estilos da cantoria. Há um repertório de toadas que constitui um patrimônio coletivo dos cantadores. A Sextilha, sendo a modalidade mais corriqueira, possui grande variedade de toadas. Os Motes também possuem opções mais que suficientes para evitar a repetição em uma mesma cantoria. Estilos menos executados, ou que nunca são cantados mais de uma vez em uma cantoria ou festival, tendem a ter menos toadas ou mesmo apenas uma. Todo cantador pode utilizar as toadas que preferir e não há restrição de seu uso em função de autoria¹³ – mesmo que algumas delas sejam referidas pelo nome de quem as

¹² Poemas e canções (repertório memorizado) também fazem parte da cantoria. O improviso poético é o traço distintivo do cantador, mas isso não o impede de compor e/ou interpretar esse tipo de peça.

¹³ No caso da composição *Mulher nova bonita e carinhosa faz o homem gemer sem sentir dor*, o cantor e compositor paraibano Zé Ramalho registrou autoria da música composta sobre a letra do cantador Otacílio Batista. No início da década de 1980, época em que a composição foi lançada, o cantador José Gonçalves alegou que a melodia em questão era uma toada de cantoria composta por ele e entrou, sem êxito, com processo por plágio contra Zé Ramalho. Tendo ou não fundamento a acusação feita por Gonçalves, depreende-se do fato que os cantadores, embora não se preocupem em saber quem são os autores das toadas que utilizam, não as consideram como composições de domínio público e vêem com maus olhos a apropriação dessas melodias por não-cantadores, sobretudo para fins comerciais (Travassos, 1999).

compôs ou entoa com frequência. As toadas possuem desenhos melódicos reconhecíveis e são cantadas com “razoável fidelidade ao desenho melódico geral ou segmentos melódicos específicos” (Travassos, 1999:9). Não há necessidade de reproduzir com exatidão a seqüência de notas de uma toada, inclusive porque não existem versões de referência para essas melodias. Mesmo a obrigação de acompanhar o parceiro na cantoria permite uma maneira própria de cantar, diante do que são comuns variações no canto dessas melodias (alternação de graus de escala, inversão de movimentos melódicos) seja entre dois poetas cantando juntos, seja do mesmo poeta, no decorrer de um baião (Travassos, 1989:120; Ramalho, 2000:74,81). Ou seja, considera-se as toadas como elemento que se repete, mas essa repetição implica sempre numa transformação.

A maioria das toadas possui desenho melódico descendente configurado em graus contíguos, com seu motivo final concluindo na nota fundamental (Oliveira, 1999:139) em que está afinado o “bordão” das violas. São cantadas dentro da extensão de uma oitava e caracterizam-se por expressão vocal tensa e nasalada. A prevalência dos tons de sol e lá (sendo a nota mais grave ré³, e a mais aguda, lá⁴) favorece os tenores e prejudica os cantadores de registro vocal mais grave, embora haja cantadores de tipos de voz variados (Oliveira, 1999:87,139). Cada verso corresponde a um motivo melódico, sendo que os versos são agrupados em pares (ou às vezes em tercetos) formando frases melódicas com a nota final estendida quase sempre em *vibrato* antes da respiração do cantador (Oliveira, 1999:128,171; Crook, 2005:105-6).

Além de contribuir para a manutenção da comunicação entre cantadores e ouvintes em eventos que costumam durar algumas horas, as melodias contribuem para a construção do significado dos textos poéticos (Travassos, 2000:71). Primeiro, porque mudanças de temática são (ou devem ser) marcadas por mudanças de toada. Segundo, porque suas melodias são classificadas informalmente, de acordo com características melódicas que as ligam a certo tipo de temáticas, pelo tipo de sentimento que elas imprimem. Algumas são consideradas “agressivas”, destinadas, por exemplo, aos desafios. Estas são também referidas como “altas” ou “agudas”. Associa-se a altura do som com timbre (“estridente”) e com o caráter da melodia (“agressiva”). Já toadas “penosas” são mais adequadas para temas tristes (por exemplo, um rompimento amoroso, a saudade da infância e da terra natal), sobretudo quando requerem deferência (como em homenagens póstumas). Travassos afirma não haver características melódicas exclusivas que definam tipos de toadas como as que os cantadores

consideram “penosas”, mas observa traços recorrentes como o III e o VI grau abaixados, “provocando a sensação de tom menor” (1989:121-A,124).

b. Baião-de-violã

Quanto ao instrumento, o mais comum é que se adapte a viola de dez cordas característica dos violeiros do Centro-Oeste e Sudeste do país. Os instrumentos costumam ser equipados com captadores magnéticos, que facilitam a amplificação do som. Um modelo de instrumento bastante difundido, desde a década de 1950, é a viola dinâmica, desenvolvida pela fábrica paulistana Del Vecchio. Este modelo possui, sob o tampo harmônico, um disco metálico centralizado com o cavalete que lhe confere uma sonoridade peculiar. Há artesãos que fabricam a viola dinâmica e outros que adaptam violas comuns para esse modelo. Alguns cantadores de baixo status profissional utilizam violões de menor custo, mudando apenas algumas cordas.

As violas utilizadas pelos cantadores são aparatadas para comportar dez cordas dispostas em cinco pares. Entretanto, a afinação para a cantoria nordestina utiliza sete cordas de aço¹⁴ dispostas em cinco ordens: as quatro primeiras são singelas, e a quinta, chamada de bordão, comporta três cordas oitavadas que soam sempre juntas. A seqüência das notas é semelhante à das cinco primeiras cordas de um violão, mas com diferenças.

- 1ª ordem (mi): utiliza-se uma primeira corda de um encordoamento para viola, violão ou guitarra.
- 2ª ordem (si): afinada uma oitava acima em relação à segunda corda do violão. Utiliza-se a primeira corda de violão ou guitarra, ou uma fina corda de aço que recheia certo tipo de fio para varal (sendo difícil encontrar uma de espessura adequada).
- 3ª ordem (sol): também afinada uma oitava acima. Utiliza-se uma primeira corda de violão ou guitarra, ou um “varal”.
- 4ª ordem (ré): utiliza-se uma quinta corda de violão. Alguns cantadores somam a esta uma primeira corda de violão ou guitarra, formando um par a intervalo de uma oitava.
- 5ª ordem (lá): o bordão é composto por três cordas, uma sexta e uma terceira cordas de violão acrescidas de uma primeira de guitarra (ou de varal). As três soam com a mesma nota em três alturas, sendo a mais baixa equiparada à quinta corda de um

¹⁴ As violas feitas por encomenda a artesãos especializados na fabricação de instrumentos para repentistas também possuem tarraxas suficientes para dez cordas.

violão, e a mais alta ao lá 440 hz. Como as violas são fabricadas geralmente para o uso de cinco pares de cordas, é preciso fazer, junto ao quinto par, mais um sulco na pestana e um furo no cavalete, de modo que as três cordas do bordão fiquem próximas o suficiente para serem dedilhadas juntas e pressionadas contra o braço do instrumento com a ponta de um dedo apenas.

Com exceção da primeira ordem, todas as cordas são afinadas alguns tons acima daqueles para os quais foram delineadas, deixando o conjunto bastante tensionado¹⁵. Isso produz uma tessitura mais alta, em complementaridade com nota mais baixa do bordão, e um timbre estridente. São utilizados no dedilhar das cordas quase exclusivamente o indicador e o polegar (no qual alguns usam uma dedeira). Grande parte dos repentistas prefere afinar a viola um tom ou mais abaixo do que o apresentado, mas nomeia as cordas como o descrito acima – mesmo os que sabem que a nota produzida pelo bordão de sua viola é um sol¹⁶. Seguindo essa nomenclatura, os acordes de lá e ré maiores servem como acompanhamento para a maioria dos estilos de improviso e poemas cantados. Nos estilos poéticos com refrão, as toadas são em tom maior e o acompanhamento é feito a tempo com os acordes de lá maior e mi maior com sétima menor. A única exceção é o gênero Remo da Canoa, que alguns repentistas acompanham a tempo com os acordes lá menor, mi maior com sétima menor e ré menor, executados em posições diferentes das utilizadas nas formas de acompanhamento mais comum.

O acompanhamento instrumental ao canto nas modalidades do repente é chamado de *baião-de-violas* e consiste num ciclo repetido de dois acordes alternados, com pequenas variações em um ritmo particular sobre uma nota pedal (o bordão). Pequenos fragmentos melódicos são executados nas regiões mais altas dos instrumentos. O baião introdutório pode durar alguns minutos; convoca a atenção da platéia e foca a concentração dos poetas (Travassos, 2000:68). Dependendo da situação, os dois cantadores tocam as violas enquanto cada um canta, um toca algo acompanhando o canto do parceiro ou não se toca viola durante o canto das estrofes. Neste caso, eventualmente, coincidindo com as pausas para respiração no meio das estrofes, “há um acorde rasgueado para marcar o final daquela seqüência. No fim da estrofe, voltam os baiões de viola, até o outro cantador da dupla iniciar o seu verso” (Oliveira, 1999:98).

A viola funciona como “diapasão”, ou seja, como referência para a afinação do canto. Oliveira (1999:129) atribui a ela também o papel de “metrônomo” a guiar o andamento do

¹⁵ Consequentemente, cordas arrebentam com facilidade e aumenta o risco de empenar o braço do instrumento.

¹⁶ Repentistas mais jovens tendem a afinar a viola a partir do bordão em lá com o auxílio de diapasões eletrônicos, o que dificulta o canto para os que têm a voz mais grave.

improviso. De fato, percebe-se que o baião-de-violão fornece a referência rítmica para o diálogo poético. O baião-de-violão mais comum, único utilizado para acompanhar a Sextilha, os Motes e o Galope à Beira-Mar, compõe-se de um ciclo de alternância dos acordes lá-ré-lá que pode ser enquadrado em um compasso quaternário simples, equivalente ao do verso setessílabo. Os poetas costumam prolongar a sílaba final de uma estrofe por um ciclo, mesmo quando cantam versos decassílabos. É também o ritmo da viola que informa ao poeta o momento de iniciar o canto. O mais comum é que “solte” seu verso após um, dois ou três ciclos do baião-de-violão. Na respiração no meio de uma estrofe, ou numa pausa para pensar, esse ciclo, ou um segmento dele, tem a função fática de preservar o ritmo do repente e manter a intensidade da relação comunicativa. Nos gêneros de sete sílabas e no Galope à Beira-Mar, pode-se tocar o baião ou variações deste junto com o canto. Já os decassílabos enquadram-se ritmicamente em compassos compostos (Oliveira, 1999:132,135-6), o que dificulta o uso do ciclo do baião-de-violão no acompanhamento musical, que ocorre em um compasso quaternário simples apenas nos interlúdios entre estrofes e nas respirações e pausas ocasionais entre versos.

A relação da toada com o ritmo poético e com a construção de significados dos textos, bem como a função orientadora do baião-de-violão apontadas acima indicam que os versos dos repentes devem ser entendidos em função de outros recursos comunicativos da cantoria. Esses elementos comunicativos complementam formalmente uns aos outros. Na cantoria, a característica da poesia de criação de relações de significado por meio de paralelismos, exposta por Jakobson, expande-se para além do plano da mensagem lingüística, e essa criação semântica ocorre também por meio da “fusão” de meios expressivos (Tambiah, 1985a) como a língua e a música. No repente, há redundância formal também na melodia das toadas (que fornecem o ritmo poético), nas características melódicas que sugerem climas e sentimentos, na harmonia repetitiva e na alternância obrigatória dos dois cantadores na composição de estrofes. Quer dizer, embora o conteúdo lingüístico dos versos seja, para muitos, o elemento mais valorizado do repente, e a métrica seja seu fator primordial de organização, a riqueza da cantoria não está em nenhum de seus elementos isoladamente (a mensagem, a toada, o baião-de-violão...), mas na forma comunicativa que estes compõem em conjunto. Os elementos de um padrão percebido são ordenados uns em relação aos outros. Tal ordem é a base de uma coesão que dá vida a esses elementos enquanto uma totalidade frente à nossa capacidade de percepção (Kubik, 1979).

III. Habilidades do improviso

a. Ritmo e poesia

Há conhecimentos explícitos, que integram um discurso “oficial” dos cantadores sobre sua arte, e outros conhecimentos dizíveis que não são tão corriqueiros. O que chamei acima de discurso oficial trata geralmente de aspectos formais, enquanto outras explicações podem ir mais fundo no processo de composição dos versos. Assim, se no discurso oficial a Sextilha é uma estrofe de seis versos de sete sílabas, os cantadores podem interpretá-la de forma diferente no que diz respeito a como criam essas estrofes. Nesse sentido, o repentista Severino Feitosa afirma que

“A sextilha são três partes. São três versos... de duas frases. Você diz:
Admiro a mocidade
Não querer envelhecer
(segunda frase)
Velho ninguém quer ficar
Novo ninguém quer morrer
(já vão quatro frases)
Sem ser velho não se vive
Bom é ser velho e viver¹⁷
São seis frases, né? Que a gente classifica de verso, né?”
(em depoimento a Ayala, 1988:137).

Percebe-se que os cantadores identificam três planos de unidade: o verso (cada uma das linhas de uma estrofe), o conjunto de dois versos (que não tem denominação nativa convencional) e a estrofe (às vezes chamada de “verso”)¹⁸. Nessa fala de Feitosa, apesar da imprecisão acerca do que está chamando de “verso” e de “frase”, fica claro que o cantador cria suas estrofes compondo os versos (linhas) dois a dois e não como seqüências independentes. Assim, quando um cantador fala do *desfecho* de uma estrofe, está se referindo aos dois últimos versos e não apenas ao último (ou aos sétimo e oitavo no caso das décimas terminadas em motes). Em estilos como a Sete Linhas (que possui número ímpar de versos), o ideal é expressar uma idéia ou frase que ocupe o terceto final e compor o restante da estrofe tal qual o que foi exemplificado para a Sextilha.

De fato, em minhas primeiras tentativas de cantar de improviso, eu tendia a pensar os versos um a um, o que gerava enorme dificuldade na composição. Essa estratégia me fazia perder muito tempo e me exigia enorme esforço de concentração para manter a coerência das idéias no decorrer da estrofe, pois, no caso de uma Sextilha, eu tinha que articular seis idéias

¹⁷ Severino Feitosa informou a Ayala (1988:137, nota 22) que a estrofe citada é de autoria de Orlando das Espinharas. Entretanto, Batista & Linhares (1976:81) atribuem estrofe quase idêntica (substitua-se apenas a primeira linha por “acho graça a mocidade”) a Odilon Nunes de Sá.

¹⁸ No vocabulário mais antigo se diria, por exemplo, que a sextilha é um “verso de seis pés” (Casculo, 1984[1939]).

ao invés de três. Além disso, ao fragmentar demais a estrofe, perdia senso métrico contido na continuidade do canto. Essas dificuldades diminuíram sensivelmente a partir do momento em que me disciplinei para criar estrofes pensando em dísticos.

Manoel Cavalcanti Proença afirma, a respeito dos versos declamados do cordel, que “o exame da entonação nos dá a primeira unidade composta, ou seja, o conjunto de dois versos, em que o primeiro é ascendente e o segundo descendente (...)”, fazendo da Sextilha um “terceto monorrímico” (apud Ayala, 1988:137-8). No mesmo sentido, Ramalho (2001:73-5) afirma que a Sextilha de cantoria se estrutura não em seis versos de sete sílabas, mas em três versos de quinze 15 sílabas, geralmente com uma pausa após o primeiro. As toadas de Sextilhas são formadas por três frases correspondentes a esses conjuntos de quinze sílabas, mas com uma cesura que divide tais frases em dois segmentos correspondentes aos versos de sete sílabas¹⁹. Essa interpretação se aproxima da maneira como os repentistas compõem suas estrofes. No entanto, não se pode omitir a importância dos versos de sete sílabas (ou de dez ou de onze). Estas unidades são relevantes na descrição nativa da arte, no plano formal da alocação obrigatória de rimas em unidades que não coincidem com os versos longos de quinze sílabas – na Sextilha, a rima com a deixa ocorre ao fim do primeiro verso de sete sílabas – e no universo sensório-auditivo, uma vez que as toadas de todos os gêneros da cantoria são compostas de motivos melódicos correspondentes ao que a descrição convencional chama de versos.

Para entender de forma mais precisa a relevância do ritmo para a criação dos versos no repente, cabe uma comparação com outras tradições de poesia cantada-improvisada e com a análise derivada de uma delas. Em seu clássico *The singer of the tales*, publicado originalmente em 1960, Albert Lord mostra a poesia épica como um dos principais entretenimentos dos homens adultos de pequenas vilas da antiga Iugoslávia, sendo cantadas em situações variadas. Nas vilas rurais, os bardos apresentavam-se em residências; nas cidades, os ambientes mais comuns eram tabernas e cafés, estabelecimentos exclusivamente masculinos, fosse em regiões muçulmanas ou cristãs. Esses poetas-cantores não eram profissionais e não formavam uma classe específica. Pertenciam a qualquer grupo social

¹⁹ Díaz-Pimienta (2001:200-1) afirma algo semelhante em relação à décima improvisada em Cuba. Segundo ele, esta não é formada por dez versos octossílabos, mas por cinco hexadecassílabos divididos em dois segmentos de oito sílabas, que se adéquam à articulação rítmico-melódica da estrofe:

A mí también me han clavado / puñales de hipocresía (cesura opcional)

y hay heridas todavía / que no me han cicatrizado. (cesura obrigatória)

Por el dolor destrozado / finjo no sentirme mal (cesura obrigatória)

Y sigo cantando igual / como el que dolor no tiene

Para que se recondene / la que me clavó el puñal.

(Francisco Pereira)

(aristocratas e camponeses), mas em geral eram analfabetos. Os ouvintes pagavam ao cantor com bebidas e, se seu canto fosse muito bom, podiam dar-lhe também algum dinheiro.

No que diz respeito à criação poética, Lord (2000[1960]) ressalta a rapidez com que o bardo compunha seus versos – cerca de dez a vinte linhas decassilábicas em um minuto – e apresenta uma compreensão profunda da estrutura e do método da performance de canções épicas desses cantores da antiga Iugoslávia. Cada poeta-cantor conhece um repertório de narrativas tradicionais que, embora tenham enredos e personagens fixos, não são memorizadas e recitadas, mas compostas a cada apresentação. O principal artifício de composição do bardo é a *fórmula*, uma frase ou grupo de palavras que expressa as idéias e ações mais comuns dentro narrativa poética sob os padrões métricos e rítmicos. Por meio da memorização de expressões formulares, o poeta incorpora paulatina e inconscientemente a métrica do verso de dez sílabas com uma pausa entre a quarta e a quinta, e absorve a tendência à distribuição dos acentos e suas possíveis variações de acordo com a linha melódica. O domínio de um repertório de fórmulas também fornece ao bardo um sistema de substituições de palavras e um senso de construção de paralelismos de fonemas (rimas, aliterações). Outro recurso de composição nessa tradição é o *tema*, um grupo de idéias e episódios regularmente utilizado nas narrativas (como casamento, preparação de um guerreiro para a batalha, reunião de conselhos, escrita, envio e leitura de cartas), nos quais o cantor pode estender-se mais ou menos de acordo com a situação de apresentação e de seu estilo pessoal. Os temas têm função mnemônica, facilitando o aprendizado de novas canções e a composição sobre o repertório que o bardo já domina.

Um dos méritos de Lord foi esmiuçar os processos de composição, ao invés de manter a atenção apenas em seu resultado enunciado – os poemas prontos. Por isso, considero seus instrumentos analíticos eficientes para explorar as habilidades poético-musicais no repente por meio da identificação de elementos sistematizados de composição (parte deles inconsciente) e da maneira como o cantador entende e percebe as unidades e a totalidade de suas composições. A teoria da composição por fórmulas postula a existência de padrões e modelos cognitivos utilizados pelo artista na composição de estruturas sonoras e/ou narrativas no processo de sua performance²⁰. A obra de Lord tornou-se influente nos estudos sobre artes verbais (Foley, 1988) e sobre o improviso na música. Nettle (1998) e Sutton (1998), acompanhando idéia corrente no campo da etnomusicologia, entendem o improviso

²⁰ Lord é criticado (Nettl, 1998; Finnegan, 1988) por colocar oralidade e escrita em radical oposição – dicotomia que foi exacerbada por muitos de seus seguidores – e por defender suas conclusões sobre as canções épicas iugoslavas como universais a toda forma de poesia oral. Concordo com o teor de tais críticas e não pretendo atualizar tais inconsistências.

como a composição no momento ou no ato da performance, num trabalho que envolve a interação do músico com um modelo musical mais ou menos fixo: uma melodia, um padrão rítmico, uma progressão de acordes (mesmo que não realizada sonoramente). Esse modelo seria um ponto de partida, uma base para o improvisador, assim como as expressões formulares identificadas por Lord.

Evidentemente, a cantoria nordestina guarda diferenças fundamentais em relação aos épicos dos poetas cantores da antiga Iugoslávia. Principalmente, esses bardos cantavam compondo versos sobre enredos predefinidos nos quais o uso da fórmula constituía justamente a repetição e variação de expressões que se agregavam a essas narrativas. Para o repentista, a repetição de palavras ou linhas inteiras constitui um erro grosseiro. Outra ressalva que deve ser feita relação ao uso do conceito de fórmula na compreensão dos métodos do cantador refere-se à temática variada dos versos neste contexto, que dificulta a identificação de linhas que nos poemas épicos são sistematicamente substituídas ou rearranjadas no ato de recontar uma estória. Advertências semelhantes são colocadas por White (2005:266) para o entendimento do *bertso* dos poetas improvisadores bascos.

O conceito de fórmula serve de inspiração para entender a relação entre ritmo e palavra na construção do improviso poético da cantoria. O cantador nordestino compõe seus versos segundo padrões rítmicos que são expressos não em frases recorrentes, mas nas toadas, nas melodias que eles cantam. Raulino Silva certa vez me disse que a toada é como uma forma de cortar massa de pastel, do que se entende que ela permite a geração de substâncias sonoras regulares, homogêneas. Ele afirma que a maioria dos cantadores domina noções de versificação,

Mas ninguém usa isso [ao cantar], ninguém conta as sílabas pra fazer uma estrofe. A gente metrifica pela toada, pelo ritmo da música que a gente canta. A gente escolhe a palavra e sabe que aquela palavra não deu porque não dá ritmo, não dá ritmo enquanto você canta. Então, todos os cantadores usam esse modo de metrificar. Mesmo os mais ligados a esse negócio técnico de saber que isso rima com aquilo, e a primeira rima com a segunda e a terceira rima com qualquer coisa aí. Mesmo esses usam essa forma de metrificar: pela toada, pelo ritmo. Porque, quando você usa uma palavra que não dá ritmo, você mesmo conhece.

“É a contagem silábica que a gente tem já com a prática, com a batida”, afirma Sebastião da Silva. No mesmo sentido, Rubens Ferreira diz com relação à métrica que cantar repente é como “encher” algum recipiente: quando se desmetrifica, se percebe que faltou ou sobrou enchimento. Zé Viola diz que “a métrica está na toada, na musicalidade. A gente tem a curiosidade de perceber a toada, então ali você preenche com as frases e não deixa passar nem faltar”. Para Jonas Bezerra, o erro de métrica “quebra a musicalidade do repente”. Quer

dizer, é o senso rítmico contido na toada que orienta os cantadores na composição de versos dentro dos padrões métricos preestabelecidos²¹. As metáforas quantitativas da forma e do recipiente se somam ao entendimento da métrica como algo atrelado à musicalidade. O erro de métrica é percebido auditivamente como falta ou excesso de grandezas musicais. Os versos possuem quantidade fixa de sílabas que correspondem a tempos musicais enquanto os acentos lingüísticos coincidem com acentos do ritmo melódico (Oliveira, 1999:132). Nesse sentido, também Ramalho (2001:62-3) menciona ao conceito de fórmula para evidenciar o caráter fundamental do ritmo para música e poesia na cantoria. Pensando em estruturas rítmicas agrupadas no interior das estrofes, ela considera a toada de cantoria como uma “fórmula ampliada”. A mesma idéia é relevante para outras tradições de repente. O repentista cubano Aléxis Díaz-Pimienta considera a *tonada* como um “*molde sicológico, insospechado, del texto improvisado*” (2001:200). Para o *bertsolari*, o repentista basco, a melodia governa a criação do verso: a métrica se ajusta à melodia que é a parte fixa da canção, enquanto as palavras mudam (White, 2005:269). Assim como os cantadores nordestinos, esses poetas não contam sílabas ao improvisar, pois se baseiam na correspondência entre melodia e métrica. O canto que não força a melodia é pertinente quanto à métrica. Se algum trecho da melodia é abreviado ou prolongado, fica claro que esse fundamento não foi executado com perfeição (Egaña, 2005:325-6). Na cantoria, bem como nessas outras tradições de verso cantado e improvisado, as toadas, elementos memorizados, funcionam como uma espécie de fórmula, orientando a composição dos versos, na medida em que os desenhos melódicos comportam a estrutura métrica da estrofe e permitem a internalização desta e seu uso sem a necessidade de uma contagem consciente de sílabas e linhas.

Enquanto “molde”, as toadas de cantoria informam mais que a quantidade de sílabas poéticas (correspondentes a pulsos) de cada linha. A Sextilha, como as demais modalidades de versos de sete sílabas, não possui uma distribuição fixa dos acentos no interior das linhas. O único acento obrigatório é o da sétima sílaba. Suas toadas são compostas por motivos melódicos coincidentes com as linhas poéticas. Segundo Oliveira (1999), esses motivos são compostos por oito pulsos musicais, havendo fusão dos dois últimos pulsos nos versos agudos ou com o último correspondendo à sílaba final de uma paroxítona num verso grave e

²¹ A toada fornece esse senso do ritmo poético que é incorporado pelos cantadores. Por isso, também alguns cordelistas dizem: “poeta, escreva cantado / pra não desmetrificar”. Perguntei a alguns de meus entrevistados se, no momento do improviso, eles pensavam versos entoados ou apenas “declamados” na mente antes de cantá-los. Isso varia. Alguns dizem pensar os versos cantando-os na mente enquanto outros pesam apenas nas palavras dentro do ritmo (Raulino, por exemplo). Daí, entendo que não seja imprescindível cantar a toada para metrificar, pois o fundamental é tornar seu ritmo algo automático e irrefletido.

às duas últimas sílabas nos versos esdrúxulos²². Esses motivos são agrupados em pares formando frases. Portanto, as toadas de Sextilha são formadas por três frases de dois motivos análogas à estruturação das estrofes em três frases de duas linhas. Frequentemente os motivos finais de cada frase são os mesmos, repetidos ou transpostos um grau abaixo na escala. Estes motivos correspondem às linhas pares da estrofe, que rimam entre si, o que forma um paralelismo entre repetição (ou semelhança) no plano dos fonemas e no plano da melodia. Essa correspondência entre semelhanças fonológicas e semelhanças melódicas não ocorre em todos os gêneros da cantoria, e nas décimas, por exemplo, não é sistemática²³. Mesmo assim, ela colabora na composição dos versos. Tive consciência disso diante de um erro que cometi. Na primeira vez que cantei um Mote em Sete em público, ainda não sabia nenhuma toada deste gênero. Zé Maria, que cantava comigo, me disse que eu “improvisasse” uma melodia. Eu trazia na memória uma toada de Quadrão, gênero que estava acostumado a cantar, e iniciei minha décima improvisando sobre aquele desenho melódico. Embora fossem dois gêneros de versos heptassílabos, a toada do Quadrão mantém uma congruência com as rimas seqüenciais AAABBCCB ou AAABCCCB que me induziu a rimar a segunda linha com a primeira, contrariando a seqüência de rimas das estrofes em décima.

Nas modalidades de dez e onze sílabas, há uma disposição fixa dos acentos no interior de cada verso. As toadas marcam musicalmente esses acentos. Nos versos decassílabos como o Mote em 10, o Martelo Agalopado, as variações destes e a Sextilha Agalopada (uma Sextilha com versos de decassílabos), os acentos caem sobre a terceira, a sexta e a décima sílabas ou pulsos de cada verso²⁴, como nesse improviso de Jonas Bezerra sobre um mote (as sílabas tônicas estão em negrito)²⁵.

Não **confundo** o **amor** com **aparência**,
Que o **amor** possui **uma plenitude**.
O **conceito** de **mãe** não tem quem **mude**:
Uma **flor** que **transcende** a **inocência**.
O **amor** sempre **tá** na **presidência**,
Mas não **bota** o seu **nome** em **eleição**.
Não tem **urna** **fazendo** **apuração**
Nem **ninguém** **procurando** ser **suplente**.
O Amor é o único presidente
Que governa o país do coração

Cada verso se divide em três partes que culminam respectivamente nos acentos da terceira (“O concei-”), sexta (“-to de **mãe**-”) e décima sílabas (“não tem quem **mude**”).

²² Versos agudos são aqueles terminados em oxítonas; graves em paroxítonas e esdrúxulos em proparoxítonas. Essa denominação é encontrada em gramáticas e manuais de versificação e alguns cantadores recorrem a ela.

²³ Os conhecimentos descritivos dos cantadores é mais rico em relação aos aspectos propriamente poéticos da cantoria e não engloba esse tipo de relação entre verso e desenhos mélicos.

²⁴ Podem ser classificados segundo a poética “culto” como versos heróicos.

²⁵ A faixa 3 do CD traz um exemplo de Mote em Dez.

Forma-se assim um conjunto de 3+3+4 sílabas poéticas ou 3+3+5 pulsos (sendo que o último corresponde nos versos agudos à extensão da tônica final e nos versos graves à derradeira sílaba de uma paroxítona).

A única modalidade endecassilábica difundida entre os cantadores é o Galope à Beira-Mar. Nela, os acentos tônicos são colocados na segunda, na quinta, na oitava e na décima primeira sílabas, como nessa estrofe do poema *O Vaqueiro e o Cantador*, de Dimas Batista:

Eu **sempre** que **via**, lá **no** meu **sertão**,
Caboclo **vaqueiro** de **grande** **bravura**
Num **simples** **cavalo**, na **mata** mais **dura**,
Com **roupa** de **couro** **pegar** o **barbatão**,
Dizia **abismado** com **aquela** **impressão**:
“Não **há** quem o **possa** em **bravura** **igualar**”.
Mas, depois que eu **vi** um **praiano** **pescar**,
Em **frágil** **jangada** ou **barco** **veleiro**,
Achei-o, tão **bravo** tal **qual** o **vaqueiro**:
Merece uma **estátua** na **beira** do **mar**.

Eles são compostos de conjuntos de 2+3+3+3 sílabas poéticas, correspondentes a 3+3+3+3 pulsos. No verso inicial de uma estrofe e naqueles que sucedem versos agudos, o primeiro pulso do primeiro grupo é uma pausa ou o prolongamento da sílaba tônica que fecha a linha anterior. Nos versos graves, a sílaba átona final constitui o primeiro tempo do conjunto do verso seguinte como em (... **Achei**-)(o, tão **bra**-)(vo tal **qual**)(o **vaquei**-)(ro. **Mere**-)(ce uma **está**-)(tua na **bei**-)(ra do **mar**). Os versos encadeiam quatro tempos regulares com três pulsos cada que são cantados em andamento preferencialmente mais rápido que o habitual de outros estilos²⁶.

Na estrofe acima, o autor força a acentuação de uma sílaba átona que aparece no segundo pulso do sétimo verso. Como se trata de um *poema* de um cantador consagrado e não de um *repente*, entendo que o acento do segundo tempo seja mais fácil de acomodar que os demais. Ouvindo Galopes de improviso, detecto com frequência também uma sílaba átona com acentuação forçada no oitavo pulso. Já os acentos do quinto e do décimo primeiro pulsos parecem ser apoios fundamentais para o ritmo do galope e desvirtuá-los certamente traria prejuízo maior para a composição e o canto.

Ainda com relação ao Galope à Beira Mar, às vezes, um verso é cantado apenas com dez sílabas poéticas ao invés de onze, mas poetas e ouvintes dificilmente se dão conta disso. Acontece que, mesmo com dez sílabas, o verso é cantado sem quebra de ritmo. Para

²⁶ Dizem alguns que a sonoridade do Beira-Mar assemelha-se ao galopar de um cavalo, o que teria sugerido o nome do estilo.

exemplificar essa minúcia, transcrevo estrofe improvisada por Geraldo Amâncio, considerado um dos melhores do estilo em questão (em Aquiraz, CE, 17/07/2007)²⁷.

Ano que eu nasci e depois sem escola
Pois **quem** quer **saber**, eu **digo** a **vocês**:
Eu **sou** de **abril** de quarenta e **seis**
Depois, pelo **mun**do, **peguei** a viola.
Porém, muito **antes** da **minha** **cachola**,
Ainda **tem** outra **história** que eu **quero** contar
Mamãe ficou **grávida**, **porém** no meu **lar**,
Depois, já me **disse** que eu **nasci** chorando,
Mas **vim** para o **mun**do pra viver cantando
Meus dez de Galope da Beira do Mar.

Nas três linhas iniciais, o quinto pulso coincide com o final de uma palavra oxítona, o que condiz com a métrica desse estilo. Na primeira, ele canta o verso com onze sílabas. Já no segundo e no terceiro, após a oxítona, segue uma pausa ou prolongamento do quinto tempo, o que cinde os versos simetricamente em dois conjuntos de 2+3 sílabas poéticas ou dois tempos de 3+3 pulsos – (...“-la. Pois **quem**) (quer **saber**,)(Eu **di**)-(go a **vocês**) / (Eu **sou**)(de **abril**)(De qua)(renta e **seis**”). Embora não haja sílaba, o pulso é realizado. O ritmo do verso (quatro tempos de três pulsos) permanece inalterado, motivo pelo qual os cantadores não se dão conta da “falta” de uma sílaba nesse verso endecassílabo. Édson Santos e Zé Maria, que têm o hábito de escrever e analisar versos, foram os únicos poetas que me apresentaram essa informação. O experiente repentista José Maria ministra há alguns anos cursos sobre cantoria e literatura de cordel e seu trabalho didático lhe impele a ouvir, declamar, escrever, analisar e corrigir erros de estrofes suas e de alunos, sendo capaz de perceber certos detalhes que escapam à maioria. Édson Santos é um jovem poeta que tenta iniciar-se na carreira de cantador. Tendo assistido cursos de Zé Maria, criou também o hábito de escrever, transcrever e escandir versos seus e de outros poetas. Então, foi por meio de técnicas de análise de versos que envolvem a escrita, a representação fixa de palavras no papel, que Zé e Édson chegaram a esse “segredo” do Galope à Beira-Mar. Para eles, um verso de Galope com dez sílabas é erro. Não entro no mérito desse julgamento. Para mim, a descoberta desses dois é preciosa porque evidencia uma distância entre a descrição oficial das regras da cantoria, expressa em termos de sílabas e linhas, e a técnica de improviso propriamente dita, fundamentada nos padrões rítmicos incorporados²⁸.

²⁷ Faixa 4 do CD.

²⁸ P.S. Após a defesa pública da presente tese, os repentistas João Santana e Chico de Assis me apresentaram outra análise da métrica do Galope, diferente, mas compatível com a apresentada acima. Para eles, o verso de onze sílabas dessa modalidade é, na verdade, composto por dois versos de cinco sílabas poéticas – (2+3)+(2+3) sílabas ou (3+3)+(3+3) pulsos.

Isso deixa evidente que o ritmo incorporado do verso cantado predomina como fundamento prático da criação dos versos sobre as normas enunciadas da poesia. A toada constitui artifício cognitivo fundamental no repente, pois é por meio dela que o cantador incorpora os padrões rítmicos e uma percepção global das estrofes que compõe. Portanto, a toada desempenha para os cantadores função semelhante à da fórmula para os bardos da antiga Iugoslávia embora seja mais relevante quanto ao ritmo da poesia do que no que tange ao conteúdo dos versos.

A fórmula num sentido mais próximo à acepção de Lord pode ser encontrada na cantoria, porém com uso bem menos sistemático que nos poemas épicos do Leste Europeu. No Galope à Beira-Mar, em função de seu ritmo peculiar e de seu andamento mais rápido, é comum que o cantador teça variações de conteúdo sobre uma estrutura de frase que mantém uma relação de sentido (ora de oposição, ora de complementaridade) entre suas partes. José Eufrásio compôs quedas assim na seqüência do baião em que Geraldo Amâncio cantou a estrofe citada acima.

Sei que a nossa dupla canta e toma pé
 E a platéia sabe do nosso rojão
 Você no galope e eu canto canção
 Quem sabe, repare o repente o que é
 É Geraldo Amâncio ao lado de Zé
 E aqui a festa é espetacular
 Você é artista e vim lhe acompanhar
 Nem eu sou o diabo nem você é santo
 Você canta muito, mas eu também canto
Nos dez de Galope da Beira do Mar.

Colocando posteriormente expressões no mesmo padrão do nono verso desta estrofe:

| | | | | | | | | | | | | |
|-----|-----|-------|--------|------|-----|--------|-------|--------|--------|----|---|---|
| 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 1 | |
| Vo- | cê | canta | muito, | mas | eu | também | canto | | | | | <i>Nos dez de Galope da Beira do Mar.</i> |
| Vo- | cê | é | do | bom, | ~ | mas | eu | também | sou | ~ | | <i>Nos dez ...</i> |
| Eu | sou | late- | ral | e | vo- | cê | linha | de | frente | | | <i>Nos dez ...</i> |

Nos dois primeiros exemplos, a seqüência “você... , mas eu também...” expressa uma oposição simétrica entre os cantadores que leva à disputa. No terceiro, a seqüência “eu sou... e você...” inverte a posição dos sujeitos e na oração; desta vez expressa não oposição, mas uma complementaridade entre os cantadores.

Outros artifícios relevantes de composição que se assemelham à acepção do conceito de fórmula tal qual colocado por Lord são os jogos de rima e as quedas prontas. Um exemplo de jogo de rima é a tríade “Brasília”, “família”, “móbia” que vários cantadores utilizaram

para me homenagear, como fez Raimundo Borges, *pabulando*²⁹ em meu favor para dar sentido ao emprego de “móbiia”:

No Distrito Federal,
Reside lá em Brasília.
Ele tem uma mansão,
Tem fazenda e tem móbiia.
Está sofrendo hoje distante
Da queridíssima família

Em alguns casos, os cantadores associam conjuntos de rimas a quedas prontas, recompondo o resto da estrofe em situações diferentes, como nos casos abaixo:

Cantador I, situação A

Seu problema é só falta de juízo,
Pois não pode ficar só na saudade:
O repente tem pouca qualidade,
Tem menor qualidade o improviso.
Tá gravando toada mas tá liso,
Não consegue vender nenhum CD.
A platéia não paga algum cachê
E você quer é entrar onde não cabe.
Rói somente de inveja porque sabe
Que eu sou mais cantador do que você.

Cantador I, situação B

Você é repentista pra canção,
Pabuloso, fraquinho e vagabundo.
Você vive batendo em todo mundo,
Porém pena demais na minha mão.
Sou pior do que tiro de canhão.
E seu repente não vale o meu cachê.
Eu vou mais no programa de TV,
E eu só canto repente quando cabe.
E você vive roendo porque sabe
Que eu sou mais cantador do que você.

Cantador II, situação C

O seu repente é grã-fino,
Sua cantoria agrada
Na beleza, na cultura,
No estilo e na toada.
E de [...] eu só ganho
Se for contando piada

Cantador II, situação D

Meu companheiro é assim,
Tem tempo de caminhada
É bom de declamação

²⁹ *Pabular* é contar vantagem, mentir a respeito de grandes méritos e coragens. A *pabulagem* é importante recurso cômico na cantoria.

De poema e de toada
Perto do mesmo, eu só ganho
Se for contando piada

Ou, ao inverso, um poeta pode repetir o desenvolvimento de uma idéia com uma queda pronta modificando as palavras que rimam:

Cantador II, situação C

Você nunca foi o cão,
Mas é igual lobisomem.
Quem fabricou sua cabeça
Pôs dados que não se somem.
Caprichou mais no juízo
Do que no resto do homem

Cantador II, situação D

[...] não tem dinheiro,
Mas tem moldura e manobra.
Quem fez ele pra cantar
Fez brabo como uma cobra.
Caprichou mais no juízo
Do que no resto da obra.

Um apoio do cantador para composição dos versos são os temas¹. Trata-se de assuntos recorrentes que acabam gerando redundância em suas idéias. Desafio, conhecimento, infância, saudade, mãe, sertão e velhice estão entre os mais freqüentes, e muitos deles se entrelaçam na composição das estrofes. Os temas carregam referências publicamente assentadas acerca de sentimentos e valores sociais e servem de caminho para a composição. Como exemplo da força cognitiva contida no direcionamento moral dos temas, cito o desenvolvimento dado à velhice enquanto motivo poético. No festival da Associação dos Cantadores do Nordeste, realizado em Fortaleza no mês de julho de 2007, sorteou-se para Edvaldo Zuzu e Severino Dionísio o assunto para Sextilhas “depois que a velhice vem”. A dupla investiu no exagero usual do estereótipo dos sofrimentos dos idosos.

Severino Dionísio

Dos sessenta pára frente,
O homem padece tanto:
O filho é quem lhe transporta
Dum canto pra outro canto,
A boca faltando dente
E o olho sobrando pranto.

(...)

Edvaldo Zuzu

O coitado do velhinho
Doendo até a pestana;

¹ Também me inspiro na obra de Lord para falar dos temas, mas tendo em mente que seu uso na cantoria é bem menos sistemático que nos poemas épicos.

O neto solta piada,
Um bisneto lhe engana
E vira freguês da farmácia
Sete dias da semana.

A apresentação da dupla foi bastante aplaudida e mereceu boa nota da comissão julgadora. No entanto, os organizadores do festival receberam queixas de duas frequentadoras de cantoria que se sentiram ofendidas com o teor desses versos. Para reparar o mal-estar, na noite seguinte, elaborou-se um mote elogioso à condição do idoso que foi sorteado para Roberto Macena e Zé Vicente: “Velhice, um prêmio divino / Que Deus oferece à gente”. A dupla saiu-se bem dentro do propósito do mote, invertendo algumas representações usuais para boa parte dos cantadores:

Roberto Macena

Eu perdi minha beleza,
Mas não vou fugir da ética.
Que eu mudei a minha estética
Por conta da natureza.
Mesmo assim, não há tristeza,
Que eu não fico decadente:
Tô mais é experiente
Que com isso, não amofino.
“Velhice, um prêmio divino
Que Deus oferece à gente”.

Zé Vicente

Vovô muito me encanta,
É meu verdadeiro mestre.
Morando em área silvestre,
Mas sempre me acalanta.
Se eu sofrer da garganta,
Ainda canto repente.
Meu avô estando presente,
Ele é meu otorrino.
“Velhice, um prêmio divino
Que Deus oferece à gente”.

Mas em sua última estrofe, Macena deslizou para a mesma descrição pejorativa do idoso.

Não adianta fazer prece
Nem usar agilidade,
Que, quando passa a idade,
Tudo de ruim acontece
O que é de nervo amolece,
Fica tudo diferente:
Dói a perna, dói o dente
E o cabra fica mofino.
“Velhice é um prêmio divino
Que Deus oferece à gente”.

Considerando que Macena vinha desenvolvendo bem o assunto do mote, entendo que, no momento do improviso, após fazer várias estrofes, ele não conseguiu formular alguma idéia interessante e coerente com o pedido, tendo inclusive repetido a rima “amofino”/“mofino” no oitavo verso – principalmente num festival, só se repete uma rima quando os recursos se esgotam. Aí, a força do tema enquanto instrumento de composição do repentista sobrepôs-se à exigência do mote e, em sua última estrofe, o poeta falhou quanto à oração.

b. Imagens poéticas

Um recurso básico na criação das “imagens” é a elaboração poética sobre regularidades naturais e sociais. O sertão, por exemplo, é um assunto corriqueiro e exige criatividade do poeta nesse sentido para buscar novas idéias e evitar repetições, mas manter-se próximo ao imaginário compartilhado com os ouvintes. Como nesse mote pedido a João Paraibano e Sebastião Dias:

João Paraibano

Lembro armadilha e quixó²,
Pássaro beliscando frutas,
Mas não esqueço das matutas
Com o rosto cheirando a pó.
Doidas pra ir pra o forró,
E o pai sem querer deixar,
Mas é perdido empatar:
Quando ele dorme, elas vão.
*Quanto mais canto o sertão,
Mais tem sertão pra cantar*³.

Sebastião Dias

Quando eu canto a capoeira,
O sertão é minha cara.
Canto o preá na coivara,
Canto o tejo⁴ na carreira
E o boi, quando tem coceira
Que pega a lhe incomodar,
Para a coceira parar,
Passa a língua como a mão
*Quanto mais canto o sertão,
Mais tem sertão pra cantar.*
(Fortaleza, CE, 28/04/2007).

² Espécie de armadilha para pegar pequenos mamíferos.

³ O mote enaltece o sertão enquanto temática vasta e inesgotável, rebatendo a pretensão de alguns, segundo os quais os temas de *conhecimento* sejam mais desafiadores aos poetas.

⁴ Espécie de lagarto (*Tupinambis teguixin*). O mesmo que tejuacu, teiú ou teiú-açu.

Os dois últimos versos de cada composição (os dísticos que antecedem os motes) trazem o elemento chave das estrofes. Nota-se que é este trecho que direciona o desenvolvimento de cada estrofe e que o motivo central por ele definido surge na terceira linha (na primeira estrofe) e na quinta (na seguinte) – o porquê disso será abordado mais à frente. As primeiras linhas evocam elementos correlatos da paisagem sertaneja, numa preparação para a idéia chave, em que o repentista expõe a percepção de algum detalhe da vida no sertão.

Os poetas falam das coisas do sertão sob a perspectiva de sertanejos que são, e a identificação dos ouvintes com os versos se fundamenta em conhecimentos e referências compartilhadas sobre esse universo social. No mote citado, João aborda a tensão entre a moral sexual e sua subversão. A figura masculina do pai que adormece representa a inércia de preceitos morais relativos à honra familiar. A figura feminina das jovens astuciosas representa a emergência de novos valores e práticas sexuais. Sob a perspectiva da autoridade paterna, a maquiagem (o “pó”) imprime nas moças uma impureza referente à sexualidade, mais precisamente, ao desejo do encontro com um namorado ou com um parceiro para a dança, ato em si repleto de sensualidade. A imagem traduz uma oposição de valores, decorrente de mudanças históricas, que toma forma no conflito entre gerações. O fato de retratar o sucesso da subversão sobre os preceitos não quer dizer que o poeta, pessoalmente, tome o partido das inovações, pois já o ouvi cantar criticando a “pouca decência” de novos valores sexuais. O que ele faz, em ambos os casos, é traduzir a inevitabilidade dessas transformações: “é perdido empatar”. Já Sebastião, ao comparar o gesto do boi com um movimento humano, atribui à língua do boi a objetividade e a precisão da mão humana. Ao realçar o poder de fascinação presente num fato corriqueiro, recria, nos versos, a atitude do camponês em relação ao gado. Este, sendo um pouco animal e um pouco coisa (rês), é também um pouco gente, na medida em que os vaqueiros nominam cada indivíduo do rebanho, reconhecem as características de comportamento de cada animal e mantém com eles uma relação “pessoal”⁵.

Sebastião utilizou aí um dos principais recursos poéticos dos cantadores, que é a atribuição de características humanas a animais e fenômenos naturais. Nessas imagens, o homem – seu corpo, suas técnicas, suas obras – é a medida de todas as coisas. O

⁵ O vaqueiro é encarregado, por exemplo, de partos e outros cuidados com a saúde dos animais, bem como de seu adestramento – das vacas para a ordenha e dos bois para a tração de carro e arado. Em complemento a essa atitude de estima do vaqueiro para com os animais, entende-se que estes também reconhecem o vaqueiro e seu aboio (canto que usa para reunir o gado no pasto).

encaminhamento mais comum é a admiração sobre como as coisas da natureza funcionam sem sua intervenção. Isso pode ganhar um tom cômico:

Valdir Teles

Eu já parei pra pensar,
E chega doeu na cachola:
Um papagaio pousar
Na galha da castanhola,
Falar igualzinho a gente
Sem ter freqüentado escola.
(VIII Festival de Violeiros de Limoeiro do Norte, CE, 14/11/2007)

Em outros casos, esse tipo de relação expressa um alumbramento com a criação divina, como num baião de Sextilhas em que Raimundo Nonato e Nonato Costa falaram das perguntas que fazem a *Deus*:

Raimundo Nonato

Por que, nos pântanos mais planos,
No sol mais abrasador,
Os jacarés se bronzeiam
Não suam, não tem calor,
Não pegam câncer de pele
E nem gastam com protetor?

Nonato Costa

Por que é que o beija-flor,
Miniatura de ave,
Voa pra frente e de ré⁶
Rápido feito aeronave,
Sobe e desce sem turbina
E liga e desliga sem chave?

(...)

Raimundo Nonato

Por que o pássaro carão,
No sertão, sabe prever
Que a nuvem grávida de chuva,
Em breve, vai se romper,
Se Deus não manda recado
Dizendo que vai chover?
(Fortaleza, 22/03/2007).

Explorei aqui apenas alguns desdobramentos de um recurso poético comum que é a comparação entre homem e natureza. Este tipo de construção simbólica não é exclusividade dos cantadores. Análises comparativas sobre o simbolismo animal renderam alguns estudos clássicos da antropologia. Lévi-Strauss (1980[1962]) mostra que os animais são “bons para pensar” as relações sociais. Nos versos citados acima, recorre-se aos animais não para pensar

⁶ A “marcha ré do beija flor” é uma metáfora amplamente utilizada pelos cantadores. Assim como passarinho voando, não tem dono.

oposições e integração entre grupos sociais (ao que se refere Lévi-Strauss), mas para especular sobre o status do homem diante do restante da natureza. Neste caso, o antropocentrismo das metáforas e comparações afirma a separação do homem para com o restante da natureza na relação com Deus. Deus fez perfeita a natureza. E fez o homem imperfeito, mas com capacidade para criar meios de compensar parcialmente essa imperfeição. Por essa condição especial, o homem é aí mais que a medida de todas as coisas; é o centro da criação. Por isso, assume em relação ao resto da natureza um papel dominante, como na relação pessoal que mantém com o gado.

c. *Outras habilidades e recursos de apresentação*

Muitas vezes ouvi um cantador comentando sobre os pontos fortes e fracos de um colega. Quando elogia o parceiro por ser bem informado a respeito de assuntos diversificados e por conseguir transformar tais informações em poesia, diz que ele tem *bagagem* ou *conhecimento*. Os termos se referem a subsídios de origem e teor diversificados que o poeta deve acumular para uso nas situações de improviso. Aqui exponho a questão do conhecimento de maneira sucinta, mas discussões alocadas em outros capítulos mostrarão sua grande relevância no mundo da cantoria.

O conhecimento dos cantadores está, em sua maior parte, alicerçado em publicações que contêm a popularização esquematizada de um saber científico [que vão de livros didáticos, enciclopédias e o *Almanaque Abril* a livros como *O Mártir do Gólgota* (Escrich, 1966[1864]) que romanceia a vida de Jesus numa narrativa rica em informações históricas. Acrescente-se aí fontes jornalísticas como jornais, revistas, rádio, televisão e Internet para a atualização com os assuntos do momento]. Um saber geral, enciclopédico, mais ou menos aprofundado [mais extenso que aprofundado], retido para ser transformado em sua linguagem, isto é, em poesia. A manipulação de dados da cultura livresca os faz brilhar como intelectuais, isto é, como pessoas ilustradas, frente a seu público (Ayala, 1988:116).

Na cantoria, se mostra forte a valorização do trabalho intelectual em detrimento do trabalho mecânico que Sérgio Buarque de Holanda apontou como predominante na sociedade brasileira⁷. Essa valorização não implica no apreço pelo pensamento especulativo, mas no “amor à frase sonora, ao verbo espontâneo, e abundante, à erudição ostentosa, à expressão rara” (2002[1936]:991).

No entanto, para além da exibição, uma bagagem variada ajuda o cantador a abrir caminhos durante o improviso, por exemplo, inserindo idéias originais em temas corriqueiros ou encontrando o que dizer diante temas pouco usuais e de rimas difíceis (que dão poucas possibilidades) impostas por um mote ou deixa. Mesmo para a observância das regras da

⁷ Como já havia notado Travassos (2000).

cantoria são necessários conhecimentos acerca da chamada “norma culta” da língua portuguesa. Além disso, sendo a cantoria uma arte agonística, o poeta tem que estar preparado para enfrentar seus embates. É importante dominar amplo leque de conhecimentos e temas porque esses podem ser levantados por um companheiro, pedidos por um ouvinte ou exigidos num festival.

Em seu estudo sobre a Décima improvisada em Cuba, Díaz-Pimienta (2001) fala a respeito da “décima escrita para parecer que é improvisada” como o aspecto mais polêmico dessa arte. Polêmico pela falta de conhecimento a respeito, pela incidência mais difundida do que se imagina e porque os repentistas não fazem muito gosto pela divulgação de seus “segredos criativos e truques técnicos” (2001:227). Algo muito parecido pode ser dito em relação ao repente nordestino. Creio que a tensão em torno da possibilidade do uso de versos memorizados para simular o improviso deriva da própria estrutura agonística do improviso poético, pois em várias tradições de repentismo (em Cuba, Venezuela, México, Colômbia e Espanha) faz-se a distinção entre a trova criada no momento da apresentação e aquilo que se canta de memória ou repetindo um texto oral ou escrito, sendo o segundo pólo um recurso técnico reprovado ou penalizado pelo público e por outros poetas (Díaz-Pimienta, 2001:174).

Na cantoria, o termo *balaio* indica os versos compostos com antecedência que um cantador ou uma dupla canta fingindo serem de improviso. Dá-se a isso também o nome de *trabalho*. Ayala (1988:118) encontra três empregos para esses termos, em geral com carga pejorativa: versos previamente preparados inseridos na cantoria simulando o improviso; versos memorizados freqüentemente repetidos pelo cantador (um repertório clichê que, dizem, empobrece a cantoria); e como plágio de versos de outros cantadores, que não é admitido. Embora depreciado por repentistas e apologistas nessas três acepções, se diz que quase todo cantador lança mão desse recurso em algum momento. Numa acepção mais rígida, indicam não estrofes isoladas, mas baiões inteiros que um cantador ou dupla compõe previamente para lançar mão em uma apresentação. Nesse sentido, um balaio é na maioria das vezes usado somente uma vez. Entretanto, há gêneros da cantoria – como os que possuem refrão – que são atrelados a temáticas fixas e exigem sempre as mesmas rimas. Pode observar que estes favorecem a reutilização de balaio. Já o recurso à repetição de estrofes soltas que se encaixam em situações diversas é também chamado de *rotina* e ocorre certamente de maneira aleatória, diferindo do balaio (no sentido estrito) que requer planejamento e trabalho de composição e memorização.

O debate sobre o balaio desperta receio entre os repentistas, mas não se trata de um segredo da classe. Há mais de três décadas, cantadores colocaram o assunto em livros

(escritos em parceria com estudiosos da “poesia popular”). José Alves Sobrinho falou da utilização de estrofes feitas previamente e apresentadas como “improviso miraculoso” (Alves Sobrinho & Almeida, 1878:45). Segundo ele, “muitos nomes ficaram consagrados como cantadores repentistas sem que na realidade o fossem. Há cantadores que cantam decorado e ninguém percebe. São capazes de improvisar, mas o fôlego é curto, jamais agüentariam embate com verdadeiros repentistas” (:12). Otacílio Batista alertava para a existência de uma “verdadeira quadrilha” de cantadores que, “sem qualquer capacidade de improviso, não só se aproveitam do alheio, como passam, dias e mais dias, escrevendo para atacarem os companheiros que se esforçam para improvisar. Esses são chamados, em linguagem dos Cantadores, de balaieiros” (Batista & Linhares, 1976:80). Recentemente, acusações entre cantadores deram relevância pública ao tema. Observe que a menção do balaio por cantadores ocorre quase sempre como acusação – o que será tratado no Capítulo 4.

O balaio contraria a ética da cantoria na medida em que burla a igualdade de condições na competição entre os poetas (Travassos, 2000). Mesmo assim, suspeito que não haja cantador que não use o balaio esporadicamente. Por um lado, a grande maioria dos cantadores justifica a composição de balaios como uma defesa, uma garantia, pois seria necessário responder na mesma moeda a um colega que porventura use este artifício. Por outro, se aceita o recurso moderado do balaio em conjunto com o parceiro para impressionar a platéia em alguma situação específica. O uso sistemático com esse objetivo desperta insatisfação em outros colegas uma vez que o público irá comparar o desempenho daquela dupla cantando balaios com o de outras cantando de improviso.

A composição de balaios exige trabalho e dedicação. Há necessidade de estudar o assunto, procurar rimas, compor e revisar as estrofes e, quando feito em dupla, comparar os balaios de um com o outro para não haver repetição de palavras e idéias. Alguns *promoventes*⁸ de festivais que comercializam gravações de seus eventos preferem fazer festivais em que os cantadores levam os temas que vão cantar – o que se chama de “festival escrito”⁹. Certa vez, um promovedor propôs aos cantadores convidados, numa reunião, que se cantasse decorado em seu festival. Estes recusaram alegando que não teriam tempo disponível para compor os trabalhos.

Além de saber compor os balaios, é preciso saber cantá-los. Certa vez, sabia que uma dupla empregaria um balaio em uma cantoria. Ao cantá-lo, a dupla simulava a dificuldade de composição por meio de expressões faciais, demoras para começar as estrofes e gagueiras ao

⁸ “Promovente” é o termo pelo qual se designa aquele que promove um evento de cantoria.

⁹ Embora os balaios não sejam necessariamente redigidos, costuma-se falar que o sujeito está “cantando escrito” quando se percebe ou desconfia que reproduz estrofes memorizadas.

dizer as frases. A encenação em torno do balaio também requer uma adequação a fatores da situação. Num balaio combinado, a dupla deve saber o momento de utilizá-lo para que pareça um assunto surgido espontaneamente. O mesmo vale para o trabalho que um cantador lança sobre o outro. Neste caso, é preciso também determinar o assunto na primeira estrofe para evitar que o parceiro tente dar outro encaminhamento na primeira estrofe dele, e improvisar as pegadas nas deixas.

Da urdidura desejável dos conhecimentos e da trama “polêmica” dos balaio, passo a aspectos relativos à apresentação do cantador. Mencionei em outro momento a necessidade de uma “presença de palco”, de saber portar-se diante do público. Em geral, os cantadores procuram colocar-se diante da platéia privilegiando a expressão vocal da poesia. Atitudes que contrariem esse princípio, como tocar a viola de modo que encubra os versos do parceiro ou desvie a atenção dos ouvintes enquanto ele canta, são consideradas antiéticas. Nesse sentido, a maioria opta por uma discrição tanto na execução musical quanto nas atitudes corporais, limitando seus gestos ao canto e aos toques na viola. Outros entendem que é importante gesticular, principalmente mãos e braços, para enfatizar elementos da poesia e tornar a cantoria um espetáculo mais animado. Essa diferença gera pequenas rugas e gozações entre os poetas: de um lado, surgem críticas aos que não tem simpatia ao cantar; do outro, os que afirmam que quem canta gesticulando não tem poesia suficiente, e por isso “inteira os versos com a mão”. Mesmo os que defendem a “pantomima do cantar”, a utilizam de acordo com os contextos. Geraldo Amâncio, por exemplo, costuma utilizar-se desse artifício quando vê que isso poderá animar a platéia em seu favor, ou em favor dele e de seu parceiro, e acarretar a aclamação em um festival ou mesmo mais contribuições numa cantoria de bandeja. Mas também presenciei cantorias com poucos ouvintes em que Geraldo cantava contido em seus movimentos, pois a “pantomima” apareceria como um exagero (ver Figura 2, p. 59).

A presença de palco diz respeito, além da maneira de se apresentar, à manutenção da dinâmica do diálogo poético. Os cantadores afirmam que se deve evitar demoras para iniciar o canto de suas estrofes, pois isso quebra a dinâmica da cantoria, dispersando a atenção do público, e pode induzir os ouvintes ao julgar que o companheiro está cantando melhor.

Segundo Zé Viola,

Não pode ficar caçando [o quê dizer] até achar não. Não existe isso, porque o povo não agüenta. O ouvinte quer que um solte e o outro pegue. Então, o parceiro soltou, você tem que pegar a deixa e partir. Se pensou alguma coisa, tudo bem. Se não pensou, tem que partir alheio. E, naquele rojão que você vai, se der certo, tudo bem, se não, você já armou a passada: se vire com o pulo pra não cair.



Figura 2: expressão corporal ao cantar (a).

Sebastião da Silva (à esquerda) e Geraldo Amâncio (à direita) gesticulam para realçar elementos da expressão poética e motivar a platéia em um festival (Fortaleza, 25/07/2007).



Figura 3: expressão corporal ao cantar (b).

Grande parte dos cantadores mantém discrição nas atitudes corporais para destacar a centralidade do canto e da palavra no repente e demonstrar concentração no improviso. Acima, Raulino Silva e Ivanildo Vila Nova (pé-de-parede em Baraúna, RN, 04/11/2007). Abaixo, enquanto Edmilson Ferreira Ferreira canta, Antônio Lisboa, cabisbaixo, planeja sua próxima estrofe (João Pessoa, PB, 13/09/2007).

O cantador não pode se limitar a formular mensagens. Ele tem que se esforçar para manter o ritmo da cantoria: não apenas o ritmo poético de cada estrofe, mas também o ritmo da troca de estrofes com o parceiro. Em muitas situações, diante de um lapso ou falha no processo de composição, os cantadores inventam frases ininteligíveis ou sem sentido unicamente para manter o ritmo da estrofe e da cantoria.

d. Método de composição

O cantador não começa a compor sua estrofe no momento em que abre a boca para cantá-la. Ele pensa no que vai dizer durante os vinte ou trinta segundos em que o parceiro canta sua estrofe.

Antônio Lisboa – Todos os cantadores têm que fazer isso, a não ser que seja um cantador muito irresponsável. Porque é o único período que a gente tem pra pensar e pra produzir. Então, enquanto o outro cantador está fazendo a sua estrofe, eu estou ouvindo a estrofe dele pra ver o que é que... que idéias ele está colocando – porque a preocupação da gente é fazer o máximo que a gente pode fazer naquele assunto sem tá repetindo as imagens do outro, sem tá dizendo a mesma coisa que o outro disse – ao mesmo tempo eu estou planejando a minha estrofe, as minhas rimas, as minhas deixas e os dados que eu vou botar.

Alguns cantadores pensam somente o final da estrofe enquanto o colega canta. Chico Mota me disse: “gosto de fazer a mira (...) A gente, se não fizer isso, não sabe pra onde vai. É como quem vai atirar. Tem que fazer a mira, se não, não acerta no alvo”. Sebastião da Silva usa a mesma estratégia: “penso na queda final pra dar um desfecho bonito, que a grandeza está mesmo no desfecho, mas o resto a gente improvisa”. O *desfecho*, ou a *queda*, é o clímax da estrofe, é o momento em que o repentista costuma surpreender os ouvintes. Com uma boa queda, pode-se arrancar aplausos da platéia mesmo sem uma estrofe tão empolgante em seu conjunto. “O capricho do cantador é pra que a última linha, o desfecho, seja o forte. Nem que ele vá só preenchendo o resto [dizendo coisas sem muita importância]”, conta Geraldo Amâncio Também os *bertsolariak* bascos pensam primeiro o dístico final da estrofe, ou ao menos a rima final. Isso tem uma função metodológica, pois pode traçar um caminho com mais segurança quando o final está definido, e uma função comunicativa, pois a estrofe é construída num crescendo e seu auge coincide com seu fim, surpreendendo o público. Essa surpresa ocorre porque a atenção do ouvinte está nos versos que o poeta está proferindo, enquanto a atenção do poeta está nos versos finais (Egaña, 2005:330-1). Ou seja, a estratégia do improvisado conserva um intervalo entre pensamento e proferimento, um breve lapso de tempo que permite ao poeta planejar o que se vai dizer em função da idéia central colocada alocada ao final da estrofe. Assim, nos segundos que antecedem o canto de cada estrofe, há

cantadores que planejam ou compõem somente a queda e outros que tentam criar a estrofe inteira. Mesmo esses últimos dão mais importância ao final da estrofe.

Raulino Silva – Os cantadores montam as estrofes de trás pra frente, do final pro começo. Enquanto ele [o parceiro] canta a estrofe dele... vem a idéia na cabeça do que eu vou cantar dentro do assunto; eu monto o final e vou montando do meio pro começo. Quando ele não deixa, eu pego a deixa e continuo. Eu tento sempre montar a estrofe inteira, mas sempre de trás pra frente. Nunca da frente pro... [final]. Porque pode acontecer o seguinte: se eu canto com você; você termina a sua estrofe e eu tô com as quatro últimas linhas [de Sextilha] montadas, quer dizer, eu posso improvisar naqueles segundos as outras duas linhas que faltam e já tá pronto aonde eu vou terminar. Se eu começo fazendo pelo começo, fazendo pelo começo, normal assim do começo pro final (...), quando você terminar a sua estrofe, se eu não tiver feito o fim da minha estrofe, eu vou começar a cantar sem saber pra onde vou. Sem ter um final pra dizer. Como é que vai sair? E se chegar na hora e não der tempo de você fazer? Cê vai chegar na hora e vai ficar feio, vai ficar complicado. Então, a gente prepara onde cai. A gente vai preparar a cama pra cair. Preparar o que vai dizer no final, porque o começo é mais fácil de você fazer. Cê pode pensar, você pode dar duas, três batidas na viola que vai dar tempo de você arrumar duas linhas pra cantar e pronto.

Um pequeno tropeço de Raulino num baião de Sextilhas deixou evidente essa estratégia:

Tem poetas verdadeiros
Onde o repente depõe... transpôs, [diz corrigindo-se]
(...)

Raulino voltou atrás e modificou a rima do segundo verso para não se desviar da idéia inicial que expôs na seqüência da estrofe. Caso contrário, teria que compor uma estrofe nova quase em sincronia com o canto e arriscar-se a pausas mais prejudiciais que a discreta correção.

Jogo no Maracanã,
Angra um e Angra Dois,
E, se ainda falta alguma coisa,
A gente lembra depois.

Jonas Bezerra e Antônio Lisboa exemplificam essa estratégia em relação aos motes.

Jonas – Primeiro, eu memorizo o mote. A partir do momento que o mote está memorizado, que eu sinto que ele está memorizado, aí eu parto pra o final da estrofe, a gente chama de queda do mote. Quando a noite está boa, quando o assunto está bom, quando tudo tá dando certo, eu começo a fazer das quatro últimas linhas pra chegar no mote e passo pras quatro de cima. Quando não dá, aí eu faço só as duas de baixo. Aí venho de lá pra cá no improviso até chegar na queda final. Mas geralmente, são com os quatro versos finais antes do mote.

Lisboa – Em motes a gente monta o que chamamos de queda ou desfecho, como queira dizer, que são o sétimo e oitavo verso. São os primeiros que a gente preocupa: o sétimo e o oitavo verso, que é o desfecho da estrofe. E aí tenta vir pra fazer uma quadra [o início da estrofe] e uma emenda [o quinto e o sexto] ali no meio. Se você conseguir, aí você bola bem ligeirinho. É muito fácil. Mas a gente começa a idéia pelo fim.

Apesar de diferenças de estratégias de composição, os depoimentos deixam evidente que os poetas formulam frases de dois versos para compor suas estrofes. Isso ocorre tanto

entre os que pensam somente o desfecho quanto entre os que tentam compor a estrofe inteira antes de “soltá-la”. Para cantar desta maneira, o cantador se divide entre ouvir o canto do colega e compor sua estrofe, o que exige concentração e disciplina. Muitos procuram captar apenas aspectos mais importantes, principalmente o assunto a ser seguido, à deixo, às idéias e rimas já utilizadas (para não haver repetições). De ambas as formas, há um ideal de planejar a estrofe dando ênfase a seu desfecho, o que atende a um imperativo pragmático de criar um norte para a composição da estrofe e a uma função comunicativa de coincidir a conclusão do movimento melódico da toada com a idéia-chave da estrofe.

Concentrar-me na composição de minha estrofe enquanto o parceiro canta a dele foi um dos desenvolvimentos mais difíceis de meu aprendizado da cantoria. Só consegui cantar compondo minhas estrofes começando pela queda e sem parar para ouvir o colega (isto é, apenas registrando as rimas que ele utilizou, o assunto que seguiu e alguma provocação que porventura tenha feito, mas sem dar atenção a todo o conteúdo da estrofe), cerca de oito meses após meus primeiros baiões – e ainda assim, não eram raros momentos de distração que botavam estrofes a perder. É um método difícil, que exige disciplina e concentração, mas que traz vantagens são inegáveis. Iniciar o canto de uma estrofe sem ter planejado ao menos seu desfecho costuma deixar o poeta nervoso, o que aumenta o risco de gagueiras, desmétricas e falhas na oração.

IV. Improviso

Uma vez, perguntei a Zé Maria: “o que é improviso?” Ele ponderou a complexidade da pergunta e respondeu “é dizer sem pensar”. Depois refletiu melhor:

É o raciocínio rápido. Às vezes [cantando repente], você diz algo sem pensar, no reflexo, como um goleiro quando defende um chute à queima-roupa. Que nem quando você está andando e escorrega e se apóia com a outra perna pra não cair. E dá certo. Mas normalmente você pensa alguma coisa pra dizer. Então, o improviso é pensar rápido.

Quer dizer, de imediato, Zé Maria fala do improviso como algo automático e impensado. Para ilustrar esse tipo de movimento, ele se vale de metáforas relacionais: do goleiro em relação aos demais jogadores e à bola; do pedestre com a força da gravidade e as irregularidades do caminho. Depois, conclui que o improviso poético exige uma agilidade de pensamento para formular o que se vai dizer em resposta às situações.

No discurso cotidiano, os cantadores chamam indistintamente de improviso seja o pensar uma estrofe nos segundos que antecedem seu canto seja o “partir” (iniciar o canto) sem antes determinar aquilo que se vai dizer. De um jeito ou de outro, o tempo de

composição é o tempo da performance. Porém, diante de um questionamento mais específico e direto, diferenciam as duas ações. Disso deriva uma minúcia na classificação dos poetas. As palavras “repentista” e “cantador” são usadas com o mesmo significado na maioria das situações. Entretanto, quando se quer realçar diferenças técnicas e características próprias de cada um, se distingue entre as duas¹⁰. É considerado “cantador grande” aquele que segue a oração no planejamento das estrofes, possui bagagem e a utiliza bem na formulação de imagens poéticas – a ênfase aí está na relação com as regras e modelos incorporados da poesia. Já o “repentista grande” é aquele que se notabiliza por respostas rápidas ao que o parceiro canta e a incidentes no ambiente da cantoria, muitas vezes iniciando suas estrofes sem ter um roteiro certo – recaindo maior peso na relação com a situação do fazer poético. Todo cantador repentista (no sentido amplo) é cantador e repentista (no sentido estrito), mas há os que se sobressaem mais em uma ou outra dimensão da arte¹¹.

O que foi dito até aqui sobre as habilidades dos repentistas permite entender que seu improviso não surge do nada. Mesmo no ato do repente súbito, “sem pensar”, “sem planejar”, o ritmo incorporado da poesia, as temáticas recorrentes, a bagagem, as associações guardadas de rimas e idéias são recursos dos cantadores para seu ofício. Além de requerer preparo (por exemplo, a aquisição de conhecimentos) e prática constante, a arte do repente exige, no momento da apresentação, planejamento para a composição dos versos. Portanto, de um ponto de vista prático, não faz sentido falar em um improviso puro. Há sempre um acervo de influências, memórias, círculos temáticos e situações análogas em relação ao qual os repentistas compõem textos originais, como afirma Díaz-Pimienta (2001:172) sobre o repentismo em Cuba. Isso ficará mais claro se considerarmos o improviso na cantoria e em outros contextos como uma atividade relacional em dois sentidos: de uma ação em relação com modelos incorporados da arte e com fatores da situação.

Pensando na relação entre improvisador e seus modelos cognitivos, Nettl (1974;1988) critica a oposição estabelecida na música erudita ocidental entre composição e improvisação, na medida em que ambas envolvem a relação do músico com modelos cognitivos de sua arte. Esse autor prefere entender essas duas práticas não como opostas, mas como dois pólos em um *continuum*, diferenciados pelo tempo entre criação e apresentação. Contudo, Nettl deixa de lado diferenças fundamentais na estrutura das ações de que está falando. Seu argumento

¹⁰ Uso essas palavras quase sempre como sinônimos no decorrer deste trabalho.

¹¹ Cantadores mais antigos (como Diniz Vitorino, já aposentado) contam que os poetas de sua geração dialogavam muito um com o outro em qualquer assunto que se estivesse cantando e que as gerações mais novas se concentram mais em seguir o assunto do que em responder ou comentar aos versos do colega dentro do assunto. Suponho que isso tenha sido incentivado pelo modelo dos festivais (difundido desde a década de 1970), segundo o qual se deve cantar dentro de tema sorteado pelos organizadores e tende a premiar mais a “responsabilidade” do cantador que o “lampejo” do repentista.

considera o improvisador sozinho em relação com suas técnicas, com seus modelos e com sua obra. Mas a distinção fundamental entre o que se está chamando de composição prévia e de improviso (composição “durante a performance”) não é o intervalo de tempo cronológico entre composição e apresentação. Ela reside na estrutura da situação peculiar de cada um desse pólos. Ou seja, o improviso deve responder a imperativos da situação e seu resultado tem função nas interações do momento. Mais que uma composição *no ato, no momento, no curso da apresentação*, o improviso é uma interação, um jogo de *intervenção e resposta ao ato, ao momento, ao curso da apresentação*. Isso pode ser estendido a outras formas de improviso como o jazz (Becker, 2000; Faulkner, 2006) ou a música das orquestras de gamelão da Indonésia (Brinner, 1995).

Em outras artes poéticas nordestinas como o coco de embolada e o maracatu rural não há o imperativo de composição de estrofes no momento da performance. Mas o canto de versos precompostos tem que ser “encaixado” em resposta ao que o parceiro canta e a outras pessoas no ambiente da apresentação – as piadas com espectadores são comuns na embolada. Aí, mesmo o uso de estrofe memorizadas requer uma habilidade improvisatória para sua inserção na apresentação.

Portanto, mais que uma relação com modelos estéticos e padrões de execução, a improvisação coloca o sujeito em interação com o tempo, com as ações de outros sujeitos e com outros fatores da situação. Assim, as habilidades do improviso não são previamente contidas na pessoa: são sempre relativas às interações nas quais o agente toma parte¹². E são as habilidades que permitem que o indivíduo faça parte do ordenamento das dinâmicas sociais. Bourdieu (1977:10-1) fala de uma maestria prática do simbolismo das interações sociais – algo como tato, traquejo, *savoir-faire* – exigida e pressuposta pelos jogos de sociabilidade, que encontra complemento numa “semiologia espontânea” que se assemelha mais ao boxe (no qual cada movimento desperta um contra-movimento) que ao paradigma hermenêutico. Quer dizer, há um conhecimento prático e não plenamente consciente, fundamental para a decodificação contínua das ações e situações que, contribui para um ajustamento das práticas e expressões às reações dos outros agentes.

Cantadores e ouvintes de cantoria valorizam o resultado do improviso, a estrofe acabada, que pode então ser memorizada e declamada em outros contextos ou registrada em uma antologia. Mas o processo também desperta fascínio. É muito comum que a declamação

¹² Em estudo sobre as técnicas corporais de pescadores, Carlos Sautchuk demonstra que também movimentos motores implicam numa “capacidade de integrar na própria ação fatores orgânicos e ambientais, conjugando as ações musculares com outras forças (inércia, gravidade, impulso etc.) diante de uma tarefa”. Portanto, o movimento corpóreo deve ser entendido “enquanto um conjunto de fatores orgânicos e ambientais” (Carlos Sautchuk, 2007:126-7).

ou citação por escrito de uma estrofe improvisada informe pelo menos o teor ou a queda da estrofe que a antecedeu, ou algum incidente motivador, para evidenciar a astúcia do cantador e a rapidez de seu pensamento na criação poética. Ou seja, cantadores e ouvintes valorizam o caráter relacional do improviso poético. Um poeta é enaltecido por sua capacidade de criar “versos grandes” e principalmente por sua capacidade de criá-los em resposta aos estímulos da situação.

V. O repente e o cantador

No decorrer deste capítulo, procurei mostrar que, no repente, o cantador se coloca em relação com as regras da cantoria, com o ritmo incorporado da poesia, com valores e idéias englobados por temáticas recorrentes, com modelos musicais, com conhecimentos sobre assuntos diversos, e com a ação dos outros presentes na cantoria. Suas habilidades podem ser entendidas como competências para o jogo interativo do improviso poético em que versos têm que ser criados “na hora”, “de repente”, e mais que isso, em diálogo com o que ocorre naquela situação. Contudo, seria pouco entender o cantador como uma pessoa que domina saberes e técnicas, pois esta pessoa é também instituída por seus saberes e técnicas. Quero dizer com isso que o cantador fabrica sua subjetividade e sua identidade social por meio de suas habilidades poéticas e da prática da cantoria.

Para compreender o lugar e as funções sociais do cantador, é necessário considerar que sua arte, como qualquer outra arte, proporciona mais do que um “prazer estético”; ela cria e veicula representações e motiva formas pelas quais os sujeitos organizam sua experiência e sua relação com o mundo. Para entender o papel do cantador, é necessário pensar a função de sua poesia em seu contexto de realização.

Em Fortaleza, pediram o mote “Essa Roupa de couro empoeirada / É a prova que vim lá do sertão” para Sebastião Dias e Zé Cardoso. Destaco uma estrofe deste último.

A lembrança do campo, ainda carrego,
Porque foi minha única faculdade.
No momento que eu entro na cidade,
Eu me sinto perdido e não lhes nego:
Eu sei dar nó de porco, dou nó cego,
Mas um nó de gravata, eu não dou não.
Mas, caindo uma corda em minha mão,
Num segundo tá feita uma laçada.
*Essa roupa de couro empoeirada
É a prova que vim lá do sertão.*

Nas capitais nordestinas e em outras regiões do país, cantorias e festivais de violeiros funcionam como espaço de socialização de migrantes sertanejos (Ayala, 1988; Lopes, 2001; Osório, 2005). Os versos sobre o sertão frequentemente falam dos ciclos de secas e chuvas pelos quais o sertanejo orienta sua vida e da saudade da terra natal; e valorizam o modo de vida e a identidade do camponês em contraposição aos valores e símbolos de status citadinos. Essa temática é comum tanto no improvisado quanto nos poemas e canções. Nestas composições, é comum o lamento daquele que saiu do lugar onde foi criado e não pode retornar. Em algumas canções muito requisitadas, o migrante toma consciência que seu lugar de origem passou por transformações e retornar para lá não traria o passado de volta. No mote citado, o “lá” indica a separação para com o sertão, enquanto a “roupa de couro” (usada no trato com o gado) é colocada como elemento que religa simbolicamente o eu lírico às suas origens. O poeta desenvolveu a idéia falando do desajustamento do migrante na cidade, mas valorizou essa condição afirmando que o sertanejo domina saberes e técnicas que os citadinos não dominam.

Às vezes, pede-se ao poeta que cante sobre sentimentos particulares, como expõe Raulino Silva:

Pense, você [um ouvinte] ter um sentimento e transformar esse sentimento num mote, ou num assunto e expor a uma pessoa que vai desenvolver o que você sente. Não é o que eu sinto, é o que você sente. Quando você pede um mote “Cante, poeta, o que eu sinto, / Que eu sinto e não sei cantar”. Você tá pedindo pro cara cantar o seu sentimento. E como é que eu vou saber? É preciso uma sensibilidade muito diferente da sensibilidade das outras pessoas pra você fazer isso.

Raulino cita um antigo mote que se tornou popular e é pedido por ouvintes em cantorias. Nele, se atribui ao repentista um papel especial, o de traduzir em versos sentimentos de quem o ouve.

Assisti a uma cantoria em área rural na qual uma pessoa pediu para que se cantasse uma homenagem a um familiar falecido. O homenageado era um ouvinte de cantoria, e os poetas conheciam a ele e sua família. Cantaram o baião mencionando fatos passados, sua profissão, os encontros que tiveram com ele e a maneira como faleceu¹³.

[...] conheci,
Cidadão de alto preço.
Gostava de cantoria
E eu sei do seu endereço
Se a mãe dele ainda for viva,
É viúva e eu conheço

¹³ Omito os nomes dos poetas e as menções ao nome do falecido e do lugar onde morava.

(...)

Trabalhou, sentiu prazer
E mostrou esforço profundo.
Protegia o cidadão,
Mas prendia o vagabundo.
[...] foi mais uma vítima
Da violência do mundo.

(...)

Esse caso aconteceu
E pra nós não é novidade.
Perto do [...]
E muito mais da cidade.
Não tem coração que agüente
Os seis anos de saudade.

Após a cantoria, um dos poetas me revelou que o homenageado era um sujeito violento e que ele fora assassinado ao tentar matar um homem. Por isso, não o considerava merecedor de homenagens apesar de ter sido um admirador da cantoria. Fez a homenagem porque entende que esta seja sua função. Assim, para os poetas aquela homenagem era uma mentira; para os ouvintes, uma verdade plena. Enquanto os poetas cantavam, a pessoa que fez o pedido chorava. A carga emocional do momento evidenciou o significado da poesia para aquele grupo. Pode-se questionar se o ouvinte chorava simplesmente porque se falava de um ente querido morto em circunstâncias trágicas. Contudo, o valor que se confere ao que os poetas cantam se mostra menos no choro motivado pelos versos que no pedido para que cantassem sobre lembranças dolorosas.

Seja no caso da cantoria sobre o sertão e o retirante ou na homenagem póstuma, o cantador, ao atender pedidos, elabora em discurso poético sentimentos, idéias e opiniões e, ao fazê-lo, confere-lhes uma forma pública. Obviamente, a cantoria serve a muitas outras funções, sendo uma forma de sociabilidade e divertimento. Mas seu fazer poético é movido, em grande medida, pela atribuição de celebrar publicamente idéias e sentimentos e de dar vivacidade e concretude a valores coletivos. Assim, em função de suas habilidades poéticas, o cantador se coloca como figura diferenciada nas relações com seus ouvintes e é por meio dessas relações que ele se constitui enquanto pessoa.

Capítulo 2

TORNAR-SE POETA

Neste capítulo, analiso relatos de diversos cantadores sobre a infância e o início de carreira para entender como se tornaram poetas. Alguns aspectos predominam há muitas gerações. O principal é a reprodução agnática da cantoria: quase sempre, o pai ou irmão mais velho é um cantador ou admirador da cantoria, que leva o menino ou menina a tomar gosto por ela – passo inicial que pode, tempos depois, encaminhar a formação de um cantador. Daí, surgem as brincadeiras em torno da cantoria, em que meninos e meninas representam o papel de cantadores. Ainda hoje, quase todos os cantadores são de origem camponesa. Apenas os que escapam a essa regra tiveram uma escolarização mais consistente durante a infância e a adolescência. Para poucos a cantoria foi um projeto de vida cultivado no decorrer de anos e a escolha pela profissão de repentista costuma ocorrer com certa ajuda do acaso.

As entrevistas que realizei com cantadores foram direcionadas para o desenvolvimento do saber cantar e das habilidades poéticas, e revelam que as técnicas são incorporadas como parte do próprio fazer e da experiência de vida em seu contexto de aprendizagem. Ou seja, enquanto os meninos vão aprendendo a recitar e a fazer versos, incorporam uma disposição competitiva, na medida em que absorvem e são absorvidos por essa atividade (no início, lúdica e descompromissada) que passa a integrar sua formação subjetiva e a construção de auto-imagens e identidades pessoais. Contrasto os padrões de aprendizado com minhas tentativas como poeta repentista e as repercussões que tiveram entre cantadores e admiradores da cantoria. Tal experiência me ajudou a compreender aspectos fundamentais da vida dos cantadores, das dinâmicas e tensões da cantoria e de como poetas e ouvintes as vivenciam.

A questão principal neste capítulo é a incorporação por crianças e jovens (principalmente do sexo masculino) de valores, técnicas e disposições do repentismo. Pierre Bourdieu defende que uma teoria da prática deve investigar a dialética entre incorporação (internalização da externalidade) e objetificação (externalização da internalidade) (Bourdieu, 1977:72). Trato a seguir principalmente da internalização das estruturas pelos agentes, da formação do conjunto de disposições que Bourdieu chama de *habitus*, processo menos explorado por Bourdieu em seu trabalho etnográfico, que dá mais atenção às transformações e continuidades de conceitos e comportamentos da vida adulta (Toren, 2002).

Nas cantorias a que compareci, as crianças ficavam normalmente à margem dos acontecimentos, dificilmente mantendo a atenção nos violeiros por muito tempo. A maioria

eram filhos e filhas de cantadores que levavam a família a acompanhá-los em festivais e cantorias. Brincavam e corriam quando o espaço permitia; e ficavam mais contidas, porém não necessariamente compenetradas, em locais menos propícios como bares e teatros. Vi um ou outro filho de cantador declamar estrofes e poemas; mais raros são os que arriscavam a improvisar versos. Recentemente, surgiram meninas declamadoras que, encorajadas pelos pais, apresentam-se principalmente em festivais de cantadores. Somente uma vez assisti um menino, de aproximadamente dez anos de idade, fazendo repentes por brincadeira. Era o filho do cantador Edmilson Ferreira e dava ao pai respostas rápidas e surpreendentemente inteligentes em um Quadrão Perguntado.

Considerando que o aprendizado da cantoria e o enveredar pela arte do repente costumam desenrolar-se no decorrer de anos, a observação dos eventos presentes não foi suficiente para a reflexão que pretendo desenvolver neste capítulo. Por isso, tomo como fonte as narrativas dos poetas sobre sua inserção na cantoria e como se tornaram cantadores. É claro que isso acrescenta limitações e armadilhas à análise, pois lembrar é sempre ressignificar e, ao narrar sua história de vida, uma pessoa tende a enquadrar suas memórias de acordo com as demandas do agora, especialmente representações de si mesma. No entanto, tendo consciência disso, as falas dos poetas sobre sua infância e o início de sua vida profissional expõem certas redundâncias que permitem identificar a relevância de determinadas estruturas da sociedade (como a divisão entre os sexos) e ideologias (como o *dom* da poesia) na construção dos sujeitos e da imagem que estes constroem de si.

Embora eu lide com memórias para tentar entender aspectos da reprodução de práticas e valores, não tomo as crianças como sujeitos incompletos ou miniaturas dos adultos, nem creio ser o cantador formado um fim pré-determinado. Isto equivaleria a considerar toda a formação de uma pessoa (que inclui a incorporação de disposições, crenças, valores e conhecimentos e os processos cognitivos aí envolvidos) como não problemática, isto é, como se a formação do sujeito fosse um processo linear, cumulativo e dependente apenas do tempo e da repetição. Acompanho Clarice Cohn (2000; 2005) em seu argumento de que as experiências infantis são qualitativamente diferenciadas da vida adulta e possuem validade em si mesmas, o que leva a compreender que as brincadeiras envolvem uma complexidade muito maior que um treinamento por meio da imitação das atividades dos adultos, pois integram processos de aprendizado ao mesmo tempo que são veículos de interpretação da vida social e uma forma de “constituição ativa de relações sociais” (Cohn, 2000).

Entendo que, de modo geral, um processo de aprendizado é também um processo de construção dos sujeitos, pois, para além do desenvolvimento de conhecimentos e capacidades

específicas, implica na participação crescente em comunidades de praticantes (no caso da cantoria, de uma arte e de uma profissão) (Pelissier, 1991:90). O que ocorre num processo de aprendizado como o de um cantador, ao longo dos anos, é que o fazer vai aos poucos fazendo o sujeito¹. Assim, torna-se interessante analisar as formas de sociabilidade às quais se integram os cantadores desde a infância e como sua participação nelas lhes fez e lhes faz cantadores.

I. Como as crianças chegam à cantoria / Como a cantoria chega às crianças

Ouvir cantadores constitui com muita frequência um hábito familiar e coletivo, por meio do qual os pais envolvem os filhos no gostar da cantoria. Muitos repentistas e ouvintes dizem que a cantoria, ao lado do forró, era a diversão principal na localidade onde passaram a infância e a juventude. Alguns mencionam também os prados (corridas de cavalos) e as vaquejadas, nas quais ocorriam cantorias. Os cantadores se faziam presentes em festejos de toda sorte, de batizados, casamentos e aniversários a reuniões de trabalho, como a debulha do feijão e o preparo da farinha de mandioca, ou momentos de folga sem motivação especial. O advento do rádio não abalou seu prestígio. Ao contrário, viabilizou a difusão da fama de muitos poetas e permitiu que os admiradores ouvissem poetas de diversos estados diariamente. Por isso, o rádio é apontado por muitos cantadores da atualidade como um elemento chave em sua formação como poeta. A predominância dessas formas de lazer na região de caatinga se estendia de Pernambuco até o Piauí – embora houvesse diferenças na forma das cantorias e no status dos cantadores de um local para outro (do que falarei no capítulo seguinte).

Tomo como fio narrativo a entrevista de Raulino Silva, o cantador com quem convivi por períodos mais longos e de quem reuni maior volume de informações. Tendo o cuidado de não fazer generalizações com base em um caso individual, divido as discussões a partir da fala de Raulino e busco regularidades estruturais e particularidades, comparando-a com os relatos de outros cantadores. Selecionei os depoimentos observando a variedade etária, regional e de status profissional², embora a maioria das entrevistas escolhidas seja de cantadores de considerável prestígio no meio da cantoria.

¹ Sobre pescadores, Luiz Fernando Dias Duarte diz que '(...) o pescador feito é o resultado de um fazer paulatino que vai ao mesmo tempo fazendo quem faz' (apud C. Sautchuk, 2007:6).

² As diferenças de status, seus critérios e implicações serão explorados no capítulo seguinte.

Raulino Silva nasceu em 1981 e viveu até os dezoito anos num sítio³ no município de Antônio Martins (região oeste do Rio Grande do Norte), quando se mudou para Mossoró (RN) para ser cantador. Seu pai trabalhava para proprietários de terra da região na lida de reses, roças e engenhos de rapadura.

Raulino – Os meus primeiros contatos com a cantoria foram através do meu pai, ele toda vida foi um admirador de cantoria. Ele ia pra cantoria e aprendia as estrofes dos cantadores, as mais engraçadas, e chegava em casa, aí me mostrava as estrofes, me falava e eu aprendia também algumas, aí declamava. Mas eu não tinha muito interesse pela cantoria em si. Eu tinha interesse pelo gracejo que se usa às vezes na cantoria. Tudo que criança diz o povo acha bonito. Então eu dizia, saía declamando, juntava pessoas assim em roda pra ouvir eu declamar algumas estrofes. E esses foram os primeiros contatos, bem primeiros mesmo, de quando você é criança e não sabe nem falar direito. Depois, eu fui crescendo continuando nessa de declamar as estrofes, mas assim sem saber muito bem o que era cantoria na verdade. (...) Depois, comecei a ouvir os cantadores. Iam os cantadores pro meu sítio, pra onde eu morava, fazer cantorias. E eu comecei a ir a cantorias. No início, nem gostava muito não. Ia mais assim pela obrigação, que meu pai queria me levar assim e eu gostava [mais] de tá com ele do que de escutar cantoria mesmo. Ia mais pela influência.

O caráter masculinizado dessa arte e de seu campo social fica explícito nas histórias de todos os cantadores. João Furiba, nascido em Taquaritinga do Norte (PE) no ano de 1931, é um dos cantadores mais idosos em atividade. Quando criança, as cantorias em sua casa exerciam certo encanto sobre ele e o irmão. Mais do que influenciar no gosto, o pai dava um incentivo para que os meninos se inserissem de maneira honrosa na interação da cantoria.

Furiba – Ouvia os cantadores cantarem e eu ficava com aquela vontade de cantar também. Eu achava bonita aquela cantoria e aquela viola tocada, aquele som bonito, aquelas sonoras que eles tocavam, pra mim era uma beleza. Eu, além de gostar, admirava. E o meu irmão também. Então, quando a gente pedia, falava pra pai fazer uma cantoria lá em casa, e ele chamava os cantadores, ele mandava a gente fazer serviço pra ele na roça pra no dia ele dar um dinheirinho à gente pra dar aos cantadores. Quando era no dia, os cantadores chegavam, elogiavam, começavam a cantar, quando na hora de elogiar o pessoal, botava a bandeja e quem primeiro pagava era eu e meu irmão.

Sebastião da Silva, filho de agricultores, nasceu em 1945 na Serra do Camará, Município de Guarabira (PB), onde trabalhou na roça e alfabetizou-se. Seu avô realizava novenas que terminavam com cantoria, sempre de cantadores famosos da época. Seu pai também promovia cantorias, e Sebastião começou a ter contato com os poetas que passavam por sua casa.

Sebastião – E dentre os cantadores lá em casa havia um, chamado Sebastião Campineiro, que vivia com a mulher cantadeira, chamada Maria Benta, que a gente conhecia por Bentinha. Também canhota como eu sou. Com ela, com a viola dela aprendi a afinar a viola e fazer os primeiros repentes. Então, foi assim que comecei.

³ Na região onde realizei esta pesquisa, “sítio” quer dizer uma localidade ou comunidade rural.

Embora Sebastião aponte a relevância da presença dessa mulher cantadeira e canhota em seu aprendizado na cantoria, note que ele situa socialmente a cantadeira por meio de um homem, o marido, também cantador.

Oliveira de Panelas, natural de Panelas (PE), conta que improvisava desde os oito anos de idade, influenciado pelo pai que era agricultor e pedreiro.

Oliveira – Meu pai gostava muito de cantoria, de fazer cantoria, de ir à cantoria. Inclusive tinha uma veia poética, um pouco de uma veia poética. E ele não chegou a ser profissional. Então, no tempo daqueles cantadores de rádio – os poetas cantadores de rádio, quando apareceram, eram um fenômeno (...) Então, eu, influenciado por meu pai também e pelos cantadores de rádio e outros que faziam cantoria no local, eu fui despertando. (...) Eu tive essa influência todinha por eles, e também o interesse do meu pai. (...) Mas nasceu, florou mesmo na minha vontade. Bem antes dos cantadores de rádio, eu já tinha vocação pelo que eu ouvia da improvisação. Que é uma genética do meu pai.

Raimundo Caetano nasceu em 1959 na cidade de Cuité (PB). De seus sete irmãos homens, todos passaram pela cantoria de alguma forma, alguns deles tendo seguido a profissão de violeiro.

Caetano – O meu pai era agricultor e foi também cantador. Quando meus irmãos começaram a enveredar também pela cantoria, aí ele achou por bem se afastar. Porque achou que na cabeça dele, naquele tempo, não, ele via por esse lado que não era bom um pai cantando com um filho (...) que quando um cara pede um desafio. (...) Aí continuou só com agricultura e fazendo grandes cantorias na nossa casa que inclusive serviu até como o grande hotel dos cantadores. (...) aqueles cantadores mais famosos daquela época, todos iam para a casa de meu pai e ficavam lá hospedados. Até porque os meus irmãos cantavam também e levavam os cantadores, atraíam cantadores de todo jeito.

O pai se recusava a “mangar” dos filhos e a ser desafiado por eles na *malcriação* da cantoria. Certamente via esse tipo de atitude como algo que poderia colocar em risco sua imagem de autoridade no núcleo familiar. Raimundo também tem irmãs, mas não menciona qualquer relação delas e de sua mãe com o repente.

Zé Viola nasceu no Sítio Juazeiro, município de Bocaina (PI), em 1964. Trabalhou no roçado com o pai até os dezoito anos, quando mudou-se pra São Paulo.

Zé Viola – Meu irmão mais velho foi cantador – que eu lembro quase como um sonho de ouvi-lo cantando, porque quando ele foi pra São Paulo eu tinha de quatro pra cinco anos. Eu ainda lembro de vê-lo cantando. Mas ele foi pra São Paulo de 69 pra 70 e nunca mais cantou. E eu ouvia isso e achava muito bonito. (...) Eu comecei a brincar com o repente muito cedo, muito cedo. Você vê, essa vocação, essa vontade de cantar, esse entusiasmo de querer cantar repente. O meu irmão me conta da vontade que eu tinha de pegar na viola dele, e nem numa cadeira eu ficava sentado que ele tinha medo de eu soltar a viola. Eu sentava num pezinho de parede assim. E ele colocava a viola no meu colo que eu ficava por trás da viola que ninguém nem via de tão pequeno que eu era. Mas ali eu botava a mão por cima e mexia nas cordas lá de qualquer jeito e cantava de qualquer jeito, porém de improviso. Claro que eu não ia saber fazer rima, que eu era muito pequeno. Mas eu cantava repente, quem estava por perto ficava rindo da minha inocência e da minha coragem. Mas eu fazia da minha maneira, sem métrica, sem rima, mas vamos s’embora.

Hipólito Moura, nascido em 1971 em Geminiano (PI), é filho de um pequeno proprietário rural e trabalhou com sua família na agricultura até os quinze anos de idade, quando tornou-se cantador. Ao falar de sua infância e da relação com a cantoria, não menciona nenhuma mulher.

A casa de pai sempre foi muito visitada pelos cantadores. Meu pai mesmo sem cantar, mas a casa da gente era um ponto de parada dos cantadores. Os cantadores gostavam muito do meu pai e pai ia sempre às cantorias deles. E quando, por exemplo, os cantadores estavam sem cantoria, avisavam na rádio “atenção Seu Elísio, lá no Ambrósio, sábado a gente tá levando a viola”. Então a casa de pai sempre era um ponto de grandes cantorias. E na minha família ninguém canta, todo mundo gosta, meus irmãos, meu pai, mas ninguém canta. E eu comecei ouvindo os cantadores e fui percebendo que, além de gostar muito, eu tinha jeito pra coisa também. Comecei... fiquei amigo de alguns cantadores. E o meu pai comprou pra um irmão meu, um irmão mais velho que eu, um violão. E até a afinação mesmo era violão, não era essa viola que a gente usa hoje. Mas meu irmão não se interessou muito. Como eu me interessei mais pelo instrumento do que ele, depois pedi a meu pai e ele pediu a um cantador lá que afinasse o violão com cordas de viola. Foi aí que tudo começou. Eu comecei tocando a viola, comecei descobrindo notas e comecei descobrir que tinha jeito pra coisa, que gostava muito de cantoria e que queria cantar também. Comecei cantando em casa com meus irmãos (...). Agora, há muito tempo que eu gostava. Desde os dez, doze, por exemplo, tivesse na roça, tinha um programa de cinco horas da tarde, eu tinha que vir da roça pra casa pra escutar esse programa [às] cinco horas porque eu já era apaixonado por cantoria desde muito novo.

Luciano Leonel, nascido em 1980, é filho de vaqueiro e morou a maior parte da infância nas fazendas em que o pai trabalhava, no município de São Caetano (PE). O proprietário de uma fazenda em que sua família morou por alguns anos era um apologista de Caruaru que promovia cantorias e reunia os cantadores da região em momentos de lazer. Com aproximadamente dez anos de idade, Luciano passou a prestar atenção à arte desses freqüentadores da fazenda e a ouvir os programas de cantoria pelo rádio.

Jonas Bezerra nasceu em Iguatu (CE), em 1987, e é filho do cantador Chico Alves. Ao contrário da grande maioria dos cantadores, Jonas nasceu e criou-se na cidade. A influência do pai foi determinante não apenas no gosto pela cantoria, mas na maneira como aprendeu a fazer versos e na sua inserção posterior como cantador.

Jonas – Meu pai é repentista, sempre teve programa de rádio, sempre teve um convívio muito grande com os cantadores. Eu sempre ouvia, via ele trazer os troféus [dos festivais] pra casa, aí pegava pedaço de pau, ficava querendo cantar, na intuição.

Esse padrão de reprodução por linha masculina não impede o surgimento de cantadeiras. Nascida em 1949, Mocinha de Passira foi durante a infância encarregada de pastorear o gado da família e de estudar. Embora seus parentes apreciassem a cantoria, assistiu apenas a três pés-de-parede nessa época, acompanhada de seus familiares, e ouvia no rádio alguns programas de cantadores. Como cantava versos “para dentro”, ou seja, sozinha,

só para si mesma, quando beirava os treze anos de idade seu pai comprou-lhe uma viola, convidou um cantador para cantar com ela e divulgou o evento via rádio. No sábado combinado, Mocinha guardou sua caixa de bonecas quando a mãe veio avisar: “seu cantador chegou”. Ao vê-la, o poeta perguntou surpreso: “é essa aqui que vai cantar? Essa criança?” Cantaram por cerca de quatro horas passeando por uma variedade de estilos pedidos pelos ouvintes. Poucos dias depois, um outro cantador, tendo sido informado a respeito da menina cantadeira, foi convidá-la para outra cantoria e ensinou-lhe a afinar a viola e alguns toques no instrumento. Ainda jovem, Mocinha passou a viajar para cantar e vive da viola até hoje.

Raulino é o único filho homem de seus pais e o único que seu pai levava e fazia questão de levar às cantorias desde muito pequeno. Segundo ele, porque

... no sítio, é muito separado assim essa questão do filho... É muito assim, o pai, ele se dedica muito ao filho homem que ele pensa que é a pessoa que vai assumir o legado dele... E normalmente as mães é que se dedicam mais às filhas, porque também são continuadoras do que ela começou fazer. No pensamento, no sítio, nos sertões, as filhas são sempre uma cópia da mãe e os filhos do pai.

Com certeza a divisão da educação de meninos e meninas nos sertões é mais complexa e variada do que nos apresenta Raulino, mas sua interpretação fornece uma pista interessante acerca das divisões de gênero nesse contexto. O relacionamento com os pais, em função das assimetrias e da complementaridade antagonista entre pai e mãe, é fundamental na internalização dos esquemas da divisão sexual do trabalho e demais atribuições sociais. A construção da identidade sexual (elemento importante da identidade social) e a incorporação das disposições associadas à divisão das funções sociais entre os sexos são correlatas à adoção de uma visão socialmente definida da divisão sexual das atividades que ocorre desde a infância (Bourdieu, 1977:89, 93). O relato de uma cantadeira, Maria Soledade, sobre como a cantoria entrava em suas brincadeiras quando criança expõe de maneira peculiar essa divisão.

Quando a gente tava brincando de casinha, de boneca, aí tinha que ter um cantador, e o cantador era eu, eu usava aquele paletó, aí, botava aquela gravata. Viola não tinha, viola era uma trave. Aí, sentava lá. E do jeito que eles faziam. Aquilo ali a gente copiava tudo, né? E começava a cantar. E as crianças menores iam buscar folha de mato pra fazer o pagamento (em depoimento a Souza, 2003:83)⁴.

O *habitus* é produto das estruturas constitutivas de um ambiente particular, tais quais as condições materiais, as divisões de classe e as relações de gênero. A regularidade do

⁴ Vale ressaltar que a inserção de um cantador no faz de conta sobre o cotidiano (como é o brincar de “casinha”) evidencia a relevância da cantoria na sociabilidade sertaneja de décadas atrás.

habitus, manifesta no senso comum, decorre da regularidade⁵ das condições de existência em um grupo e é o que torna as práticas e improvisações imediatamente previsíveis e inteligíveis, sem a necessidade de referência consciente a uma norma ou coordenação explícita. As brincadeiras demandam das crianças um domínio (mesmo que rudimentar) desse senso de realidade, na medida em que exercitam leituras e arranjos de estruturas sociais, especialmente quando constroem um mundo de faz de conta. Assim, na brincadeira relatada acima, Soledade e suas amiguinhas viam o cantador como personagem exclusivamente masculina, e era necessário demarcar isso pelo uso de paletó e gravata. Possivelmente, por assistirem sempre cantadores homens, essas crianças viam na menina fazendo-se de homem uma representação mais viva desse papel. Mas suponho que apreendessem algo para além disso. Minha hipótese é que as crianças viam significado não apenas na presença ou ausência de mulheres cantando repente, mas também em aspectos mais sutis do ritual da cantoria, que é em grande medida um ritual de construção da masculinidade por meio de intercâmbios pautados em diversos sistemas simbólicos, da linguagem à remuneração. Nessas trocas, procura-se expressar superioridade na produção poética, na força física (normalmente sem demonstrações de fato), na fartura material ou em alguma outra ordem moral. Além disso, sendo a cantoria um evento público (mesmo quando realizado no interior de uma residência), tende a ser regulado por relacionamentos masculinos (entre os dois cantadores, entre cantadores e promovente, entre cantadores e ouvintes, entre promovente e ouvintes). Nota-se frequentemente a exigência de decoro ou mesmo evitação de interações, por exemplo, de cantadores e ouvintes para com as filhas e a mulher de um promovente. Há um desdém de muitos cantadores em cantar com mulheres em função dos riscos que elas trazem numa disputa, por serem consideradas adversárias mais fracas. Isso limita seu desenvolvimento artístico e profissional, mas não existe uma interdição à presença e à atuação feminina na cantoria.

Raimundo Adriano, nascido em 1942, passou a infância em na área rural de Maranguape (atualmente Região Metropolitana de Fortaleza). Seu irmão mais velho foi por algum tempo o único cantador do sítio onde moravam, e fazia ali uma cantoria por mês com colegas de Fortaleza e imediações. Adriano afirma o papel determinante da influência do irmão, mas menciona uma interferência feminina fundamental para que se tornasse um repentista.

⁵ Bourdieu (1977) afirma que a “homogeneidade” das disposições do *habitus* seria decorrente da “homogeneidade” das estruturas objetivas da vida social. Entretanto, prefiro falar em “regularidade”, pois, se houvesse uma homogeneidade das condições de vida, Soledade certamente não teria se tornado cantadeira.

Comecei na profissão com dezesseis anos de idade, já influenciado por outro irmão, mais velho, que já cantava (...), João Adriano Monteiro, mais velho da família e eu o mais novo. (...) E daí eu comecei o ouvindo, eu, criança em meus seis anos de idade, meus pais levavam a gente pra cantoria. Ia a família todinha quando havia uma cantoria lá no sítio, aí a família todinha se reunia. Nós éramos oito irmãos, e ia a família todinha e nós ficávamos lá até duas horas da noite. Eu ficava sentadinho no chão ouvindo e tal. (...) Eu comecei ouvindo e experimentei com quatorze anos cantar (...). Tirei um baião com ele [o irmão]. Alias, com ele não, porque ele nunca me deu oportunidade. Tirei, com um colega dele, um baião (...). E tem até um fato muito importante. Que meu pai era descendente, terceira geração, de índios. A nossa linhagem é da tribo dos Pitaguaris. Uma das tribos muito conhecidas em Maranguape, no Ceará todo. E minha mãe tem a linhagem portuguesa. Minha mãe era branca e muito inteligente, acho que foi o que fez com que eu cantasse mesmo, porque mamãe gostava muito e ouvia cada palavra do que eu dizia cantando. (...) Nessa investida que eu fiz, nessa tentativa, quando eles foram dormir, papai me desestimulou. Nos meus quatorze anos... no quarto eu ouvi papai dizer “Ei minha véia, (...) o nosso caçula não vai dar pra coisa não”. Aí mamãe disse “Você ta é doido! Você não entende é de nada. Daqui uns dez anos, o João não vai nem ver onde meu caçula passa”. Aí aquilo me deu um entusiasmo. Eu digo: “a mamãe entende”.

Antônio Lisboa, filho de pequenos proprietários (nascido em Marcelino Vieira, oeste do Rio Grande do Norte, em 1959) fala da importância da participação de sua mãe no universo da cantoria local e no despertar de seu interesse pela poesia.

Na minha casa só se ouvia cantoria. Mamãe e papai gostavam muito de cantoria. Mas mamãe, ela era fanática por cantoria. A coisa que ela mais gostava no mundo era cantoria. É tanto que lá em casa tinha um rádio que era ligado praticamente em cantorias. Mamãe sabia os horários... ela começava ouvindo cantoria de três e meia da manhã na Rádio Assunção de Fortaleza. (...) Depois, tinha Cajazeiras na Paraíba, tinha Souza, tinha Patos, tinha Caicó, tinha Limoeiro do Norte, tinha Campina Grande. Então, onde tinha um programa que o rádio pudesse sintonizar, mamãe descobria o horário e sabia localizar. Tirava de um programa, botava no outro programa ou esperava um pouquinho pra começar o outro programa e ouvir a cantoria. Eu me criei nesse ambiente do rádio e a cantoria era a música que se ouvia na minha casa. E quando tinha um aniversário, uma festa de ano, uma festa de Natal, uma festa de São João, um casamento, ou na minha casa ou de algum vizinho, sempre era uma cantoria. [convidava-se tanto cantadores regionais e vizinhos quanto poetas de maior fama como Pedro Bandeira e Antônio Nunes de França, residentes no Ceará]. Eram cantadores que viviam trafegando na minha casa. Se passasse dois cantadores na estrada, passando, viajando, mamãe mandava chamar (...) saber onde é que eles iam cantar. “Não temos cantoria”, então eles ficavam lá em casa e cantavam lá. Mudava a rotina de uma hora pra outra. Chegava lá e... se tivesse trabalhando, parava, ia um convidar uma pessoa, outro ia buscar uma cadeira na casa dum vizinho, o resto do dia era naquele movimento de organizar aquela cantoria. No outro dia, os cantadores iam embora. É tanto que na minha casa era ponto de cantoria. Era cantoria que meus pais convidavam pra fazer uma comemoração, era cantoria que os cantadores avisavam pelo rádio ou mandavam uma carta ou mandavam um recado e chegavam e era cantadores que vinham passando, que não conheciam essa região e chegavam em Marcelino Vieira e quando perguntavam “Onde é que se faz uma cantoria aqui?” “Lá em Totó e Evaristo”. Então aqueles cantadores já vinham por informação de outros cantadores e de pessoas e paravam na minha casa sem convite, sem aviso, sem nada e cantavam. E tinha essa outra situação de cantadores que iam passando e mamãe [dizia] “toma a frente deles. Procura saber onde vão e se não tem nada pra cantar aqui”. Então, lá em casa era um ambiente de cantoria. Eu me familiarizei com isso muito criança.

A mãe de Lisboa era uma promotora ativa, assumindo função primordial na reprodução social da cantoria e, provavelmente de maneira não-intencional, terminou colaborando para a formação de mais um poeta. Já a mãe de Adriano não promovia cantorias, mas conhecia os estilos da poesia nordestina. Além de ensinar para seu caçula alguns gêneros da cantoria, o auxiliou a firmar-se diante de dois outros homens (o pai e o irmão).

II. Aprendizado

Raulino costumava declamar estrofes que seu pai decorava nas cantorias e lhe ensinava. Quando tinha aproximadamente dez anos, uma família mudou-se para o sítio onde morava...

Raulino – E tinha um rapaz [um filho] que esse sim já cantava mesmo, ele improvisava. Certo que sem a consciência total do que era cantoria também, de como se cantava, ele não tinha uma consciência exata de rima, rimava “mulher” com “café”. Mas metrificava bem, cantava toadas, já sabia das toadas. Eu não. Só fazia declamar as estrofes dos outros. Mas como eu tinha essa fama de que era repentista, mesmo sem ser, bateu nos ouvidos dele não sei como. (...) E ele talvez tivesse uns dez a onze anos, por aí, ele era um pouco mais velho que eu. (...) Ele chegou e disse “olha, eu ouvi dizer que cê canta”. Eu disse “canto”. Ele disse “Vá lá em casa um dia pra gente cantar”. (...) Aí fui na casa dele uma vez. Meu pai pediu pra eu deixar o gado no cercado lá e ele morava perto de onde botava o gado. E eu fui lá, passei o dia com ele. Mas, meu irmão, foi uma pisa, uma vergonha. Vergonhoso, a surra que ele me deu. Foi muita peia mesmo! Porque ele sabia cantar, ele já tinha aprendido a cantar e eu não. (...) Isso sem viola. A gente pegava um pau e ficava batendo, fazendo assim como se fosse uma viola. E o baião-de-violão a gente fazia com a boca, um barulho parecido com o baião-de-violão. Mas era vergonhoso, era uma distância imensa. Ele cantava sem gaguejar, sem parar, sem nada, tudo bonitinho assim metrificado, como se já fosse um repentista profissional. Com a exceção das rimas que ele nunca teve quem ensinasse isso. E eu não. Eu não improvisava nada. Partia sempre com rima de “ão”. Era “Meu amigo camarada / Me preste bem atenção” em toda estrofe; toda estrofe eu dizia isso. E era de abusar. Só que a gente foi pegando uma amizade, e agente foi ficando muito amigos e muito ligados (...). E todo dia a gente cantava. (...) Eu fui melhorando, fui pegando prática. E uma vez, eu lembro, (...) a gente fez uma rádio em cima do cajueiro. Fizemos uma latada de palha em cima do cajueiro, colocamos uns frascos assim de desodorante, furamos o fundo colocamos numa varinha amarramos lá num galho pra dizer que eram os microfones da rádio. (...) Aí subia pra cima de um pé de cajueiro e dizia que era uma rádio. E ficava lá cantando. Tinha umas violas de papelão, pregamos assim num pau, pra fazer como se fosse um braço. E um dia, eu disse, olha, eu nunca mais vou começar com essa estrofe de “Meu amigo camarada / Me preste bem atenção. Nunca mais”. E (...) eu pensava mais, mas comecei a aprumar a coisa, e a praticar, todo dia eu ia lá e a gente ficou muito amigos, quando eu não ia lá, ele ia lá em casa. Aí eu comecei a melhorar e pegar gosto. Aí a gente começou a escutar o programa dos cantadores. Que os programas, acho que (...) os programas são muito importantes. Os programas de cantoria são muito importantes pra formação de novos cantadores. (...) E me despertava a vontade de cantar numa rádio, achava bonito os baiões de viola, achava bonito o jeito que os cantadores se vestiam. E isso foi... acho que a coisa principal pra eu me tornar cantador foi os programas de cantoria. Ele [esse amigo] sabia já o horário de todos. Então. Eu comecei a pegar isso (...) não perdia os programas de cantoria.

O relato da brincadeira evidencia o encanto que o cantador exerce sobre as crianças – o que certamente diminuiu com a perda de espaço da cantoria para outras formas de entretenimento – e mostra como a estrutura das formas práticas da cantoria é percebida e representada pelas crianças. Raulino primeiro declamava em solo. A partir do convite do amigo, passou a cantar em dupla e a fantasiar a aura que o rádio proporcionava ao cantador⁶ de que outros poetas também falam. São poucos os repentistas que não se recordam desse tipo de jogo. Essas brincadeiras foram fundamentais para a incorporação das destrezas poéticas, especialmente do senso daquilo que os cantadores maduros chamam de métrica. Essa incorporação se dava de maneira prática, ou seja, cantando ou tentando cantar versos, de improviso ou decorados. Era o domínio (mesmo que imaturo) do ritmo poético que permitia mimetizar o resultado sonoro do fazer dos cantadores. O encantamento com os repentistas e o aprendizado poético eram acompanhados da incorporação de um senso de disputa. Por isso Raulino envergonhava-se por “cantar atrás”, por levar “surras” poéticas do vizinho. Assim, a brincadeira de Raulino mostra que incorporavam por um lado as habilidades do fazer poético e por outro as disposições próprias dessa estrutura de ação.

a. Fundamentos poéticos

As histórias contadas pelos poetas indicam que o aprendizado da métrica, ou seja, do ritmo poético, se dá sobretudo por meio da audição e da tentativa de cantar e “imitar” o cantador. Em geral, é o primeiro aspecto prático que se aprende, e constitui o elemento central da poética da cantoria. A percepção e o aprendizado da rima e da oração também são possíveis às crianças, mas o desenvolvimento desses dois fundamentos do repente dependerá de ensinamentos mais diretos.

No aprendizado poético, sobretudo da métrica, os cantadores mais antigos tiveram apoio da leitura dos romances e folhetos, atualmente denominados de cordéis, escritos em moldes poéticos semelhantes aos da cantoria. João Furiba, Sebastião da Silva, Oliveira de Pannels e Raimundo Adriano mencionam sua importância ao falar de como começaram a fazer versos. Sua leitura auxiliava na assimilação da métrica e na familiarização com alguns temas também utilizados na cantoria. Em alguns casos, o senso rítmico era um apoio no aprendizado da leitura. Na infância, Raimundo Adriano estudou somente com uma vizinha, que não era professora mas prestava-se ao trabalho de alfabetizar, rudimentarmente, com

⁶ Por muito tempo, cantar em rádio era tido pelos ouvintes como um indicador inequívoco do prestígio e da capacidade poética de um cantador. Hoje, isso já não tem tamanha importância.

quem aprendeu apenas a soletrar. Mas isso foi suficiente para ler os romances (cordéis), muitos dos quais já tinha ouvido em cantorias e em leituras feitas por vizinhos. Os romances contribuíram para sua alfabetização, uma vez que ficava mais fácil ler histórias e versos que já conhecia. Além disso, a declamação destas narrativas era uma demanda dos ouvintes nas cantorias e prolongava-se por horas noite a dentro. Assim, saber declamar ou cantar romances facilitou e motivou as primeiras tentativas de alguns cantadores. “Minhas primeiras cantorias foram feitas assim. Trabalhava na roça durante a semana e nos sábados e domingos, na vizinhança, eu ia e cantava os folhetos ou romances de feira” – lembra Sebastião da Silva.

Na década de 1970, os romances foram sendo substituídos nas cantorias pelas canções e poemas mais curtos compostos por cantadores. Antônio Lisboa e Luciano Leonel contam que tinham grande facilidade para decorar canções e que isso os ajudou a se aproximar da cantoria. As canções não seguem obrigatoriamente as métricas da cantoria. Nem sempre elas contribuiriam diretamente para esse aprendizado prático do ritmo poético. Mas proporcionavam, pelo menos, um traquejo no cantar e um domínio das rimas (talvez a aquisição de um repertório delas), já que as canções geralmente seguem as mesmas regras de rima dos repentes.

Esse caminho de desenvolvimento das habilidades poéticas assemelha-se em muito ao que Albert Lord descreve sobre o aprendizado dos cantores de poemas épicos da antiga Iugoslávia. Lord mostra que ele se iniciava com um período de audição e absorção, no qual o menino ou o jovem ouvia as histórias cantadas e familiarizava-se com os heróis e seus nomes, os lugares, os eventos, os hábitos de outras épocas, enfim, com os temas da poesia. O futuro *guslar* (bardo) aguçava seus sentidos e sentimentos quanto aos elementos poéticos. Aprendia o ritmo do canto e da expressão dos pensamentos na canção e começava a absorver as fórmulas (as frases frequentemente repetidas e suas variações). Passaria então a “aplicar”, ou seja, cantar canções ou trechos de canções que ouvia e memorizava. Cantava a sós e começava a conhecer o *gusle* (instrumento de uma corda tocado com um arco). Era o momento de estabelecimento de elementos formais, como o ritmo e a melodia do canto, que formam a estrutura para a expressão de idéias e permitem adaptar o que se diz ao ritmo fixo do verso de dez sílabas com uma pausa após a quarta – adaptação que constituía a primeira dificuldade do bardo. Lord entende o processo de aprendizado da execução do instrumento e do uso das fórmulas e temas por esses cantores poetas como um processo de imitação e de assimilação pela audição e pela prática. Mais do que imitar canções particulares, o aprendiz imitava as técnicas de composição de seu(s) mestre(s). Assim, o poeta memorizava não as formas fixas das canções, mas modelos, principalmente as fórmulas, frases tradicionalmente

desenvolvidas que expressam, de acordo com os padrões rítmicos, as idéias mais comuns daquela poesia. O cantor deve aprender fórmulas o suficiente para facilitar a composição poética, usando-as repetidamente até que as fórmulas ouvidas de outros cantores façam parte de seu pensamento poético. Neste período, costuma contar com a ajuda de um mestre ou professor, até que a prática lhe forneça autonomia para compor e re-compor canções por conta própria. A apresentação frente a uma audiência crítica constitui o terceiro estágio. A capacidade de aprender e expandir canções é desenvolvida até o ponto em que se possa entreter a audiência durante toda uma noite. Um novato terá aprendido o necessário com outros cantores para mover-se com liberdade em sua tradição poética, mas a duração de suas canções e seu grau de ornamentação dependerão também de demandas da audiência. O processo de acumulação e remodelação de fórmulas prossegue por toda a vida do poeta (Lord, 2000, capítulo dois).

Bourdieu cita a análise de Lord sobre o aprendizado do *guslar* para reforçar a tese de que o aprendizado de esquemas práticos não depende do reconhecimento consciente ou expressão verbal dos conhecimentos em questão. “A parte essencial do *modus operandi* que define a destreza prática é transmitida na prática, em seu estado prático, sem atingir o nível do discurso”⁷ (Bourdieu, 1977:87). O *guslar* aprende principalmente ouvindo os poemas e passa a manipular as fórmulas numa aquisição por via da familiarização. Quer dizer, a disposição rítmica (ou o controle sobre o ritmo poético) é incorporada junto com a melodia e significados sociais, sem que a pessoa se dê conta disso (Bourdieu, 1977:88).

Os repentistas falam que métrica, rima e oração são os fundamentos do repente. A métrica é um fundamento que tem que ser incorporado, que tem que ser inconsciente. Ele é irrefletido e inconsciente enquanto destreza prática, assim como é irrefletido muito de seu aprendizado.

Luciano – Eu tinha o costume de andar sempre cantando aonde eu ia nas estradas. Aí começava fazendo uns versos sozinho. Aí, comecei cantando um Boi na Cajarana e vi que aquilo estava certo. Comecei comparando o que eu cantava com o que tinha nos discos lá. (...) Aí quando eu percebi que eu sabia, eu comecei a mostrar pros meus pais e outras pessoas que eu sabia improvisar também. Não tão bem quanto hoje, é claro, mas que já tinha pelo menos uma base do que seria cantoria. (...) Não deu pra explicar quando foi exatamente isso e nem como foi. Aconteceu, simplesmente aconteceu. Eu acho assim, a gente já nasce com o dom e só falta despertar. E aos poucos vai despertando na gente e a gente descobre.

Hipólito – Olha, isso entra na cabeça da gente meio que... Não precisa nem ninguém colocar. A questão da métrica, da oração, isso você ouvindo os outros cantadores vai entrando na sua cabeça. Você vai descobrindo a forma de fazer versos. Foi mais ou menos assim comigo

⁷ “The essential part of the *modus operandi* which defines practical mastery is transmitted in practice, in its practical state, without attaining the level of discourse”

como foi com os outros cantadores também. Não precisa de muito papel pra saber como se metrifica um verso, pra saber como se rima. Você vai aperfeiçoando. Depois vai lendo as coisas e vai aperfeiçoando, mas acho que entra naturalmente mesmo.

Hipólito e Luciano enquadram o aprendizado da poesia como algo espontâneo, que ocorre “naturalmente” e, por isso mesmo, difícil de perceber. Isso não quer dizer que a incorporação dessas disposições e sentidos do fazer poético ocorra apenas por familiarização ou repetição, sendo somente uma questão de tempo ou de experiência, o que implicaria em supor uma passividade do aprendiz no processo de aprendizado. Ao contrário, há uma intencionalidade, uma atenção dirigida pela criança ou pelo novato. O próprio Luciano conta que comparava as estrofes que fazia em suas andanças com as gravadas em LPs por cantadores. Lisboa afirma que, quando tinha cerca de dez anos de idade, ouvia os cantadores pelo rádio e decorou a “estrutura das estrofes” por meio das rimas. Ouvia uma Sextilha e memorizava que cada estrofe tinha três rimas. Depois, ouvindo décimas, percebeu que a primeira rima não rimava com a segunda: a primeira rimava com a quarta e a quinta, enquanto a segunda rimava com a terceira, e assim por diante. Embora não soubesse contar versos e sílabas de cada modalidade, Lisboa baseava-se no padrão rítmico de cada segmento concluído com uma rima – um dístico na Sextilha e um verso na décima. A partir daí começou a fazer versos e chegou a cantar baiões por brincadeira nas cantoria que sua mãe promovia em casa.

Zé Viola realizou algumas cantorias antes de migrar para São Paulo. Levou consigo uma viola que seu pai (que outrora tocava violino) lhe dera e ensinara a tocar e afinar. Lá trabalhou na construção civil e na montagem de automóveis numa fábrica da Ford, cantando apenas esporadicamente. Mas em fins de 1987, perdeu o emprego na fábrica e, embora de início não tivesse pretensão de tomar a cantoria como profissão, esta se apresentou como única alternativa de sustento. Sobre o início do repente como profissão, conta ele:

A minha produção de repente era muito pequena. Era muito pequena. Eu dominava poucos gêneros da cantoria. E desses poucos eu ainda colocava pouca bagagem... muita dificuldade de cantar repente. O que eu tinha bastante era vontade de fazer aquilo. (...) Sabia cantar Sextilhas, um Quadrão à Beira-Mar, que não é lá tão difícil, um Oito-a-Quadrão [gêneros de sete sílabas]. Mas aí quando eu comecei a cantar esses estilos, por exemplo, Martelo Agalopado, que é o decassílabo, eu tinha a maior dificuldade pra cantar um decassílabo, um Galope à Beira-Mar [décima de versos endecassílabos]. Pra mim era um bicho. Era um bicho na minha frente quando alguém pedia um Galope à Beira-Mar na cantoria.

Zé Viola teve que aprender esses estilos para atender a pedidos nas cantorias em São Paulo. A dificuldade advinha da métrica diferente e de uma exigência maior de “bagagem”,

de “conhecimento”: “qualquer coisa que você for cantar com decassílabo, você tem que saber bastante daquilo ali pra poder preencher a estrofe”.

As palavras que eu não dominava bem, as palavras em plural também, que eu tinha uma dificuldade enorme (...) A minha leitura era muito pouca. Eu lia uma carta com trabalho e fazia outra com muito mais trabalho ainda. Quando eu comecei cantar eu não tinha lido quase nada. As poucas palavras que eu sabia pra compor o meu linguajar, 90% delas eu falava errado e escrevia errado. Os significados das palavras eram estranhos pra mim, quase todas elas.

Até hoje, a escolaridade de Zé Viola limita-se a um diploma do Mobral⁸, mas conta que movido pela pelo dom de cantador e pela “força da curiosidade e da necessidade”, procurou informar-se e pesquisar em livros assuntos para cantar. Para ganhar agilidade, treinava cantando sozinho e cronometrando o improvisado de cada estrofe. Procurava também prestar atenção na maneira como os cantadores compunham seus versos para manter a coerência (a oração). Zé detalha como foi aprendendo a métrica dos estilos que tinha mais dificuldade.

Aí vai a musicalidade. A gente treina a musicalidade e aí coloca as frases metrificadas. Eu gravei muito me corrigindo. Eu cantava gravando, isso que eu falei pra você. E cantava gravando. E eu comparava. Ouvia cantadores, ouvi muita gravação que eu tinha de Moacir [Laurentino] e Sebastião [da Silva]. E eu tava vendo – “Tá passando aí, tá passando. Não é assim”. E eu tentava de novo. Em algum lugar eu passava. Em algum lugar eu não chegava. Então eu comparava o que eu cantava pra os mestres, a gravação dos mestres. A musicalidade eu tinha. Então eu sentia – “Eu botei palavra demais” ou “Faltou palavra. Porque não tá dando a musicalidade”. Então, como eu não tinha a teoria e não sabia como adquirir a teoria, minha arma foi a prática. Ouvindo os cantadores, onde eu ouvia eles colocar uma tônica, eu acompanhava a melodia pra ali também eu colocar uma tônica pra sair do outro lado. Foi assim. (...) Mas eu, nessa época, eu não sabia nem o que seria tônica. Eu não sabia o que seria métrica. Esse fator métrica, rima e oração, eu ficava meio alheio. Rima, tudo bem. A oração, eu ficava assim pensando – “o que é que significa esse negócio de oração?” E métrica – “hã, que é que é isso de métrica?”. Uma tônica, na quinta você tem que colocar uma tônica, na décima primeira também: o que é que é isso? No caso um Galope. Isso aí pra mim não estava dizendo nada. Eu não conseguia entender isso. (...) Por um lado eu me envergonho disso, me culpo, e por outro eu agradeço à natureza, agradeço ao meu dom. O que me faz cantador é a força do meu dom, esse dom que Deus me deu de presente. Graças a Deus.

O uso de um gravador de fitas cassete permitia a Zé ouvir-se várias vezes, comparar com a métrica acertada de poetas consagrados e corrigir ou aperfeiçoar sua maneira de cantar. Com isso, acabou dominando a métrica dos decassílabos e do Galope à Beira-Mar. Portanto, o ritmo poético tem que ser internalizado, mas a maneira de incorporá-lo e desenvolvê-lo varia de acordo com os métodos peculiares que cada poeta cria em função das possibilidades e demandas circunstanciais.

Além disso, Aloísio Tavares Alves, natural do Sertão Central do Ceará, afirma que “aprendeu a cantar” sozinho, mas que esse aprendizado não foi suficiente. Na adolescência,

⁸ Movimento Brasileiro de Alfabetização, programa educacional de massa mantido pelo Governo Federal de 1967 a 1985.

trabalhava na agricultura com sua família e começou a realizar cantorias. Quando aprendeu a dirigir, mudou-se para Fortaleza para trabalhar como motorista, tendo a cantoria como segunda atividade profissional – atualmente, canta principalmente nas praias de Fortaleza.

Aloísio – Não teve quem me ensinasse tocar nem cantar e nem dirigir. Tudo eu aprendi por minha conta e vendo os outros fazer. Quando fui fazer, acertei. Observei, para dirigir, observei e aí quando fui com determinado tempo eu peguei e acertei tudo de uma vez e sou motorista. E a viola foi do mesmo jeito: escutando o povo cantar, os cantadores cantar e tal. Mas quando eu cheguei aqui em Fortaleza, comecei a entrar no meio de cantadores que sabiam de alguma coisa e a gente vê que a gente não cantava certo não, que a cantoria não era o que eu pensava não. A cantoria, eu vim dar fé de que era uma coisa diferente do que eu pensava. Eu pensava que você podia fazer um verso aqui: Eu sou aqui Fortaleza / Do Estado do Ceará / Um dia eu to aqui / Outro dia to acolá / e cantador é assim / tem que mudar de lugar. E não: cantador tem que rimar a palavra que é acentuada, todas as três têm que ser acentuadas. Palavras que tem “r”, tem que ter “r” em todas três. (...). E além disso aí, tem o assunto. Você tem que saber usar a palavra, como é que vai usar. É muito difícil, rapaz, a cantoria é muito difícil.

Na verdade, em algum momento, os cantadores contam com a ajuda de ensinamentos diretos que dizem respeito a regras da cantoria, como fica evidente no relato de Raulino.

Então, o seguinte, quando eu tinha quinze anos, eu tinha uma cantoria boa de se ouvir, comparado com os cantadores da minha região. Só que com a mesma deficiência: as rimas. Eu não rimava certo. Rimava “mulhé” com “café”, “cantá” com “Ceará”. E um cidadão, o pai dele tinha sido cantador, ele era paraibano e ele conhecia bem essas rimas. E um dia ele me viu cantando e disse – “olha, você é um bom poeta, é um cantador bom, agora, essas rimas suas é que não dão certo”. E ele me deu umas explicações assim de rima de... o quê não rima com o quê. (...) Os primeiros exemplos são esses: rima acentuada, palavra acentuada (por exemplo, “Sumé”, como é acentuado o “é” não rima com “mulher”, porque termina com “r”). E, normalmente, as primeiras noções de rima que um cantador dá a outro é que “mulher” não rima com “café”. Ele usa exatamente essas palavras. E que “cantar” não rima com “Ceará”. (...) E eu sabia ler, então, foi fácil, assim, pra aprender. Logo no dia que ele falou isso, eu já selecionei muitas palavras que tinha “r” e outras palavras que tinha acento, já selecionando na minha cabeça do que eu sabia, do que eu não sabia, pra a partir dali, passar a não rimar errado, o que é considerado errado na cantoria.

Ou seja, no plano das regras da cantoria, a métrica é um fundamento primordialmente incorporado, enquanto a rima requer uma dose de ensino e aprendizagem deliberados. A ação de rimar tem algo de irrefletido e incorporado. Quando improvisam em suas brincadeiras, os meninos sabem construir paralelismos sonoros. Mas ignoram as minúcias exigidas na cantoria, que são ensinadas e discutidas pelos poetas. Com o avanço da aprendizagem, esse saber é revisado com base em críticas e conselhos dos colegas, e o cantador aprende que apenas a semelhança sonora não basta para configurar rimas corretas.

Jonas, o mais jovem dos repentistas que conheci, seguiu um método inverso de aprendizado, indo do ensinamento das rimas e do conhecimento analítico das estrofes para o

desenvolvimento do senso do ritmo poético. Como os outros, fala de brincadeiras de improvisar versos com os vizinhos. Mas a incorporação da métrica se deu por outro caminho.

Jonas – Ele [o pai] me ensinou a rimar. A terminação das palavras e também a tônica das palavras que pode compor as rimas. (...) Eu tinha uns oito ou nove anos de idade, meu pai ficava me perguntando “com o que é que rima panela”? “Com o que é que rima cadeira?” “Com o que é que rima fogão?”. E eu fui aprendendo: “rima com chão, rima com mão, rima com campeão”. E depois [com doze ou treze anos], quando eu me senti mais ou menos sabendo rimar, eu perguntei pra ele como seria uma estrofe, eu perguntei a ele como é que eu poderia fazer uma estrofe usando rimas. Aí, ele me ensinou como seria uma estrofe [de Sextilha]: “uma estrofe tinha que ter seis versos de sete sílabas, rimando a segunda com o quarto e o sexto verso”. Mas isso tudo foi uma dificuldade. E eu fui praticando, fui praticando, fui praticando, fui praticando; na escrita, não na forma oral. (...) Tudo isso ainda na teoria, escrevendo num caderno.

– Então você começou escrevendo?

Jonas – Pra colocar em prática a teoria do verso, foi primeiro escrevendo. (...) Porque eu não tinha noção de como seria glosar numa métrica, glosar lembrando das rimas. Comecei do zero mesmo na escrita. Eu pegava um caderno e ia num assunto tal, aí pensava numa frase, contava as sílabas nos dedos, partia pro segundo verso e assim por diante. Quando terminava, passava meia hora pra fazer uma estrofe ruim. Quando terminava, passava pra outra. Mas naquela época eu jamais me sentiria capaz de glosar, até porque é uma coisa que o improviso, o dom de improviso ainda não tinha chegado. Então, eu não glosava⁹ nem cantava. Depois que eu fui despertando, fui mantendo a prática da escrita, já fui com mais facilidade, mais e mais, depois passei a glosar e de glosar comecei a cantar e foi dando certo. (...) Quando eu comecei a glosar, eu comecei a despertar a métrica oral. Porque a escrita eu já tinha praticado, inclusive os outros estilos como o decassílabo, o Mote em Sete, a minha prática também começou na escrita, e depois a prática oral. E quando eu despertei a glosar, foi como assim um mundo que se abriu; facilitou até pra escrever também, facilitou muito. (...) foi um processo longo, quando eu vim aprender [a escrever] a Sextilha, já tinha uns onze ou doze anos e comecei a improvisar [cantando] com quinze.

Além do ensinamento das regras e técnicas, os poetas ensinam aos novatos estratégias de composição dos versos. Principalmente, recomendam compor a estrofe enquanto o colega canta e começar sua composição pela queda. Luciano contou que preferia escutar os versos do parceiro e iniciar suas estrofes sem compor a queda em primeiro lugar, mesmo já atuando como profissional e cantando em programas de rádio. Por conta disso, seu verso saía “sempre avariado”. Embora tenha sido aconselhado por colegas, insistiu por algum tempo nesse método de composição. Porém acabou se convencendo de que as chances de cantar boas estrofes eram mínimas se ouvisse a estrofe do colega e iniciasse pegando a deixa e compondo os versos no instante em que os cantava. Recentemente, passou a pensar ao menos a queda de sua estrofe enquanto o parceiro canta a dele. Da mesma forma que eu aprendi muito das técnicas da cantoria a partir de meus erros, parece que isso também acontece com os cantadores. O erro tem essa efetividade pedagógica por causa do caráter interativo da ação poética. O repentista canta para despertar o reconhecimento do público. A reprovação da

⁹ A glosa é o improviso poético declamado, sem canto ou acompanhamento musical.

platéia ou a aclamação contínua do parceiro demonstra para o cantador que algo não vai bem. Assim, os conselhos mostraram o caminho a Luciano, mas somente a lógica do reconhecimento o fez seguir a trilha indicada.

As relações com poetas mais experientes também incluem uma educação acerca do comportamento adequado ao cantador e das estratégias para o enfrentamento poético. Sebastião da Silva diz que no início de sua carreira contou com o apoio de alguns “mestres” que lhe orientavam sobre como proceder com os ouvintes, promoventes e colegas. E o aconselhavam a buscar conhecimentos, indicando assuntos que devia saber e livros que devia ler para enfrentar as “descrições”, exigência profissional da época¹⁰. Raimundo Caetano conta que, na adolescência, formou dupla com um cantador mais velho que, segundo ele, era ébrio e irresponsável. Juntos, gastavam quase todo o rendimento das cantorias em jogos de azar. Preocupados com os descaminhos de Raimundo e com a imagem dos cantadores da família, seus irmãos o procuraram e o fizeram se afastar desse colega, auxiliando-o a encarar a cantoria com mais “responsabilidade”. Caetano considera essa intervenção como um marco na sua formação como cantador profissional. A partir daí, criou “comportamento” e passou a estudar para aprimorar sua cantoria.

As habilidades dos repentistas são vinculadas às atividades que as evocam. Quer dizer, destrezas como a métrica e a capacidade de discorrer em versos sobre assuntos diversos constituem propriedades cognitivas e estas não são fenômenos estáticos que indivíduos isolados possuem ou não possuem em suas mentes, mas habilidades construídas e acionadas em contextos práticos de interação (Pelissier, 1991:80). Isto é, não existe uma habilidade orgânica adquirida enquanto tal, mas destrezas que emergem nas interações (C. Sautchuk, 2007:250). As funções mentais são sociais antes de serem incorporadas pelos indivíduos e essa internalização ocorre por meio das interações sociais. Portanto, o aprendizado das habilidades do repente é englobado pelas interações sociais por meio das quais os novos poetas incorporam as disposições para a ação. Mais que isso, criar versos enquanto se canta é parte de formas de sociabilidade, como as brincadeiras infantis e as cantorias.

¹⁰ Segundo o próprio Sebastião, as descrições eram “trabalhos”, ou seja, baiões escritos ou decorados sobre assuntos de conhecimento como Bíblia Sagrada, história, mitologia antiga, geografia, “corpo humano” (anatomia) e astronomia que outrora eram regularmente exigidos pelos ouvintes e lançados por cantadores como forma de ataques aos companheiros. Entre os livros que lhe foram indicados estão *O Mártir do Gólgota* de Enrique Pérez Escrich e *Corografia do Brasil* de Mário da Veiga Cabral.

b. *O etnógrafo aprendiz*

Antes de iniciar esta pesquisa, conhecia muito pouco a respeito da cantoria. Possuía alguns discos de cantadores e havia lido algo a respeito em livros de folcloristas como Camara Cascudo, mas só passei a frequentar cantorias e conviver com cantadores no segundo semestre de 2006. Assim, em janeiro de 2007, quando instalei-me na Capital Cearense e procurei Zé Maria, minha familiaridade com o ritmo poético e as temáticas era pequena. Zé recebia em sua casa com certa frequência para me ensinar os fundamentos da poesia. Ele me forneceu uma cópia de seu *Curso Prático de Literatura de Cordel*, (Zé Maria de Fortaleza, s/d) que servia de base para nossas lições. Ele afirma que seu *Curso* enfatiza a “técnica” da poesia. Quer dizer com isso que informa as regras da cantoria e do cordel de modo a orientar o fazer poético. Ele ia um pouco além de simplesmente me descrever as regras da versificação do repente e do cordel, esmiuçando detalhes só perceptíveis quando se canta ou declama as estrofes. Zé Maria costuma explicitar algumas dessas minúcias técnicas em termos de regras, mas poucos cantadores saberiam mencioná-las. Entre um encontro e outro, eu escrevia estrofes em algumas modalidades da cantoria e ele corrigia especialmente a métrica e dava alguns conselhos de estilo. Mesmo com essas riquíssimas lições de poética, eu me sentia ainda muito distante do propósito de cantar repente. Nesses encontros, Zé sequer me mostrou sua viola e nem me convidou a improvisar versos – e eu preferi de início deixar que ele conduzisse a dinâmica do aprendizado. Eu receava que nem mesmo Zé Maria, que se propunha a ensinar cantoria e cordel, levasse a sério minhas pretensões de cantar repente.

Certos acasos me fizeram iniciar o aprendizado da cantoria pelo aprendizado da viola¹¹. Em meados de fevereiro, descobri uma oficina de instrumentos de cordas no centro de Fortaleza à qual repentistas de diversas partes do Nordeste confiam suas violas. Levei para lá uma viola caipira (de dez cordas) para adaptá-la à afinação da cantoria. Foi com esses artesãos que aprendi a disposição das cordas da viola e que cordas utilizar em cada nota para atingir a afinação correta e a sonoridade adequada. Saindo de lá, encontrei casualmente Aloísio Tavares, a quem havia conhecido na Casa do Cantador de Fortaleza, e Luiz Batista, que iam cantar na Praia do Futuro. Resolvi então acompanhá-los naquele fim de manhã. Entre outras coisas, Luís e Aloísio me ensinaram alguns floreios para acrescentar ao baião de cantoria – que eu já conhecia, mas executava numa afinação diferente que não resultava no mesmo timbre.

¹¹ Isso foi facilitado por eu já conhecer algumas técnicas do violão e da viola de dez cordas.

Poucas semanas depois, viajei a Caruaru para encontrar Raulino. E ele propôs que começássemos a cantar o quanto antes. Embora Raulino tenha conhecimento descritivo dos gêneros da cantoria, sua tentativa de me ensinar a cantar foi sempre eminentemente prática. Nas primeiras conversas que tivemos sobre o fazer poético do cantador, ele me disse que eu sabia quase tudo que ele sabia sobre cantoria: agora me faltava “praticar”. Em nossa primeira “lição”, afinamos as violas e Raulino pediu para tocarmos o baião-de-violas juntos para que eu “pegasse” o ritmo. Depois, cantarolou uma toada de Sextilhas para que eu a aprendesse e cantou sua estrofe concluída com a palavra “mundo”. Como eu demorava a iniciar minha estrofe, ele deu a dica para que eu pegasse a deixa: “segundo”. E eu iniciei: “Começo neste segundo / A aprender cantoria...” Como eu não havia pensado numa queda, o resto da estrofe saiu bem fraco e bem mais tímido do que o tímido início. E seguiram-se mais algumas estrofes nessa dinâmica. Raulino comentou: “você começou a [estrofe de] Sextilha grande como qualquer cantador, mas esmoreceu por que não tinha o que dizer no final”. E enfatizou a necessidade de preocupar-me sempre primeiro com as quedas. Mesmo que eu não encontrasse o que dizer no começo e cantasse “só pra rimar”¹². Disse que eu havia cantado melhor do que qualquer outro cantador cantara em seu início, mas que eu não podia querer (ou exigir de mim mesmo) cantar de imediato como um grande cantador. Criticou minha atitude tímida, cantando “pra dentro”.

Assim, iniciei o aprendizado da cantoria no sentido inverso ao dos cantadores. Passei da escrita para o canto – como também fez Jonas a partir dos ensinamentos de rima e métrica de seu pai. Eu, tendo contato recente com a cantoria, passei apenas dois meses contando as sílabas para compor e escrever. Zé Maria havia me ensinado uma técnica de bater os dedos de uma mão em seqüências correspondentes aos ritmos dos versos, para agilizar esse trabalho. Isso me forneceu uma intuição da métrica, uma noção vaga do ritmo que, embora insegura, me auxiliou quando cantei de improviso pela primeira vez.

Poucos dias depois, Raulino e eu cantamos mais um baião de Sextilhas. Ele propôs um assunto como os que são pedidos em festivais: “se eu fosse o presidente”. Eu cantava ainda muito devagar e praticamente indiferente à toada. Raulino disse que com aquela lentidão, era quase como fazer um balaio e que aprender a cantar entoado era fundamental. Por isso, eu praticava o quanto podia. Nos dias seguintes, entre cantorias, programas de rádio que assistia e conversas com cantadores na Feira de Caruaru e no centro da cidade, ficava no quarto da pousada cantando Sextilhas. Mas tinha muita dificuldade em compor as estrofes

¹² Ou seja, sem coerência ou sem dizer nada interessante; apenas mantendo a toada, o ritmo e a rima.

“de baixo para cima”. Sempre começava pensando a primeira linha e a segunda. Para me disciplinar, comecei a alocar no final qualquer verso que eu conseguisse compor. Naquele momento, ainda não havia percebido que a queda não é só a última linha, mas as duas últimas formando uma frase completa, e isso, como já mencionei, embargava um pouco meu aprendizado. Eu já havia lido, na dissertação de Ramalho (2000:63), uma análise que mostrava um padrão de divisão dos seis versos da Sextilha em três dísticos, cada um formando uma frase, mas, até então, não atinava para isso quando compunha. Fica claro, portanto, a distância entre os conhecimentos analítico-descritivos e o fazer do verso improvisado propriamente dito.

De regresso a Fortaleza, praticava muito em casa, sozinho. Concentrava-me em pensar primeiro a queda e consegui me impor esse hábito. De fato, isso tornou a composição mais rápida e me ajudou a manter a coerência das estrofes. Inventava assuntos ou escolhia dentre os que ouvi em cantorias, discos e festivais. Certa vez, repeti o assunto dado por Raulino naquela ocasião em Caruaru e fiquei surpreso com o desenvolvimento que a nova estratégia me permitiu. Conseguia compor mais estrofes boas e sem tropeçar. Nesse assunto, por exemplo, pensei a queda “pra cargo de confiança / não deixava pôr parente”. E compus “Se do povo brasileiro / Eu fosse o presidente¹³ / Acabava toda trama / Fazia um país decente / Pra cargo de confiança...”. A dificuldade passou a ser lembrar a queda depois de compor e cantar a quadra inicial da Sextilha. Esse desafio agigantou-se mais à frente, quando passei a cantar décimas, especialmente os Motes. Com o tempo, criei a disciplina de repetir várias vezes a queda em minha mente antes de pensar no restante da estrofe (o que deve ser feito também para não esquecer os motes no momento em que se canta).

Em abril, reencontrei Zé Maria e disse-lhe que estava praticando o improviso e que já tinha cantado alguns versos com Raulino em Caruaru. Essa novidade propiciou outro patamar na minha relação de aprendizado poético com Zé. Ele me convidou para cantarmos em sua casa, e fizemos isso várias vezes. Na primeira, me mostrou como se cantava o Quadrão e o Mourão de Sete Pés, que são considerados gêneros mais fáceis¹⁴. Começamos pela Sextilha. Somente eu tocava viola. A dificuldade em coordenar o dedilhar da viola, a atenção nos versos do parceiro e a composição do que ia dizer em seguida (sobretudo a queda) era imensa. E, ao contrário do que eu já conseguia fazer cantando sozinho, ao invés

¹³ Posteriormente, percebi que esta linha tem uma métrica “forçada”, pois, para manter as sete sílabas, é necessário acentuar a sílaba final de “fosse” para evitar a elisão com o artigo “o” subsequente.

¹⁴ O Quadrão é uma estrofe de oito versos, considerada fácil porque não há exigência rígida de seguir um tema. O Mourão é uma estrofe de sete versos, em que um cantor canta o dístico inicial, o outro faz a réplica também em dois versos, e o primeiro deles canta o terceto final. É considerada de fácil execução por dividir a responsabilidade da composição entre os dois poetas.

de pensar primeiro a queda, eram a deixa e o primeiro verso que roubavam minha atenção. No Quadrão, senti mais fluidez, pois não há necessidade de rigor na manutenção de um assunto e as seqüências de rimas paralelas no corpo da estrofe convidam a um ritmo mais veloz. Estando satisfeito com meu desempenho nesses três gêneros, Zé bolou um mote de sete sílabas: “Verso feito de improviso / É o melhor da cantoria”. Apesar da demora, consegui cantar algumas estrofes. Sobretudo ao cantar o Mote (estilo que exige uma oração mais elaborada), descobri rimas e maneiras de expressar idéias dentro da métrica que me deram um pouco mais de agilidade. Ao fim de uma hora ou mais de improvisos, minha mão esquerda mostrava cansaço e as pontas dos dedos ainda sem calos ardiam esfoladas pelas cordas de aço. Também Zé me afirmou que ninguém começou cantando melhor do que eu havia cantado naquela tarde e que eu tinha bons conhecimentos de “teoria” e que agora faltava-me apenas a “prática”. Estipulou que em alguns meses eu poderia me apresentar em público cantando baiões em pés-de-parede, mas alertou-me para no início cantar apenas com poetas conhecidos e confiáveis para não passar humilhações.

Em outras sessões, Zé me elogiava por sempre “dizer algo” em cada estrofe, isto é, por preocupar-me com a coerência interna da estrofe e a concordância desta com o tema do baião. De fato, por ter iniciado meu aprendizado pela “teoria” (os discursos nativos acerca de métrica, rima e oração) e por ter esses “fundamentos do repente” como referência primeira, me preocupava muito (e ainda me preocupo) em conseguir cantar certo e em respeitar as regras da poesia. Acredito que isso tenha inibido um pouco meu desenvolvimento como aspirante a cantador.

Em junho comecei a me apresentar em público, primeiro na feira de Caruaru, contexto menos formal e com ouvintes menos exigentes. Logo passei a cantar alguns baiões em cantorias, à convite dos poetas. Na primeira vez que cantei em um pé-de-parede (em Bonito, PE, com Heleno Rosa), quando eu demorava para cantar meus versos, um ouvinte me apressava dizendo: “vamos!” Em compensação, também fui elogiado por um cantador que estava na platéia: “é muito inteligente, pensa no que vai dizer”. A partir daí, minhas participações ficaram mais freqüentes¹⁵. Minhas demoras – às vezes mais de quinze ou vinte segundos para iniciar o canto de uma estrofe – e as cobranças que elas motivavam continuaram ocorrendo. Com o tempo, melhorei esse aspecto, e as cobranças vinham na forma de observações após os baiões. Continuaram também os elogios por cantar de maneira

¹⁵ E Zé Maria passou a me chamar para cantar com ele em suas cantorias e em apresentações menos formais na Casa do Cantador de Fortaleza. Outros cantadores passaram a me convocar para cantar baiões mais ao final de seus pés-de-parede, quando as expectativas das platéias já tinham sido correspondidas.

correta e por “pensar” no que ia dizer. Raimundo Adriano afirmou que eu era um cantador que primava pela “consciência”, mas que era necessário praticar para pegar agilidade. Segui dividido entre a exigência das regras e a da velocidade. Mas não consegui tornar constante um equilíbrio satisfatório nesse sentido. Contribuíram para minha lentidão o estilo “consciente”, a habilidade incipiente, a inexperiência, e a minha incompetência no artifício plenamente improvisatório de embromar ou “só rimar” para camuflar, contornar e minimizar erros.

Eram também comuns as exigências (da parte dos ouvintes e dos cantadores) para que eu “soltasse” mais a voz – isto é, cantasse com mais força e articulasse melhor as palavras, posicionasse a boca mais próxima ao microfone. No princípio, era difícil para mim “pegar” as toadas e manter seu desenho melódico até o final das estrofes. Não que eu seja desafinado por completo. Ao contrário, tenho um senso musical razoável, mas a concentração no verso me desligava por completo da melodia. Na verdade, toda minha preocupação se voltava para a composição poética e eu pouco me importava com as outras qualidades sonoras requisitadas pela cantoria. Soma-se a isso a altura desconfortável de algumas toadas para minha extensão vocal (sobretudo se as violas forem afinadas com o bordão em lá). Assim, mesmo com os sensíveis progressos que realizei nesse sentido, continuo sendo considerado com um cantador “desentoado”.

O aprendizado do improviso em Motes exigiu maior dedicação e meus erros fizeram perceber pontos fundamentais do que eu pensava sobre a cantoria. A primeira dificuldade é decorar o mote. Eu sempre o esquecia até que, seguindo conselhos, passei a repeti-lo mentalmente seguidas vezes assim que ele era proferido pelo colega ou pelo ouvinte. Depois pensava a queda (linhas 7 e 8 da estrofe) e logo descobri que era necessário repeti-la mentalmente também, para não perdê-la em meio à “montagem” do restante do verso. Assim como meus mestres, tentava compor a estrofe inteira antes de abrir a boca, mas na maioria das vezes não conseguia fazê-lo.

Uma coisa que aprendi praticando a cantoria é que grande parte das idéias que cantei não precediam seu cantar, ou melhor, não ocupavam minha consciência antes de surgirem na composição de um verso. Às vezes, isso é decorrência de temáticas com as quais não possuo traquejo, e aí, mais do que dizer coisas em poesia, tenho que inventar coisas para dizer em verso. Era muito comum em meus primeiros baiões em público eu falasse de mim mesmo nos versos como um “aprendiz”. E, buscando rimas, me vinha à cabeça a palavra “chafariz”, que eu desconsiderava como esdrúxula e desconexa com os temas que trabalhava. Até que, cantando com Raimundo Adriano em Maracanaú (CE), lancei a seguinte estrofe “Hoje eu

canto também / Isso me faz tão feliz / Igual a pinto no lixo / Ou pardal num chafariz / Que a alegria dessa vida / É ser sempre um aprendiz”.

Já no segundo semestre de 2007, Édson Santos, jovem aluno de Zé Maria, comprou uma viola e procurou-o para aprender a cantar. Eu havia conhecido Édson numa aula de Zé na Casa do Cantador de Fortaleza em 2006, e me impressionara com a qualidade dos poemas que ele escrevia. Zé, ao invés de acumular dois aprendizes, transferiu a responsabilidade para mim. Colocou Édson em contato comigo para que eu praticasse cantoria com ele e o ensinasse alguma coisa. Cantamos pela primeira vez numa aula de Zé, que também tirou alguns baiões. Tanto comigo quanto com Zé Maria, Édson partia para a *malcriação* e para um desafio aberto – por exemplo, fazendo perguntas sobre personagens históricos em um Quadrão Perguntado sem saber se eu os conhecia. Sua prática em escrever e recitar poemas nos moldes consagrados por cordelistas e cantadores lhe proporcionara tanto um domínio das temáticas recorrentes e uma boa capacidade de criação de “imagens” quanto um senso métrico admirável – sem dúvida muito mais preciso do que o meu –, tendo cantado inclusive Galope à Beira-Mar, considerado por grande parte dos cantadores como o gênero de ritmo mais espinhoso. Por outro lado, sua falta de experiência no improvisado lhe emperrava a construção das estrofes. Apenas encenava os toques das violas e cantava indiferente às melodias das toadas. Zé Maria e Dimas Mateus (presidente da ACN) elogiaram seus repentes, mas recomendaram que praticasse bastante a viola e o canto das toadas.

Enxerguei nessa missão uma grande oportunidade de “praticar” a cantoria e de acompanhar o aprendizado de um novo poeta. Passei a encontrar-me com Édson quase que semanalmente durante alguns meses. Afinava sua viola e o orientava para tentar perceber como fazê-lo. Mostrei-lhe as posições dos dedos nos acordes do baião de cantoria e tocava junto a ele para que tentasse acompanhar o ritmo. O mais complicado foi ensinar-lhe as toadas, já que esta era uma de minhas deficiências. Quanto a isso, mesmo eu tendo um pouco mais de técnica vocal e senso de afinação, tentamos aprender juntos mas não chegamos a um nível satisfatório. Compreendendo que a cantoria é também uma parceria, o ímpeto desafiante de seus primeiros baiões arrefeceu-se e Édson foi dando maior importância às estratégias de composição e investindo na qualidade poética das estrofes.

Embora Édson não tivesse costume de assistir cantorias, já era bastante atento às estratégias de composição dos cantadores. Sabia que era importante pensar a queda no primeiro momento e compor cada estrofe do fim para o começo. Logo descobriu que um bom artifício para cantar Motes era compor primeiro a quadra final começando pelas linhas 5ª e 6ª e partindo para o dístico final (7ª e 8ª, a “queda”). Isso ajuda a manter a coerência do verso,

pois a quinta linha informa a rima da 1ª e da 4ª. Em contrapartida, exige mais concentração e rapidez do poeta para pensar a idéia geral da estrofe – que terá que ser expressa em uma quadra, e não em um dístico – e raras vezes consegui compor assim ao cantar de improviso. Édson também percebeu uma particularidade do Galope à Beira-Mar (citada no capítulo 1). Por conta da percepção detalhada que ele já possuía da poética nordestina, logo me tornei seu aprendiz tanto quanto ele era de mim.

c. Brincadeiras e desafios

Ao narrar a brincadeira de fazer versos junto a seu amigo em cima do cajueiro, Raulino fala das *pisas* que levava. Ele tinha vergonha por que o parceiro cantava com mais fluência e desenvoltura. Portanto, havia um elemento competitivo nessas brincadeiras. Na dinâmica desses jogos, aprendia-se pela incorporação e pela vivência não apenas habilidades relativas a rima, métrica e oração, mas também habilidades, disposições e valores relacionados à disputa e ao desafio.

Furiba – Quando eles [os cantadores] paravam um pouquinho pra tomar café, (...), a gente pegava na viola dele, não tocava nada, mas só em pegar, aquilo, pra mim e meu irmão, era uma beleza. E ele dizendo sempre “esses meninos, futuramente, vão ser cantadores”. (...) E a gente decorava os versos que eles faziam cantando, a gente decorava. Quando eles iam embora, a gente ficava cantando, fazendo de conta que era eles. Eu sempre escolhia o melhor, o que cantava melhor. “Não. Eu sou o fulano”. Meu irmão dizia “tá certo, eu sou o fulano”.

Hipólito – Quando os cantadores cantavam na rádio um desafio, a gente queria imitá-los. Eles terminavam os programas e a gente em casa começava a cantar os desafios. Era mais ou menos uma imitação deles. (...) Os primeiros desafios mesmo eu cantava com os irmãos meus, com os colegas da região, os meninos da época, mas esse instrumento era a gente mesmo que fazia. Fazia de uma lata qualquer, botava uma corda qualquer, um encordoamento lá. Antes do violão [que o pai comprou para outro filho e depois repassou a Hipólito] chegar, era mais ou menos assim.

Furiba competia para representar o cantador que considerava ter sido o melhor naquela noite. Hipólito, seus irmãos e vizinhos “imitavam” o desafio, uma encenação da disputa, e o transformavam em uma disputa de fato – enquanto para os cantadores o cerne da disputa é a comparação entre a produção poética, e não as ofensas diretas. Também Oliveira de Panelas relembra: “aqueles jovens mais velhos do que eu começavam a brincar comigo e eu vencia”. Luciano diz: “todo cantador quando começa só quer brigar, só quer cantar desafio”. Para essas crianças, a imitação dos cantadores e a representação da disputa era uma disputa de fato. Mais do que gostar de ouvir os versos, os cantos e as violas, mais que

admirar os cantadores, os meninos absorviam e se deixavam absorver pela lógica do duelo e do desafio existente na cantoria.

“Imitar”, não quer dizer repetir ou fazer a mesma coisa e não pode ser entendido como processo mecânico de replicação de um modelo, pois envolve uma complexa relação de observação e ação no mundo (Ingold & Hallam, 2007:5). Nesse caso, a imitação é um processo criativo de transposição de elementos significativos de uma experiência (a cantoria) para outro contexto (o jogo infantil), pela qual a oposição entre dois cantadores é modulada pelos sujeitos no enquadramento (Goffman, 1974) de outra ação: a oposição lúdica entre duas crianças.

A comparação com outros jogos infantis masculinos comuns no Brasil esclarecerá a “seriedade” dessas brincadeiras. Ao jogarem futebol nas ruas e em outros ambientes, os meninos projetam-se freqüentemente em astros do futebol profissional, Mas não jogam apenas pensando em tornarem-se ídolos do esporte: “os meninos jogam para se fazerem meninos, pois o futebol no Brasil é marcado por um arbitrário cultural que o considera próprio à homosociabilidade masculina – de um certo modelo de masculinidade (...)” (Damo, 2007:228). Na cantoria, há a identificação dos meninos com os cantadores e o sonho de se tornar um deles, mas essas brincadeiras de cantoria instituem espaços de competição ligados a formas de sociabilidade masculina e de construção da masculinidade.

Carvalho (1990) interpreta o “jogo das bolinhas” (bolas de gude, bila, biloca) em uma pequena cidade de Minas Gerais, como um idioma pré-púbere da masculinidade, o qual se soma a outros idiomas simbólicos dessa fase para colocar o menino “a caminho de tornar-se um homem adulto, seguindo os padrões da masculinidade local” (Carvalho, 1990:208). Nesse jogo, os meninos dramatizam papéis que terão que desempenhar ao tornarem-se adolescentes e tiverem que assumir uma atitude sexual dominadora. Trata-se de um rito de incorporação e conquista da masculinidade por meio da experiência lúdica de enfrentamento. Esse autor compara o jogo das bolinhas com o rito da coroação, em que meninas em cortejo ofertam coroas à imagem da Virgem Maria, num ato de identificação com esta enquanto símbolo de femilidade (Carvalho, 1990:217). A menina, pelo fato de ser mulher, não compete com as outras para identificar-se com a Virgem – o status da mulher surge ‘naturalmente’. “Já a masculinidade tem que ser apreendida e conquistada através de varias provas e lutas, tanto reais como simbólicas (e, culturalmente, ambas são idênticas)” (Carvalho, 1990:219)¹⁶. O

¹⁶ No depoimento de Maria Soledade citado anteriormente, o cantador aparece na brincadeira feminina, mas de maneira diferente do que ocorre nas brincadeiras dos meninos. Na imitação masculina do desafio, ressalta-se a disputa entre os dois participantes, enquanto na brincadeira de casinha, a cantoria representa uma ação que diz

futebol, o jogo das bolinhas e a brincadeira da cantoria mobilizam os garotos de maneira semelhante, pois nesses desafios os meninos exercitam a linguagem ritual seguindo uma lógica de enfrentamento que os empurra para operar estratégias gerativas de honra e afirmação social da identidade masculina (Bourdieu, 1977:88-9).

Raulino ficou sem seu parceiro, que migrou para São Paulo. Com cantadores e apologistas das redondezas pôde aprender outros fundamentos da cantoria. Fez algumas cantorias com alguns desses repentistas para seus amigos no sítio onde morava. Nesses pés-de-parede, já se preocupava em convencer os ouvintes de que era melhor do que os parceiros. Diz ter se motivado para superar o poeta que era apontado pelos colegas e pelos ouvintes como o melhor da região.

Zé de Mariinha era considerado, assim, o melhor lá da região. Era um cara que já tinha feito segundo grau e já lia muito e era muito consciente no que cantava, tinha uma voz bonita, cantava bem. Ele era o cara a ser batido. E eu queria fazer isso mesmo, queria bater. (...) Cantar melhor do que ele. Porque ele era o parâmetro. Todo mundo se media por ele. Mas todo mundo menor do que ele.

A disposição de Raulino para a disputa amadureceu junto com sua destreza poética e na medida em que se inseria nas formalidades da cantoria realizando pés-de-parede. Para alguns cantadores, porém, a cantoria impôs modos de disputa e enfrentamento que extrapolaram o duelo dos versos. Raimundo Caetano começou brincando com seu irmão Titico (Francisco) com traves de porta para fingir que eram violas. Cantavam Mourão Malcriado, tanto pela animação do desafio quanto pela facilidade de composição dessa modalidade de estrofe. Por causa das dificuldades decorrentes da seca de 1970, sua família mudou-se de Cuité para Solânea (PB), onde ele e Titico, respectivamente com dez e quatorze anos, começaram a cantar nas feiras.

Caetano – A gente ia pra feira sem viola, sem nada, e quando chegava na feira da farinha que tava aquele arrojo de gente, era o tempo que a gente começava. Aí, ficavam os dois em pé no meio do povo. O povo passando e nem sabia quem a gente era. Titico dizia “começa”. E eu: “começa tu”. Que era pra começar o baião. “Começa tu”, começa, não começa, todos os dois com vergonha. Aí, como eu era mais pequeno e Titico era mais forte, ele obrigava eu a começar (risos). E aí tinha que começar mesmo. “Começa” e ia me ameaçando [de agressão física] e eu começava. Aí eu danava o grito. Quando danava o grito, o povo se virava meio assustado assim e a gente continuava cantando aí o povo achava bom. (...) haja dinheiro, haja dinheiro e a gente ganhava mais dinheiro do que um bocado de cantadores que tinha naquela época por causa da curiosidade do povo em ver duas crianças cantando.

A dupla de crianças ficou conhecida na região e pessoas pediam permissão ao pai dos meninos para levá-los para cantar. Além do sono que sentia durante as cantorias e de rápidas

respeito ao ordenamento das relações e às atribuições das personagens, como quando as crianças iam buscar folhas secas para pagar o cantador.

fugas para cochilar ao relento enquanto Titico declamava poemas, Raimundo Caetano lembra situações difíceis que passou junto ao irmão, aos dez anos de idade. Em uma delas, foram cantar em uma residência em meio a plantações de cana. Logo que iniciaram a cantoria, um homem embriagado e armado tomou a viola de Raimundo e recusava-se a devolvê-la. Titico chamou Raimundo para fora da casa, mostrou-lhe a direção da estrada, quase invisível na escuridão dos canaviais, e ordenou que corresse por ela. Raimundo não enxergava o caminho e resolveu esperar. Titico planejava usar uma pistola que trazia consigo para reaver a viola. Para sorte dos meninos, antes de qualquer iniciativa de Titico, o dono da casa (que havia se comprometido com o pai a zelar pelos meninos) aconselhou seu convidado a devolver o instrumento, pois os garotos eram irmãos dos Caetanos, família grande, com muitos homens, que poderiam não aceitar esse tipo de ofensa. Evidenciando a ligação entre o enfrentamento e a construção e afirmação da masculinidade, o pertencimento a um núcleo agnático numeroso tornava os meninos menos indefesos do que pareciam, e o homem abriu mão de sua demonstração de valentia devolvendo a viola.

III. Sobre o *dom*

“A poesia é uma faculdade que não recebe todos os alunos: tem que ter o dom”. E não é somente métrica e rima: “é um espírito, uma essência”. Foi o que me disse Daudeth Bandeira, ex-cantador paraibano. Quando questionava sobre como aprenderam a cantar, quase todos os poetas recorriam ao dom como explicação. Luciano Leonel me disse que o poeta “já nasce com o dom” e este desperta em algum momento sendo então descoberto. Jonas Bezerra conta que o dom “chegou” na medida em que glosava e cantava versos. Zé Viola fala da “vocação” que o acompanhava desde cedo e acredita que foi o dom que o fez cantador e o ajudou a superar desvantagens decorrentes de sua escolaridade incipiente. Raimundo Adriano afirma que teve facilidade para aprender a ler os folhetos de cordel porque os poetas já nascem com o dom da metrificação. Segundo Raimundo Caetano, há pessoas que aprendem a rimar e cantar com dificuldade, mas “tem hora que o poeta dá grandes vãos; se você não tiver o dom, você não tem condição de dar”. Outros são mais enfáticos: cantoria não se aprende. Quem tem o dom será cantador porque um dia ele desperta. Mas há opiniões divergentes. Raulino argumenta:

Não é só dom, não. Eu acredito que cantoria tem 30% de inspiração e 70% de transpiração. É muito interesse, é muita leitura, é um aprendizado muito longo. (...) É muito trabalho, não é só dom não, de jeito nenhum. Acho que o dom é a menor parte pra um cantador ter sucesso. (...) Tanto que há grandes repentistas que não são grandes cantadores. Porque confiou

exclusivamente no dom. Não se dedicou às outras coisas. Pra ser um grande cantador, engloba muita coisa. Não é só o repente, não. Cê tem que ter o quê cantar. E com o tempo, quem não se aprimora, quem não se atualiza, acaba sem ter o que cantar, fica repetitivo. E os outros, que vão descobrindo novas coisas pra cantar vão passando na frente.

Antônio Lisboa e seu parceiro, o piauiense Edmilson Ferreira, falam muito da “técnica” como uma dimensão fundamental da cantoria e não mencionam a idéia de dom. No caso deles, se não recusam a crença no dom, parecem enfatizar outros aspectos ao falar das habilidades do repentista.

“Deus canta no cantador / Cigarra do meu sertão”, cantou Otacílio Batista em um poema¹⁷, explicitando a certeza de que a poesia é um dom por Deus a poucos concedido. Daudeth Bandeira acredita que essa “essência” se fez presente nele por herança familiar, pois é neto de Manoel Galdino Bandeira (rememorado como um dos grandes cantadores da primeira metade do século 20) e irmão de João e Pedro Bandeira, também repentistas. Oliveira de Panelas diz que sua “vocação” decorre de uma “genética” de seu pai. A justificativa de herança familiar para a posse do dom de cantador é recorrente. Entretanto, o argumento inverso é igualmente comum: só o dom explicaria como alguém que não possui nenhum poeta na família tornou-se cantador. “Gênio não procura hereditariedade”, diz Mocinha de Passira. Ambos argumentos (tanto o da herança familiar quanto o inverso) situam a aptidão inata para a poesia como dádiva divina. Há portanto fartura de opiniões, por vezes discordantes, sobre a importância do dom para o cantador e sobre porque foi contemplado com ele. Uns dizem que poesia não se aprende por que é um dom, e outros que o dom ajudou a aprender a cantar. Uns dizem que o dom vem por herança e outros que são cantadores em função do dom, pois tinham nenhum cantador na família. Trata-se de algo que conhecedores aferem ou identificam a partir de uma percepção prática e dificilmente verbalizável¹⁸. Minha atuação como repentista gerou alguns questionamentos acerca do dom. O mais interessante veio de José Nogueira, jovem cantador iniciante do agreste pernambucano que visitava Raulino frequentemente a fim de aprender aspectos da cantoria. Após cantar um baião comigo na pousada, elucubrou intrigado: “então, o dom da poesia pode

¹⁷ Gravado pelo próprio em *Otacílio Batista do Pajeú*, CBS, LP 141.003, 1982.

¹⁸ Alberto Porfírio (ex-cantador nascido em Quixadá, CE, em 1926) possui uma acepção mais detalhada sobre a atuação do dom que certamente não encontraria respaldo no meio. Ele diz que o repentista ouve um “cochicho”. Aí, é preciso fazer uma “mira”, um “roteiro”, um “marco”: a queda. Segundo o velho poeta, a maioria dos cantadores “tem essa ciência [o cochicho], mas não conhece”. Há um “gênio” responsável pelo cochicho. Os cantadores em geral têm comunicação com esse gênio – inclusive durante o sono, levantando-se de madrugada para escrever o que sonhou. Houve cantadores inibidos que cantavam obrigados pelo gênio; é também o gênio que faz cantar poetas analfabetos. Diz que só percebeu o cochicho recentemente, quando passou a escrever, mas que, mesmo com os cochichos do gênio, não foi um bom repentista.

aparecer também fora do Nordeste”¹⁹. Ou seja, o dom permanece um mistério conceitual mesmo para quem acredita nele. O que não retira sua eficácia. A palavra “dom” denota uma substância, pois por meio dela se atribui características inatas a um indivíduo. Mas sua implicação principal é relacional e reside em sua conotação que diferencia os que têm e os que não têm essa “essência”.

Em sua análise da formação de jogadores de futebol profissional, Damo afirma que o dom não é substância, mas reconhecimento, e que “o auto-reconhecimento por um indivíduo de que é portador de qualidades excepcionais não é um processo isolado, mas matizado pela percepção de que ele é notado como tal” (Damo, 2007:204). Da mesma maneira, a crença no dom é peça importante na construção da imagem do cantador perante os ouvintes. Eu costumava iniciar as entrevistas perguntando sobre os primeiros contatos com a cantoria e como a cantoria começou a fazer parte da vida daquele poeta. Frequentemente, as repostas apontavam suas primeiras investidas como cantador ou do início de suas atuações como profissional. Então eu indagava pela influência da família e do rádio, pelas brincadeiras de cantar repente. Aí, respostas mais complexas surgiam. Contudo, é interessante notar que, em suas primeiras respostas a essa questão, os cantadores enquadram o ser cantador com o ato de cantar repente em dupla e frente a uma platéia. A identidade do violeiro está portanto vinculada a seu fazer, que é entendido como uma ação enquadrada em um contexto específico: uma cantoria ou festival com suas obrigações, riscos e glórias. E é aí que entra o peso ideológico do dom, pois relatos sobre aprendizado gradual destoam da crença de que o cantador possui capacidades inatas²⁰ – embora poucos de meus entrevistados e parceiros de conversas tenham resistido a falar sobre esse aprendizado após minha (sutil) insistência. Portanto, o discurso do dom se mostra insuficiente para descrever aspectos da formação dos cantadores que abordo aqui. Mas, não se pode recusá-lo como se fosse rele mistificação. Pois demandas e opiniões coletivas como a ideologia do dom têm papel constitutivo no campo no qual se definem as relações cantadores e ouvintes²¹.

¹⁹ Embora tenha ficado lisonjeado com o comentário, disse-lhe que a garantia disso não era eu, que não sei se sou portador desse dom, mas o jovem brasileiro João Santana, único cantador (de fato) que conheço nascido e criado em outra região do país. Santana iniciou-se na cantoria em fins dos anos 90. Por residir em Brasília, não tem atividade muito intensa, mas já realizou excursões pelo Nordeste cantando em pés-de-parede e festivais.

²⁰ Também no universo do futebol profissional, Damo (2007:187) enxerga uma oposição entre as idéias de dom e de aprendizado. Segundo ele, dirigentes de clubes e formadores de jogadores de futebol tendem a evitar o termo “dom”, pois quanto mais se reconhece o caráter inato atribuído a ele, menos se valoriza o processo de aprendizado que estas pessoas promovem.

²¹ Tratei do dom na cantoria no que diz respeito a sua função no reconhecimento social e em sua dimensão enquanto ato de fala. Contudo, deixo uma lacuna acerca de seu lugar em uma teoria dos próprios cantadores sobre sua criatividade.

IV. Abraçando a profissão

Os depoimentos citados acima mostram que a vontade de ser cantador é comum entre garotos que admiram a cantoria. Mas seguir nessa atividade, sobretudo a profissionalização como cantador, não costuma ser um projeto de vida bem estruturado. Grande parte dos poetas é levada a assumir o papel de cantador quase que casualmente e depois prossegue na profissão. No caso de Raulino, alguns eventos o levaram à profissionalização. Ele já havia realizado algumas pequenas cantorias no sítio onde morava e houve nas redondezas um pé-de-parede com Geraldo Amâncio e Valdir Teles, cantadores de enorme fama, que reuniu um público considerável. Raulino era amigo do promovente e o desafiou: “eu tinha coragem de cantar um baião mais Geraldo ou Valdir”. A pedido do promovente, os dois aceitaram cantar alguns gêneros com o novato mais ao fim da cantoria. Com isso, Raulino ganhou a aprovação dos ouvintes do lugar. Meses depois haveria outra grande cantoria no mesmo local, desta vez com a dupla Raimundo Nonato e Nonato Costa. Mas Raimundo estava afônico e foram chamar Raulino para substituí-lo em função da boa repercussão dos baiões que cantara com Geraldo e Valdir. Após a cantoria, Nonato Costa incentivou Raulino a tomar o repente como profissão e Ercides Bezerra, um apologista de Mossoró (RN) que estava presente, o auxiliou no início dessa empreitada. Depois de residir em Mossoró (RN) e Natal (RN), mudou-se para Caruaru (PE), onde consolidou sua carreira como repentista profissional, e ali reside até hoje.

Rogério Meneses (nascido em Imaculada Conceição, PB, em 1962) conta que sua família freqüentava cantorias e, no regresso a pé para casa, ele, seus tios e primos brincavam de improvisar versos. Nessas brincadeiras, começou a fazer versos que sobressaíam frente aos dos parentes. Assim, aos dezenove anos, um cantador faltou a um pé-de-parede em sua localidade e Rogério foi chamado para substituí-lo. Devido à timidez, recusou, porém amigos o desafiaram e prometeram comprar-lhe uma viola caso fizesse a cantoria. Ele cantou, mas nunca recebeu a viola. Passou a cantar com os repentistas de sua região até os vinte e dois de idade, quando foi convidado por Valdir Teles para apresentar-se em programas de rádio, o que lhe possibilitou seguir carreira como cantador profissional.

Lisboa mudou-se com a família de sua terra natal para Assu, e depois para a área rural de Mossoró (localizadas na região setentrional do Rio Grande do Norte). Por alguns anos, o contato com os cantadores diminuiu e, no novo local de moradia, não podia sintonizar as mesmas rádios de outrora. Com dezoito anos, não fazia mais versos nem tinha pretensão ou vontade de tornar-se cantador. Porém um amigo de infância quis ser cantador e saiu de Marcelino Vieira para procurá-lo em Mossoró com intuito de formarem uma dupla. Lisboa frustrou o amigo por algum tempo até que um outro jovem arrumou uma cantoria para os

dois em Baraúna (RN), cidade próxima a Mossoró, sem avisá-los e foi buscá-los portando duas violas para que se apresentassem. Cantaram a noite toda e, no dia seguinte, a dupla foi para a feira de Baraúna cantar em um bar. Daí, fizeram viagens para cantar pelo interior do estado e Lisboa estabeleceu-se posteriormente na cidade de Mossoró, onde se enturmou com os cantadores e passou a “viver da viola”.

Raimundo Adriano já tinha cantado alguns baiões em uma cantoria, mas foi substituindo um poeta faltoso que fez pela primeira vez uma cantoria por inteiro. Viveu exclusivamente da cantoria por algum tempo, até formar-se em letras e adotar o magistério como principal fonte de renda.

Zé Viola cantou poucas vezes em São Paulo até perder o emprego na indústria automobilística. Passou a fazer das cantorias um “bico”, que se tornou cada vez mais freqüente e promissor, até que deixou de buscar outros empregos e seguiu carreira como repentista, regressando depois ao Nordeste.

João Furiba, ainda moço, viajava para realizar cantorias e teve grande impulso profissional ao substituir um colega numa cantoria com o afamado Pinto do Monteiro (considerado por muitos o maior repentista da história) e com ele firmou uma parceria de décadas.

Em sua entrevista, Hipólito não menciona se sonhava em ser cantador quando pediu ao pai para botar cordas de viola no violão, mas certamente gostaria de fazer algo além de meramente brincar de desafios com irmãos e vizinhos. Passou a cantar sozinho de noite em seu quarto ou durante o dia na sombra de alguma árvore. Tinha quinze anos quando seu pai realizou uma cantoria em casa e disse aos cantadores que o menino estava cantando com viola. Nessa mesma noite, os poetas o chamaram para cantar alguns baiões, após os quais disseram que ele deveria ir logo para a cidade para “ser profissional”. Na semana seguinte, um deles veio buscar o garoto e o levou para morar em Picos (PI) para manter um programa na Rádio Difusora. Aí, a iniciativa partiu de um cantador mais experiente, como ocorreu com outros que também já faziam cantorias, como Sebastião da Silva. Foi um cantador amigo da família que pediu permissão a seu pai para viajar com ele e cantarem juntos.

Nos depoimentos citados, há exceções. Não por acaso os dois mais jovens estão entre elas. A profissionalização dos cantadores é fenômeno recente e a atividade começa a ser mais segura da década de 1970 em diante. Assim, Jonas foi sustentado e educado com os ganhos que a cantoria proporcionava ao pai. Para ele a cantoria não apenas se enquadrava num leque de profissões possíveis e desejáveis, mas também constituía a possibilidade de um devir glorioso, representado pelos troféus que via o pai carregar ao chegar em casa regressando de

festivais. Aos quinze anos, depois de cantar alguns baiões em cantorias de outros poetas, fez a primeira participação em um festival e então começou a realizar cantorias e seguir carreira como repentista.

Luciano, ao ganhar a viola do patrão de seu pai, almejava ser cantador profissional e passou a procurar oportunidades junto a repentistas no agreste pernambucano, especialmente os profissionais de Caruaru que freqüentavam a fazenda em que morou por muitos anos. Já Raimundo Caetano dedicou-se desde a infância a ganhar dinheiro com o repente. Começou quando tinha em torno dos dez anos e ainda jovem passou a viajar com outros cantadores. Para ele, a profissão da cantoria parece ter sido uma opção mais óbvia, pois já a vinha exercendo precocemente. Contribuiu para isso seu pertencimento a uma “família de cantadores”, que o apoiou para que se estabelecesse no campo profissional e o influenciou a adotar o “comportamento” adequado para o sucesso nesse meio.

Um cantador não é resultado de simples escolha e esforço individuais e nem costuma interpretar sua trajetória nesses termos. Alguns fatores contribuem para isso. A própria estrutura do ato de cantar, ao exigir um parceiro, requer o reconhecimento do noviço tanto pelos colegas quanto pelos ouvintes. A inexistência de uma formalização da formação dos repentistas – como há para médicos, antropólogos, músicos eruditos ou jogadores de futebol – implica que a iniciativa desse reconhecimento costuma vir dos outros (colegas mais experientes na maioria das vezes) e não do próprio cantador. Além disso, no que tange à reprodução material de uma família ou comunidade, o cantador não é nem necessário como é um pescador numa aldeia de pescadores nem um problema como tende a ser nesse contexto um homem adulto que não se engaje na atividade pesqueira. Assim, se não há restrições da família ao jovem que se torna cantador, também não costuma haver pressões ou imposições para que ele siga tal carreira. O discurso sobre o dom frequentemente acomoda os fatos. Para um cantador, não há qualquer demérito em não ter poetas entre seus filhos, pois, se eles não nasceram com o dom, não há o que fazer. Da mesma maneira, a figura do repentista geralmente é admirada pelas famílias que gostam da cantoria – das quais se originam a maioria dos repentistas – e a confirmação do dom por um repentista experiente (implícita, por exemplo, na proposta para levar um adolescente aprendiz em viagem) é bem aceita. Há padrões de inserção no universo da cantoria e de formação do cantador. A construção de uma carreira na cantoria, seja ou não como profissional, depende da conjunção de muitos fatores circunstâncias, dentre estes a capacidade para esta arte e seu reconhecimento coletivo.

Capítulo 3

A PROFISSÃO DA VIOLA

No final da manhã de um domingo chuvoso, em junho de 2007, saí de Caruaru com Raulino Silva e Zito Alves para uma cantoria na cidade de Bonito, no agreste pernambucano. Heleno Rosa, um cantador de lá, havia convidado Raulino para cantarem, e este, por conta própria, chamou Zito para dividir o trabalho e a renda daquela tarde. Pegamos uma lotação no centro de Caruaru, e, chegando a Bonito, nos dirigimos ao bar de Dona Fátima que, como de costume, serviu o almoço aos dois cantadores e seu acompanhante. Heleno chegou um pouco depois. Foi apresentado a mim e a Zito. Raulino falou que havia trazido Zito para ajudar na cantoria e Heleno aceitou. O bar era pequeno: não caberiam mais que vinte expectadores. Eles sabiam que o público dali não era dos mais abonados e que não seria uma tarde muito lucrativa para os poetas. Foi Heleno quem arranjou aquela cantoria – quer dizer, ofereceu à dona do estabelecimento sua realização, chamou o parceiro, divulgou o evento e convidou pessoalmente seus conhecidos; porém, Raulino logo se colocou numa posição de autoridade que perduraria durante toda aquela tarde. Mesmo sendo o mais jovem, valia-se do fato de ser o “maior nome” entre os três.

Heleno apresenta um programa de cantoria numa rádio em Bonito, mas isso não lhe empresta grande fama. Tendo um emprego modesto na prefeitura, tira parte significativa de sua renda dos pés-de-parede que arruma e dos anunciantes do programa radiofônico. Já Zito me contara no dia anterior, quando saíamos de uma animada cantoria na Feira de Caruaru, que tentou mas não conseguiu se profissionalizar como cantador, devido à pesada exigência de conhecimento letrado. Dizia não terem dado certo suas tentativas de estudo para dominar a gramática “correta” e os conhecimentos exigidos por ouvintes e comissões julgadoras de festivais. Mas, tendo boa voz, resolveu formar uma dupla de aboiadores com outro poeta em situação semelhante, fazendo disso sua profissão.

Raulino chegou a Caruaru ajudado por Ivanildo Vila Nova, que o apresentou a promoventes, inseriu-o no circuito de festivais de cantoria (às vezes impondo a participação do jovem poeta aos promoventes e demais cantadores) e o colocou num programa diário de uma emissora AM de Caruaru. Entretanto, Raulino não contava somente com sua fama para acomodar o pé-de-parede daquela tarde mais a seu gosto. Sabia ser ali o poeta mais competente e habilidoso na métrica, rima e oração, dominando maior variedade de temas e conhecimentos, e, portanto, capaz de sobrepor-se aos outros dois no repente.

Mesmo assim, Raulino via-se ali numa situação contraditória. Por um lado, tinha atributos para freqüentar outros esquemas de cantoria, participando de festivais em diversos estados, ganhando alguns com freqüência, e recebendo convites para pés-de-parede com boa remuneração, por cachê ou bandeja. Aliás, tinha como um de seus objetivos não cantar mais pela bandeja, isto é, só cantar por cachês combinados com antecedência. Porém, sua atuação nesses círculos não era ainda intensa o suficiente para permitir-lhe abdicar de eventos menos rentáveis e com públicos nem sempre muito habituados à cantoria. Assim, aceitava convites de poetas de pouca fama para cantorias “pequenas” (financeiramente) em cidades próximas a Caruaru.

A cantoria começou por volta das três e meia da tarde para uma pequena platéia composta por oito homens de cabelos grisalhos e uma mulher sentada num canto do bar, falando sozinha, e que não tardou a retirar-se do ambiente. Logo chegaram outros ouvintes e cantadores locais e três ou quatro mulheres, as quais demonstravam pouco interesse pelo repente e despertavam muito interesse de alguns ouvintes. Raulino e Heleno cantaram um baião de Sextilhas, falando da tarde chuvosa, da platéia, do parceiro e de si mesmos. Antes do segundo baião, Raulino requisitou à dona do estabelecimento que colocasse a bandeja em frente da dupla e propôs aos ouvintes não cantar os elogios pedindo dinheiro nominalmente¹. Assim ficou combinado, e os pagamentos foram feitos acompanhados de pedidos aos cantadores.

O elogio acompanhado de pedidos de dinheiro é uma prática tradicional da cantoria que se torna cada vez menos freqüente. Não cantá-lo representa uma atitude profissional de maior status e está relacionada a outras transformações no modo de ganhar dinheiro com o repente, como mostrarei mais à frente. Mesmo cantadores que não se opõem a cantar o elogio o consideram como uma parte poeticamente desinteressante de suas apresentações e prejudicial à sua imagem, por poder ser associada à ação do pedinte. No decorrer da pesquisa, alguns poetas pediram que eu não gravasse ou não divulgasse a gravação de elogios, por se tratar de algo poeticamente pequeno e em certa medida constrangedor para eles e para os ouvintes. Por outro lado, há platéias habituadas ao elogio e ouvintes que se ressentem quando pagam e não recebem um verso em sua homenagem, se possível com seu nome dito na frente de todos. Assim, para muitos poetas o elogio é algo detestável, que pode ou deve ser deixado de lado, mas em muitas situações é necessário ceder ao costume da platéia ou negociar com ela, como foi feito naquela tarde.

¹ Esse tipo de pedido costuma ocorrer no primeiro ou segundo baião de um pé-de-parede. Homenagens em versos a ouvintes são comuns no decorrer das cantorias, mas só nessa ocasião constituem pedidos de dinheiro.

A cantoria seguiu e logo Zito foi convocado a tomar parte. Ele e Raulino cumpriram notes pedidos pelos ouvintes, até que Zito iniciou um baião de Sextilhas falando de seu insucesso no repente e de sua opção profissional pelas toadas de vaquejada:

Eu recebi com surpresa
A arte que eu adotei.
Cantei muito de improviso.
Agora, só aboiei.
Se uma arte não deu certo,
Chegou a outra, eu peguei.

Para justificar essa escolha, Zito diz que seu talento deu certo para o aboio, mas não fora suficiente para a cantoria. Vi outras situações em que um poeta se auto-depreciou para induzir uma resposta elogiosa do parceiro. Entretanto, ao invés de dar corda aos queixumes do colega, Raulino assumiu postura crítica, atribuindo ao próprio Zito a responsabilidade por seu revés como profissional da viola:

Até fome eu já passei
No início do meu show.
Sofri comendo os pedaços
Do pão que o diabo amassou,
Mas não deixei minha arte
Igual a você deixou.

Mais à frente, Zito fala de sua deficiência nos “conhecimentos”, e Raulino procura reafirmar sua capacidade nesse quesito.

Zito

Eu levo a vida do gado
Como se fosse o meu lenho.
É pra cantar vaquejada
Que nesse destino eu venho.
Conhecimento específico
Você tem mas eu não tenho.

Raulino

Fazendo o convite eu venho
E ao meu colega eu entendo:
Quando eu não sei duma coisa,
Pesquisei, estudei e aprendo,
E nada acontece no mundo
Sem que eu esteja sabendo.

E o debate continuou com coerência. Zito falou das vantagens que encontrou na vaquejada e se disse injustiçado porque não recebeu o apoio necessário de colegas influentes,

mas afirmou não ter abandonado a cantoria por completo. Raulino respondeu que foi ajudado por demonstrar capacidade e, ao final, gabou-se de seus ganhos como violeiro.

Zito

Cantando eu também dei show,
Mas não ganhei quase nada.
Já adquiri riquezas
Através da vaquejada.
E a paciência esgota
E a minha estava esgotada.

(...)

Raulino

Eu entrei na cantoria
E não fiquei como os que esperam.
Amigos apareceram,
As namoradas vieram
E a viola está me dando
O que os meus pais não puderam.

[Um ouvinte grita exaltando a estrofe]

(...)

Zito

Você tornou-se um gigante
Porque alguém lhe apoiou.
O mundo lhe abriu os braços,
A rádio lhe aceitou,
Ivanildo lhe deu chance,
Mas pra mim ele negou.

(...)

Raulino

Ivanildo, num momento,
Me auxiliou dando aviso.
Mas antes dele me ver,
Eu já fazia improviso.
Que ninguém investe em nada
Que possa dar prejuízo.

(...)

Zito

Para o público seu e meu,
Sei obter o valor.
Eu não fiz separação
De um para outro setor
E se não faltar convite,
Sou vaqueiro e cantador.

Raulino

Eu uso pra onde vou
Roupa bonita e capaz.
Minha viola custou
Mil e quinhentos reais.
E pra quem começou sem nada
Já é dinheiro demais.

[Ao fim do baião, o preço da viola despertou curiosidade.]
Zito – Foi mesmo?
Raulino – Foi.

E os poetas seguiram se revezando na viola. Entre os ouvintes, tinha os compenetrados e respeitosos, que comentavam os versos e dialogavam com os poetas entre um baião e outro. Mas em diversos momentos, a conversa no ambiente avolumou-se irritando os cantadores, que pediam silêncio com muita insistência e pouca eficácia. Ao fim da cantoria, o dinheiro foi contado e dividido em três partes iguais².

No pé-de-parede em Bonito e nas atitudes de suas personagens, ficaram evidentes diversas tensões e nuances da cantoria que serão exploradas neste capítulo. Primeiramente, ressalto a força da distinção colocada em termos de cantadores de “primeira linha” (os que têm fama em vários estados e participam de festivais importantes) e de “segunda linha” (cantadores “regionais”, isto é, que atuam apenas nas redondezas do lugar onde moram), que baseou toda a dinâmica do evento. Tal estratificação postula ainda uma “terceira linha”, estrato mais baixo que inclui, por exemplo, cantadores de praia e parte dos cantadores de feira³. Esta distinção tem reconhecimento generalizado entre os violeiros e constitui elemento central no desenrolar de carreiras, implicando em diferenciações de prestígio e ganhos financeiros. Embora as fronteiras entre tais categorias distintivas nem sempre sejam nítidas e unânimes, ela é de fato tão dominante na constituição do campo social da cantoria que mesmo manifestações de insatisfação dificilmente questionam sua legitimidade. Elemento central desta distinção é o traquejo com a chamada “norma culta” da língua portuguesa e a posse de um acervo de conhecimentos sobre história, política, religião e temas da atualidade. Tais conhecimentos são signos de status e diferenças sociais, que sempre

² Naquela cantoria, Raulino me apresentou a Heleno como estudioso da cantoria e cantor. No início da noite, quando os pedidos dos ouvintes haviam sido atendidos, Heleno pediu para que eu cantasse alguns baiões com ele, e assim fizemos. Sendo minha cantoria ainda incipiente, Raulino não costumava abrir espaço para que eu cantasse em seus eventos. Permitiu isso certamente por considerar que o ambiente daquela cantoria não impunha grande responsabilidade, acarretando poucos riscos tanto para mim quanto para os demais poetas.

³ Essa classificação ganha vida numa variedade de termos. Ramalho (2000:100-1,105) registra essas mesmas categorias; Ayala (1988:22) e Travassos (1997:538) identificam a existência do contraste entre uma “elite” da cantoria, reconhecida inclusive fora do Nordeste, e aqueles que têm atuação e prestígio mais restritos.

foram valorizados na cantoria e têm se tornado cada vez mais fundamentais para a ascensão de um violeiro.

Naquele pé-de-parede, houve também um contraste entre as contingências da situação (a remuneração pequena, o comportamento adverso da platéia) e o patamar profissional almejado por Raulino – um profissionalismo entendido como força de mudança no sentido de dar ao poeta o controle sobre aspectos diversos de seu ofício, tais como a imagem do cantor perante o público e a relação entre trabalho e remuneração. A maneira como o campo social complexo e variado da cantoria se constitui atualmente é entendida pelos cantadores como uma evolução positiva em comparação a formas anteriores de relacionamento entre os poetas e destes com ouvintes, com o poder público e outros setores da sociedade. Eles enfatizam mudanças marcantes, sobretudo desde a década de 1970: a urbanização da cantoria (na medida em que o país e o Nordeste se urbanizavam⁴) e seu reconhecimento por novos públicos; a realização regular e freqüente de festivais; a diversificação de temas e conhecimentos para se cantar; o crescente domínio do cantor sobre a duração de apresentações e sobre as formas de remuneração, e a preocupação em reverter a má imagem que se tinha (e ainda se tem) dos cantadores. Houve também um refreamento da disputa entre os parceiros, outrora mais agressiva, e o desenvolvimento de uma ética a esse respeito (aspecto estudado por Travassos, 2000).

Portanto, a visão que os cantadores têm da história de sua arte coloca um contraste entre passado e presente, ressaltando a aproximação e a apropriação gradual, pelos poetas, de certos capitais simbólicos associados à erudição e às formas de sociabilidade urbanas e industriais – sobretudo em relação à construção de novos parâmetros para o exercício da profissão de repentista. A seguir, exponho a compreensão da atividade do cantor e de seu meio social em uma perspectiva histórica, para delinear com mais nitidez a situação atual e o sentido das tensões existentes nesse meio e das estratégias por eles empregadas.

I. Cantadores

Os relatos dos cantadores analisados no capítulo anterior mostraram a predominância da origem camponesa entre eles. Até recentemente, Ivanildo Vila Nova, nascido e criado na cidade de Caruaru, era apontado como o único cantor de origem urbana. Hoje, entre os mais jovens, há mais cantadores nascidos no ambiente urbano. Ao escutar as histórias de vida

⁴ Em 1970, a população rural brasileira era de 41 milhões de pessoas, 44% da população nacional. Diminuindo desde então, chegou a 33 milhões, 22% do total, em 1996. Nesse período, a região Nordeste do país foi a que originou maiores contingentes de migrantes do meio rural para as cidades (Camarano & Abramovay, 1999).

dos poetas, minam episódios que permitem entender a cantoria como meio de ascensão social (Carvalho, 1991:33, Ayala, 1988:21), seja quando abraçada como única profissão, seja como forma de trabalho e sustento paralela a outras atividades profissionais. Há também os que não conseguem fazer da cantoria uma atividade rentável, praticando-a apenas como um lazer. “Viver de cantoria” indica fontes de renda que podem ir além da remuneração direta em pés-de-parede, festivais ou apresentações em outros contextos como escolas ou encontros profissionais. Muitos complementam isso com a venda de CDs e DVDs (normalmente produções autônomas) e com a quota de patrocínios em programas de rádio. Até recentemente, as participações em comícios em tempo de eleição constituiu uma oportunidade de grandes ganhos financeiros para vários cantadores⁵, mas novas restrições legais à realização de shows como propaganda eleitoral secaram essa fonte. Um poeta bem estabelecido no meio dos festivais e junto a promoventes de pés-de-parede normalmente canta duas, três ou mais vezes por semana, ganhando alguns milhares de reais por mês⁶. Mesmo os que não chegam a tanto afirmam ter comprado automóvel ou casa com os ganhos do repente. A idéia de ascensão social não se refere somente ao dinheiro e aos bens acumulados. De modo geral, os cantadores tiveram acesso precário à educação formal durante a infância e a adolescência. Embora imponha uma inconstância nos ganhos, a viola permite uma situação financeira mais favorável e tempo livre, e muitos poetas aproveitam para concluir o ensino médio e até mesmo a formação em nível superior.

Os cantadores mais prestigiados costumam viajar centenas ou milhares de quilômetros toda semana. Mesmo os que não conseguem espalhar sua fama até muito longe de casa estão sempre cantando em cidades próximas. A rotina apresenta incertezas e novos compromissos têm que ser buscados semana a semana. Isso aumenta a dependência mútua entre os poetas, ao mesmo tempo em que desencadeia tensões e disputas pelas oportunidades profissionais. É comum mudarem de cidade várias vezes ao longo da carreira, em busca de melhores oportunidades e condições de trabalho – entre os profissionais, são raros os que moram no município onde nasceram.

Há poucas cantadeiras em proporção ao número de homens. De modo geral, elas são alijadas por estes. Eles alegam dificuldade em compatibilizar a altura das toadas, que não há nenhuma que cante que preste ou, mais diretamente, que cantar repente não é coisa pra mulher. Além disso, os pais e principalmente os maridos não costumam permitir que elas

⁵ Segundo relatos, as campanhas nos estados da Região Norte do país eram consideravelmente mais rentáveis.

⁶ O cachê de uma dupla afamada para uma cantoria fica em torno dos R\$ 1.200,00 a R\$ 1.500,00. O valor dos cachês de festivais varia. Não tenho dados precisos a esse respeito, mas algo como R\$ 350,00 a R\$ 500,00 para um poeta é considerado satisfatório para uma apresentação em festival.

saiam em viagem por ciúme e por exigir que estas cumpram certas atribuições consideradas femininas como cuidar dos filhos. Voltarei às questões de gênero na cantoria no capítulo 5.

Quantos são ao todo? Ninguém sabe ao certo. Já ouvi falar em três, quatro, cinco ou sete mil cantadores. Desse total incerto, talvez cerca de quatrocentos seriam profissionais e cinqüenta ou menos integrariam uma “elite” da cantoria. A origem dessas estimativas é também obscura. Alguns dizem que houve uma reunião entre as associações de repentistas e que aí se somou o número de associados. Mas ninguém sabe quando e onde ocorreu tal reunião, quem participou, como chegaram a essas cifras, e se houve algum registro dela – por exemplo, uma ata. Outra versão diz que o ex-cantador e estudioso da cantoria e do cordel José Alves Sobrinho teria feito um levantamento viajando pelo Nordeste. Mas não encontrei nada a respeito em suas publicações (Alves Sobrinho, 1983 e 2003; Alves Sobrinho & Almeida, 1978).

II. Status, conhecimento e discriminação

A zombaria ou *mangoça* com os colegas de status e/ou talento inferior é corriqueira entre os cantadores. Trata-se de uma forma pública, mas dissimulada, de segregação, que visa construir e reafirmar distâncias entre as posições. É uma maneira de elevar a si mesmo, de criar uma auto-representação favorável por meio da desqualificação do outro. Por sua particularidade de convidar os interlocutores à cumplicidade do riso, a chacota é capaz de intensificar e coletivizar a desqualificação da vítima e a imagem de superioridade de seu autor. É comum cantadores de grande fama “mangarem” de outros com essa intenção. Miro Pereira, potiguar que participa de grandes festivais, diz que passou raiva no início de carreira por causa dos gracejos que seus erros motivavam. A “mangoça” também ocorre entre os iniciantes, os regionais e os amadores. Raulino Silva conta que, no início de sua carreira, compunha balaios sobre temas difíceis para lançar sobre os colegas. Outros cantadores igualmente mal-intencionados, sabendo disso, o chamavam para contextos menos formais de cantoria, como as feiras, para dar pias em colegas menos capacitados que, estando longe de acompanhar os conhecimentos de Raulino, passavam vergonha e viravam motivo de piada. Na Feira de Caruaru, os que melhor dominam os requisitos do repente – aqui, Zito Alves está entre eles – procuram manter um nível mais elevado no fazer poético e costumam dirigir críticas e pilhérias em prosa e versos aos colegas menos prendados, por conta de palavras “erradas”, dos erros de rima e métrica e dos despautérios que dizem em suas estrofes. Antônio da Cruz, lavrador que se diz analfabeto, é um dos alvos preferidos desse tipo de

reprimendas, o que não o impede de também apontar erros alheios, numa modesta demonstração de conhecimento.

Em 2006, houve em Caruaru um festival promovido por Miúdo, um dos repentistas mais desenvolvidos entre os que se apresentam na feira. O elenco foi criteriosamente selecionado entre os “piores” repentistas da região, aqueles que não dominam sequer as noções básicas do repente, desmetrificando, errando muito nas rimas e sem manter coerência do que dizem segundo o cânone da cantoria. Para compor a comissão julgadora, foram chamados cantadores profissionais dali. O promovedor comprou troféus e pagou um modestíssimo cachê aos participantes. Porém, nessa competição, o julgamento foi propositalmente invertido: a intenção era eleger a pior dupla e conferir-lhe o primeiro lugar. Isso foi mantido em segredo pelo promovedor, os jurados e uma parcela da platéia. O regozijo do organizador e seus cúmplices aumentou com o orgulho ingênuo dos “vencedores” da noite e mais ainda com a indignação de um dos segundos colocados que, conforme os relatos zombeteiros, bradava zangado: “cantei para tirar o primeiro lugar”. Esse festival foi uma celebração da diferenciação entre os cantadores. A formalização da “mangoça” por meio da paródia de um ritual no qual poetas são consagrados intensificou sua eficácia enquanto estratégia de distinção. A brincadeira jamais foi revelada aos competidores e, quando um deles faz um verso muito ruim ou comete um erro grosseiro na feira ou num bar, recebe com alegria a pilhéria disfarçada de elogio: “esse vai disputar o primeiro lugar no próximo festival de Miúdo!”

A “mangoça” é uma das formas rotineiras de escalonar posições sociais dentro da cantoria. Há muitas outras, como convidar cantadores “regionais” para servirem de coadjuvantes nas vitórias das “estrelas” em festivais, ou simplesmente sua exclusão dos acontecimentos profissionais de maior prestígio. A defesa das posições de status é também uma forma de esquivar-se de preconceitos existentes contra a cantoria e os cantadores, segundo os quais a cantoria é coisa tosca feita por gente pobre, velha e sem instrução. O preconceito pode manifestar-se de formas variadas: desde turistas que se irritam com os cantadores de praia a estudiosos que afirmam que só os repentistas analfabetos são “autênticos”, passando por jornalistas que tentam exotizá-los⁷. O próprio Camara Cascudo, embora exalte os violeiros, resvala nesse estereótipo e os descreve usando adjetivos como “paupérrimo”, “semifaminto”, “esfarrapados”, “aleijados”, “cegos” e “mendigos” (1984: 127,135). Muitos poetas criticam Cascudo por essa descrição que generaliza uma imagem

⁷ Alguns poetas relatam que, quando convidados para se apresentar ou dar entrevista em programas de televisão, esperava-se que usassem roupas de cangaceiro e falassem caricaturando o sertanejo.

negativa e que, por se tratar de um livro clássico, acaba lançando o mesmo conceito sobre os cantadores atuais.

De alguma forma, o preconceito contra a cantoria parece permear a consciência de alguns cantadores, ocasionando um “complexo de inferioridade”. Uma atitude diante disso é tentar justificar os “defeitos” da cantoria para o público – já assisti um cantador “prevenindo” platéias pouco habituadas acerca da “pobreza” e “monotonia” musical da cantoria, como se estivesse se justificando por algo de errado em sua arte ou com medo de receber zombarias. Outra alternativa é tentar transcender a condição de mero cantador. Zé Maria de Fortaleza e Geraldo Amâncio ministram cursos e palestras sobre a poética da cantoria e do cordel, reivindicando uma posição de autoridade por meio do conhecimento sobre a arte. A dupla Raimundo Nonato e Nonato Costa passou a investir numa “carreira musical”. Outra forma de contrapor-se a esse preconceito é afirmar algo como “tem muitos que mancham a arte cantando errado, sem juízo e sem conhecimento, mas eu faço (ou nós fazemos) cantoria de verdade”. A exibição de conhecimento, bem como a aquisição e uso de bens que indicam prosperidade financeira (automóvel, roupas, telefones celulares, violas) constituem esforços para reverter essa imagem negativa. A construção de uma imagem positiva para fora (para os não-cantadores) tem como implicação a construção de imagens internas que derivam de oposições que se dividem, se mesclam e se rearranjam em função das personagens e situações: de um lado, grande, bom, estrela, profissional, de primeira linha e de elite; do outro, pequeno, ruim, regional, amador, de segunda, de terceira, de feira e de praia.

A importância dada pelos cantadores ao domínio da “norma culta” da língua portuguesa é central. A lingüística postula que significados são definidos por sistemas de oposições entre conjuntos de conceitos e formas verbais. Assim, a palavra “menino” *pode* indicar a idéia de um infante do sexo masculino em contraste com “menina” (infante do sexo feminino), com “homem” (adulto do sexo masculino), com “moleque” (que pode constituir referência pejorativa à criança do sexo masculino). Entretanto, o uso da língua não se limita a operações cognitivas de decodificação dos significados verbalizados nas palavras. Ele envolve também operações cognitivas de identificação de situações e diferenças sociais. As variações na fala como dizer “nós vai” em contraste com “nós vamos” e rimar “ali” e “cair”⁸ em contraste com rimar “faquir” e “cair” constituem oposições lingüísticas que traduzem um sistema de diferenças sociais atreladas a disparidades de capital cultural (Bourdieu, 1996:41). O emprego de um acervo de conhecimentos de origem erudita (por exemplo, conhecer a conjugação dos verbos, usar as regras de concordância gramatical, saber quantos ossos tem o

⁸ A supressão do /r/ final dos verbos em infinitivo é comum no português falado no Brasil, mas considerada erro quando se canta repente.

corpo humano, quem era o Herodes que perseguiu Cristo, quais línguas são faladas na Espanha, que tipos de castigo sofreram os opositores da ditadura militar no Brasil, as implicações da lei “Maria da Penha”, por que os tibetanos protestam contra o governo chinês) também entram nessa interpretação espontânea das situações sociais.

O domínio da norma lingüística culta, mais que uma capacidade técnica, é uma capacidade estatutária, pois sua aquisição é controlada por atribuições relativas ao status social. A transmissão desse tipo de capital lingüístico e cultural segue as leis de seu meio social de reprodução. O sistema de ensino (dominado pelos julgamentos da cultura legítima) tende a reproduzir as diferenças de capital preexistentes, pois costuma punir quem, de saída, tem menores possibilidades de apropriação desses capitais (Bourdieu, 1996:49,57). Nesse ponto, os cantadores nordestinos constituem um caso interessante. Ao mesmo tempo em que primam pelo uso da norma culta e reproduzem em seus julgamentos o sistema de desigualdades imposto em nossa sociedade, constituem eles mesmos sinais de vazamento nas barragens desse capital cultural. Enquanto artífices da palavra, acumulam certo capital lingüístico (conhecimento e uso da gramática normativa) e cultural (conhecimentos gerais) tendo, na quase totalidade dos casos, acesso marginal ao sistema de ensino ao menos até o momento em que se estabelecem como profissionais.

No entender dos poetas, o cantar bem está diretamente associado ao conhecimento. Também se associa correntemente status e talento poético. Mas não se pode dizer que quanto mais conhecimento, melhor a poesia; nem que quanto melhor a poesia, maior o status. Durante a pesquisa de campo, me deparei com muitos casos que contrariam esse vínculo direto. Na cantoria em Bonito, procurei julgar os poetas como se fosse um apologista. Naquela ocasião, ficou nítida a superioridade de Zito Alves sobre Heleno Rosa na construção de “imagens” poéticas, na coerência das estrofes, no uso da gramática “correta”, no acerto da métrica e inclusive na musicalidade. Mas, se Zito (no meu humilde julgamento) demonstra mais talento, não teve o sucesso de Heleno em fazer da cantoria uma fonte de renda. Talvez porque Zito tenha ambicionado fixar-se no meio mais competitivo dos festivais, enquanto Heleno soube se articular dentro das possibilidades de um cantador regional. Há também cantadores de reconhecido talento, mas que não conseguiram alargar seus horizontes de atuação. Foi o caso de Onésimo Maia, potiguar já falecido, exaltado por cantadores que o conheceram em Mossoró (RN), mas desconhecido por apologistas de outras regiões. Por fim, vale um comentário a respeito de João Paraibano: impecável na métrica e surpreendente nas *imagens*. Ser considerado mediano nos conhecimentos não o impediu de se tornar um dos “maiores” cantadores da atualidade.

O dom e o conhecimento constituem capitais profissionais do cantador. Mas outros elementos devem compor esse patrimônio. Alguns são relativos propriamente à arte da cantoria, como a musicalidade (na voz e na viola), a criatividade, os artifícios para encantar a platéia, a capacidade de prevenir-se ante os passos do parceiro e mesmo a habilidade para fazer e cantar balaios. Outros são relativos às alianças que consegue construir com outros profissionais, com apologistas e promoventes, e com os meios de promoção e divulgação (como rádio, disco, festivais) aos quais procura se integrar. A fama em si acaba se tornando um capital simbólico poderoso. “Fama” é uma idéia nativa muitas vezes carregada de presunção, que serve tanto para aferir juízo acerca de uma realidade, como o prestígio de alguém e seu poder de mercado, quanto para construir realidades, fortalecendo seu detentor em meio às relações sociais e nas negociações com seus pares.

III. Público

Diz-se que a cantoria tem um público restrito, porém cativo. De fato, se não se conquistou para o repente instrumentos de veiculação semelhantes aos de outras formas de entretenimento (como o forró, seja o “pé-de-serra” ou o “estilizado”), boa parte de seu público é formada de freqüentadores assíduos. Em Fortaleza, por exemplo, pude conhecer um bom número de ouvintes que sempre encontrava em cantorias realizadas mensalmente na Casa do Cantador e num teatro da cidade⁹. Contribui para isso não apenas a admiração pelos cantadores, mas os laços de amizade com estes e com quem promove os eventos de cantoria.

As preferências dos ouvintes variam. Em comparação com Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco, no Ceará há uma preferência pelas canções, tanto nas cantorias quanto em alguns programas de rádio. Nesse estado, assisti cantorias em que mais de três quartos do tempo foram dedicados a canções¹⁰. Pude perceber que ouvintes sem muita familiaridade com a cantoria tendem a se interessar somente por elas – que muitos ouvem pelo rádio. Muitos cantadores dizem que o público feminino prefere tais formas musicais. O que pude aferir em relação a essa diferença de gênero é que mulheres que freqüentam

⁹ As *Noites das Violas*, na Casa do Cantador, são reuniões em que se apresentam várias duplas numa mesma noite. A remuneração é parca e assistemática, não sendo a principal motivação dos poetas. Ali se apresentam predominantemente cantadores regionais, amadores e de praia. Não há divulgação e o público dificilmente ultrapassa as trinta pessoas (incluindo os próprios cantadores da noite). A *Quinta com Verso e Viola* é promovida por um apologista no teatro do Serviço Social do Comércio (SESC) sempre com uma dupla de cantadores renomados. O cachê da dupla é pago com patrocínios e com a bilheteria (o ingresso custa R\$ 10,00). Há divulgação por cartazes, pela mídia e pela lembrança por e-mail e por telefone aos freqüentadores e costumam comparecer mais de cem pessoas a cada edição.

¹⁰ Segundo alguns cantadores piauienses, tal tendência prevalece também em seu estado.

cantorias acompanhando o pai, o marido ou o namorado de fato costumam se interessar mais pelas canções do que pelos estilos de improviso.

Não investiguei a composição das platéias com rigor quantitativo, mas pode-se dizer que sua maior parte, mesmo nas capitais, é de homens de origem sertaneja e contando mais de trinta anos de idade. As condições econômicas e o grau de instrução formal são muito variáveis. A maioria dos cantadores atua para ouvintes e promoventes pobres. Contudo, há os que conseguem instituir redes de amigos e admiradores entre funcionários públicos, empresários, profissionais da indústria cultural, fazendeiros, políticos etc. que promovem ou os apóiam na promoção e divulgação de cantorias e festivais e na produção de CDs e DVDs. Os ouvintes também se diversificam quanto à familiaridade que têm com a cantoria (estilos, normas poéticas e de comportamento), às preferências (de estilos e temas), e à integração com os poetas.

O apologista é um tipo de apreciador que mantém relação visceral com a cantoria. Ele conhece as regras e um pouco das técnicas da cantoria e mantém amizade com os cantadores. Trata-se de um aficionado, “um crítico rigoroso da criação poética” (entendendo dos critérios de métrica, rima e oração) capaz de aferir “quem disse mais” numa cantoria ou festival, como me esclareceu um deles. Seus julgamentos costumam circular nas conversas com outros apologistas e cantadores e, embora nem sempre penetrem a platéia como um todo, podem influenciá-la em graus variados no estabelecimento de preferências entre os cantadores. Muitos apologistas se tornam pesquisadores e documentadores, reunindo vasto acervo de gravações de cantorias e festivais (que são trocadas e difundidas entre eles) ou até escrevendo livros sobre cantoria. São também comuns os que atuam como promoventes, que são aqueles que organizam cantorias: contratam os cantadores, reúnem fundos para o pagamento, arranjam o local, encarregam-se do bom andamento da cantoria e dos comes e bebes oferecidos ou vendidos aos presentes etc. Vez por outra, “apologista” e “promovente” soam como sinônimos, mas nem todo apologista promove cantorias e nem todo promovente habitual pode ser considerado um apologista no que se refere a seus conhecimentos sobre a arte. Ambos têm função de mediar a relação entre poetas e público (Ayala, 1988:16,24; Ramalho, 2000:94,98) – requisitando o pagamento à platéia, selecionando pedidos, fornecendo informações aos cantadores sobre os ouvintes (especialmente quando se canta o elogio ou qualquer tema em que se fale da platéia). Além disso, os apologistas contribuem para a construção do prestígio de cantadores entre os ouvintes menos familiarizados, por exemplo ao comentar e contrastar o desempenho de poetas ou promovendo cantorias dos

cantadores que admira e ajudando a consolidar seus “nomes” perante os ouvintes daquela região.

IV. Pé-de-parede: profissionalização e controle das variáveis do ofício (tempo, dinheiro, imagem)

a. Poetas e promoventes: avisos, convites e viagens

O pé-de-parede com uma dupla de cantadores (ou mais, como no exemplo que abre este capítulo) é o modo de apresentação por excelência da cantoria. O lugar de sua realização pode variar bastante. Ele pode acontecer ao ar livre ou num recinto fechado; em casas, fazendas, clubes, teatros, bares ou restaurantes (onde foi a maior parte dos que presenciei). Pode ser realizado para comemorações (como aniversários, e festejos de datas religiosas) ou como um evento em si. Há quem convide uma dupla para cantar simplesmente por ligações com os poetas ou admiração pela cantoria, e quem o faça para apurar algum dinheiro com a venda de ingressos e/ou de comidas e bebidas. Há também cantorias em que são os poetas que se oferecem. Assim, o pé-de-parede comporta uma variedade de arranjos para sua realização, mas possui características regulares que determinam seu formato.

No que se refere a como se organiza uma cantoria, tanto pode o promovente convidar os cantadores quanto podem estes últimos oferecê-la. Em ambas alternativas, uma rede de ouvintes e promoventes constitui apoio fundamental para os poetas num universo em que as relações de afinidade pessoal são determinantes. Quer dizer, o cantador precisa de um círculo de amigos e admiradores que possam promover e assistir suas cantorias. Também os promoventes contam com a “consideração” de conhecidos para ajudar no custeio de uma cantoria, seja comparecendo ao evento seja com alguma forma de patrocínio. As cantorias são divulgadas em geral por comentários boca a boca e nos programas de cantadores em rádio e TV. Os jornais e os programas de rádio e TV de outra natureza são menos utilizados e costumam depender do acesso do promovente a esses meios.

Raimundo Adriano conta que, por volta de 1960, costumava viajar com algum companheiro a pé de Fortaleza até a foz do Rio Jaguaribe, no leste do Ceará, onde pegavam uma embarcação até Aracati. No trajeto, quando chegavam pela manhã em uma cidade ou sítio, já se sabia que haveria cantoria de noite e o dono da casa tratava de convidar as pessoas. A cantoria só não acontecia se houvesse algum enfermo grave ou luto por uma morte recente, pois o princípio de solidariedade local impedia contrapor a festa ao sofrimento. Aí, se tentava arrumar a cantoria nas redondezas. Na caminhada até Aracati iam

realizando cantorias e “amarrando” as que fariam no regresso a Fortaleza. Adriano compara essas viagens com as caçadas que fazia na infância junto ao pai. Eles subiam uma serra em Maranguape colocando armadilhas e, na volta, recolhiam mocós, tejos e cassacos¹¹. Segundo Seu Neso, que promovia cantorias em Aquiraz (hoje pertencente à Região Metropolitana de Fortaleza), naquele tempo os poetas “andavam se oferecendo”. Foi assim que promoveu muitas cantorias com Adriano, talvez no trajeto de algumas dessas longas andanças. Era também dessa maneira que cantadores que tinham a agricultura como primeira atividade faziam quando o calendário agrícola lhes dava folga.

Outro tipo de “oferecimento” aos promoventes era o “aviso”. O cantador avisava em seu programa de rádio para um conhecido que cantaria na casa deste em determinada data¹². Raimundo Caetano, um dos cantadores mais admirados da atualidade, residente em Caruaru, afirma que a grande maioria das cantorias seguia esse modelo. “Era assim, ninguém chamava, não. Você ia. Lá, se desse dinheiro, era seu. Se não desse, o dono da casa também não tinha a menor responsabilidade por que não foi ele que chamou”. Ou seja, embora houvesse convites para a realização de cantorias, o mais comum era que os poetas procurassem entre suas amizades (laços muitas vezes construídos em cantorias anteriores) quem recebesse uma cantoria em sua morada ou estabelecimento comercial. A eficiência dessas estratégias baseia-se tanto no receio do constrangimento gerado pela recusa diante da amizade quanto, no caso de cantorias realizadas em bares, de uma simbiose em que os cantadores recebem o dinheiro da bandeja e o estabelecimento ganha com o consumo dos ouvintes¹³.

Suspeito que o convite para cantorias tenha se tornando mais comum na medida em que mais cantadores se profissionalizavam e ganhavam fama, criando uma demanda por suas apresentações¹⁴. Raimundo Caetano diz que dependia das cantorias de aviso até os anos 1990, quando conseguiu consolidar seu nome como “grande cantador” e passou a receber convites suficientes. Por volta de 1962, o mesmo Neso que promovia os baiões de Raimundo Adriano fez uma cantoria com os irmãos Dimas e Otacílio Batista. Foi Neso quem convidou esses pernambucanos do Vale do Pajeú, pois queria ouvir Dimas, aclamado por muitos como

¹¹ *Mocó* é um pequeno roedor que habita áreas pedregosas (*Kerodon rupestris*); *cassaco* é sinônimo de gambá.

¹² Coloco os verbos no pretérito porque não presenciei “avisos” de cantoria em minha pesquisa de campo – o que não me permite inferir que não seja ainda prática corrente. Nos depoimentos citados no capítulo 2, Hipólito Moura menciona que seu pai promovia cantorias avisadas pelo rádio. Antônio Lisboa canta que sua mãe promovia cantorias fosse de aviso, convidando os cantadores previamente ou com qualquer dupla que passasse pelas redondezas.

¹³ Grande parte das cantorias que assisti em Fortaleza e Região Metropolitana aconteceu em bares e restaurantes que as realizam com frequência, e estas são propostas pelos poetas.

¹⁴ Certamente, a ampliação do acesso a meios de comunicação como o telefone também favoreceu o procedimento do convite.

o maior cantador daquela época. Mesmo cantadores de menor fama que nessa mesma época cantavam em programas radiofônicos afirmam que os ouvintes enviavam cartas para a emissora os convidando para cantorias em suas casas. Embora o convite possa vir de alguém que não conhece pessoalmente o cantador, a força dos laços pessoais e a necessidade de oferecer cantorias permanecem atualmente, mesmo entre o estrato de poetas profissionais. Quando um violeiro ou dupla recebe um convite para uma cantoria ou festival a uma distância considerável de sua cidade, procura conhecidos naquela região para tentar arrumar outra cantoria no mesmo fim de semana e tornar o deslocamento mais rentável. Isso pode ser feito tanto pelo cantador quanto pelo promovedor – presenciei várias situações assim, entre elas uma negociação em que um cantador residente em Caruaru, para aceitar o cachê proposto para uma cantoria no Ceará, pediu que o promovedor sugerisse uma cantoria para outro promovedor da região.

b. Dinheiro, comportamento, tempo e profissão

A forma corriqueira de remuneração do cantador nordestino é, desde o século XIX, a bandeja. O pagamento na bandeja guarda semelhanças com outras formas de remuneração de artistas no sertão nordestino em que o público divide o ônus da apresentação – como as “cotas” que os homens pagam aos sanfoneiros nos forrós. Os ouvintes pagam normalmente logo nos primeiros baiões, quando é colocada a bandeja, havendo ou não um baião de elogio – em alguns casos, prescinde-se de chamar os ouvintes para o pagamento, em outros, o promovedor os convoca um a um. Colocar o dinheiro na bandeja é um ato público e integra a relação comunicativa entre platéia e cantadores (Ramalho, 2000:138). Uma paga de bom valor serve como signo de status diante de todos – já presenciei um exibicionismo discreto de ouvintes com esse intuito – e expressa respeito e estima pelos cantadores que costumam dar atenção especial aos pedidos deste ouvinte. Não pagar (ou pagar muito pouco) pode ser entendido como uma afronta aos poetas e ao promovedor, e incitar uma cobrança mais acintosa ou mesmo algum tipo de sanção tácita (Travassos, 2000:70).

Via de regra, os rendimentos da bandeja são divididos em partes iguais entre os poetas. Foi assim que Cascudo (1984[1039]) descreveu a coisa na década de 1930. Porém, fala-se de um tempo em que eram comuns cantorias nas quais levava todo o dinheiro aquele que ganhasse mais palmas do povo ou que lançasse um assunto que o colega não conseguisse acompanhar. Alguns cantadores mais idosos contam que participaram ou ouviam histórias de cantorias assim. Tal procedimento foi aposentado em favor de uma ética segundo a qual dois

poetas trabalharam juntos e equanimemente e devem receber o mesmo pagamento independente de quem tenha se saído melhor ou agradado mais ao público¹⁵.

A simetria na divisão do dinheiro na cantoria é acompanhada de um ideal de simetria também nas alianças profissionais. Um cantador que é convidado por outro para formar dupla em uma cantoria deve retribuir o convite. Ao término de uma cantoria arrumada por Severino Feitosa, vi Sebastião da Silva ser convidado por um ouvinte para realizar uma cantoria com outro cantador. Sebastião, entretanto, insistia para que fosse com Feitosa, no intuito de retribuir logo a dádiva do colega. Embora não haja muitas regras explicitamente formuladas, uma retribuição inadequada pode causar desgosto. Roberto Macena costuma cantar em um bar com bom público de cantoria em Maracanaú (CE) e convidou Louro Branco para um compromisso lá. Louro, embora muito mais famoso que o colega, convidou-o para outra cantoria, mas em um bar inadequado, onde os freqüentadores pouco se interessavam em ouvir e menos ainda em pagar os poetas. Macena ficou decepcionado e via-se no prejuízo, pois se tivesse convidado outro parceiro, talvez recebesse em troca convite para algo melhor. Porém, dependendo do pacto entre os cantadores, a retribuição com convite nem é esperada. Raulino, por exemplo, recebe convite de cantadores regionais de cidades próximas a Caruaru, como Heleno Rosa. Nesse caso, o compromisso se encerra aí. Raulino, baseado em seu status, não retribui esses convites e os próprios regionais dão-se por satisfeitos, pois a maioria dos cantadores “de primeira” sequer aceitaria cantar com eles. Nesse caso, a diferença de status quebra a simetria nas obrigações entre os colegas. A análise das relações de reciprocidade profissional dos cantadores terá mais espaço no capítulo seguinte.

A bandeja, apesar de sua função comunicativa entre público e poetas, tem desvantagens para os repentistas. Não permite ao cantador saber de antemão quanto vai ganhar. Em algumas situações, o cantador teme que o pagamento na bandeja seja ridicularizado e comparado à esmola – como já vi acontecer com platéias pouco familiarizadas à cantoria. Por isso, há mais de trinta anos o cantador pernambucano Ivanildo Vila Nova começou a exigir que as cantorias fossem “de contrato” ou “justas”, isto é, com o cachê dos cantadores previamente ajustados¹⁶. Ele afirma que, antes disso, o Ceará foi pioneiro no pagamento de cachê para os cantadores e nas cantorias com portaria (cobrança de ingressos). Enquanto nos outros estados o promovente costumava gastar dinheiro ao fazer uma cantoria, em algumas regiões do Ceará, se fazia cantoria para ganhar dinheiro com a

¹⁵ Houve também um arrefecimento da disputa na cantoria e uma diminuição de cantorias em que se tentava abertamente derrotar o colega.

¹⁶ Também com os cachês, a simetria na divisão entre a dupla é um princípio dominante. São poucos os que tentam impor uma divisão desigual dos ganhos. Isso desperta desaprovação e maldizer: quem fica com mais é visto como explorador e desonesto; quem aceita menos é taxado de submisso.

cobrança de ingressos, com aluguel de espaço para mesas de jogos e com a venda de comidas e bebidas aos frequentadores – o que podia acontecer no terreiro de uma fazenda ou mesmo sob uma lona de circo. Isso rendia boa remuneração aos cantadores. Modificavam-se aí alguns elementos da dinâmica das cantorias, pois os ouvintes pagam para ter acesso ao espaço da cantoria e não precisam pagar novamente para fazer pedidos aos cantadores. O Vale do Jaguaribe, tem suas linhagens de promoventes que há mais de meio século fazem cantorias para grandes públicos, acrescentando seus ganhos de fazendeiro ou comerciante. Em função dessa comercialização da cantoria e de uma maior monetarização de suas relações sociais, foram cantadores estabelecidos no Ceará os primeiros a fazer fortuna com o repente, e antigamente corria entre os poetas o estereótipo de que os cantadores ricos moravam no Ceará¹⁷. Tal modelo influenciou também promoventes não comerciais. No já mencionado convite para Dimas e Otacílio Batista cantarem em Aquiraz em meados dos anos sessenta, Seu Neso combinou pagar à dupla cerca de um triplo do que apurava por mês na roça de mandioca. Cercou um local e fez uma cobertura de palha para cobrar ingressos e vender algo num bar. Assim pôde arcar com cachê tão acima de suas posses.

Ivanildo foi um dos cantadores mais influentes da geração que começou a cantar nos anos 60 e estabeleceu-se profissionalmente na década seguinte. Muitos de seus colegas dizem que conheceram a cantoria de contrato ao cantar com ele. Filho de repentista, não queria seguir nessa atividade. Incomodava-lhe o proceder dos cantadores da época. Cantando da boca da noite ao alvorecer do dia, ficavam à mercê de ouvintes e promoventes. Eram raros os profissionais. A maioria vivia precariamente, sem dar estabilidade à família. Apesar da admiração que os cantadores sempre despertaram, lançavam-se sobre eles (certamente com algum fundamento empírico) os estereótipos de ébrio, mendigo, aproveitador, mulherengo, viciado em jogos de azar, valentão etc. Alguns violeiros contam que décadas atrás, ao chegar a uma cidade, costumavam pagar alguém para carregar sua viola a fim de esquivar-se das brincadeiras que lhe seriam dirigidas nas ruas. Comunista, Ivanildo fugiu de Caruaru aos 18 de idade em, 1963, quando as perseguições políticas se acirraram na região. Em seu exílio na Paraíba e no Rio Grande do Norte, restou-lhe a cantoria como meio de vida. Inspirado nos preceitos aprendidos em sua experiência política esquerdista, procurou influenciar seus parceiros na construção de uma postura profissional mais respeitável, de instrumentos profissionais coletivos e de uma consciência de classe, que permanece como projeto. Nos anos 70, na medida em que foi adquirindo prestígio junto aos parceiros, ouvintes e

¹⁷ A prática se difundiu para outros estrados em fins da década de 1970 e início da de 1980, quando promoventes do sertão paraibano chegavam a adaptar suas residências para esta forma de apresentação das cantorias (Silva 1983:107)

promoventes, começou a impor certas condições como a cantoria “justa” e com duração de quatro horas. Desde então, a prática do ingresso e do cachê é tomada como uma estratégia e sinal de valorização profissional do cantador (Silva, 1983:107).

A duração de uma cantoria seguia uma delimitação do tempo fundamentada em um signo natural – a noite. Portanto, uma cantoria podia estender-se por dez horas ou mais. Ao cantador pedia-se a execução de canções e a declamação de longos romances (poemas de cordel com mais de 32 páginas), o que podia ocupar o poeta pela maior parte da noite. Ao convencionar quatro horas para a duração de uma cantoria, os cantadores adotaram um padrão de medida do tempo e coordenação de atividades característico das sociedades industriais¹⁸. Eles diminuíram e padronizaram o tempo das cantorias para driblar certos inconvenientes, principalmente a incerteza da relação entre trabalho e remuneração. Para isso, adotaram um procedimento comum no mundo industrial para a troca de trabalho por dinheiro, que é a delimitação do tempo das atividades seguindo a medida das horas (Adam, 1994:513).

Portanto, o cachê e a fixação de uma duração para a cantoria constituem esforços dos repentistas para controlar a relação entre trabalho e remuneração que é constitutiva da relação com ouvintes e promoventes. Tais mudanças não ocorreram num processo uniforme. Atualmente, as cantorias têm a duração de quatro horas – às vezes pouco mais, às vezes menos, dependendo da situação ou da preocupação dos cantadores com isso. Já o contrato é mais utilizado pelos cantadores “grandes”, que cantam rotineiramente em diversas partes do Nordeste e podem impor-se com seu prestígio. Porém, mesmo estes têm que se conformar com a bandeja em muitos de seus compromissos. Tudo isso compõe não apenas uma atitude, mas uma imagem do cantador como artista profissional, contrapondo-se aos estereótipos negativos que recaem sobre a classe. Agir como profissional é também uma maneira de tentar se destacar enquanto tal e de se distinguir entre os colegas. Assim aconteceu com Raulino em Bonito. Não podendo abdicar da bandeja, que lhe desagradava, procurou evitar a sujeição dos pedidos de dinheiro aos ouvintes.

Foi também nos anos 70 que se iniciou a tentativa da criação de uma “consciência de classe” entre os cantadores e de uma politização em defesa da regulamentação de direitos, como o reconhecimento formal da profissão de repentista, até hoje não concretizado. A organização de classe mais antiga é a Associação dos Cantadores do Nordeste, fundada em

¹⁸ Há algo de modernizador nisso, mas seria simplório falar (como faz Elias, 1998) numa substituição de um tempo “tradicional” gerado pelo ritmo de eventos naturais e do trabalho agrário por um tempo “moderno” pautado nas medições “abstratas” do relógio e do calendário. Cantadores e demais sertanejos já tinham familiaridade com estas sistematizações, tanto que o calendário era utilizado para marcar datas de cantorias.

Fortaleza no ano de 1950. Desde lá, muitas outras surgiram, várias minguaram e poucas chegaram a ter representatividade e atuação significativa em favor de interesses coletivos – sendo muito comum que elas se tornassem instrumento de um cantador para promover seus festivais e cantorias e exercer influência sobre os colegas. Segundo o presidente da ACN, Dimas Mateus, há vinte e duas associações de cantadores – algumas delas fora do Nordeste. Em São Paulo, a ARPOFOB (Associação de Repentistas, Poetas e Folcloristas do Brasil, fundada em 1970) atuou no sentido de “legalizar” a atuação dos repentistas – que eram perseguidos pela polícia e tinham que ser acobertados pelos donos dos bares onde se apresentavam (Ayala, 1988). Um marco foi a criação da ARPN (Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos) em Campina Grande (PB), no ano de 1974. A ARPN contribuiu para consolidar os “congressos” de cantadores, que serviram para divulgar a cantoria e debater sobre a arte e a profissão da viola. A ACN promove em Fortaleza ao menos um encontro mensal, a Noite das Violas, na qual há uma reunião e apresentações dos associados.

Um dos principais projetos das associações foi a regulamentação da profissão de cantador, até hoje não conquistada, apesar da simpatia e apoio que muitos políticos proeminentes manifestam aos cantadores. Atualmente, é rudimentar a atuação das associações em favor de melhorias profissionais e na construção de instrumentos e estratégias para a difusão da cantoria. Elas se prestam predominantemente para hospedagem de cantadores em viagens, para moradia provisória de um ou outro que se vê em dificuldades e para promoção de festivais ou auxílio para conseguir apoio financeiro para eventos, tanto por representarem coletividades quanto por possuírem registro de pessoa jurídica por meio do qual se pode receber verbas governamentais. No entanto, os festivais tendem a privilegiar os grandes nomes e os que já são profissionais, e pouco contribuem para a maioria dos associados. Cantadores com formação política de esquerda, como Antônio Lisboa (potiguar radicado em Jaboatão dos Guararapes, PE) critica a ausência de debates e discussões sobre as questões da “categoria” nos festivais das associações. Por isso, diz ele, tais eventos devem ser chamados de “festivais” e não mais de “congressos” – como eram chamados nos anos 70 e 80.

V. Feira.

Um ambiente frequentemente utilizado por cantadores é a feira. Muitos poetas relatam que a feira serve como ponto de encontro com os colegas, ouvintes e promoventes e portanto como espaço para batalhar por novos compromissos. Nem todos os cantadores cantam em feiras. Na verdade, as apresentações que presenciei em feiras (em Maracanaú,

CE, e Caruaru, PE) contaram predominantemente com poetas amadores, atraindo um público pequeno e não rendendo muito dinheiro. Diversas formalidades da relação entre cantadores e ouvintes são deixadas de lado nesse contexto: muitos poetas se alternam na viola e o público é sempre disperso e pouco exigente. A feira apresenta diversos inconvenientes para a cantoria, especialmente o barulho de máquinas, do sistema de som da própria feira e dos auto-falantes dos carrinhos de vendedores de CDs piratas.

Em Caruaru, a cantoria na famosa feira da cidade acontece nas manhãs e tardes de sábado, sempre na mesma área estreita entre um bar e os fundos de outra barraca. O primeiro cantor a chegar ao local tem direito ao dinheiro da bandeja no final do dia. Boa parte dos ouvintes são os próprios poetas que esperam para tomar parte no improviso. Entre os que cantam ali, nenhum tem a cantoria como principal fonte de renda. Para cantar, vêm de Caruaru e municípios vizinhos trabalhadores rurais que procuram tirar algum rendimento do repente na feira e poetas que não conseguiram estabelecer o repente como principal atividade profissional e que ali não se preocupam com retorno financeiro.

Também na feira expõe-se a estratificação entre os cantadores. Muitos dos tidos como de primeira linha vêm a cantoria na feira como atividade indigna, realizada por poetas de pouco talento, e mantêm distância dela para reafirmar as distinções e manter a integridade de sua imagem profissional. Tal discriminação transparece numa estrofe gravada em 1972 por Otacílio Batista, em que o cantor de feira é retratado como preguiçoso, mendigo e incapaz de criar versos de valor, sendo acusado de prejudicar a classe dos cantadores como um todo:

Basta um cabra não ter disposição
Pra viver do serviço do alugado,
Pega uma viola e bota ao lado,
Compra logo o Romance do Pavão,
A Peleja do Diabo e Riachão,
E a História de Pedro Malazarte.
Sai no mundo a gabar-se em toda parte,
A berrar por vintém em meio de feira.
Parasitas assim dessa maneira
É quem vêm relaxando a minha arte¹⁹.

Assim, dos seis cantadores de Caruaru considerados “profissionais”, somente os dois mais jovens, Raulino Silva e Luciano Leonel, assistem esses encontros. Se os críticos apontam deficiência na qualidade da cantoria de feira, não quer dizer que não haja exigências acerca das regras da cantoria e do conhecimento do código legitimado da língua portuguesa da parte dos próprios participantes.

¹⁹ *Música popular do Nordeste 2*, Discos Marcus Pereira, LP 403.5002, 1973. Nos versos 4, 5 e 6, são citados títulos de romances de cordel.



Figura 4: contextos de cantoria (a)

Acima, Arlindo Costa e Antônio Barbosa cantam na Feira de Caruaru (PE) tendo entre os ouvintes os cantadores Raulino Silva (no canto direito da foto) e Antônio da Cruz (de pé ao lado da dupla), e o embolador Bem-Te-Vi (sentado ao fundo) (09/06/2007). Abaixo, plano fechado de um pé-de-parede com Zé Eufrásio e Geraldo Amâncio para centenas de ouvintes em Aquiraz (CE) (17/07/2007).



Figura 5: contextos de cantoria (b)

Acima, Edmilson Ferreira e Antônio Lisboa em cantoria num teatro em João Pessoa (13/09/2007).
Abaixo, Zilmar do Horizonte e Raimundo Adriano apresentam-se em Festival na Casa do Cantador em Fortaleza (25/07/2007).

VI. Mídias, cidades e outras adaptações

a. *Ares, Ondas, Antenas e Plugs*

Vale ressaltar o papel do rádio como instrumento de comunicação regional, intimamente vinculado ao contexto social, político e econômico de sua localidade. Até a década de 1980, era o veículo de comunicação mais difundido no Brasil, pois mesmo com a implantação de redes de energia elétrica no meio rural (que possibilitou o uso da televisão), o rádio de pilhas permanecia soberano em sua abrangência (Silva, 1983:28-9).

O primeiro programa de rádio de violeiros surgiu na Rádio Cariri de Campina Grande (PB), em 1949, com o nome de *O Sertão é Assim*. Poucos anos antes, na Rádio Clube de Pernambuco, cantadores se apresentavam regularmente em meio a outras atrações no programa *Serão do Fazendeiro*. Até 1956 surgiram onze programas, sendo três em Campina Grande e outros em Recife, Natal, Mossoró, Caruaru, João Pessoa e até no Rio de Janeiro (este apresentado por Almirante)²⁰. As emissoras atentaram para a receptividade do público e os cantadores souberam valer-se das oportunidades que a nova tecnologia lhes dava. Desde então, os programas radiofônicos de cantoria generalizaram-se nas rádios AM do Nordeste. Para se ter uma idéia, em 1983, dez das doze emissoras AM do estado da Paraíba apresentavam programas de cantoria (Silva, 1983:36).

Durante muito tempo o rádio foi “como ouro” para os cantadores. Cantar no rádio era objetivo profissional e símbolo de status. Para os ouvintes, era signo inequívoco da qualidade de um repentista. Quando um poeta ia cantar em um local onde não era conhecido, ouvia inevitavelmente a pergunta “você canta em rádio?” A resposta negativa causava decepção e menosprezo nos ouvintes. “Quem não cantava em rádio estava perdido”, lembram. As emissoras ficavam distantes umas das outras e suas ondas atingiam vastas regiões – uma rádio de Recife podia ser ouvida no Ceará. Era instrumento profissional de suma importância. Ajudou a construir a fama de muitos, espalhando o nome, a voz e os versos de quem conseguia um horário. Além disso, foi durante muito tempo o melhor meio para dar avisos, receber convites (por carta) e divulgar seus compromissos. Os programas de rádio deram contribuição fundamental para a profissionalização dos cantadores e sua fixação em cidades. Exemplo disso é que, há cerca de 30 anos, repentistas que se apresentavam nos programas de rádio no estado da Paraíba eram de origem rural e teve a primeira ocupação profissional no setor agrícola e na construção civil; 71% deles passaram a viver exclusivamente da cantoria e nenhum dos 29% restantes da agricultura (Silva, 1983:97-8).

²⁰ As informações são de José Alves Sobrinho (1983), ex-cantador que participou de vários dos programas daquela época.

Parte das antigas vantagens do rádio foi substituída pelo telefone celular (principal meio de relacionamento com os promoventes) e pelo festival (que pode impulsionar carreiras). Mesmo assim, ainda hoje as emissoras são atrativas para os repentistas, e muitos mudam de cidade por causa delas. Permanecem como importante instrumento profissional, inclusive na disputa por espaço.

A maneira mais comum de concessão dos programas pelas emissoras é o horário pago pelos cantadores com parte do dinheiro de patrocínios comerciais (o restante ficando de lucro para os poetas). Há horários cedidos por emissoras aos cantadores sem ônus nem ganhos financeiros para estes. Silva menciona a remuneração dos violeiros com porcentagem fixa dos patrocínios e a contratação dos violeiros como assalariados, ficando a produção do programa sob responsabilidade da emissora (1983:10), práticas com as quais não me deparei.

Antigamente os pedidos dos ouvintes enviados aos programas de rádio também eram pagos, incrementando a renda dos cantadores. Zé Cardoso conta que, em fins dos anos 1970, os pedidos que ele e Antônio Nunes de França recebiam em seu programa numa rádio de Limoeiro do Norte (CE), rendiam semanalmente quinze a dezoito mil cruzeiros, cinco a seis vezes o dinheiro de uma cantoria justa. Era uma transposição da forma comunicativa da bandeja para esse meio de comunicação. O ouvinte enviava o pedido e o pagamento numa carta, e gostava que seu nome fosse dito no ar. Pagava-se também por avisos e recados que se mandava para serem lidos no ar. Apesar de esse pagamento ter caído em desuso²¹, ainda é fundamental para o poeta mencionar, cumprimentar e agradecer seus ouvintes e promoventes no ar para reavivar sua rede de relações – e assim ocorre em todos os programas radiofônicos de cantoria que ouvi ou compareci. É comum, especialmente nas segundas e terças feiras, os poetas mencionarem os nomes e agradecerem quem promoveu ou compareceu a suas cantorias nos fins de semana. Há quem desenvolva uma sistemática para isso, como o declamador Iponax Vila Nova, que mantém uma lista permanente com o nome de ouvintes e parceiros para saudá-los com regularidade em seu programa matinal na Caturité AM de Campina Grande.

Embora os programas de cantadores no rádio tenham incorporado certos aspectos da cantoria, como as exigências ligadas às redes de relações pessoais, isto não quer dizer que eles possam ser chamados de “cantorias radiofônicas”, como faz Silva (1983). Para cantadores e ouvintes, programa é programa e cantoria é cantoria. O programa tem estrutura diferente, derivada de imperativos do funcionamento do meio de comunicação em questão – horários, anúncios, avisos. Exemplo disso é o relato de Dimas Mateus de como foi a primeira

²¹ Não consegui apurar os motivos nem quando essa mudança aconteceu, mas pode estar relacionada à substituição da carta pelo telefone como forma habitual de comunicação.

vez que ouviu cantadores no rádio. Quando menino, alardeou-se no sítio onde morava que haveria uma cantoria com Dimas Batista e Lourival Batista transmitida pelo rádio. Na hora anunciada, reuniram-se todos na casa de um vizinho (poucos possuíam o aparelho naquele tempo) para ouvir a dupla. A decepção foi geral, pois estavam todos preparados para seguir noite adentro apreciando os versos e o programa durou apenas meia hora. Dimas Mateus conta isso zombando da própria ingenuidade de achar que o programa seria igual a uma cantoria.

Os programas de televisão não proliferaram tanto. O custo maior em comparação com o rádio e a necessidade de enquadramento em esquemas mais complexos de produção talvez inibam esse tipo de empreitada. O cantor Geraldo Amâncio é responsável pelo *Ao Som da Viola*, na TV Diário de Fortaleza (com transmissão para todo o país por antena parabólica). Rogério Meneses voltou a apresentar o *Canto dos Violeiros* na estatal TV Pernambuco. Em Juazeiro do Norte há um programa transmitido apenas para o sul do Ceará. Em Natal (RN), o apologista Aquino Neto mantém programa na TV União. A TV Ceará (estatal) conta com a participação freqüente de cantadores em um programa voltado para música nordestina. Esses programas costumam ser exibidos nas manhãs de domingo, espaço que as emissoras normalmente dedicam a atrações ligadas à “cultura regional”. No início dos anos 80, a TV Universitária de Natal exibia programa dedicado à cantoria, com o título de *Viajando pelo Sertão* (Silva, 1983:27). Em 1966, o cantor Diniz Vitorino apresentava-se em programa na TV Jornal do Comércio de Recife, o mais antigo dedicado à cantoria de que tive notícia.

A internet também é pouco utilizada. Os cantadores Ismael Pereira e Oliveira de Pannels, e as duplas Raimundo Nonato e Nonato Costa, e Edmilson Ferreira e Antônio Lisboa mantêm sítios virtuais. Há blogs em que se divulgam estrofes, gravações em formato mp3 e notícias. Alguns poetas, especialmente os mais jovens, usam sítios de relacionamento para comunicar-se entre si e com ouvintes. Mas, de modo geral, o uso da rede é incipiente e assistemático.

b. Gravações comerciais

Assim como apresentar-se no rádio, a gravação de um LP foi durante muito tempo uma aspiração profissional dos cantadores²². Adaptando sua arte às expectativas de quem ouve um disco ou, mais recentemente, um CD, os cantadores compõem e escrevem ou

²² Apesar disso, a maioria dos cantadores teve pouca preocupação em guardar exemplares de seus LPs ou de registrar títulos e datas de gravação – o que dificulta o levantamento detalhado dessa produção. Acredito que havia mais interesse pela exposição e fama que pelo registro ou permanência temporal.

decoram para gravar. Como o disco é considerado um registro da produção poética, as falhas comuns no improviso criariam um juízo negativo a respeito de sua capacidade poética, exceção feita para as gravações de festivais cantados de improviso.

A primeira gravação comercial de cantadores foi um LP produzido no final dos anos 60 pela gravadora pernambucana Rozenblit, que prosseguiu nesse mercado no princípio da década seguinte. Logo também a multinacional CBS, que investia nos discos de forró, lançou alguns LPs de cantoria, tentando inseri-los no mercado de música nordestina (em alguns, no início das faixas, há diálogos e efeitos de sonoplastia evocando o ambiente de uma fazenda e a situação de uma cantoria, e explicando aos ouvintes algo sobre o que se ouve em seguida)²³. Nas duas décadas seguintes, destacaram-se no segmento de discos de repentistas a gravadora Continental (que atuava também no mercado da chamada música sertaneja do Sudeste e Centro-Oeste do país) e o selo Beverly (que a Discos Copacabana destinava aos segmentos de produção de menor custo), todas instaladas no Rio de Janeiro e em São Paulo e que mantinham no Nordeste apenas escritórios de representação comercial. Havia ainda o grupo COMDIL, sediado em Recife, que englobava a gravadora Polydisc e lojas de varejo e atacado, concentrando seus setores de produção artística, distribuição, promoção e vendas no Nordeste, mas encomendando a fabricação de seus discos no Sudeste (Carvalho, 1991).

Segundo um diretor da Polydisc, a simplicidade das capas e a gravação apenas com dois intérpretes, feita em tempo de estúdio relativamente curto, tornavam o LP de repentistas um produto barato em relação ao custo médio de produção do mercado fonográfico. Mesmo com baixo custo de produção, os cantadores queixavam-se de não receber quase nenhum apoio promocional das gravadoras (tendo que realizar eles mesmos a divulgação de seus discos) e da falta de transparência e confiabilidade nos valores pagos e declarados pelas gravadoras. Isto é, como ocorre ainda hoje em nichos de mercado da indústria fonográfica, desconfiava-se de que a gravadora vendia muito mais discos do que informava ao cantor (Carvalho, 1991:89-97)²⁴.

Atualmente, a única gravadora e distribuidora que trabalha rotineiramente com CDs e DVDs de cantoria (e também de aboios e emboladas) é a Escalamares, com sede em Caruaru (PE), que nos últimos quinze anos lançou cerca de sessenta títulos do gênero. Inicialmente, a Escalamares procurava os cantadores e arcava com as despesas gravação e de direitos autorais. Mas, nos últimos anos, passou a apenas receber gravações de cantadores, masterizar

²³ *Festa de vaquejada e Casamento de vaqueiro* da dupla Zé Luiz e Zé Ferreira. LPs CBS 112252 e 104208, respectivamente de 1970 e de 1971, segundo as datas impressas nos selos.

²⁴ Sendo uma produção barata, a vendagem necessária para cobrir os custos dos discos de repentistas era pequena. Talvez por isso as gravadoras se despreocupassem com a promoção comercial desses produtos.

esse material, elaborar as capas e encomendar a fabricação²⁵. Não sei dizer se as gravadoras perderam interesse pelos repentistas, mas eles perderam o interesse pelas gravadoras. Como as tecnologias de gravação de áudio e vídeo disponíveis atualmente dispensam a mediação da gravadora para a produção de CDs e DVDs, os cantadores preferem eles mesmos coordenar esse processo, viabilizando a gravação (em estúdio ou no local de uma apresentação, sobretudo no caso de festivais), encomendando a fabricação e comercializando eles mesmos o produto. Antes, a produção passava por processos técnicos, comerciais e burocráticos com os quais o poeta não tinha familiaridade nem podia controlar. Agora, procuraram tomar para si as rédeas dessa produção e de seus lucros. Segundo eles, talvez vendessem mais com o apoio de gravadoras, mas preferem vender menos e ter o controle sobre sua obra fonográfica.

Os cantadores não têm costume de registrar a autoria de suas composições (canções, poemas ou versos compostos em gêneros do repente para a gravação comercial) (Carvalho, 1991:99). No caso de poemas e gêneros de cantoria, quando há algum tipo de registro, este se refere apenas os versos, pois as toadas são de domínio público (Carvalho, 1991:98; Travassos, 1999). Exceção feita às canções, que envolvem composição de letra e melodia. É comum que um grave as canções de outro em CD e apenas indique a autoria, sem pagar nada ao autor²⁶. Na maior parte das gravações de festivais comercializadas, os cantadores recebem somente o cachê pela apresentação, não sendo habitual a remuneração de diretos autorais e de intérprete. O promovente se encarrega da edição e produção do material e os cantadores lucram apenas como revendedores deste para seus ouvintes. Os CDs e os DVDs são atualmente o principal item de um comércio feito pelos próprios cantadores nos eventos de que participam para complementar sua renda. Nos festivais, sempre há um lugar reservado para os poetas montarem suas bancas. O “comércio da cantoria” engloba também livros e folhetos de cordel. Conta-se que essa prática teve início nos anos 60 e 70 com Pedro Bandeira e Otacílio Batista, que vendiam seus livros e folhetos nas cantorias – um desses títulos é a célebre *Antologia Ilustrada dos Cantadores* (Batista & Linhares, 1976).

c. Urbanização

Nadja Carvalho (1991) analisa o processo de urbanização da cantoria a partir dos anos 70 e 80, voltando sua atenção para os modos de produção econômica de cantorias e festivais. Carvalho retrata a cantoria como uma forma de “resistência” e fala insistentemente num

²⁵ Informações fornecidas por Wilson Veloso, sócio-proprietário da Escalamares Ltda.

²⁶ Há cantadores que “pirateiam” os discos de colegas. Essa atitude não é bem vista, mas não me deparei com punições contra isso além da crítica, dos rumores e dos boatos.

sentimento de perda dos violeiros com essa mudança gradativa para o meio urbano. Porém, creio que tal preocupação seja mais da socióloga (que cede à idéia erudita de tradição em perda) que dos cantadores. Os próprios depoimentos citados pela autora expõem uma valoração positiva das transformações ocorridas na cantoria e enaltecem o maior prestígio atingido com programas de rádio, congressos e difusão nos meios universitários, o fato de ser uma figura mais respeitada, o comportamento mais leal entre os colegas, a politização, o maior preparo para cantar temas mais diversificados etc. (1991:45-7)²⁷. Essa visão otimista dos cantadores frente às transformações já estava presente em estudos anteriores ao de Carvalho, como os de Ayala (1988[1983]) e Silva (1983). Mesmo cantadores mais antigos como o venerado Pinto de Monteiro (paraibano nascido em 1917) viam com bons olhos os “progressos” dessa geração que se instituía nos anos 60 e 70.

Embora se fale de um prazer especial em cantar para o povo dos sítios por causa do ambiente e da simplicidade, o meio rural tem algumas desvantagens para o violeiro: menor capacidade financeira dos ouvintes (e portanto menor rendimento das apresentações), dificuldades e maior custo de transporte, exigência ou expectativa de uma cantoria que se estenda por muitas horas. (Carvalho: 1991:41-2). A tese de que a cantoria se urbanizou e de que isso foi uma mudança positiva e fundamental é corriqueiramente defendida por cantadores. Ela implica em dizer que eles souberam sofisticar sua arte e se adaptar a novos públicos e novos modos de vida e de relações sociais – servindo como argumento de que a cantoria não é apenas “coisa de matuto”.

Cantar para o público urbano há muito é visto como elemento de diferenciação entre os cantadores. Um exemplo disso me foi fornecido pelo cantador Chico Mota. Quando se instalou em Caicó (RN) em 1963, cantava predominantemente nos sítios, mesmo tendo programa na rádio e morando na cidade. Os cidadãos desprezavam a cantoria e só davam valor a cantadores de grande renome, como os irmãos Lourival, Dimas e Otacílio Batista. Quer dizer, furar a rejeição do meio urbano (mesmo no sertão do Seridó) era para poucos. Nos anos 80, o processo de urbanização e a crescente profissionalização de cantadores já haviam desenhado uma divisão de estratos entre os poetas. Em depoimento citado por Carvalho (1991:43), um cantador “profissional” residente em João Pessoa fala que há colegas que “são chamados cantadores de sítio”, que não teriam “alcançado o degrau” dos grandes nomes do repente e ficariam melhor com os ouvintes do meio rural, com os quais “se dão bem”. Esse depoimento expõe a distinção entre duas categorias de violeiros: uma que conquistou um público mais sofisticado e diversificado e outra que ficou restrita ao público

²⁷ Há apenas a fala de um cantador mais idoso que é crítica ao estilo de vestir dos mais jovens e sua postura em pé no palco dos festivais (Carvalho, 1991:50).

camponês, nivelando-se a ele no gosto e no capital cultural. A categoria “cantador de sítio” equivale às atuais “regional”, “pequeno”, “de segunda”.

A cantoria “urbanizou-se” num momento em que o país passava também a ter a maioria de sua população vivendo em cidades. Muitas vezes, a mudança para as cidades cessa os vínculos entre poetas e ouvintes. Orlando Queiroz e José Rego, apologistas e promoventes de cantorias respectivamente em Fortaleza e Natal, assistiam cantadores e os ouviam pelo rádio na infância. Interromperam esse hábito quando mudaram para as capitais. Queiroz reencontrou o repente alguns anos mais tarde ao assistir uma apresentação de Zé Maria na universidade em que estudava. Rego passou décadas achando que a cantoria tinha se acabado até surpreender-se com a quantidade de eventos que aconteciam na capital potiguar. Muitos cantadores viveram o reverso desses exemplos e precisaram reconstituir seu público no novo ambiente. Foi o caso de Guriatã do Norte, natural de Bom Jardim - PE, que se mudou para Recife nos anos 80. Guriatã conseguiu localizar e mapear o paradeiro de seus antigos ouvintes na região metropolitana da capital, podendo então convidá-los pessoalmente para suas cantorias²⁸.

O que os poetas chamam de urbanização da cantoria é mais do que a mudança dos cantadores para as cidades, que ocorria há mais tempo – quem cantava em rádio morava na cidade, por exemplo. Trata-se da conquista do público das cidades, de uma inversão ocorrida nos últimos vinte anos em que se passa a cantar mais no meio urbano que nos sítios e fazendas. Ressalto que a cantoria e o forró eram a única forma de diversão coletiva dos camponeses. A urbanização exigiu estratégias para competir com outras formas de entretenimento e festejo. O rádio, o disco e os festivais (dos quais falo mais à frente) foram fundamentais nesse processo.

d. Revés da urbanização: a praia e o cantar de mesa em mesa

A urbanização da cantoria não deu oportunidades iguais a todos os poetas. Muitos ficaram distantes ou foram alijados do rádio e das novas formas de difusão e conquista de novos públicos. Com o êxodo rural, um grande número de cantadores foi também para as capitais Nordestinas – que, com exceção de Teresina (PI), ficam no litoral. Nem todos conseguiram reencontrar seu público (como fez Guriatã do Norte) ou conquistar outras platéias no novo contexto. Foi então que surgiu a alternativa de cantar nas praias pedindo

²⁸ Assisti Guriatã do Norte cantando com Heleno de Oliveira em Camaragibe (próximo a Recife) e pude constatar sua proximidade pessoal com os presentes, pois cumprimentava a maioria nominalmente. Informações sobre a trajetória de Guriatã me foram fornecidas pelo cantor Antônio Lisboa.

dinheiro em troca de alguns versos²⁹. Aí, não há necessidade de ter uma rede de promoventes e ouvintes. Foi uma solução encontrada diante de descaminhos da trajetória profissional de alguns poetas que acabou instituindo um nicho profissional específico. Sozinhos ou em dupla, os cantadores dirigem-se aos possíveis ouvintes, que a princípio não estão naquele ambiente nem para ouvir cantoria nem para pagar ao cantador.

No repente da praia predomina o elogio. Ele é repetitivo e não se guia pelos mesmos critérios de qualidade poética de outros contextos, mas pela necessidade de, mesa a mesa, guarda-sol a guarda-sol, convencer o ouvinte a dar algum dinheiro. Preferem abordar casais – e aí, nos versos, dizem que um é dono do coração do outro, que a moça é a “princesa” do rapaz, pedem para ela dar um beijo nele para que ele pague bem etc. Há porém nordestinos que conhecem cantoria e pedem motes e canções. Os próprios cantadores de praia admitem fazer parte da “classe mais baixa” da cantoria, embora digam que a divisão entre cantadores muitas vezes é injusta, pois há bons poetas nas praias também.

Azulão do Norte começou a cantar nas praias em meados dos anos 80. Conta que pegou um ônibus após uma cantoria fracassada em Olinda (PE) e conheceu casualmente um colega que se dirigia para cantar na Praia de Boa Viagem em Recife. Este o convidou para ir também. Assim fez Azulão e ganhou naquele dia o dinheiro de vários pés-de-parede. Aluízio Tavares, que canta regularmente em Fortaleza, afirma que para ganhar dinheiro no pé-de-parede é preciso ter nome ou saber cantar muitas canções³⁰ e por isso opta pela praia. Muitos dizem que, com sorte, pode-se ganhar mais de dois mil reais num mês de veraneio, soma que um cantador de pouca fama dificilmente arrecadaria em outros contextos. O mesmo ocorre com a cantoria de mesa em mesa em grandes cidades de outras regiões do País³¹. Conheci na Casa do Cantador da Ceilândia (DF) um agricultor alagoano que na entressafra viaja para Brasília e São Paulo para cantar elogiando frequentadores de bares e consegue fazer esse périplo bastante lucrativo. Comenta-se que o mercado da cantoria na praia está saturado. Alguns dizem que nas férias de verão pode-se contar cerca de 40 cantadores atuando na Praia do Futuro em Fortaleza. Apesar disso, ainda se pode conseguir um bom dinheiro em poucas horas na areia. Muitos vêm do interior do Ceará, de São José do Egito (PE) e até de Recife (onde também se canta nas praias) para cantar em pontos turísticos da orla de Fortaleza principalmente nos meses de janeiro e julho, quando aumenta o movimento de turistas. Entre

²⁹ Essa interpretação me foi apresentada pelo cantador Antônio Lisboa.

³⁰ No Ceará, parte considerável dos frequentadores de cantoria aprecia mais as canções do que os gêneros de improviso.

³¹ É algo muito semelhante ao que se assiste nas praias nordestinas. Não sei o motivo de, no Nordeste, esse modo de cantoria só acontecer nas praias e não em qualquer ambiente como praças e restaurantes.

eles há os que vivem em suas regiões dos pés-de-parede e de festivais de cantadores “regionais”.

É preciso ter “coragem” para abordar as pessoas na praia. Um cantador residente em Recife me disse que tem vergonha de fazê-lo, só o faz por que não pode se sustentar somente com o pé-de-parede. Como é o cantador que chega até o ouvinte para pedir dinheiro, a identificação com a mendicância é inevitável. Para reforçar a má impressão, esses cantadores frequentemente insistem para cantar e receber algum dinheiro mesmo diante de recusas, irritando alguns turistas. A cantoria na praia (ou de mesa em mesa) implica em formas de interação dos cantadores com seus ouvintes que intensificam a associação sertanejo/retirante/pedinte. Daí grande parte dos cantadores repudiam essa prática por gerar um estereótipo que acaba sendo jogado sobre a cantoria como um todo. Logo no começo de minha pesquisa, procurei sondar a veracidade de tal acusação, e não foi difícil encontrar indícios. Ao falar a um amigo em Brasília que iria para o Nordeste fazer uma pesquisa de campo sobre repentistas, ele exclamou “Nossa, então você vai ter que lidar com gente muito chata!” Me fiz de sonso, indaguei o porquê, e a resposta foi clara: “você está na praia tomando uma cerveja e vêem aqueles caras te pedir dinheiro”. Noutra ocasião, em Recife, comentei com um conhecido – que não sabia o tema de minha pesquisa – que tinha ido à praia procurar alguns repentistas. Ele achou insólito que eu estivesse interessado em pessoas que para ele são naturalmente desinteressantes e inconvenientes. Portanto, a pecha tem fundamento, mas não se pode dizer que os cantadores de praia sejam os únicos responsáveis pelo preconceito contra a cantoria.

VII. Congressos e festivais

Em meados dos anos 40, os cantadores começam a ser convidados para cantar em espaços nobres de grandes cidades como Fortaleza, Recife, Rio de Janeiro e São Paulo. Este interesse urbano pela cantoria teve vez no mesmo período em que Luiz Gonzaga começava a difundir pelo país musicalidades do sertão nordestino em seus xotes e baiões. *Asa Branca*, gravado pela primeira vez em 1947, delineia em seu tema – ícone consagrado de música nordestina – uma escala semelhante às utilizadas pelos cantadores (Travassos, 1997). A realização de apresentações de cantadores nos teatros luxuosos das capitais é simultânea também à sua presença nas emissoras de rádio (Silva 1983:57-8). Em 1946, o escritor e dramaturgo paraibano Ariano Suassuna promoveu uma apresentação de cantadores no Teatro Santa Isabel, em Recife. Rogaciano Leite, após deixar de ser cantador e tornar-se jornalista,

dirigiu os primeiros congressos de cantadores em 1947 no Teatro José de Alencar de Fortaleza e, em 1948, no mesmo Santa Isabel de Recife (Alves Sobrinho, 1983 e Coutinho Filho, 1972:111-4). Segundo Crook (2005:97), nessas apresentações já havia uma formalização da competição com júri e envelopes sorteados com assuntos e motes para as duplas, padrão seguido até hoje na maioria dos eventos dessa natureza. Até o início dos anos 70, ocorreram por volta de dez congressos de cantadores. A partir de 1974, com a realização anual do Congresso Nacional de Violeiros pela Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos, os congressos tornaram-se atividade mais corriqueira (Alves Sobrinho, 1983). Hoje em dia, usa-se mais o termo festival para designar esses eventos, e ocorrem vários deles toda semana no Nordeste, estima-se que mais de uma centena por ano³².

No texto impresso na contracapa de um LP com gravações do V Congresso Nacional de Violeiros (realizado em Campina Grande em 1978), Bráulio Tavares diz que nos festivais há “apropriação” de um modelo de espetáculo realizado pelo rádio e pela TV que resultou na ampliação e diversificação do público da cantoria e, como decorrência, em novas possibilidades profissionais para o cantor³³. Nos anos 70 e 80, Campina Grande reuniu boa parte dos “grandes nomes” da viola, atraídos por “pontos” promissores e promoventes generosos. Lá residiam Ivanildo Vila Nova, Severino Feitosa, Aduino Ferreira, Moacir Laurentino, Zé Gonçalves, Daudeth Bandeira, Felton Dantas, Severino Ferreira entre outros. Seus Congressos atraíam platéias até então distantes das cantorias, como os estudantes universitários. Os poetas eram convidados a se apresentar em todo tipo de evento, inclusive comícios e manifestações políticas – como ocorreu no movimento em favor da anistia em 1979. Esse interesse urbano pela cantoria é contemporâneo de um interesse pelo consumo de música considerada folclórica por um público que buscava conectar-se à cultura “autêntica” do povo, que imaginavam ser a verdadeira cultura brasileira (J. Sautchuk, 2005).

Os festivais tornaram-se a “vitrine” da cantoria, e as vitórias nessas competições organizadas passaram a constituir um dos principais meios para conseguir fama e credibilidade junto a colegas, ouvintes e promoventes. É comum ver cantadores que se saíram bem num festival (nem sempre a opinião da platéia equivale à do júri) serem assediados por ouvintes e às vezes nessa situação surgirem convites para novas cantorias³⁴. Anteriormente, a fama de um cantor dependia do rádio e em alguns casos das pisas

³² Em 2000, a maior parte dos cantadores profissionais estava segregada em dois grupos. Ivanildo Vila Nova conta que o círculo de repentistas do qual ele participava realizou 125 festivais naquele ano. Mesmo que o grupo rival tenha promovido menos festivais, estima-se que ocorreram mais de 200 no período. Esta divisão entre os cantadores será melhor abordada mais a diante.

³³ *Violas e repentistas 1*. Discos Marcus Pereira, LP MPL 9411, 1980.

³⁴ Também Carvalho (1991:71) notou que sucesso nos festivais e congressos propiciava convites de cantorias e ocupação de espaços no rádio e na gravação de discos.

poéticas que aplicava em seus parceiros. A consolidação dos festivais favoreceu o estabelecimento de uma nova geração de poetas. Nas primeiras edições do Congresso Nacional de Violeiros de Campina Grande, os cantadores pertencentes à geração que então se estabelecia (Sebastião da Silva, Geraldo Amâncio, Ivanildo Vila Nova, Moacir Laurentino, Severino Feitosa e Sebastião Dias) sobressaíram-se nas competições e os antigos medalhões (como Diniz Vitorino, Pedro Bandeira e Manoel Xudu) no máximo alcançavam segunda e terceira colocações³⁵.

Os festivais ajudaram a formar e reproduzir uma elite da cantoria e exprimem, de diversas maneiras, a estratificação sócio-econômica e de prestígio entre os violeiros. Os “grandes” têm dominância e influência sobre sua realização e predominam nos eventos de maior apelo e divulgação junto ao público. Há festivais em que cantadores regionais concorrem sem chance de vitória³⁶ e festivais de cantadores regionais nos quais se pode convidar um nome de maior peso para abrilhantar a noite. Em alguns eventos regulamenta-se uma segregação entre as categorias de cantadores – por exemplo, com a diferenciação dos cachês e com uma competição preliminar entre os “regionais” para eleger quem dentre eles participará da noite com os “grandes”. O único evento dessa natureza que contempla os cantadores de praia é o Congresso de Cantadores do Nordeste, realizado anualmente em Recife (PE) e promovido por Rogério Meneses e Antonio Lisboa. Lisboa tem postura muito crítica a respeito da estratificação postulada pelos cantadores. Como parte do Congresso, os cantadores de praia realizam apresentações, fazem palestras e participam de debates. Contudo, esses poetas mais humildes não participam do show competitivo, que é o ponto alto do evento.

A remuneração dos participantes de festivais é feita por cachês combinados no ato do convite. Como há relativa regularidade na realização desses eventos³⁷, os cantadores inseridos nesse circuito dinamizam significativamente seus ganhos financeiros, que passam a ser também um pouco mais previsíveis. Assim como no pé-de-parede, há um princípio de que todos os cantadores participantes de um festival devem receber o mesmo cachê. Muitos promoventes primam por essa isonomia. Outros escalonam o valor do pagamento de acordo com a fama de cada convidado (uma estimativa da capacidade de atrair e agradar ouvintes pesa nesse tipo de negociação), apertando os que já ganham menos em sua rotina profissional

³⁵ Nadja Carvalho apresenta uma lista com os resultados de 1974 a 1978 (1991:72).

³⁶ Especialmente nos festivais de mais de uma noite, com eliminatórias para a final, os cantadores “pequenos” são colocados como “bucha de canhão”, raramente ameaçando a classificação das duplas de maior renome.

³⁷ Grande parte deles ocorre todos os anos.

– e ganham menos justamente porque não reúnem instrumentos e atributos para negociar melhores rendimentos.

Quase todos os festivais ocorrem em praça pública³⁸ e são organizados por um cantador com apoio de prefeituras e governos estaduais³⁹, sendo frequentemente integrados aos calendários festivos e de eventos artísticos dessas estâncias governamentais. Mesmo o patrocínio sendo fundamental para a realização dos festivais, são pouco utilizados instrumentos como a Lei de Incentivo à Cultura e outras formas de financiamento oficial obtido por seleção de projetos a partir de editais (ofertados por empresas estatais como a Petrobrás). Predominam as estratégias da cordialidade (Buarque de Holanda, 2002) calcadas em relações de ordem pessoal principalmente com empresários e políticos.

Neste capítulo procurei mostrar como os cantadores construíram nas últimas décadas instrumentos de reprodução profissional e de controle sobre sua atividade profissional. A crescente profissionalização dos repentistas, a delimitação do tempo das apresentações, a instituição de cachês nos pés-de-parede e a difusão da realização de festivais integram um processo gradativo de adaptação dos poetas a novas formas de sociabilidade. Esse processo é direcionado para um controle cada vez maior dos poetas sobre as variáveis de sua atividade, seja o tempo das apresentações, o valor dos pagamentos e mesmo a distribuição desses recursos, que nos festivais é regulada por relações de trocas entre os poetas. A apropriação desses instrumentos e a inserção nesses circuitos dependem de certos capitais profissionais (alianças, conhecimentos, “talento”) e constituem diferenciais de status entre os cantadores.

³⁸ Os festivais em auditórios ou recintos fechados e com cobrança de ingressos foram comuns em outros tempos.

³⁹ Como prefeitos e secretários de governo comparecem aos eventos, é comum que se peça aos cantadores prudência na crítica política, para evitar indisposições com as “autoridades” presentes.

Capítulo 4
REMUNERAÇÃO, ALIANÇAS E INTRIGAS:
AS RECIPROCIDADES NO CAMPO DA CANTORIA

I. Alianças

A cantoria com cachê combinado antecipadamente foi um dos artifícios dos cantadores para obter maior controle sobre seu trabalho, sobretudo no que se refere à remuneração. Outro passo importante nesse sentido foi a instituição de um circuito de festivais, que oferece oportunidade de ganhos mais constantes e previsíveis a seus participantes freqüentes, uma vez que pode-se contar com certa regularidade desses eventos, nos quais a remuneração é feita por cachê ajustado no ato do convite¹.

Como disse anteriormente, existe um modo de reciprocidade entre poetas nos pés-de-parede segundo o qual quem é convidado por outro para formar dupla numa cantoria deve retribuir o convite. Ou melhor, há redes de reciprocidade que ligam os cantadores por meio das cantorias e festivais que promovem e para os quais são convidados. Os festivais dinamizam essas trocas na medida em que movimentam a arte e a profissão dos cantadores e lhes permitem maiores ganhos financeiros – embora apenas uma parcela da classe participe deles com freqüência. Vale ressaltar que a cantoria impõe a troca entre os cantadores em diferentes níveis. Isso se deve principalmente à obrigatoriedade de cantar em dupla, que cria uma interdependência entre os cantadores tanto no plano poético e ritual quanto no plano da estrutura de relações no campo social. Como só se pode cantar em dupla, eles precisam sempre contar uns com os outros e há necessidade de cultivar os parceiros de cantoria.

Nos pés-de-parede, os cantadores trocam a oportunidade de dividirem o rendimento de uma cantoria por meio de convites mútuos. Já nos festivais, há a figura de um cantador-promovente, que busca patrocínios, organiza o evento e escolhe os participantes. As relações envolvendo dinheiro e trabalho nestes eventos não se resumem a atos isolados em que o cantador-promovente paga um cachê a quem participa do espetáculo. É bem verdade que o dinheiro do cachê é trocado por um serviço (a apresentação do repentista com seus custos

¹ Os festivais de cantoria também são financeiramente importantes para emboladores de coco, declamadores, aboiadores (estes últimos com menor freqüência) que fazem “apresentações especiais” (isto é, sem competir) e cordelistas, que vendem seus folhetos. Há também declamadores que atuam como promoventes. Iponax Vila Nova (de Campina Grande) e Raudênio Lima (de Caruaru) são declamadores que recentemente estabeleceram-se na promoção de festivais e cantorias. Têm o trunfo de poderem estar nos festivais dos outros tanto para declamar quanto para apresentar (e Iponax também para julgar). Não tive notícia de apresentações ou festivais promovidos por emboladores e aboiadores com a presença de violeiros.

agregados como transporte e hospedagem). Nesse plano, os bens (dinheiro) e serviços aí trocados são perfeitamente alienáveis. Entretanto, as ações de convidar-pagar e de cantar-receber são assimétricas. A troca do bem pelo serviço é englobada pela troca de oportunidades de ganhar dinheiro, na qual quem paga fica como credor de quem ganha². Assim, essa troca de dinheiro por trabalho acarreta uma troca de dádivas sob a forma de convites e cachês, que institui vínculos de dependência entre os cantadores e faz da permuta comercial entre cachê e apresentação uma série de atos envoltos em relações personalizadas.

Essa consideração requer esclarecimentos. Para a antropologia estruturalista, as trocas de dádivas, ao instituírem relações de reciprocidade entre grupos e pessoas, são fator primordial na constituição da própria sociedade. No caso em questão, não se pode atribuir às trocas profissionais esse papel na formação da vida social, contudo, é por meio dessas trocas que o campo social da cantoria se consubstancia e ganha forma.

Parte da reflexão antropológica sobre reciprocidade opõe dádiva (dimensão simbólica) e utilitarismo econômico (dimensão utilitária e funcional). Um ponto importante de tal tese é que as trocas de dádivas misturam interesse e desinteresse (a pessoa que dá só alcança seu interesse por meio da satisfação do interesse do outro) e envolvem uma dialética entre espontaneidade e obrigação (Mauss, 2001[1925]; Bourdieu, 1977; Caillé, 2002). Na reciprocidade profissional entre os cantadores, as trocas são explicitamente interessadas e obrigatórias³. A expressão do interesse dos cantadores por apresentações e seus ganhos financeiros (sejam cachês ou bandejas) é considerada legítima.

Outro ponto é a oposição colocada entre economias mercantis e economias da dádiva. No primeiro caso, o foco das relações são as trocas de mercadorias e a reprodução das mercadorias. No segundo, as relações servem à reprodução de “pessoas”, isto é, à construção e manutenção de vínculos sociais (Cf. Villela, 2001:195-6). Strathern propõe uma visão etnográfica e sistêmica dessa diferença e entende que, numa economia mercantil, na qual tudo que se produz é alienável, a possibilidade de alienação dos bens cria uma divisão entre a pessoa e seus produtos. Já numa economia de dádivas, não há a noção de propriedade; a inalienabilidade das coisas numa economia de dádivas é decorrência de as pessoas simplesmente não terem propriedades particulares alienáveis, pois só podem dispor das coisas por meio de vínculos com outras pessoas (Strathern, 2006:248, 250).

² Obviamente, não é apenas dinheiro que se ganha. Quem participa de festivais pode também ganhar em prestígio, na divulgação de seu trabalho e nos contatos com colegas, ouvintes e promoventes.

³ Há promoventes de festivais que convidam cantadores levando em conta também a dimensão de seu “nome”, de sua fama, sem contar com uma retribuição com convite para outro evento. Mesmo nesses casos, o convite não é desinteressado e entram em questão cálculos da importância da presença daquele poeta no evento e das possibilidades de formas de retribuição difusas, como a influência deste sobre outros promoventes.

Não quero ignorar esse tipo de diferença, atribuindo às trocas profissionais entre cantadores características que não possuem, apenas para utilizar o pacote de um conceito antropológico. O estatuto do cachê enquanto uma forma de bem e de mercadoria não pode ser obscurecido. O que ocorre é que esse estatuto não implica em que o cachê e a apresentação sejam trocados como meras mercadorias em uma lógica econômica que determine todo o espectro de relações. O convite estabelece um vínculo circunscrito (cantoria-cachê) entre o promovente e os cantadores de um festival, assim como entre dois cantadores em um pé-de-parede. Além de indicar uma troca comercial circunscrita, o convite é a mola mestra de uma rede de dádivas e contra-dádivas mais ampla, que dinamiza a circulação dos cantadores. Por um lado, as relações configuradas pelos convites colaboram para a continuidade da geração de bens, isto é, o dinheiro que os cantadores angariam e distribuem entre seus pares. Por outro, criam pessoas para se trocar, ou seja, instituem parceiros de troca a quem os cantadores devem contemplar em trabalhos futuros. A partir da análise das trocas no circuito de festivais, pretendo demonstrar como esses vínculos são vividos pelos cantadores e como eles são fundamentais na estruturação do campo da cantoria nordestina, que é baseado justamente no trânsito dos cantadores. Assim, é impossível “ganhar dinheiro” na cantoria sem estabelecer-se nessa rede complexa de trocas, alianças e inimizades, mas também é inviável incluir-se nessa rede sem praticar a economia dos convites, esses vínculos comerciais circunscritos que são a pedra de toque da sociabilidade entre cantadores.

É possível apreender parte dessas redes observando quem vai ao festival de quem. As conversas entre os poetas também são reveladoras. Nelas, eles barganham, tentam influenciar uns aos outros (e influenciar alguém para que este influencie um terceiro), aconselham-se e sondam a aprovação de seus projetos e atitudes. Certa noite, após a apresentação num festival, um cantador que participava de festivais, mas não os promovia, e um poeta que promovia festivais e cantorias conversavam sobre suas parcerias e especulavam passos futuros. O promovente falava das dificuldades que certas alianças lhe implicavam. Ele havia se apresentado no festival de um cantador que tem a promoção de festivais como principal capital profissional e deveria retribuir convidando-o para um de seus eventos, contudo, acreditava que seu público não veria um bom atrativo nesse parceiro de trocas. Assim, calculava ter que deixar de fora um cantador mais prestigiado e correr o risco de decepcionar seu público para honrar a troca. O cantador que não promovia, por sua vez, também falava dos reveses dessa lógica de reciprocidade. Como não promove festivais, conta com outros mecanismos para retribuir – por exemplo, conseguindo patrocínios para festivais e cantorias

promovidas por cantadores que o convidam e levando estes a pés-de-parede para os quais é convidado. Dizia ele que, quando for promover um festival, terá de promover uma série, ao menos dois ou três, pois sabe que não poderá contemplar em apenas um evento todos que vêm colaborando com ele nos últimos anos. Ele prevê que quem for preterido em função de uma limitação inevitável, sentir-se-á vítima de ingratidão. Assim, concluía ele que promover um festival apenas, em vez de lhe trazer benefícios, acarretaria prejuízos.

Assim como os pés-de-parede requerem uma rede de colegas, ouvintes e promoventes empenhados em sua realização, os festivais demandam patrocínio. Em função disso, as trocas dependem primordialmente das relações de seus integrantes com empresários e políticos que possam dispor de recursos ou incrementar a capacidade de convencimento do poeta junto a estâncias governamentais, de modo a inserir festivais e apresentações de violeiros no programa de festividades de municípios e estados. Ocorre então uma conversão do capital financeiro, oriundo de patrocinadores públicos e privados, em capital profissional do poeta responsável pelo evento – que lhe renderá em futuro próximo convites e cachês (ou seja, mais capital profissional e financeiro).

As trocas forçam os cantadores a encontrar, inventar e apropriar-se de meios (lealdades, patrocínios, parcerias com entidades governamentais, conhecimento logístico etc.) para a promoção de eventos, e acaba contribuindo para a multiplicação das oportunidades de trabalho. Como cada um procura favorecer com seu trabalho quem também o favorece (muitas vezes contrariando afinidades e hostilidades pessoais), a troca tem uma dimensão produtiva e outra restritiva, pois quem não promove tende a ser preterido. Presenciei uma conversa entre dois cantadores em que um dizia não convidar para seus festivais um declamador admirado pelas platéias porque este não promovia nada e seria então um “convite perdido”. Muitos cantadores criticam tal “comércio” dos festivais⁴, mas não podem ignorar esse mecanismo coletivamente assentado de manutenção profissional em suas alianças – sob o risco de tomar um “gelo” dos colegas e perder espaço profissional. Não presenciei cobranças diretas e creio que elas sejam pouco comuns. A revanche pela ingratidão costuma tomar a forma do rumor e do boicote.

Vale ressaltar que a troca de convites não indica necessariamente uma relação harmoniosa entre poetas. Ao contrário, o círculo de convites para festivais é um dos principais motivos de querelas e rupturas nas relações entre os cantadores. Além disso, um

⁴ Uma das críticas a essa lógica é a de que muitos cantadores promovem festivais tendo em vista somente um interesse comercial, deixando de lado a qualidade do espetáculo, principalmente no que se refere à escolha do elenco.

cantador pode convidar outro para seu festival e prejudicá-lo (intencionalmente ou não) de maneiras diversas: colocando para cantar com um parceiro fraco, estipulando temas áridos para se cantar ou direcionando a ação dos julgadores. Aí a dádiva do convite tem o amargo da ofensa e pode ter resposta na mesma moeda. Por outro lado, a alternância na função de provedor financeiro (promovente) acarreta a alternância dos cantadores na posição de credor e estabelece uma simetria na relação entre os envolvidos que pode inclusive contrapor-se a diferenças de status e prestígio.

Há um princípio que favorece a manutenção regular e simétrica das trocas: os convites devem retribuir cachês de valor aproximado. Teoricamente, quem promove um festival receberá, nos meses subseqüentes, convites de trabalho que lhe renderão a quantia equiparada à verba com que pagou os cachês de seu festival. Presenciei certa vez queixas a respeito de um colega que pagava cachês pequenos em relação à média de mercado. O queixoso prometia em seus festivais pagar a este colega um cachê equivalente aos dos festivais deste e inferior ao que todos os outros receberiam. Conta-se que um cantador que promoveu uma série de festivais patrocinados primordialmente com apoio estatal cobrava de cada participante convites para cantorias e festivais que somassem a mesma quantia em cachês – atitude que outros cantadores consideraram oportunista e exagerada.

Entretanto, essa reciprocidade não é estritamente obrigatória e não há uma lógica automática ou uma regra exata a reger as trocas. O apego do cantador a essa reciprocidade é variável – alguns de menor fama a utilizam como estratégia para inserir-se no circuito de festivais. Há cantadores que participam rotineiramente de festivais sem promover nenhum; há também quem convide um cantador em função de seu prestígio, mas não é convidado por este para seus festivais. Creio que nas parcerias mais sólidas, a contabilidade não seja feita evento a evento. Na verdade, cada atitude pode trazer uma revoada de novas possibilidades que afetam a cadeia das trocas e modificam sua conjuntura.

Assim como o desafio inerente à cantoria, a dádiva do convite é também uma provocação: ambos demandam respostas. Aquele que recebe uma dádiva como o convite de um colega para uma cantoria ou festival é capturado pelas expectativas da troca e deve optar por uma conduta – qualquer que seja esta (mesmo uma recusa), será entendida como resposta à provocação (Bourdieu, 1977:12). Essas escolhas não seguem unicamente a obrigação de retribuir e outras intenções podem estar em questão. A dádiva gera uma demanda pela contra-dádiva, mas o jogo das estratégias e subterfúgios ganha vida nas maneiras de dar continuidade à troca ou interrompê-la (embora isso possa acarretar perdas).

Em sua proposta de uma teoria da prática, Pierre Bourdieu critica a abordagem estruturalista da dádiva (sobretudo as reflexões de Lévi-Strauss). Os estruturalistas reduziam a realidade do mundo social a um modelo de relações lógicas, e entendiam que essa lógica era o princípio que determinava as práticas. Bourdieu, entretanto, argumenta que as pessoas respondem ao mundo orientadas por disposições incorporadas no decorrer de sua experiência social. Em sua análise da sociedade Cabila, esse autor percebe que o senso de honra é o que fornece aos agentes uma maestria nas situações sociais, orientando-os na interpretação das ações dos outros e na adequação de suas próprias práticas. No caso das trocas de convites entre cantadores, entra em jogo um senso de prestígio que os guia em projetos e disputas pela apropriação de capital simbólico, profissional e financeiro.

Quando um cantador promove um festival, escolhe os participantes em meio a um conjunto de possibilidades. Ele não traça suas estratégias em função de uma regra segundo a qual seus convidados devem também convidá-lo, mas em função de estimativas das possibilidades de resposta. Assim, suas estratégias são construídas e somente tem sentido em função de um universo de possíveis parceiros de troca e suas condições de atuação. Em sua crítica à abordagem estruturalista da troca, Bourdieu centra sua análise na questão do tempo. Para ele, abolir o tempo é omitir a estratégia. Certamente, o intervalo entre o convite e sua retribuição é também importante no campo da cantoria (inclusive por que há alguma noção de crédito nas dádivas em questão). Contudo, pouco adianta considerar a manipulação do tempo se olharmos apenas para quem participa de uma troca sem considerar quem não participa dela. As participações em festivais são dádivas escassas em relação aos que pretendem usufruí-las. Como decorrência, afloram disputas em torno delas. Uma dádiva pode não ser retribuída por uma série de motivos: porque o cantador de quem se esperava retribuição considera outra aliança mais promissora; porque é pressionado por outros colegas para privilegiar algum grupo de cantadores; para dar lugar a um cantador que agregue mais prestígio ao evento; ou mesmo para descontar uma ofensa ou dar uma reprimenda num credor por algum deslize. As ações de cada cantador ou grupo nesse sistema de trocas ganham vida frente ao senso de prestígio dos cantadores (que engloba a fama, a capacidade poética e a riqueza material) e as possibilidades de apropriação de recursos e alianças geram tensões no campo profissional, sendo fundamental nesse processo a complexidade das possibilidades de doações e retribuições comportadas por um campo social.

II. Prosas e cantigas de escárnio e maldizer: a dinâmica das relações profissionais por meio das intrigas

Durante muito tempo, os estudos antropológicos sobre a reciprocidade interessaram-se primordialmente em desvendar o equilíbrio social, esquivando-se da análise dos conflitos e desequilíbrios de forças nas relações sociais estudadas. Tendo o *Ensaio sobre a dádiva*, de Marcel Mauss, como principal referência, houve quem (como Sahlins) entendesse as trocas de dádivas e contra-dádivas, ao lado do Estado, como meio de evitar a guerra e obter a paz, ou os que (como Lévi-Strauss, 1982) tenderam a considerar a dádiva como fundadora da sociedade, como produtora de homeostase social⁵. Na cantoria, as relações de trocas profissionais estão longe de criar um campo social harmônico – nem os cantadores pensam assim, nem é isso que acontece de fato. Por um lado, não há dúvida que essas trocas sejam centrais na reprodução do sistema social da cantoria. Além de meio de dinamizar o trabalho e a remuneração dos envolvidos e forçar uma dialética de acumulação e distribuição de poder, prestígio e dinheiro, elas impulsionam o encontro freqüente dos poetas entre si e destes com seus ouvintes, o que é fundamental para a manutenção da cantoria enquanto arte. Por outro lado, as próprias trocas constituem um dos motivos mais corriqueiros de tensões e conflitos entre os cantadores.

Como vimos, a troca de convites é uma forma de compartilhamento e acumulação de capitais simbólico, financeiro e profissional pelos cantadores. Assim, é também forma privilegiada de estabelecer redes de alianças – que, corriqueiramente, têm oposições e divergências como decorrências inevitáveis. A inserção nesse círculo de trocas é imprescindível para os repentistas. Muitas tensões se originam em função das estratégias e expectativas dos poetas em torno desses recursos limitados. É óbvio que os conflitos não emergem apenas em função da disputa pelos ganhos financeiros. Estão aí envolvidos “ vaidade” (no significado local, uma disposição ligada à manutenção da imagem pessoal), prestígio, e muito mais que pode haver na dinâmica das relações entre amigos e colegas de trabalho. Na primeira parte deste tópico analiso dois casos relacionados que envolveram um grande número de cantadores para compreender o processo de feitura de alianças e oposições e seus papéis no desenvolvimento do campo do repente profissional. Na segunda e terceira partes, abordo o maldizer como forma instituída de criar e sustentar rivalidades⁶. A seguir,

⁵ Villela (2001) apresenta de maneira crítica os caminhos que a teoria da dádiva tomou nesse sentido.

⁶ Nas descrições etnográficas a seguir, privilegio as relações entre os cantadores “grandes” por motivos pragmáticos. Embora eu tenha observado disputas profissionais entre cantadores “regionais”, as discussões, alianças e exclusões entre os mais famosos repercutem em vários pontos do Nordeste, influenciando na rotina profissional de muitos. Se dois cantadores firmam uma aliança ou encerram uma “intriga”, um passará a chamar

mostro que as alianças entre cantadores têm um lado oposto, que são as divisões e rivalidades desse campo.

a. Intrigas

Durante a pesquisa de campo, para ter uma visão global do campo social da cantoria e identificar desenhos gerais das relações profissionais, deduzi desde início afinidades e oposições a partir de atividades conjuntas (como programas de rádio, cantorias, festivais, caronas para esses eventos...) e de atos hostis (como a maledicência). Mas percebi que a simples indicação dessas relações era muito pouco para representar sua complexidade e múltiplas possibilidades. Há amizades e parcerias profissionais longevas, assim como intrigas duradouras. Entre esses dois pólos, há por exemplo cantadores que fazem juntos um programa de rádio mas não se toleram e preferem não se encontrar fora da emissora (nem mesmo para compromissos profissionais); cantadores que guardam repugnância pessoal mútua mas convidam um ao outro para seus festivais; poetas que dão “um gelo” momentâneo em colegas como corretivo a um desaforo ou ingratidão profissional; além dos que cantam juntos porém desconfiados das artimanhas de que o outro poderá lançar mão.

Um aspecto notável dessas alianças e oposições é que grande parte delas é muito inconstante. Exemplo disso foi o desenrolar da parceria e da oposição entre João Lourenço e Rogério Meneses – que narro sucintamente. Paraibanos, formaram uma dupla fixa no início dos anos 90 em Caruaru (PE) e durante alguns anos fizeram ali concorrência à influência de Ivanildo Vila Nova, caruaruense que então residia em Recife. Em meados daquela década, a dupla foi desfeita e os dois sequer se falavam. João aliou-se a Ivanildo e a um grupo de cantadores que mantinha forte inimizade com Rogério, apartando-o profissionalmente. Mesmo residindo noutra cidade, Ivanildo estabeleceu em Caruaru um programa de rádio junto a João e outros cantadores no mesmo horário em que Rogério apresentava um programa com Raimundo Caetano, seu novo parceiro. Alguns anos mais tarde, Raimundo mudou de lado e também de programa de rádio. Rogério convidou então o piauiense Hipólito Moura para substituir Raimundo. Passado algum tempo, Raimundo e Ivanildo “intrigaram-se” com João Lourenço – que continuou realizando o programa de rádio junto a Raulino Silva, o qual fixara-se em Caruaru a convite de Ivanildo. Raimundo voltou a trabalhar com Rogério e Ivanildo estabeleceu vínculos com este antigo rival (um convidando o outro para

o outro para suas cantorias e festivais, em decorrência, algum de seus antigos parceiros pode ser preterido. Por outro lado, se dois cantadores brigam, terão que buscar novas alianças profissionais, e outros podem ser favorecidos por isso. Entre os “grandes”, tais quizílias e alianças são bastante comentadas, o que facilita a reconstituição do desenrolar dessas tramas e a percepção de suas repercussões.

seus festivais). Hipólito e Raulino seguiam trabalhando com os seus respectivos companheiros de programa de rádio, mas não limitavam seus compromissos profissionais pelas querelas destes, cantando com os demais cantadores citados nessa trama. Nas ocasiões em que estive em Caruaru no primeiro semestre de 2007, a hostilidade entre João e Ivanildo ganhava expressões sutis (volto a esse caso mais a frente) e João e Rogério continuavam intrigados apesar dos apelos de antigos ouvintes para que revivessem a dupla. Em julho, eu estava em Fortaleza e soube por um cantador que passava pela cidade que os dois tinham feito as pazes e voltado a cantar juntos⁷. Na mesma época, João foi a Fortaleza. Enquanto conversávamos, ele recebeu uma ligação de Rogério ao celular convidando-o para realizarem uma cantoria, ao que João respondeu: “pronto poeta, vamos ganhar dinheiro juntos”. E assim fizeram. É claro que ganhar dinheiro envolve muitos fatores e não são apenas cifras que entram na contabilidade das relações. Aí entram estratégias relativas à manutenção da imagem pessoal, associadas a valores e sentimentos corriqueiramente chamados de orgulho e vaidade – e um cantador pode achar necessário demonstrar publicamente que repudia um colega que lhe tenha causado alguma desonra (por meio de maldizer, de uma tramóia em festival ou cantoria, por exemplo).

As relações do caso narrado acima estiveram sempre entrelaçadas a um novelo maior de relacionamentos e ao fato que ficou conhecido como “briga de gerações” ou “briga dos grupos”. Tal “briga” dividiu por cerca de uma década a maior parte dos chamados profissionais em dois grupos que se excluía mutuamente e constitui exemplo claro de que as alianças entre cantadores têm um lado oposto que são as divisões e rivalidades. Conta-se que tudo começou com arranhões pessoais, mas o cerne foram disputas por espaço no campo profissional. Desde os anos 70, os festivais foram dominados por poetas pertencentes a uma geração e, em fins dos anos 80 e início dos 90, cantadores mais jovens criticavam a tendência de promoventes de festivais de privilegiar os já consagrados tanto nos convites (pois cada promovente já teria seus cantadores preferidos e o público também exigia os “grandes nomes”) quanto nos julgamentos (fazendo o “nome”, isto é, o prestígio, pesar sobre as notas das comissões julgadoras) (Carvalho, 1991:71-3). Mesmo alegando essas desvantagens, jovens poetas foram gradativamente obtendo vitórias em festivais, conquistando também certa fama e despertando o interesse de platéias e promoventes. Aí, quando um promovente preferia ou o público pedia a presença de alguns desses jovens nos festivais, alguém dos já

⁷ O fato de eu ter ouvido a notícia em Fortaleza por um cantador residente no Piauí ilustra a abrangência e a velocidade com que as informações sobre os cantadores “grandes” se espalham, bem como a importância que se dá aos desdobramentos desses relacionamentos.

consagrados acabava ficando de fora. Ou seja, mesmo em meio a condições favoráveis aos já estabelecidos, novos poetas foram tomando espaços e constituindo concorrência efetiva num mercado já limitado.

Nesse contexto, as rusgas pessoais funcionaram como fagulhas próximas à pólvora da competição profissional que se intensificava. Entre os mais velhos conta-se que alguns dos mais jovens, supostamente com a pretensão de “aposentá-los” da cantoria, passaram a espalhar pilhérias a seu respeito. Especialmente, decoravam e espalhavam estrofes mal construídas como:

No tempo em que fui criança,
No meu sertão camponês,
Cortei cavalo de pau
Pra andar, mais de uma vez,
E carrego as marcas nas pernas
Que o pau do cavalo fez.

Valendo-se do duplo sentido da palavra “pau”, caracterizavam alguns dos mais velhos como poeticamente desajuizados e afirmavam a diferenciação dos mais novos em relação à *consciência* ao cantar. Tal consciência diz respeito à ênfase na coerência da construção poética que se mostra tanto no estilo de cantar quanto no falar sobre a cantoria. Além disso, diz-se também que passaram a preferir os mais velhos dos festivais que organizavam, e que alguns desses festivais eram “escritos” – seriam uma tentativa de sobressair-se na apreciação do público – estratégia de concorrência que os mais velhos julgaram desleal. As acusações convergiam (e convergem ainda) para a tentativa de retratar os mais jovens como ingratos (porque alguns deles estariam hostilizando quem lhes teria apoiado num momento anterior) e balaieiros (o que equivale a caracterizá-los como fracos na honestidade e no repente)⁸. Os mais jovens sempre contra-argumentaram que usavam subterfúgios como o balaio ou os festivais escritos tanto quanto os outros repentistas – incluindo os que lhes acusavam. De fato, os festivais escritos não são invenção da geração que então surgia e nunca foram utilizados somente por ela.

⁸ Ao recapitular o episódio, alguns dos mais velhos reforçam seus argumentos com a afirmação de que sempre tiveram respeito e admiração pela geração anterior à deles e que não houve brigas quando eles surgiram nos anos 1960 e 70. Contudo, não se pode dizer que o estabelecimento desses poetas naquela época tenha sido harmonioso. Conta-se, por exemplo, que os irmãos Dimas, Lourival e Otacílio Batista trabalhavam para tolher poetas jovens que se sobressaíam e bradavam que a cantoria morreria com o último deles três a ir pro túmulo. A *Antologia Ilustrada dos Cantadores* de Otacílio Batista e Francisco Linhares, editada em 1976, não contempla os calouros que naquele tempo já ganhavam a admiração de colegas e apologistas. O único citado é Ivanildo Vila Nova, do qual se diz ser “cantador que se esmera na linguagem, e muito cuidadoso na maneira correta de viver”, ressaltando-se o fato de não apreciar a ingestão de bebidas alcoólicas (Batista & Linhares, 1976:95), mas não são citadas estrofes de sua autoria.

Porém, com tais argumentos, alguns mais velhos tomaram a atitude radical de boicotar os mais jovens em questão, recusando-se a participar de cantorias e festivais em que estes tomassem parte. Era uma maneira deliberada de pressionar promoventes, que por vezes cediam com receio de que a ausência dos “monstros sagrados do repente” enfraquecesse a popularidade de seus eventos. Esses boicotes demarcaram a cisão que durou aproximadamente uma década e delinearam a estratégia pautada pela exclusão mútua, explícita e coletiva entre os dois grupos que então se instituíram.

Do lado dos “mais velhos” ficaram Valdir Teles, Sebastião da Silva, Moacir Laurentino, Ivanildo Vila Nova, Geraldo Amâncio, Zé Cardoso (que tentou reaproximar-se dos mais novos, mas não pode fazer frente às pressões de seus coetâneos), Louro Branco e João Lourenço. Do lado da “nova geração” figuravam Raimundo Nonato, Nonato Costa, Edmilson Ferreira, Antônio Lisboa, Rogério Meneses, Raimundo Caetano (que depois mudou de lado) e Hipólito Moura. Sebastião Dias, João Paraibano e Severino Feitosa (histórica e cronologicamente vinculados à geração mais experiente) preferiram não aderir a nenhum dos grupos. Feitosa conta ter enfrentado dificuldades nesse período para encaixar-se nas vagas que sobravam de ambos os lados – seja pela hostilidade dos mais velhos seja pela organização dos jovens predominantemente em duplas fixas, o que restringia sua alocação. A opção pela imparcialidade desses três, a presença de João Lourenço entre os velhos⁹, a passagem de Raimundo Caetano de um lado pro outro e a tentativa de Zé Cardoso de reatar com os novos fortalecem a idéia de que não se tratou propriamente de um conflito de gerações com interesses distintos ou ideais opostos em relação à cantoria, mas de uma briga de dois grupos de cantadores por espaço profissional. Ou, mais precisamente, uma disputa entre os que controlavam a maior parte desses espaços e os que buscavam se estabelecer.

Inicialmente, a divisão dos grupos restringiu as possibilidades de atuação dos poetas profissionais. Foi nesse momento que a promoção de festivais tornou-se central na estratégia de sobrevivência no mercado da cantoria. Os poetas foram impelidos a construir e fortalecer vínculos que os apoiassem (principalmente com patrocínio) na promoção de festivais, o que contribuiu para a ampliação dos espaços profissionais da cantoria – efeito considerado positivo e que se manteve após o fim da briga. Esse ímpeto produtivo foi tanto uma maneira de garantir os próprios ganhos quanto uma tentativa de ocupar espaços para superar e, se possível, sufocar os adversários¹⁰. A briga não gerou uma separação pura e simples, pois o

⁹ João Lourenço era da geração dos mais jovens e, anteriormente, formara duplas com Antônio Lisboa e com Rogério Meneses.

¹⁰ Falava-se em fazer os rivais “morrerem de fome”.

esforço para sobrevivência profissional era acompanhado pelo cultivo da inimizade e pela preocupação ativa e constante com o inimigo. Fazer grandes festivais e atrair platéias volumosas tanto rendia dinheiro quanto se convertia em capital simbólico nessa competição – eram sinais propagados de que se estava por cima do outro grupo. Assim, para pertencer a um dos grupos era necessário promover cantorias e principalmente festivais e/ou ter influência junto a promoventes no que diz respeito à escolha dos cantadores. Por um lado, isso prejudicou cantadores de status profissional mediano que não possuíam fama e prestígio para se inserirem nessas trocas. Por outro, possibilitou a absorção de poetas então pouco conhecidos – como Miro Pereira e Zé Viola – na medida em que promoviam festivais e cantorias para contribuir satisfatoriamente com o grupo a que se integraram.

Por volta de 2005, repentistas dos dois grupos passaram a misturar-se em festivais: “cantar no mesmo palco, dormir no mesmo hotel, jantar na mesma mesa”, relatam alguns. Voltaram as amizades, as trocas profissionais ou somente a convivência. Não sei dizer ao certo o que ocorreu, mas há indícios de que as relações dentro dos grupos tenham se desgastado e de que possibilidades de trocas vantajosas entre antigos inimigos tenham minado o boicote e levado a uma reorganização do campo. Algumas rugas daquele período continuam marcando distâncias pessoais e profissionais, mas pode-se dizer que os “grupos” não existem mais. Suas relações se desdobraram em outros desenhos de alianças e oposições.

b. Prosas

Ao tratar da *ética* entre os cantadores, Travassos (2000) caracteriza as cantorias como desafios, de modo a ressaltar a dimensão de disputa que há na atividade dos cantadores. Ética é uma categoria nativa relativa à regulação da disputa, que transparece nas conversas entre os poetas e funciona na construção da imagem de um cantador frente aos colegas e ao público. Partindo do estudo feito por Travassos, percebi que a ética da cantoria, mais que um conjunto de normas verbalmente formuláveis, é um arcabouço retórico e interpretativo que fornece categorias de julgamento para os procedimentos dos poetas em relação uns aos outros. Por um lado, desenha limites para as estratégias de competição e, conseqüentemente, media rivalidades. Por outro, é um dos tópicos principais da difamação entre cantadores. Muitas das conversas sobre ética representam formas mais ou menos ritualizadas de deflagrar rivalidades, sustentar posições e angariar aliados. Nesse sentido, ela assume na cantoria a dimensão de uma forma comunicativa com características redundantes. A principal acusação

é a do uso de balaio: de que um repentista canta versos decorados para superar um colega, ou de que uma dupla ou grupo o emprega de comum acordo em festivais e pés-de-parede.

Segundo Erving Goffman (1979), para organizar, perceber e entender suas experiências, as pessoas recorrem a esquemas de interpretação coletivos (e pouco acessíveis a reflexões conscientes) que lhes permitem enquadrar as situações que vivem. Esses arcabouços servem também na transposição de características de uma atividade para outras atividades – como quando se simula o ato de uma luta para criar uma brincadeira de luta. Esse tipo de modulação pode ser empreendido por indivíduos para criar situações que iludam outros indivíduos. É o que costuma ocorrer na cantoria quando se cantam versos decorados. O poeta apropria-se da aparência da cantoria de improviso em uma prática que contraria o ideal do repente e é enganosa frente ao público. A força da acusação de balaio reside então no par de nódoas que pode causar: ela infere uma fraqueza no improviso poético e uma falta de confiança do poeta em seu próprio dom; e atribui ao (suposto) balaieiro um caráter desonesto e traiçoeiro capaz de trapacear colegas e/ou iludir platéias. Sendo assim, pode difamar um poeta tanto entre seus colegas, quanto entre os ouvintes (sobretudo apologistas e promoventes). Ilustro o perfil dessa estratégia retórica com dois exemplos.

Cerca de duas semanas após a realização de um pé-de-parede, um de seus participantes (A) queixou-se a outro colega que seu parceiro naquela cantoria (B) utilizara contra ele um balaio sobre a região e as pessoas da cidade onde se realizou a cantoria, qualificando o ato como de grande deslealdade e falta de ética. Alguns meses depois, ‘A’ reprisou o relato a outros colegas presentes em um festival, acrescentando alguns desdobramentos do caso e comentários sobre outras situações que desqualificavam ‘B’. ‘A’ narrou uma discussão em que ‘B’ teria se defendido dizendo que o baião que motivou a querela não teria sido um balaio. ‘A’ disse ter ameaçado ir à forra com um balaio em breve quando os dois cantariam juntos num evento com considerável aparato de divulgação, diante do que ‘B’ teria proposto que fizessem as pazes. Aparentemente, fez-se uma trégua ou acordo de paz em que um garantia não lançar balaios sobre o outro em apresentações. Nesse período, ‘B’ continuou participando de eventos promovidos por ‘A’ e, quando juntos, não percebi demonstração de hostilidade entre ambos. Mas ‘A’ seguia empreendendo sua revanche por meio da difamação, creio que tanto para rebater possíveis notícias de que teria “cantado atrás” do companheiro quanto para mostrar que não estava deixando barato a “decepção” que sofrera. Não tive meios para verificar a veracidade da versão narrada por ‘A’¹¹ – o qual

¹¹ Neste caso, esclarecer a situação ou levantar mais elementos poderia despertar desconfiança dos envolvidos em relação a mim. Além do que, seria ingênuo esperar imparcialidade de um informante, pois tanto a tomada de

difficilmente conseguiria mais que seu próprio testemunho em seu favor. A estratégia de engendrar para alguns colegas uma definição demeritória de um terceiro se apega ao fato de que a vítima do maldizer não possui meios de convencimento mais eloqüentes que a simples negação. A plausibilidade da acusação repousa sobre o conhecimento comum que os cantadores têm das práticas corriqueiras em seu meio profissional, especialmente do fato de que cantadores usam balaio com diversos intuitos, inclusive para sobressair-se em relação a um companheiro frente a uma platéia, e sobre a tendência para desconfiar do tipo de estratégia supostamente empregado por ‘B’.

O segundo caso é a “campanha do improviso” empreendida atualmente por alguns cantadores profissionais (poucos em número, mas com influência considerável no meio) que alardeiam que haveria poetas realizando festivais escritos e duplas fazendo cantorias decoradas quase em sua íntegra. As acusações, quando feitas em público – nas falas ao microfone que costumam suceder uma apresentação em festival ou num programa de TV¹² – normalmente não são nominais, mas nomes podem ser apontados nas conversas dos poetas com ouvintes. Pude confirmar a veracidade de algumas dessas acusações. Com a campanha do improviso, tenta-se recriminar certos poetas por cantar decorado de comum acordo entre si. Rumores passaram a circular entre apologistas causando desconfiança e decepção – e talvez receio de passar por trouxa caso se prestigie esses poetas. Embora se reivindique estar defendendo a pureza da tradição da cantoria improvisada, esses ataques tem outro sentido: o da competição profissional. Digo isso porque alguns dos principais inventores dessa campanha também participam, em meio a ela, de festivais escritos – mesmo alguns que por vezes recusaram convites para festivais por serem escritos e tornaram pública essa recusa. Por causa disso, muitos cantadores consideram anti-ética a acusação de falta de ética embutida na campanha do improviso.

Enquanto ato verbal, esse tipo de construção retórica dá a seu autor poder para impor algum descrédito sobre a vítima – seja num círculo restrito de interação face a face ou com o aparato de difusão das telecomunicações. Ressalto aqui o caráter performativo dessas ações de dizer algo, isto é, sua capacidade de instituir situações (Austin, 1975). A felicidade (ou eficácia) das acusações não se limita a um engajamento explícito do interlocutor – que pode não ocorrer. O maldizer é comumente chamado de “veneno”. Levando adiante a metáfora, ele não costuma ser inoculado diretamente na vítima, agindo na consciência de terceiros. É aí

um dos partidos quanto a neutralidade constituiriam posições estratégicas do sujeito em seu campo de relações profissionais e de amizade.

¹² Geraldo Amâncio, durante período recente, bradava ao apresentar uma dupla em seu programa semanal na TV Diário: “É de improviso, viu!”; e dizia que nem todos os cantadores do Nordeste estavam fazendo assim.

que pode acarretar uma nódoa na imagem da pessoa de quem se fala. As implicações disso podem variar: descrédito da vítima, desconfiança a seu respeito, descrédito ou desconfiança sobre quem lança a acusação ou, ainda, uma conjunção desses efeitos nos juízos dos interlocutores. Mesmo que seus ouvintes se coloquem hesitantes em acreditar em uma narrativa difamatória, a desconfiança contra o suposto malfeitor pode emergir em suas consciências em relações futuras. Além disso, o acusado pode atordoar-se com a incerteza sobre o alcance da acusação envolvendo seu nome e sobre que tipo de reação ela causa ou causará em determinados círculos.

Quanto às condições de felicidade desse tipo de ato, pode não fazer diferença se a informação é falsa ou verdadeira – isto é, se o acusado tenha feito algo que possa lhe acarretar descrédito. A veracidade da acusação não é nem necessária nem suficiente. Tais acusações são artifícios direcionados para gerar juízos negativos, desconfiança e mais maldizer contra o acusado. As condições de felicidade de um ato nesse sentido não dependem exclusivamente de aspectos lingüísticos peculiares, mas de aspectos extralingüísticos como uma má imagem precedente daquele de quem se fala ou a desconfiança corriqueira entre os cantadores; mas principalmente, é preciso que o acusador ou inventor da acusação esteja em posição de fazê-la, isto é, que tenha crédito junto a quem pretende acionar com o maldizer (Goffman 1974:108-9), pois há um sistema de ordenamentos sociais que atuam a favor ou contra para que um enunciado seja vivido como razoável ou realista (Bourdieu, 1996:62) – ou seja, entram em jogo tanto o juízo que se faz sobre a idoneidade de um cantador quanto seu poder no campo da cantoria¹³.

c. Cantigas

Os “desabafos” são ataques versificados que um cantador ou uma dupla dirige a alguém (normalmente outro poeta). Não se trata de algo jocoso como nos desafios. Os desabafos expressam hostilidades reais e podem se integrar nas seqüências de golpes e contra-golpes de um conflito estabelecido. Nomes não são mencionados e, especialmente, os versos seguem um tom indireto, dissimulado e às vezes irônico. Quando aquele de quem se fala não está presente, a mensagem permanece oculta para a maioria dos ouvintes. Aí, só apologistas e outros cantadores, conhecendo os poetas e as relações entre eles, podem identificar o alvo daquele maldizer e captar o sentido desse ato. O desabafo desperta

¹³ Bourdieu enfatiza as distinções de status e as relações de dominação como fatores da eficácia dos atos de fala. Na cantoria, tais fatores são visivelmente relevantes, mas dividem espaço com laços de amizade e julgamentos sobre credibilidade e a índole de quem fala.

comentários entre eles e inevitavelmente chega aos ouvidos de quem se fala (o que é esperado por quem desabafa).

Assisti em festivais uma forma mais direta¹⁴ de desabafos, dirigidos à comissão julgadora em função de uma colocação ruim sentida como injustiça – o que serve tanto como revanche quanto como uma maneira de insuflar a platéia em seu favor. Isso é possível em eventos com mais de uma etapa, pois aí se desabafa com base no que ocorreu na etapa anterior. Antônio Lisboa, a quem assisti nesse tipo de desabafo, afirma que este pode ser entendido seja como expressão de raiva contra alguém ou como protesto contra certas maneiras de se fazer as coisas na cantoria.

Deparei-me pela primeira vez com a prática do desabafo em Caruaru, em março de 2007. Houve um pequeno festival em Gravatá (PE). João Lourenço alcançou o primeiro lugar em dupla com Zé Galdino. Ivanildo Vila Nova (antigo aliado e então desafeto de João) cometeu erros, como confundir-se repetidas vezes ao dizer os motes – falhas corriqueiras às quais todo cantador está sujeito. Na platéia, borbulharam sussurros sobre esses deslizes daquele que é considerado por muitos como o maior dos cantadores. No dia seguinte, João iniciou as Sextilhas em seu programa de rádio em Caruaru falando da decadência de quem já foi grande e que não esperava ver cair quem já foi tão forte. Raulino Silva, seu parceiro no programa, já tinha ouvido comentários sobre o desempenho dos cantadores na noite anterior e captou logo o alvo de Lourenço, improvisando em defesa de Vila Nova (a quem procura expressar gratidão). Naquele momento, percebi a controvérsia nos versos, mas não seu motivo. Soube que Lourenço tripudiava sobre a derrota de Ivanildo apenas momentos depois, quando Raulino comentou o episódio comigo. Não tive notícia de respostas de Ivanildo.

Numa cantoria noutra região algumas semanas depois, dois cantadores dirigiram um baião de Sextilhas com pesadas acusações contra um influente cantador dali, desafeto tanto da dupla que se apresentava quanto do promovedor. Percebi o alvo do desabafo naquele momento mesmo, pois sabia dessa hostilidade que é bastante falada no meio. Iniciaram o baião afirmando indiferença a seus inimigos.

A
Contra os rivais eu me... [inaudível]
E pras intrigas nem dou trela.
Aos que me fecharam a porta,
Eu abro porta e janela.
Que a inveja só atinge
Quem fica na mira dela.

¹⁴ “Direta” porque os alvos da acusação estavam presentes.

B

Para digerir balela,
Eu tenho estômago de aço.
Nunca mais bati cabeça
Pegando queda de braço
E aprendi dar o silêncio
Aos que gritam quando eu passo.

Argumentam assim uma superioridade na intriga, dizendo não retribuir com a mesma moeda os ataques que receberam. O caráter irônico das estrofes reside no contraste entre as expressões “não dar trela” e “dar o silêncio” e a caracterização do alvo do maldizer como invejoso e mentiroso (por dizer “balelas”). Na verdade, dissimulavam a agressividade do que diriam na seqüência. Sendo o rival conhecido como católico convicto e praticante, as imagens utilizadas nas três estrofes seguintes indicam com clareza o alvo do desabafo e visam converter uma característica tida a princípio como positiva (a religiosidade) em uma negativa (a hipocrisia) – vale ressaltar que, como recomenda a etiqueta popular, as críticas envolvendo religião ferem sempre de maneira tão profunda que devem ser evitadas.

A

Quem faz boicote e confiscos
Pensa que me causa espanto.
Quer ser fiel sendo falso,
Quer ser sacro sem ser santo,
E é pior do que o diabo
Que mora naquele canto.

B

Meu silêncio vale quanto
Pra perder com salafrário
Que usa o nome de Deus
Em vão puxando o rosário
E só sabe o que é escrúpulos
Se abrir o dicionário?

A

Eu não sou totalitário,
Mas tem muito artista brega
Que canta escolhendo os motes,
A platéia e o colega
E se vale de todo santo
Pra ver se ninguém lhe pega.

A partir daí, reproduziram em versos rumores contra seu desafeto bastante conhecidos no meio da cantoria. Como resultado, ele zangou-se ainda mais com o promovente e com a dupla. Tempos depois, entretanto, o promovente passou a convidar a vítima daquele maldizer para cantar em seus eventos.

Meses depois, dois apologistas que assistiram à cantoria comentaram o episódio, ficando claro que as intrigas entre os poetas são acompanhadas e reverberadas pelos admiradores mais próximos. Em contraste com o caráter explícito, porém fictício, da *malcriação* das peijas entre dois cantadores, os desabafos são ataques implícitos, porém reais, que reivindicam um status de acusação para além da eventual zombaria. Os apologistas percebem os desabafos como desafios de fato entre os cantadores ou de cantadores contra promoventes ou julgadores, provocações tanto pelo que se diz quanto pela própria ação de dizer. Tanto uma dádiva quanto um desafio são provocações a respostas pautadas em um senso de honra. Aquele que recebe uma dádiva ou desafio é capturado irremediavelmente pelas expectativas da troca e deve optar por uma conduta – e qualquer que seja esta, será entendida como uma resposta à provocação, mesmo que se opte por recusar a troca e pelo silêncio (Bourdieu, 1977:12).

Em meio aos padrões de reciprocidade entre os cantadores, ressaltarei as querelas não apenas porque elas foram um traço relevante em minha inserção etnográfica¹⁵, mas também porque a dinâmica dessas disputas é constitutiva de seu campo social. Embora apenas parte dos cantadores se empenhem sistematicamente em estratégias de difamação e de franca hostilidade, todos compreendem em detalhe esse idioma e têm suas maneiras de lidar com ele. Em certa medida, a forma e a idéia do desafio são matrizes tão fortes para a cantoria que acabam por tingir ou balizar as formas de reciprocidade e trocas nas relações sociais entre os repentistas.

As intrigas que tomei como exemplo neste capítulo podem ser entendidas como formas de reciprocidade “negativa”. Quero dizer com isso que são exemplos de como os atos de dar, receber e retribuir não se dirigem necessariamente para criar uma situação de harmonia social, e não servem sequer para sustentar a tese de que os conflitos em subsistemas de relacionamentos conduzem, através do tempo, à estabilidade e à coesão num contexto social mais amplo (como propõe Max Gluckman, 1956). Não é que não se possa falar em coesão, mas esta não pode ser pensada em termos da harmonia, do alinhamento e da obediência propostos de diferentes maneiras por diversas escolas antropológicas. Tal coesão emerge no plano das formas comunicativas, pois são estas que se impõem mesmo entre os opostos. É por meio de atos simbólicos específicos e adequados que alianças e oposições se criam, se transformam e são manifestas enquanto tal. Falo das formas de propor e manter

¹⁵ Por vezes, minhas companhias eram lidas como credenciais e podiam gerar restrições aos contatos que eu efetuava em determinadas situações.

parcerias, de favorecer e de recompensar; assim como das formas de quebrar alianças, de ofender, de sustentar hostilidades. São elas que se instituem e são instituídas como quase inequívocas, e não as alianças e oposições em si.

As desavenças de que falei até aqui ocorrem no cotidiano dos cantadores, são formas de disputa mais crua e corriqueira, embora possam assumir contornos ritualizados, como nos desabaços. Constituem ações englobadas pelas inimizades e pelas disputas profissionais. Ressaltei-as aqui também para montar uma passagem temática do estudo da viola como profissão e das relações constitutivas do campo social da cantoria para a disputa ritualizada na apresentação de cantadores frente a seu público – seja em pés de parede, em festivais ou em outros contextos. Aí, a disputa toma sua forma ritual, lúdica, poética e metafórica, sendo vivida enquanto tal tanto pelos cantadores, quanto por seus ouvintes.

Capítulo 5

POESIA E DISPUTA

I. A Disputa no ritual da cantoria

Em outubro de 2006, assisti pela primeira vez uma cantoria no Nordeste. Pela manhã, cheguei à casa dos pais de Antônio Dantas em Triunfo na Paraíba. Antônio, aproximadamente 40 anos, vivera ali até os 14, quando migrou para São Paulo, onde começou a cantar repente e reside até hoje. No caminho para Barra do Juá, distrito onde aconteceria a cantoria da noite, Antônio levou-me para visitar familiares na área rural do município. Paramos para almoçar numa casa onde estavam reunidos primos e amigos. Eram homens jovens, conversando animadamente na sala em torno de uma garrafa de aguardente colocada no chão ao lado de um prato com limões cortados. Risos decorriam de conversas sobre o consumo do álcool. Estabeleciam disputas jocosas, lançando desafios uns aos outros por meio de ditos populares: “você não bebe comigo que galinha não acompanha pato”... “galinha que anda com pato, termina morrendo afogada”... E bebiam bastante. Eu e Dantas ficamos às margens da brincadeira, motivando protestos, já que quem “toma uma” costuma clamar por cumplicidade. A sala, local público da casa, permanecia como espaço masculino naquele momento. As mulheres (irmãs, esposas, namoradas) ficavam na cozinha e nos quartos. Só tive contato com elas quando chamaram para almoçar. Homens sentados à mesa; elas preparando e servindo.

Tendo em conta que o consumo social de álcool constitui uma instituição importantíssima da vida pública masculina, percebi ali um pequeno ritual de masculinidade, um comportamento formal expressivo vinculado à auto-percepção masculina e à imagem que os homens fazem das mulheres (Driessen, 1983:125)¹. Nesse ato corriqueiro, os homens criam uma separação espacial correlata à constituição de uma desigualdade de poder entre eles e as mulheres. Embora alijadas do espaço do rito, elas eram fundamentais para sua realização, encarregadas que estavam de cuidar das crianças, preparar o almoço e servi-lo aos homens. Estes ficavam “à vontade” na sala para demonstrar sua resistência e sua força frente à bebida, longe das demandas e juízos femininos.

¹ Que fique claro: não pretendo caracterizar essa institucionalidade da bebida como uma particularidade regional nordestina. Ao contrário, creio que esse modo de homossociabilidade masculina seja um fenômeno desterritorializado.

À noite, no ambiente da cantoria, encontramos o poeta Raimundo Borges, residente em Cajazeiras (PB). Não era um ponto habitual, mas o público compareceu em número satisfatório. Depois da janta oferecida pelo dono do bar aos violeiros e seus acompanhantes, os versos tiveram início. A cantoria seguia seu fluxo normal: elogios, contribuições na bandeja, pedidos. Sendo véspera de eleições, iniciaram um baião sobre o tema. Cada poeta defendia um dos candidatos no segundo turno do pleito para o governo do estado da Paraíba, atribuindo força, competência e boa índole ao defendido e jogando troças sobre o candidato do parceiro, baseadas especialmente na acusação de corrupção. Para deixar claro que se tratava de uma brincadeira descomprometida e evitar animosidades, a certa altura os poetas inverteram os candidatos que defendiam. Houve porém um ouvinte que se sentiu ferido em suas convicções político-partidárias. Demonstrou estar zangado, e logo após esse baião, pagou sua conta e retirou-se. O homem, alto, forte e rude, tinha fama de valentão. Foi beber na frente de sua casa, a poucos passos do bar, e ligou seu aparelho de som em incômodo volume. Os alertas dos moradores locais sobre a periculosidade do sujeito censuravam qualquer intenção de pedir-lhe cooperação ou impor-lhe o silêncio. Os poetas toleraram a situação por mais algum tempo, atendendo somente os pedidos restantes. Mas o vizinho aborrecido foi aumentando o volume e inviabilizou a continuidade da cantoria, que se encerrou antes do previsto.

A jornada daquele dia, concluída de maneira frustrante, me remeteu ao questionamento antropológico sobre a relação de ritos e ações convencionais com crenças, valores e a vida social sob uma perspectiva mais ampla². Nesse sentido, a breve comparação da dinâmica das relações da cantoria com outras formas de competição e desafio nesse universo social aponta aspectos fundamentais do tema. As disputas externas à cantoria que ali encontrei constituíam exemplos claros de como diferentes formas de desafio são operativas na constituição dos sujeitos e suas imagens. Considerando um ideal segundo o qual o homem deve ser “senhor de si”, capaz de exercer seu arbítrio sobre os outros e intolerante ao exercício do arbítrio de outrem sobre si, o enfrentamento se torna uma forma privilegiada de construção da masculinidade³ (Carvalho, 1990).

Na cantoria, há o enquadramento de uma disputa (ora fictícia, ora real; ora latente, ora explícita) que produz uma experiência de valores sociais importantes na constituição da própria subjetividade dos participantes. É certo que a cantoria, por meio de suas diversas

² Tambiah (1985b) entende que os ritos são ações internamente padronizadas ao mesmo tempo em que fazem parte de padrões mais amplos constitutivos da vida social.

³ No Brasil, esse padrão de construção da masculinidade coloca os jovens do sexo masculino como imensa maioria de envolvidos em homicídios, seja como vítima ou como acusados (Machado, 1998).

formas de realização e difusão, produz sínteses peculiares da vida social e oportunidades de viver valores que transcendem o círculo social de seus participantes e apreciadores⁴. Pretendo compreender como a disputa poética constitui uma arena de construção de imagens pessoais e como uma disposição agonística (desenvolvida desde a infância) dá vida a um jogo de auto-afirmação balizado pela estrutura das divisões de gênero. A divisão de gênero está presente na afirmação da masculinidade pela ação do desafio e pelo conteúdo dos versos. A esta se somam outras oposições como a de classe social, que transparece no uso do “conhecimento” como capital no enfrentamento poético.

Tomei como uma das orientações nessa reflexão os escritos de Erving Goffman, sobre as situações de “ação” entre os norte-americanos. O termo “ação” designa um leque amplo de momentos em que a indeterminação dos resultados oferece riscos e chances que podem influenciar objetivamente a vida posterior de um indivíduo. Trata-se portanto, de situações problemáticas porque estão por ser determinadas; e decisivas ou fatídicas por suas conseqüências. Nessas ocasiões perigosas, o indivíduo pode expressar seu caráter, isto é, mostrar a si mesmo e a outrem como ele se comporta quando a sorte está lançada. Aí, são importantes tanto qualidades técnicas relativas à natureza dos desafios quanto qualidades do caráter que lhe permitem administrar as situações de risco, sendo que ambas as categorias de qualidades contribuem para a reputação de um sujeito. Goffman (1982:218-26) enumera algumas “formas” de caráter importantes na administração de eventos de risco: a coragem, que é a capacidade de antever o perigo e encarar grandes riscos; a força de vontade, que faz continuar o esforço apesar dos contratemplos; a integridade, propensão a não cair em tentação especialmente quando as possibilidades de punição são remotas ou nulas; a capacidade de manter formas de cortesia relacionadas à manutenção da ordem cerimonial do certame (na cantoria, integridade e cortesia são relacionadas à ética) e, por último, uma das mais importantes nas mais diversas situações, a compostura, o autocontrole ao realizar tarefas em circunstâncias decisivas e sabendo que está sendo observado.

Essas formas de caráter são vistas socialmente como disposições, habilidades e atitudes individuais. Contudo, resultam de uma dialética entre o proceder de um indivíduo nas interações e os juízos que os outros fazem dele. Nas situações sociais, os indivíduos são expostos aos julgamentos dos demais. As crenças acerca da natureza das pessoas formam o quadro de referência para essas construções sobre as reputações dos outros. Quer dizer, o caráter não pode ser entendido como um conjunto de características intrínsecas ao indivíduo,

⁴ O estudo de Geertz (1989) sobre a briga de galos em Bali serve como inspiração nesse sentido.

pois somente tem sentido no jogo de reconhecimentos das relações sociais. Por isso, tem que ser continuamente estabelecido e restabelecido. A falha de um indivíduo, do qual se espera caráter forte, pode mudar completamente a percepção sobre sua pessoa; ele pode perder, aos olhos dos outros, sua fibra moral (Goffman, 1982:234-7).

Há formas de ação em que as demonstrações de caráter de duas pessoas ou dois grupos entram em confronto. Elas ocorrem tanto no cotidiano quanto em arenas específicas como os esportes e a própria cantoria. Goffman caracteriza esse tipo de luta como um jogo moral, pois o campo de expressão do caráter de uma pessoa vem a ser justamente a expressão do caráter da outra e estará em questão sempre o triunfo ou o perigo moral da construção ou ruína de uma reputação (embora possa haver ganhos e riscos de outra natureza).

Em uma de suas dimensões centrais, a cantoria é um jogo deste tipo. A disputa entre dois poetas oferece riscos e oportunidades com desdobramentos futuros na vida dos envolvidos, assim como faz com que um poeta tente construir sua imagem sobrepondo-se à imagem do parceiro. É verdade que nem sempre o sucesso de um representa o fracasso do outro, pois frequentemente uma dupla sai fortalecida de uma cantoria independentemente de que um dos dois tenha sido preferido pela platéia. Mas a preocupação de “pagar o verso” do outro (isto é, de compor e cantar uma estrofe tão boa ou melhor que a do companheiro) é constante e os cantadores cultivam a idéia de que a cantoria inclui sempre uma competição. Assim, há momentos em que se canta para agradar o público, diverti-lo e emocioná-lo – e os cantadores têm estratégias para diferentes tipos de público – e outros em que cada um se concentra na competição, isto é, em mostrar-se mais cantador. Além disso, pode-se disputar “deixando o outro cantar”, assim como há situações em que um tenta se sobressair apontando alguma inferioridade do parceiro, barrando suas possibilidades de desenvolvimento em um baião ou cantoria (como quando se canta um assunto que o outro não domina) e/ou ceifando a igualdade de condições (usando um balaio, por exemplo).

A lógica da interação da cantoria direciona as ações para a disputa entre os poetas. Certa vez, na Folia de Caruaru, um poeta propôs que eu cantasse com Zito Alves. Embora eu e Zito já nos conhecêssemos, ele não sabia que eu cantava. Sentado com a viola indagou olhando para os presentes quem seria João Miguel. Cumprimentei-o, peguei a outra viola e sentei a seu lado. Ele começou o baião de Sextilhas cantando rápido com sua voz forte. A toada era alta demais para mim, e acompanhei com dificuldade maior do que a habitual. Foi a primeira vez que cantei sem a complacência do parceiro. Zito cantou sem hostilidade, mas com firmeza, não querendo dar chance para que um forasteiro lhe derrubasse na feira. Cantamos em um nível equiparado, mas eu ganhava mais aplausos – sendo eu uma novidade,

isso foi comum em minha trajetória. No segundo baião, perguntei se poderíamos cantar um Quadrão. Tentando lembrar a toada com segurança, demorei para “partir” (iniciar a primeira estrofe), e Zito irrompeu cantando não um Quadrão, mas um Oitavão Rebatido (que tem outro encadeamento de rimas). Como eu estava concentrado na composição de outro gênero, ainda inexperiente para lidar com esse tipo de adversidade, não consegui acompanhá-lo e parei o baião. Foi minha única “decepção” em público. Naquele fim de tarde, compreendi que ao cantar, um poeta coloca em jogo sua imagem, e Zito não se dispunha a arriscar sua cantando com um (quase) desconhecido. Pode ser que ele tenha suposto que eu guardasse um balaio composto em Quadrão e iniciou o baião em outro gênero para evitar uma derrota. Ficou claro, a proteção dedicada a mim por outros parceiros em função da amizade e da confiança era privilégio que os poetas não costumam conceder uns aos outros.

Portanto, a cantoria é em si um desafio, independentemente de um cantador atacar o outro diretamente em seus versos. Segundo Ivanildo Vila Nova, “Toda a cantoria é uma disputa. A disputa é a própria cantoria. Sempre a finalidade é cantar mais que o outro” (em depoimento a Ayala, 1988:148). Quer dizer, o desafio na cantoria não ocorre somente quando se canta a temática do desafio, como esclarece Sebastião da Silva:

Mesmo cantando sem ser o desafio, que muita gente chama “desafio”: esculhambar com o outro (“você não presta, você é fraco, você é isso, você é aquilo”...). O povo encara isso como um desafio. Não. O desafio já é a cantoria em si. A gente pode até tá cantando um tema de amor, mas é um desafio. Eu tô caprichando aqui pra fazer o verso melhor do que o seu. E você também caprichando pra fazer melhor do que o meu.

Zé Viola:

A cantoria tem uma semelhança muito grande, na minha avaliação, com o futebol. É um jogo, é uma disputa. Às vezes tem uma partida acirrada de times renomados que os passes bonitos são poucos, às vezes não sai nem um gol. E às vezes sai vários gols tanto dum lado quanto do outro. Então, dominar as palavras, driblar os assuntos, se encaixar na coisa, fazer a montagem. O verso grande é o gol. O cantador numa cantoria, se ele fizer um verso grande, ganhou a noite. Porque é difícil sair. Então, por isso que a cantoria de improviso é tão gostosa, ela mexe tanto com o ouvinte quanto com o próprio cantador. O cantador se sente feliz quando ele canta uma estrofe grande. Principalmente quando ele canta e alguém vai declamar aquela estrofe depois.

Fica claro, portanto, que é o respaldo dos ouvintes que o cantador busca. Zé Viola afirma que há uma vaidade e uma disputa consigo mesmo para fazer sempre melhor, para atingir esse verso grande. Segundo ele, essa disputa com ele mesmo passa a ser uma disputa contra o outro, pois todo cantador tentará superar um colega que esteja “cantando mais” ou recebendo mais aplausos.

Bom, o que aconteceu aí é o seguinte: vaidade. O cantador fica vaidoso. A platéia dizendo: “Você cantou mais”. (...) Mas quando a pessoa diz: “Ó Zé, você hoje não foi bem não. O

cantador aí cantou na sua frente”, a gente não fica se sentindo bem. Fica meio com vergonha, com vergonha da gente mesmo: “Por que é que eu não rendi?”(...) A partir do momento que o outro canta na minha frente, eu estou devendo.

“Vaidade” é um termo muito usado no universo da cantoria. Os cantadores dão grande importância a esse sentimento ou traço de personalidade na ideia que fazem de si mesmos e de seus colegas de arte, como explicita Ivanildo:

Ah, cantador, cantador é o mais vaidoso que eu conheço. Ele pode ser o mais amigo do outro o possível, mas ele não perde a oportunidade de ficar por cima. (...) Ele é um oportunista que tá ali pra levar vantagem em qualquer falha do outro em troca de que ele ali vai ficar por cima naquela oportunidade, levar vantagem.

Mas o aplauso e o julgamento dos ouvintes não são importantes meramente por motivos como a vergonha e a vaidade. Perguntei a Ivanildo: “Por que ficar por cima? Por que levar vantagem?”

Porque aquilo significa mais convite, aquilo significa mais dinheiro, mais aplauso, mais fama. Cantador vive disso. Cantador não canta porque ache bonito cantar nem pra fazer graça, não. Cantador canta pra se fazer daquilo ali.

“Se fazer” quer dizer sustentar-se, levar a vida, mas quer dizer também construir sua subjetividade e sua imagem pública – dimensões que se complementam na vida do cantador. No mesmo rumo, fala Sebastião:

A gente canta com aquela preocupação de fazer o melhor possível. Porque, além de tudo, a gente tem um nome a zelar. A gente quando se junta uma platéia de duzentas, trezentas, quinhentas pessoas pra assistir uma cantoria, vai com a expectativa de ouvir coisa boa. E a gente tem que forçar pra que saia coisa boa. Porque nós somos cercados de expectativa, somos tidos como bons cantadores, e temos que fazer, dar o melhor que podemos. Porque a cantoria é isso. É o que nos sustenta e é o que faz a gente ser sempre convidado. Porque se a gente se sair bem numa cantoria, se faz uma cantoria de maneira que agrada a maioria das pessoas, é a certeza e ser convidado outra vez. Isso pra um festival, pra uma cantoria, pra tudo. Então, só consegue isso quem tem o poder de dominar as platéias. É muito importante que o cantador se saia bem, faça um trabalho bom onde quer que cante pra que o povo fique com ele em mente.

Quer dizer, na disputa da cantoria estão em jogo mais que vaidade e vergonha. Está em jogo a reputação, a “imagem a zelar”. Essa imagem do cantador, seu prestígio, é elemento fundamental de seu capital profissional. Testemunhei frequentemente uma consequência imediata da disputa poética ao fim de festivais e pés-de-parede, quando a maioria dos cumprimentos, convites e sondagens para cantorias eram dirigidas ao cantador ou dupla que mais agradara naquela ocasião.

É preciso também notar que há incongruências nesses discursos a respeito do que confere a reputação. Normalmente, os poetas mencionam o “cantar bem”, o criar versos

“grandes” como o que pode lhe garantir o reconhecimento público. Sebastião, no entanto, acresce algo a essa idéia: é necessário ser empolgante na criação poética, mas também agradar e “dominar” as platéias. Ou seja, a riqueza poética é um requisito importantíssimo, mas também têm seu peso estratégias mais amplas de apresentação e de interação com a audiência, como o esmero na voz e na viola, a atitude corporal desenvolta ao cantar, a reputação anterior com o público a quem se apresenta.

Também para os ouvintes, a cantoria é uma disputa. Muitos eventos são anunciados como “grande desafio”, “duelo” ou “embate poético entre dois gigantes da Arte do Improviso”. Tal visão da cantoria como gládio se deve em parte às *pelejas* escritas por cordelistas, que falam de um tempo heróico em que os repentistas cantavam não *com* um parceiro, mas arriscavam sua honra *contra* um oponente. Este gênero de literatura de cordel narra duelos (geralmente fictícios) entre cantadores e contribuiu historicamente para a fixação de uma imagem compartilhada acerca da cantoria que coloca o desafio como seu principal elemento (Travassos, 2000). Os ouvintes regulares não se prendem a esse estereótipo, mas grande parte dos apreciadores vai às cantorias esperando assistir a uma competição e traça comentários sobre quem “deu em”⁵ quem nos pés-de-parede que assistiu. Nem todo ouvinte consegue perceber detalhes dessas disputas. Muitas sutilezas e estratégias somente são percebidas pelos próprios poetas e por apologistas conhecedores de detalhes da arte do improviso, das capacidades e limitações de cada poeta e da relação entre eles.

A platéia comparece não apenas para ouvir os versos, mas também para assistir a uma competição. A eficácia da cantoria, enquanto ação ritual, reside menos na transmissão de informações que no reconhecimento de padrões comunicativos e da configuração geral das ações (Tambiah, 1985a). Aquilo que se diz nos versos tem significado e validade em si – tanto é que uma estrofe pode ser memorizada e recitada fora do contexto em que foi cantada originalmente. Mas os participantes realizam uma compreensão da cantoria em função do enquadramento da situação (Goffman, 1974). Aí, é a interação entre os cantadores que guia a percepção do momento e leva os participantes a entenderem o encontro poético como uma disputa. Portanto, os versos dos cantadores têm significado enquanto ações na estrutura de relações de um jogo em que os poetas jogam um *com* e *contra* o outro e ambos *com* a platéia ou tentando fazê-la jogar *com* eles. Pode-se dizer que o clímax da cantoria é o “verso grande” porque este, além de agradar esteticamente e de externar a capacidade de um repentista, coloca sobre o parceiro a responsabilidade de pagar o verso. Além dessas estrofes brilhantes,

⁵ “Dar em” significa agredir fisicamente, aparecendo aí em sentido figurado.

a demonstração de maior domínio sobre os assuntos cantados e de habilidade musicais na voz e na viola também elevam um cantador em relação ao outro diante do público. Esses fatores podem criar uma identificação maior do público com um dos cantadores. Isso gera uma assimetria que, é em si, desafiadora, pois os ouvintes esperarão pela compensação, isto é, por um ato que inverta o desequilíbrio ou restabeleça a equidade entre os poetas.

Portanto, há uma complementaridade entre atitudes e expectativas dos violeiros e do público. Os poetas se enfrentam em função das conseqüências do reconhecimento de sua capacidade como cantador⁶. E os ouvintes vão à cantoria para deleitar-se com a poesia e para vivenciar uma competição. A cantoria é entendida por seus participantes como uma situação de desafio mútuo na qual a capacidade poética é metaforicamente descrita como força e periculosidade. Traços de enquadramentos elementares de enfrentamento, como a luta corporal, são modulados e traduzidos na cantoria. Daí se usarem expressões como “monstro”, “gigante”, “fera”, “cobra” e “cão” (o demônio) para elogiar um cantador.

Evidentemente, a platéia não pode ser tratada de forma homogênea, como se fosse um grupo de pessoas que está ali para ouvir os poetas e aprovar a dupla ou mais a um poeta que ao outro. Nem a platéia reage assim mecanicamente, nem os cantadores lidam com ela dessa maneira. Em muitas ocasiões, os poetas cantam especialmente para alguns em meio aos ouvintes, por exemplo, um apologista ou um cantador.

Não quero fazer parecer que a cantoria seja somente rivalidade. Há muito de parceria, e o mais comum é que os cantadores trabalhem juntos, apoiando um ao outro para agradar seus ouvintes. E mesmo quando há uma cantoria “quente” (aguerrida), geralmente viajam juntos (se possuem carro, um dá carona ao outro), dividem quartos em hospedagens e jantam conversando antes das cantorias e festivais⁷. Também seria superficial afirmar que a competição acontece “apesar” da parceira. Na verdade, há uma relação dialética e interdependente entre essas duas atitudes no fazer poético. A parceria é requisito do fazer e o duelo a motivação. Ao ganharem dinheiro juntos, dois cantadores ganham também prestígio, fama e a possibilidade de novas aliança com apologistas e promoventes. A parceria profissional envolve portanto cooperação e reciprocidade na conquista desses capitais, mas tem como contraponto a disputa, em que a construção do prestígio pode se dar de forma

⁶ Nem sempre esta correspondência ocorre. Às vezes, no elogio para pedir as pagas dos ouvintes, os cantadores enfrentam alguma resistência às contribuições e têm que se esforçar para obter os rendimentos, por exemplo, fazendo piadas com os que não querem ou demoram em pagar. Já presenciei situações em que a platéia se mostrava insatisfeita com a maneira da dupla conduzir a cantoria – ouvintes que querem mais canções enquanto a dupla investe nos gêneros de improviso ou o inverso. Nessas situações, a disputa entre os cantadores pode submergir numa disputa entre cantadores e ouvintes.

⁷ É costume o promovente oferecer o jantar para os poetas antes da apresentação.

desigual. É a disputa o aspecto evidente da arte da cantoria, e dedico este capítulo a compreender seus significados para cantadores e ouvintes.

Antes, ressalto que, apesar da expectativa pela disputa, o ambiente de cantoria é considerado pacífico e ordeiro, principalmente se comparado com outras formas de lazer como forrós, vaquejadas e serestas, em que as histórias de brigas são comuns. Embora eu tenha testemunhado situações de animosidade em cantorias por motivos diversos, jamais os litigantes chegaram às “vias de fato”. Nos momentos que antecediam a realização da etapa de um festival em Caruaru, assisti o chefe da equipe de segurança instruindo seus comandados “aqui, a segurança é apenas patrimonial”. Quer dizer, acreditava que ali não haveria brigas nem confusões comuns em eventos em praça pública, mas pedia cuidado com o oportunismo de larápios em meio ao aglomerado de espectadores.

II. Festivais

Os cantadores costumam falar dos festivais nos termos do modelo objetivo e igualitário de competição, em que versos são julgados de acordo com critérios pré-estabelecidos. Nos festivais, os cantadores formam duplas que competem umas com as outras perante uma comissão, que julga o desempenho de cada uma e determina o resultado da competição⁸. Há uma competição também perante a platéia, que pode aclamar uma dupla em contrariedade ao julgamento oficial. Muitos ouvintes torcem por uma dupla, seja por preferência prévia ou por julgar que tenha cantado melhor naquela noite. A formalização do certame deixa o enquadramento da competição mais óbvio. Contudo, os ouvintes captam mais que a concorrência entre as duplas do festival. Várias vezes, ouvi comentários a respeito de qual integrante de uma dupla havia cantado melhor e presenciei ouvintes elegendo em conversas informais o melhor cantador de uma noite. Assim, pode haver disputa entre dois parceiros, pois ali também está em jogo a imagem de cada cantador.

Portanto, enquanto um pé-de-parede pode ser pensado esquematicamente como uma relação triangular entre dois cantadores e platéia, o festival comporta uma estrutura de interação mais complexa. As duplas competem umas com as outras frente à comissão e frente à platéia. E há ainda uma disputa individual, informal, pela construção de imagem junto aos

⁸ Há outras formas pouco utilizadas de normatização da disputa em festivais, das quais não tive notícia da ocorrência no período de minha pesquisa de campo. Uma é a competição individual e eliminatória em que quem perde é eliminado do campeonato e quem ganha passa para a outra fase, até que sobre apenas um, o campeão. A outra consiste no julgamento convencional por duplas, mas com a escolha do “cantador da noite”. Quando o escolhido não pertence à dupla campeã, seu parceiro acaba sendo considerado culpado pela derrota.

ouvintes. A vitória ou aclamação num festival é uma glória que pode contribuir para o sucesso profissional de um poeta, enquanto a derrota (uma colocação ruim) é muitas vezes sentida como humilhação. Trato aqui de algumas estratégias de lidar com as variáveis dos festivais, sobretudo para administrar e influenciar o julgamento de comissões e platéias. As estratégias da disputa poética propriamente dita serão exploradas mais à frente, na análise da situação do pé-de-parede.

Há uma cortesia na competição entre as duplas. Muitos cantadores gostam de ouvir seus adversários e elogiam publicamente quando a produção tem qualidade. Essa civilidade se soma à ética da cantoria para o bom andamento de um evento. Contudo, há cantadores que recorrem a um repertório de tramóias e subterfúgios para favorecer ou prejudicar poetas, o que pude observar em alguns festivais. Fala-se em subornos a promoventes, para conseguir com antecedência os temas, e a jurados, em troca de notas mais altas; em prestidigitação nos envelopes, para dar um tema previamente combinado ou um tema mais difícil a determinada dupla; e na escolha tendenciosa de julgadores que dão sempre a vitória ao mesmo poeta. Exemplifico algumas dessas estratégias. Às vezes, o cantador compete no mesmo festival em que é promovente. Sempre que assisti a isso, ele mesmo e seu parceiro foram os campeões da noite. O prestígio do poeta em seu reduto e as afinidades com os julgadores contribuem para isso, mas outros recursos são utilizados. Acompanhei os meandros de uma dessas situações. De tarde, o cantador-promovente me pediu ajuda para elaborar as folhas que seriam sorteadas para os cantadores. Ele trazia um caderninho com motes e assuntos, de onde saiu quase a totalidade do que escolhemos para ser cantado mais tarde. Enquanto eu passava a limpo as folhas e fechava os envelopes, ele registrava o conteúdo de cada uma num papelzinho, que guardou no bolso da camisa. Embora o sorteio seja considerado o procedimento correto para determinar a ordem das apresentações, escalou sua dupla para cantar por último. Com base no trunfo que trazia no bolso da camisa, ele pôde deduzir por eliminação, com vantajosa antecedência, o assunto para as Sextilhas e os motes que lhe seriam pedidos em cima do palco. Além disso, recrutou para a comissão pessoas pouco familiarizadas com esse procedimento, geralmente mais suscetíveis a julgar em função da proximidade com o promovente e da aclamação da platéia. Fez dupla com um cantador muito hábil em entusiasmar as platéias nos festivais, revertendo um forte concorrente em aliado. Não deu outra: no fim da noite, o povo espremido na praça aplaudia efusivamente a vitória do “seu” cantador. Para o público, manteve-se a aparência de que tudo foi feito como manda o figurino. Para os outros cantadores também, na medida do possível, mas estes certamente perceberam movimentos escusos. Nesse caso, o cantador-promovente utilizou-se tanto de seu

prestígio junto à platéia para influenciar a comissão, quanto de sua prerrogativa de organizador para controlar as variáveis do julgamento formal e realimentar o entusiasmo da platéia com sua vitória.

As comissões julgadoras são alvo corriqueiro de críticas. Zilmar do Horizonte, cantor cearense, sintetiza a insatisfação com o júri de festivais: “é o único julgamento em que quem julga sabe menos do que quem é julgado”⁹. Como no futebol, um competidor pode atribuir sua derrota a um erro de arbitragem, mas jamais sua vitória. Ofensas, bravatas, acusações e fofocas costumam ser lançadas pelos insatisfeitos contra promoventes e comissões julgadoras, e muitas dessas críticas têm fundo de razão. Nem sempre os jurados conhecem os fundamentos do repente, e mesmo os que conhecem às vezes julgam com base em amizade ou influenciados pela fama de alguns poetas. Segundo um cantor que participou com frequência de comissões julgadoras, esse ofício é “muito espinhoso porque a mesa tem que ser autônoma para a gente fazer um trabalho sério... se for cinco membros, quatro julgando certo, um julgando errado, acaba o trabalho” (citado por Carvalho, 1991:73-4). Isso quer dizer que estão em jogo em um festival não apenas as imagens dos cantadores, mas também a do promovente e as dos jurados. Assisti a um festival em que os resultados pareceram justos aos olhos do público e dos próprios cantadores. Depois, dois dos membros da comissão julgadora me confidenciaram que “mexeram” no resultado, pois o terceiro julgador havia dado uma nota desproporcionalmente alta a uma dupla (com o intuito de conferir-lhe, sem mérito, o primeiro lugar) e foi preciso acomodar os números para manter a credibilidade da comissão e do festival como um todo.

Há casos em que os cantadores não possuem meios de influenciar a comissão e tampouco gozam de um predileção inequívoca junto a uma platéia. Contudo, constroem meios de colocar esta em seu favor e contra uma comissão supostamente injusta. Isso pode ser feito por meio de um desabafo em festivais de mais de uma etapa, em que o resultado final consiste na soma da pontuação das noites. Aí, uma dupla pode “descontar” a insatisfação com o julgamento na noite anterior. Algumas vezes assisti Edmilson Ferreira e Antônio Lisboa utilizando esse tipo de estratégia. Na última noite do XXXI Festival de Violeiros de Gravatá (PE, setembro de 2007) o desabafo foi cantado no gênero final em Sete Linhas.

Edmilson

Quando eu canto improvisado,
Não ligo, evidentemente,

⁹ Zilmar ironiza o fato de que frequentemente quem julga ou não é cantor ou é um cantor que foi preterido da competição.

Se quem me julga é católico,
Se quem soma ponto é crente
Eu faço o trabalho meu
E quem quiser que faça o seu
Que Deus é quem julga a gente.

Lisboa

Aonde eu canto repente,
Tenho Deus em companhia
O povo sempre ao meu lado
Pra me trazer alegria
Não vou chamar de criança
Julgador que não alcança
O nível da cantoria.

Assim como nos desabafos citados no capítulo anterior, os poetas disseram não se importar com o julgamento da comissão e que não iriam entrar em polêmica por causa dele. Ao mesmo tempo, desqualificaram os julgadores dizendo que estes não alcançaram o nível de sua cantoria e que estes cometeram erros que serão julgados por Deus. Em meio à platéia, havia um grupo de homens jovens torcendo para a dupla e que aplaudiu muito esses versos. Mais tarde, quando cantava a dupla vencedora da primeira noite, esses mesmos jovens gritavam “vão ganhar roubado!” No I Festival de Cantadores do Clube da Viola (Fortaleza, setembro de 2008) competiam cinco duplas somando as notas de duas noites de apresentação. A pontuação das duplas na primeira noite de competição causou desapontamento generalizado. Edmilson Ferreira e Antônio Lisboa abriram a segunda noite, sendo-lhes sorteado o assunto para Sextilhas: “Eu nunca mais quero ver”. Edmilson iniciou a tarefa:

Eu nunca mais quero ver
Cangaço montando bando,
Presidência da República
Com corrupto no comando
E festival de cantadores
Com puxa-saco julgando.

O desabafo motivou aplausos da assistência, mas limitou-se a essa estrofe. A dupla desenvolveu o restante do baião investindo na crítica política, temática que gostam de cantar. Terminadas as apresentações da noite, mantiveram-se aproximadamente as mesmas colocações da noite anterior. Na entrega dos troféus, colocou-se como som ambiente a gravação do próprio festival e a primeira estrofe que se ouviu foi a de Edmilson transcrita acima. Aí, muitos aplaudiram Edmilson, outros vaiaram a comissão julgadora, e riu-se bastante do embaraço que a reprodução da estrofe causou. Desabafos como esses não mudam

as notas ou a tendência de julgamento de uma comissão, mas podem conferir respaldo moral aos cantadores junto à platéia, mesmo sem a imponentia do troféu de 1º lugar.

Até aqui, falei sobre o papel da disputa na construção de imagens. A seguir mostro os significados dessas representações para, ao fim do capítulo, passar às estratégias de disputa poética em uma cantoria de pé-de-parede.

III. Masculinidade nos versos

A estrutura da cantoria, por seu padrão de relações, sugere a disputa. Esse significado é realçado e intensificado por redundâncias do padrão competitivo nas mensagens cantadas (Tambiah, 1985a), principalmente nos chamados desafios, quando um poeta dirige ataques verbais ao outro. Para a maioria dos cantadores e para muitos apologistas, o desafio é apenas um momento, frequentemente secundário, da disputa na cantoria, pois o fundamental do jogo seria a capacidade de criação poética. Por outro lado, essa refrega fictícia é valorizada por grande parte dos ouvintes como o momento mais quente de uma cantoria ou festival. Assim, no desafio, a interação da platéia com os cantadores tende a ser mais efusiva. As formulações verbais de auto-afirmação de força, crueldade, coragem, destreza, conhecimento, e de desqualificação do parceiro constituem uma modulação da moldura da briga. Ou seja, aspectos da briga que orientam quem assiste ou toma parte a saber o que está se passando são sistematicamente alterados e incorporados numa outra situação que se assemelha a uma briga, mas que os envolvidos sabem tratar-se de outra coisa (Goffman, 1974:41-7).

Sendo o desafio malcriado uma das temáticas mais comuns da cantoria¹⁰, suas possibilidades de desenvolvimento são variadas. Não há necessidade de tratá-las exaustivamente. Apenas identifico algumas estratégias retóricas essenciais nesse momento do jogo poético.

Primeiro, falo da exaltação exagerada de si mesmo, que um cantador lança para diferenciar-se do parceiro por meio de uma imagem imponente. Pode-se enumerar os conhecimentos que supostamente domina ou atribuir a si mesmo poder e periculosidade

¹⁰ Pode-se cantar desafio em qualquer modalidade da cantoria, e existem gêneros poéticos específicos para essa temática, como Martelo Agalopado, Mourão, “O Cantador de Vocês” (ou Treze por Doze) e Motes prontos, como “Tudo eu sei, ninguém me ensina”, “Comigo o rojão é quente / Canta quem souber cantar” e “Eu sou tudo que não presta / Mas sou melhor do que tu”.

sobre-humanos, evocando, por exemplo, forças somente controladas por Deus – animais e fenômenos naturais¹¹:

Manoel Xudu

Sou vulcão, pela cratera,
Suas lavas vomitando,
Sou um trovão estrondando
E corisco na atmosfera.
Meu bigode é de pantera,
Meu rosto não é bonito,
Mas tentação do maldito
Não desmantela o que eu faço.

Eu sou martelo de aço

E você pedra de granito.

(cantando com Adauto Ferreira no V Congresso Nacional de Violeiros, Campina Grande, PB, 1978. In *Violas e repentes 1*, Discos Marcus Pereira, LP MPL 9411, 1980).

Também se recorre a outras imagens e personagens, como o cangaceiro, para representar a valentia. Especialmente quando cantam desafios, os cantadores evocam cangaceiros célebres como Antônio Silvino, Lampião e Corisco para afirmarem-se como perigosos e destemidos no embate poético. Segundo Cascudo, “os cangaceiros são figuras anormais que reúnem predicados simpáticos no sertão. A coragem, a tenacidade, a inteligência, a força, a resistência” (1984[1939]:164). São admirados não pelos crimes, mas pela valentia. A poesia sertaneja justifica essa aura imputando ao cangaceiro um fator moral, uma injustiça original (como o assassinato impune de familiares de Lampião) que desencadeia seus atos de violência. Mesmo tantas décadas após a derrocada dessa forma de banditismo, a figura do cangaceiro persiste como ícone de coragem e força por um lado e de violência por outro¹².

O recurso à ameaça fictícia de agressão física soma-se ao auto-elogio na representação de atributos masculinos como a força, a coragem e a disposição para o confronto. Por fim, cabe uma consideração a respeito da diminuição do parceiro por meio de

¹¹ A menção ao divino não é explícita neste exemplo, mas fica subentendida pela religiosidade católica predominante entre poetas e ouvintes. Numa cantoria narrada mais à frente, Zé Viola, cantando com Mocinha de Passira, interpela a Deus para que controle os perigos do “vulcão” que canta a seu lado.

¹² A argumentação de Cascudo se mostra coerente quanto ao motivo da admiração pelo cangaceiro. Algumas regiões endêmicas de cantoria, como o vale do Jaguaribe e o oeste potiguar, são também regiões endêmicas de pistolagem – o uso sistemático dos serviços de pistoleiros (homicida profissional que age por encomenda) nas disputas pelo poder político-econômico. Contudo, a imagem do pistoleiro não se torna um motivo poético recorrente nos repentes. Geraldo Amâncio, por exemplo, tem uma curiosidade especial pelas histórias de valentões e de crimes de vingança executados por pistoleiros. Conversa com ouvintes de cantoria em diversas regiões para levantar novas histórias e comparar versões, mas, conserva um repúdio pela violência desses atos e, nas muitas cantorias suas a que assisti, não transformou tais narrativas em assunto ou imagens nos versos. Com relação ao cordel, Barreira (1999) mostra que, nas estórias sobre pistolagem, deixa-se em segundo plano a “dimensão lúdico-ritual da violência”, predominante nas narrativas sobre outras formas de banditismo como o cangaço, e ressalta-se a crueldade, a covardia e a brutalidade dos crimes por encomenda.

xingamentos, rebaixamento de seu status social e associações dele com coisas repulsivas e práticas condenáveis. Antes de expor alguns de seus significados, identifico os limites dessa temática no jogo poético.

Oliveira de Painéis – Eu tenho que dizer que você é ladrão de galinha sem você ser. Tem que ser fictício. Tem que dizer que você é corno sem você ser. Por que se eu disser a realidade de você na cantoria, é antiético e pode dar problema. Então, a gente faz um desafio engraçado, jocoso.

Assim, a *malcriação* do desafio constitui uma forma de insulto ritual (Labov, 1972) e pressupõe uma distância simbólica para com a pessoa do cantador que isola as ameaças e ofensas trocadas de conseqüências que poderiam ter em outra situação. Ou seja, as convenções rituais liberam esses atos verbais de responsabilidades pessoais, pois ali está em jogo não o teor das ofensas, mas a capacidade de superar o outro no diálogo do desafio, deixando-o sem respostas. Contudo, a exposição de características reais do parceiro pode quebrar essa distância simbólica. Há décadas atrás, um cantador afirmou num desafio que o outro era traído pela esposa. Este negou e disse que quem afirmava isso era mentiroso. Na tréplica, o primeiro disse que quem tivesse dúvidas a respeito que perguntasse a um terceiro sujeito, citando-o nominalmente. Seguiu-se então uma luta corporal, pois o sujeito citado, segundo boatos correntes, era o amante da esposa do cantador que fora chamado de “corno” e a pilhéria saiu do domínio fictício para o plano da difamação pessoal. Neste caso, a quebra das regras rituais foi intencional, mas brincadeiras despreziosas sobre infidelidade conjugal também causam constrangimentos, porque, mesmo sendo fictícias, são plausíveis.

Evidentemente, zombarias leves sobre erros ou características do colega são toleráveis. Valdir Teles, cantando um mote em desafio com Sebastião da Silva num festival (Caruaru, PE, 18/06/2007), explorou o estilo do parceiro de cantar balançando o corpo e gesticulando com as mãos:

Você tá com uma doença
É cantando sem saber.
Se você não tem poder,
A minha carga é imensa.
Balança que a gente pensa
Que o infeliz quer voar,
Mas se a gente lhe apertar
Dá uma câimbra na mão.
*Procure outra profissão,
Você não sabe cantar.*

Esse tipo de provocação pode, quando muito, gerar alguma irritação, mas não desperta reações violentas. Porque o alvo da pilhéria não foi a honra de Sebastião da Silva, mas sua figura de cantador.

Quando não se expõe o colega ao ridículo, as piadas podem ser mais “sujas e pesadas”, como nesse desafio cantado a pedido da platéia em um festival¹³.

Ivanildo Vila Nova

Você é um trapaceiro
Que usurpa em toda escola.

Raimundo Caetano

Você morre em meu terreiro e,
Pisando fora, se atola.

Ivanildo Vila Nova

Raimundo canta pouquinho.
Todo Raimundo é Mundinho
E todo Mundinho é boiola.

Raimundo Caetano

Você comigo se enrola
E é melhor dar-se a estima.

Ivanildo Vila Nova

Você hoje não decola
Com o seu jato de rima.

Raimundo Caetano

Maltratei sua pessoa,
Derrubei sua coroa,
Só falta eu pisar em cima.

Ivanildo Vila Nova

Só falta eu com sua prima
Me tornar amasiado.

Raimundo Caetano

Você comigo se anima,
Mas depois foge de lado.

Ivanildo Vila Nova

Meu corpo ainda detona:
Quem tem filha solteirona,
Eu estou desocupado.

Raimundo Caetano

Você ser amasiado
Não dá certo, meu rapaz.

Ivanildo Vila Nova

Você é aposentado,
Mas nega até nos jornais.

Raimundo Caetano

Minha prima não está bem:
O que ela quer você tem,
Mas está mole demais.

¹³ Gravatá (PE), setembro de 2007. A modalidade é um Mourão em Sete Pés.

Ivanildo Vila Nova

[inaudível] vitais

Que a farmácia oferece.

Raimundo Caetano

Vá nas farmácias centrais

Para ver se isso se aquece.

Ivanildo Vila Nova

Deixe mais mole ficar.

Se a prima não pegar,

Você pega que endurece.

Começam trocando ofensas, afirmado a ineficiência do parceiro como poeta e se apresentam como figuras ameaçadoras. A força é afirmada tanto nas ameaças (“você morre em meu terreiro”) quanto no próprio ato de ameaçar e ofender. Em seguida, enveredam por um diálogo em que um tenta diminuir a masculinidade do outro por meio de uma negação da capacidade de imposição do colega. Ivanildo afirma que Raimundo é homossexual e propõe ter um caso com sua prima, de modo desonrar o domínio dos homens da família deste sobre as mulheres. Raimundo responde que não haveria desonra alguma, pois Ivanildo seria sexualmente impotente. Ivanildo então diz que a impotência pode ser contornada se o próprio Raimundo assumir o papel de passivo na relação sexual.

O desafio acima foi cantado em Mourão, estilo em que as estrofes com versos intercalados intensificam o jogo de ofensas e respostas entre os cantadores. Nesses discursos, cada um procura representar a si mesmo como dominante sobre o parceiro, seja física ou sexualmente. Trata-se de um tipo de ofensa que, fora de contextos ritualizados, é tido como inaceitável e pode desencadear conflitos violentos. A desonra fictícia é traduzida em desvantagem poética real, a qual o repentista deve tentar reverter. A força do cantador é aferida a partir de sua capacidade de responder de maneira mais desafiadora ainda.

Sendo a cantoria (sobretudo no momento do desafio) uma modulação do enquadramento da briga, a afirmação de dominância de um poeta está tanto no conteúdo dos versos quanto no ato de dizê-los. Assim, quanto mais direta a pilhéria, mais intensa ela se torna enquanto metáfora de um ato agressivo, e maior o regozijo e o entusiasmo da platéia, externado em risadas, gritos e aplausos. O riso é motivado pelas expressões que ultrapassam os tabus verbais da ofensa e da obscenidade, as quais dramatizam a desonra sobre o parceiro. Mais que isso, o riso é provocado por algo que não acontece: a violência sugerida pelo desafio. A constituição pública e subjetiva da masculinidade por meio do enfrentamento só faz sentido se acarretar riscos para os envolvidos; perigos que podem ir da vergonha à morte.

O riso tem aí função catártica¹⁴: ri-se daquilo que se teme. Não se trata de uma fuga do medo, mas de uma forma convencional de relação com a violência (física e moral) representada nas trocas verbais do desafio. Ou seja, no espetáculo poético, faz-se lúdico aquilo que seria trágico na realidade.

A velhice é outro tema recorrente na cantoria pelo qual se expõe uma concepção da masculinidade. Os homens atribuem a si mesmos a força, a dominância sobre a família e sobre suas parceiras sexuais. A velhice é colocada como deterioração dessas características. Os improvisos cantados com esse sentido são abundantes. Cito estrofes de um Mote cantado por Raulino Silva e Zito Alves (Bonito, PE, 17/06/2007)¹⁵.

Zito Alves

Hoje, com toda a razão,
Eu domino o meu destino.
Se eu disser “sim” pra um menino,
Ele jamais me diz “não”.
Quando eu virar ancião,
Não vou ser dono do lar.
Que ao invés d’eu dominar,
Um filho vai me bater.
Faz pena o homem nascer,
Ficar velho e se acabar

Raulino Silva

Eu sei que o homem é complexo,
Mas é um ser de razão.
E com coisas do coração,
Ele vive sempre anexo.
Quando a esposa quiser sexo,
Pronto ele vai ter que estar.
Que a mulher não vai gostar
Se ele não quiser fazer.
Faz pena o homem nascer,
Ficar velho e se acabar

(...)

Zito Alves

Hoje eu não derramo pranto,

¹⁴ A idéia de função catártica do riso é apresentada por Clastres (1978) em sua análise sobre o caráter grotesco atribuído ao xamã e ao jaguar em mitos guaranis. No plano das relações sociais, esses seres são perigosos – por isso, temidos e respeitáveis. Esse medo pode ser questionado pela morte do xamã ou do jaguar, ou pelo riso: “desvaloriza-se no plano da linguagem aquilo que não seria possível na realidade” (1978:102).

¹⁵ As associações entre valentia, velhice e masculinidade são recorrentes na cultura “popular” e “de massa” nordestina, principalmente nas gravações de antigos cantores de forró. Boa parte das interpretações mais célebres de Jackson do Pandeiro narram brigas e assassinatos. Zito Borborema, em uma de suas gravações mais famosas (*Mata Sete*, de Venâncio e Corumba), descreve como afeminado o homem que foge de uma briga. Nessas narrativas, a violência é sempre colocada de modo satírico, como nos desafios dos cantadores. Quanto à virilidade na velhice, foi tema de várias gravações de Luiz Gonzaga, como *Ovo de Codorna* (de Severino Ramos) e *Capim Novo* (de Luiz Gonzaga e José Clementino), nas quais dá receitas para evitar a impotência sexual.

Tenho um sorriso de ouro.
Quando eu penso em namoro,
Tem mulher pra todo canto.
Se a idade aumentar tanto,
Eu vou ter que lamentar,
Que eu vou querer namorar
E as moças não vão querer.
Faz pena o homem nascer,
Ficar velho e se acabar.

Embora haja poetas que evitem esse tipo de colocação pejorativa e preconceituosa, tal representação da velhice é socialmente compartilhada e corrente entre grande parte dos cantadores. O encaminhamento habitual desse motivo poético caracteriza a velhice em termos da ruína de atributos como saúde, beleza, autonomia, virilidade, força e domínio – sendo as quatro últimas capacidades ligadas à identidade masculina¹⁶.

Como mostrei no capítulo 1 ao falar do tema enquanto recurso cognitivo do cantador, o tratamento pejorativo da velhice pode ferir alguns ouvintes. Presenciei uma situação em que a temática foi deliberadamente utilizada com esse fim. Numa cantoria em uma residência, o sogro do promovente, embriagado, teimava em postar-se ao lado dos poetas chegando o rosto perto ao deles para fazer pedidos. Isso irritou a dupla, pois além de atrapalhar a composição de estrofes o ouvinte fumava constantemente e soltava baforadas de fumaça no rosto dos poetas. A cada vez que ele se aproximava, os poetas tentavam defender-se com sutilezas como colocar o braço da viola discretamente na direção do homem para que ele não chegasse tão perto. Mais ao final da cantoria (que durou aproximadamente quatro horas), um dos poetas iniciou um baião em tom cômico fazendo brincadeiras com alguns ouvintes. Logo tomou como vítima em várias estrofes seguidas o ouvinte impertinente que vinha lhe incomodando durante horas. Dizia que ele estava velho e por isso não mantinha mais relações sexuais, não conquistava mais mulheres e, então, não era mais tão homem. Em versos, o outro cantador (conhecido da família do promovente) defendia o ouvinte e pedia ao

¹⁶ Essa representação pejorativa reflete não a condição intrínseca do idoso, mas uma maneira de entender e viver a terceira idade. De maneira sensacionalista, esse imaginário reflete problemas sociais como o abandono e a violência contra o idoso. Curiosamente, alguns cantadores acabaram tendo essa representação como sina. Zé Catota vive em São José do Egito (PE) num pequeno quarto de fundos na casa de seus descendentes, corroborando a perda autodeterminação e de domínio (sobre a família) tão cantada pelos poetas. Benoni Conrado vive em Fortaleza com a mulher. Diversas doenças o fizeram se recolher. Passa a maior parte do tempo deitado em uma rede. Chora quando canta suas canções (ainda muito apreciadas por poetas e ouvintes), pragueja contra a solidão e se queixa do abandono dos colegas, que raramente o visitam. Contou demoradamente que no passado comprou uma viola para um colega adoentado que, poucos dias depois, fora encontrado morto caído ao chão, sujo de lama e abraçado ao instrumento. Apegado a essa mórbida recordação, almeja reformar sua viola para também morrer abraçado a ela. Para Benoni e Catota, a velhice parece uma sofrida espera pelo fim, restando ao sujeito apenas lembrar-se de seu apogeu e lamentar-se pelo que não é mais e pelo que não pode mais fazer. É difícil definir se essas situações são inspiração para os versos de cantadores sobre a velhice ou se representações como estas orientam a maneira como as pessoas lidam com as perdas sofridas durante a vida.

colega que fizesse piadas mais leves, mas este último seguia com a desforra pelos incômodos daquela tarde. Até que o ouvinte zangou-se com as afrontas à sua masculinidade e interrompeu a cantoria gritando e balançando o punho direito fechado em frente ao próprio rosto. “Seu lote de fresco! Ninguém vai me rebaixar, não! Quem é novo não é rebaixado, só quem é velho. Cantador safado! Eu sou é homem, não sou viado não!” Após alguns minutos de xingamentos aos poetas (indistintamente, apesar de somente um deles o ter ofendido) e frases de auto-afirmação gritadas em bom volume aos demais presentes, o homem estava trêmulo e sua filha (esposa do promovente) o levou à cozinha para que se acalmasse¹⁷. Finda a cantoria, os poetas pediram desculpas e o ouvinte os retribuiu cantando alguns aboios. A crença de que a velhice põe fim nesses atributos masculinos está implícita na própria ação da pilhéria feita nessa ocasião. Nenhum cantador levaria tão longe uma brincadeira ofensiva contra alguém que pudesse lhe responder com uma agressão mais efetiva.

IV. Homem vs. Mulher: gênero e disputa

Durante quase um ano, o apologista Orlando Queiroz e alguns colaboradores promoviam todo mês a apresentação de uma dupla de cantadores no Teatro Emiliano Queiroz do SESC (Serviço Social do Comércio) em Fortaleza. Após várias edições, a direção do Teatro pediu a Orlando que trouxesse ao menos uma mulher repentista para cantar naquele palco. Orlando receava que o público fiel das cantorias no Teatro pudesse não apreciar a atração feminina – temia que isso viesse a colocar em risco o prestígio do evento mensal – e sabia que encontraria dificuldades para arranjar um cantador de peso que aceitasse formar dupla com uma mulher. Contudo, não podia recusar o pedido da direção da casa que o apoiava e convidou Mocinha de Passira, a mais afamada das cantadeiras nordestinas. A cantoria foi recusada por alguns poetas até que Zé Viola aceitou.

A discriminação empreendida pelos cantadores em relação à minoria de cantadeiras é nítida. Durante minha pesquisa de campo, tive poucos contatos com mulheres repentistas, pois da mesma forma que a maioria dos cantadores não tem interesse em cantar com elas, também não tinham interesse em me levar até elas. Muitos cantadores e apologistas alegam que as mulheres não são boas o suficiente na criação poética e que são “desentoadas” e possuem “voz ruim” e muito aguda, o que, de fato, pode dificultar a formação de dupla com um homem. Mas também é comum a afirmação simples e direta: “cantoria não é coisa pra mulher”. Além disso, o cumprimento de tarefas domésticas e familiares atribuídas às

¹⁷ Aqui se vê que as regras para o insulto ritual da *malcriação* entre cantadores também vale para os versos sobre ouvintes.

mulheres e a defesa da honra (no que diz respeito à conduta sexual) dificultam o desenvolvimento artístico e profissional das cantadeiras. Pais e maridos proíbem que saiam em companhia de um cantador. Algumas andam acompanhadas de um filho para impor respeito. Se uma mulher acompanhada de um homem põe em risco sua reputação, há também o lado inverso. O cantador que for com ela em viagem também será motivo de boatos.

O caráter masculinizado desse universo social não alija somente cantadeiras. Também pesquisadoras lamentam limitações a sua atuação impostas pelos cantadores. Simone Castro é historiadora residente em Fortaleza. Mesmo estando há alguns anos envolvida na produção de eventos de cantoria, afirma que dificilmente é convidada ou aceita pelos poetas como companhia de viagem, pois eles ficam receosos de ciúmes e desconfianças que isso possa gerar em esposas e namoradas. Verônica Moreira mora em Jaboatão dos Guararapes (PE) e começou a se interessar pela cantoria e a pesquisar o tema em 1989, quando era aluna do curso de artes cênicas da Universidade Federal de Pernambuco. Segundo ela, uma mulher sozinha e custeando a si mesma causa estranhamento nesse meio, não recebendo confiança quanto à seriedade de seu interesse investigativo e ficando exposta a “cantadas”. Posteriormente, Verônica foi casada com o cantador Antônio Lisboa, e afirma que isso lhe abriu portas para suas pesquisas no meio da cantoria, mas ao preço de ficar sendo conhecida como “a esposa de Lisboa”¹⁸.

Assim, a única vez em que assisti uma cantoria com uma mulher foi neste evento no SESC. Competindo em festivais, assisti somente Mocinha (em dupla com Louro Branco) em evento produzido posteriormente pelo mesmo Orlando Queiroz em Fortaleza – sinal de que tanto o público quanto o promovente ficaram satisfeitos com o desempenho dela. Nas etapas do VII Desafio Nordestino de Poetas Cantadores, promovido pelo Governo do Estado de Pernambuco em 2007, havia sempre a “apresentação especial” (ou seja, fora da competição) de uma dupla feminina, não por iniciativa do cantador responsável pela produção do evento, mas a pedido de órgãos estatais envolvidos.

No dia da cantoria entre Mocinha de Passira e Zé Viola, a capa do caderno de arte e entretenimento de um jornal de grande circulação explicitava a expectativa de uma disputa peculiar entre um homem e uma mulher no improviso poético. Mocinha dizia não temer

¹⁸ Sobre cantoria, Verônica publicou o livro *O Canto da Poesia* (2006). Simone defendeu Dissertação de Mestrado na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003) e, recentemente, Tese de Doutorado em Sociologia na Universidade Federal do Ceará. Tive oportunidade de conversar também com outras mulheres que realizaram pesquisa de campo entre cantadores. Mas, de Maria Ignez Ayala (que há cerca de três décadas circulava entre os cantadores no Nordeste e em São Paulo acompanhada de seu marido), Elizabeth Travassos, Elba Braga Ramalho e Patrícia Osório, não ouvi comentários a respeito de dificuldades decorrentes da diferença de gênero.

cantorias com homens. Zé Viola repetia o bordão dos cantadores nessa situação: ‘se bater não faz vantagem, se perder faz vergonha’. A frase feita evidencia os valores masculinos evocados na cantoria, sobretudo a força e a valentia. Quer dizer, a disputa com uma mulher traz mais riscos que oportunidades a um homem, pois ele estará medindo forças e tentando subjugar um adversário que se acredita ser “mais fraco”¹⁹.

Por isso mesmo, o receio do promovente de que o público desdenharia a presença feminina mostrou ser um engano. Os ouvintes compareceram em bom número e muitos esperando justamente pelo desafio entre um homem e uma mulher, demandando claramente uma disputa entre os sexos. Sabendo do clima de desafio, Zé Viola iniciou a noite dizendo temer a parceira:

Vou pedir forças pra Deus.
Deus, por favor, diga sim.
Porque existe um vulcão
Aqui pertinho de mim:
Ou eu dou fim no vulcão
Ou o vulcão me dá fim.
[palmas]

Mocinha mudou o rumo da conversa:

Eu não estou pensando assim,
Em lava, cinza e vulcão.
Estou pensando numa noite
De muita satisfação,
De viola, de repente,
De verso e de vocação.
[palmas]

Foram vários pedidos de estilos e motes para desafio, como um mote que Mocinha cantava “Quero ver o homem fazer / Do jeito que a mulher faz” e Zé dizia “Quero ver a mulher fazer / Do jeito que o homem faz”. Nesses pedidos, Zé elogiava a força como atributo masculino e Mocinha contra-argumentava que a sensibilidade faz as mulheres mais prudentes e eficientes em muitas tarefas. Nos outros momentos, a dupla manteve uma cantoria cortês e amistosa, com trocas de elogios nos versos e Mocinha chamando as palmas para uma canção interpretada por Zé Viola, por exemplo. A platéia aprovou o que assistiu.

Uma vez que caracterizo a ritualização da masculinidade como uma das dimensões centrais da cantoria, é inevitável perguntar sobre a perspectiva de uma mulher como cantadeira. Assistindo às apresentações de Mocinha e conversando com ela, não noto uma atitude diferente quanto aos valores envolvidos na disputa – ao enfrentar as outras “feras”,

¹⁹ Não assisti cantorias com cegos ou crianças, mas Travassos (2000) afirma que estes também são encarados dessa forma.

mostra “ vaidade ” de poeta e coragem tanto quanto seus colegas do sexo masculino. Quanto às estratégias de enfrentamento, sobretudo nos momentos de desafio malcriado, enquanto o parceiro procura afirmar a própria masculinidade, Mocinha procura colocar em xeque exatamente a virilidade dele, por exemplo, afirmando em um Martelo Agalopado que Zé tinha “ defeitos sexuais ” e não mais fazia sexo com mulheres. Zé, por sua vez, manteve um decoro e não rebateu as provocações nos mesmos termos, limitando-se a dizer que Mocinha era feia. Ficou estabelecida uma assimetria em que Mocinha atacava a masculinidade de Zé, mas ele não ousava arranhar diretamente seus atributos femininos quanto às atitudes sexuais. A expressão “ se bater não faz vantagem ” ganhou aí significado especial. Zé evitou ataques à honra de Mocinha enquanto mulher porque estes soariam covardia. E ela, habituada com essa diferença de condições, explorou-a favor em próprio. Assim, a suposta inferioridade feminina brotou como um capital de Mocinha na disputa com Zé, e como um capital da dupla na representação da disputa para o público.

Apostando nisso, o promovente convidou Mocinha para fazer dupla com Louro Branco em um festival alguns meses depois. Assim como Mocinha, Louro é conhecido por suas respostas rápidas no repente e por não recear em dizer “ imoralidades ”. Na segunda noite do festival, escolheram a Gemedeira como gênero livre, e isso foi o ponto alto de suas apresentações naquele evento. Mocinha partiu com provocações a Louro, afirmando que ele estava velho e sexualmente impotente. Nas primeiras estrofes, ele refutou o enfrentamento nos mesmos termos. Mas Mocinha foi insistente e Louro optou por “ descer ” ao mesmo nível da companheira. Seguiu-se então uma troca de ofensas em uma grande demonstração da capacidade de ambos como *repentistas*²⁰, respondendo, estrofe a estrofe, o que o outro disse²¹:

Mocinha de Passira

Esse cara é muito chato
Na hora da cantoria:
É me chamando de bicha,
Partindo pra baixaria.
Não vê que bicho é viado,
Ai, ai, ui, ui,
Tu és pai de um e cria

Louro Branco

Eu sou pai de Zé Maria,
Zé Joaquim e João Dendê
De Bernardo e de Afonso,
E o Cabra de Irecê

²⁰ Aqui, o termo ressalta o lampejo poético, a rapidez de pensamento e reação às provocações.

²¹ Faixa 5 do CD.

Filho viado, eu só tenho um,
Ai, ai, ui, ui,
Foi o que eu fiz em você.

Mocinha de Passira

Eu admiro é você
Chegar aonde chegou
Pensa até que fez um filho,
Viu a bola e não marcou.
Foi um vizinho que fez,
Ai, ai, ui, ui,
Foi o besta que criou.

Louro Branco

Porque ela chafurdou
Com dez machos, mesmo assim.
Se ela se banhar num rio,
A traíra passa ruim
E se ela mijar num canto,
Ai, ai, ui, ui,
Nunca mais nasce capim.
(26/09/2008).

Aqui, a troca de obscenidades desonrosas se torna simétrica e as desonras sexuais revelam os valores da ideologia de gênero, que atribui ao homem o papel de dominante nas relações sexuais e imputa à mulher uma impureza decorrente do ato sexual. Mocinha põe em dúvida a dominância de Louro ao associá-lo à homossexualidade (situação ambígua) de um filho. Louro reafirma sua própria dominância e a função passiva a que Mocinha deve se restringir dizendo ter copulado e feito um filho com ela. A cantadeira ridiculariza a dupla pretensão do colega: esta não passaria de um engodo, pois ela mesma teria minado a dominância de Louro ao enganá-lo mantendo relações sexuais com outro homem. Subverte assim a lógica da dominância masculina, pois ela teria exercido controle sobre sua própria sexualidade e sobre seus parceiros sexuais. Louro vê aí a deixa para classificar a atitude sexual de Mocinha como desregrada (expressa isso pela animalização do ato sexual representada pelo verbo “chafurdar”), o que a teria tornado decomunalmente poluída²².

Temas poéticos como esses elaboram valores de ideais coletivos de masculinidade e feminilidade que devem ser construídos e reafirmados por meio da disputa. A cantoria oferece uma experiência desses valores tanto no plano referencial da linguagem quanto no plano do próprio fazer poético que toma a forma do enfrentamento. Esses desafios são formas de subjugar ao outro cantador em meio à cantoria tanto por meio da ficção do

²² Leach (1983) sugere uma correlação entre duas estruturas classificatórias, a de parentesco e a do acesso à comestibilidade de animais pelo homem, para compreender a lógica de constituição dos tabus em torno das obscenidades verbais. Esta é uma via possível para a análise do insulto ritual na cantoria (e também na embolada e nas narrativas do cordel), que requer maior desenvolvimento.

conteúdo dos versos (ameaças, ofensas e auto-atribuição de força) quanto por meio da utilização desses elementos fictícios numa troca poética que é em si agonística. A seguir, trato do conhecimento como “arma” para a disputa cantada, de modo a entender como a disputa ocorre mesmo sem a encenação do enfrentamento.

V. Disputa e conhecimento

a. *Violência e disputa poética*

Os cantadores são unânimes em afirmar que em outros tempos a disputa na cantoria foi mais acirrada e agressiva. Especialmente, fala-se que, na primeira metade do século XX, o cantador que “ganhasse” a cantoria – aquele que cantasse de modo a fazer o outro parar a viola ou que “o povo” aclamasse como melhor – levava todo o dinheiro. Oliveira de Panelas não é desse período, mas me disse que “já houve muitas coisas sérias de dar briga, ferir profundamente e desmoralizar o outro diante do povo”. Há também alguns relatos de casos em que um cantador agrediu fisicamente ou mesmo assassinou outro por não ter conseguido vencê-lo na disputa poética – possivelmente até os anos 50 ou 60²³. Tive notícia de dois casos em anos recentes: o assassinato de um jovem poeta no sertão cearense e a tentativa de homicídio por um cantador potiguar sustada por colegas. Foram casos isolados e os comentários não mencionam a poesia como motivo desses crimes. Atualmente, a violência física é rechaçada pelos cantadores – e o cantador que foi impedido de atirar em um colega passou a ser desprezado profissionalmente.

Chico Mota começou no repente em 1949. Garante que os cantadores mais antigos disputavam de maneira mais ferrenha e agressiva, sendo comuns as brigas entre poetas e o objetivo de massacrar o companheiro nos versos.

Eu inda peguei uma ponta desse tipo de coisa. Antigamente era muito acirrado. Era assim: o cantador viajava só. Fazia o trato aqui pra vir o cantador de outro canto pra eles disputarem uma cantoria acirrada, perigosíssima, porque às vezes terminava até em briga. Aí, cada qual queria cantar mais. Quando eu comecei a cantar ainda existia um pouco disso. Eu nunca participei disso. Eu cantei no companheirismo. A gente cantando bem, de bem com o companheiro, sem haver... era difícil haver. Às vezes tinha um baião bem acirrado como ainda hoje tem. Quando eu comecei já era diferente, bem diferente. Não era mais aquela ignorância do tempo de Zé Duda [nascido em 1866, atuou pelo menos até o final da década de 1920], de ... Pinto [de Monteiro, nascido em 1917]. Não tinha mais isso não. Se tinha era pra outro lado. A gente só andava duplado. Quando eu saía pra viajar era duplado. A gente fazia os planos de como a gente ia entrar e sair dos cantos.

²³ Antônio Lisboa ouviu histórias sobre duas mortes no Rio Grande do Norte e uma na Paraíba, mas não soube precisar a época dos incidentes.

Sebastião da Silva começou a cantar na década de 1960, mas também relembra.

Embora eu não tenha pegado mais esse tempo, mas eu sei que havia um acirramento entre determinados cantadores de um reduto e outro de outro reduto. E normalmente, chamavam aquele cantador pra vir cantar com esse e a intenção era saber quem era melhor, saber quem era o mais preparado, quem tinha mais poder cantando. Embora, na maioria das vezes, terminasse tudo amigavelmente, absolutamente. Mas na hora da cantoria era um acirramento, era uma guerra.

Fica claro, portanto, que esse padrão de enfrentamento mais agressivo entre os antigos está relacionado a uma noção de domínio territorial. Ou seja, um cantador desafiava outro para vir enfrentá-lo em seu reduto e mostrar sua superioridade perante seus próprios ouvintes, ou ia ao reduto de outro enfrentá-lo para tentar conquistar o público daquela região. Com o intuito de evitar esse tipo de confronto, Chico Mota saía em viagem junto com um parceiro. Assim, não seria necessário derrotar oponentes para ampliar sua área de atuação nem se expor ao risco de derrotas humilhantes.

Talvez mais do que hoje, um dos principais elementos para a disputa poética era o *conhecimento*. Naquele tempo, o termo indicava um corpo específico de saberes eruditos em temas específicos, especialmente história (geral e do Brasil), mitologia antiga, geografia física e política, astronomia, zoologia, botânica e história sagrada (Bíblia Sagrada). Esse corpo de temáticas era dominante como arma poética desde o século XIX, como fica claro no escritos de Camara Cascudo (1984[1937]) ou Leonardo Mota 1961[1921], especialmente em relação à legendária “peleja” em que o escravo Inácio da Catingueira aceitou a derrota para o abastado jovem Romano da Mãe d’Água (ou Romano do Teixeira) por não poder acompanhar seus versos sobre “ciência”. Era necessário que o cantador lesse ou se informasse de alguma outra forma sobre esses assuntos. O poeta podia improvisar versos a partir de seus estudos, mas o principal artifício eram as “descrições”, baiões decorados para derrotar um colega ou para defender-se de algum ataque. Ivanildo Vila Nova, que começou a cantar em 1963, afirma sobre seus antecessores...

Na época do meu pai, você se sobrepunha cantando descrições. Se o outro não cantasse, você aparecia sozinho. Você cantava *trabalhos*: trabalhos sobre passarinho, trabalhos sobre mineralogia, sobre mitologia, sobre o corpo humano. Aí, se outro não cantasse e você quisesse botar o trabalho no outro, aí você cantava só. “Então, eu vou cantar uma descrição aqui. Fulano não sabe”, ou “fulano não pode” ou “não quer cantar”... E você cantava aquele trabalho e o povo dizia: “Mas rapaz, fulano cantou uma descrição sobre isso... sobre corpo humano, sobre história do Brasil” De toda maneira tinha um meio de você aparecer. (...) Tinha muitos cantadores que usavam o trabalho. Cantavam o trabalho em cima do outro; descrição.

Segundo Sebastião da Silva, não acompanhar um parceiro em um baião era considerado uma derrota inequívoca. “Os comentários saíam: ‘fulano pegou fulano em assunto tal e fulano não deu nada’”. Ele diz que em seu início de carreira as descrições ainda eram prática corrente.

Era exigência da época o cantador saber essas coisas. E muito. No começo era muito difícil: ou era ou não era; ou sabia ou não sabia. Então, um cantador tinha que ser preparado. Hoje não precisa disso, mas na época precisava. Hoje, os cantadores fazem os balaios, mas pra querer fazer bonito. Mas na época, a gente preparava pra saber mesmo. Pra saber e pra e defender dos ataques dos outros. Era assim. Eu encarei a profissão com essa dificuldade toda.

O uso de descrições ganhava relevância em cantorias premeditadas por um cantador para “dar uma pisa” de verso e conhecimento em outro. Eram as chamadas cantorias *propositais* ou *despeitadas*. Quer dizer, eram arquitetadas com o propósito de humilhar o parceiro, portanto sem respeito por sua condição de poeta. Antônio Lisboa (mais jovem que os supracitados) me contou o que levantou sobre um desses episódios.

João Paulino de Oliveira foi um cantador muito famoso na região do [vale do rio] Assu [RN]. Era um cantador muito preparado, que era também professor, que era estudioso e tudo. E Dimas Batista foi cantar com ele e perguntou a Manoel Calisto, que era outro cantador lá da região. Foi João Paulino quem me contou essa história. E Dimas perguntou: “Calisto, em que é que eu dou uma pisa em João?” e Calisto disse: “rapaz, em tudo o que você cantar ele é preparado. Se você cantar história sagrada, que é a Bíblia, ele é preparado; se cantar história geral ele sabe; se você cantar história do Brasil, ele sabe; se você cantar história do Pernambuco, do Rio Grande do Norte, que você vem do Pernambuco e ele do Rio Grande do Norte, ele também sabe. Só tem uma coisa que ele talvez não saiba. Ele pode saber, mas ele talvez não tenha preparado”. E esses cantadores cantavam era preparado, muita coisa. [“Preparado” quer dizer balai? perguntei.] *Escrito*. Aí Manoel Calisto disse: “Olhe, faça um trabalho nas [sobre as] lagoas do Vale do Assu.” Que o vale tinha muitas lagoas. E Manoel Calisto passou essas informações para Dimas. E Dimas escreveu e tirou João de tempo. Ele deixou de cantar depois dessa cantoria. Ele era um cantador muito conceituado. Foi uma vergonha muito grande que ele passou. Foi a cantoria que deu mais gente na região, de tudo quanto foi canto, para ver ele cantando com Dimas. E ele disse que cantou, cantou, cantou. Dimas partiu falando no Pernambuco, falando no Rio Grande do Norte, cantaram várias coisas assim. Aí Dimas partiu cantando nessas lagoas do Vale do Assu. E ele disse que sabia o nome de umas lagoas, mas não sabia que Dimas tinha feito uma pesquisa mais aprofundada e estava feito. E ele disse que cantou ainda algumas estrofes e depois parou. E disse que Dimas continuou cantando o trabalho dele até o fim. Daí ele se deu por vencido. E, [depois] dessa cantoria, nunca mais cantou. Mudou-se de lá do Vale do Assu. Foi morar em Areia Branca e continuou sendo professor.

A derrota em sua própria região constituía um evento crítico que poderia levar um repentista a encerrar a carreira. “Parar a viola”, não conseguir acompanhar e responder ao colega/oponente, diante dos ouvintes que lhe davam suporte, era a humilhação intolerável. Para muitos, não houve como prosseguir após tal perda do reconhecimento de seu caráter, de tal quebra de sua imagem pública de poeta. Tratava-se de uma violência moral ao cantador,

uma morte simbólica do poeta. Essa aposentadoria imposta pela derrota em uma cantoria proposital não constituía regra, mas também não era uma raridade. Não ouvi falar de casos assim de meados da década de 1970 em diante.

Ivanildo Vila Nova realizou cantorias propositais em seu início de carreira. Segundo ele, não utilizava mais as descrições, cantando de improviso os assuntos que estudava²⁴. No início de sua carreira, em 1963, Ivanildo passou a cantar com cantadores experientes como Odilon Nunes de Sá, Zé Catota e Canhotinho – todos com mais de 60 de idade naquela época. Eram amigos de seu pai que o guiavam no início profissional. Não satisfeito em acompanhar esses célebres poetas, Ivanildo empreendeu uma estratégia de “bater” sistematicamente em outros cantadores pra criar uma fama. Segundo ele,

era preciso naquela época. Hoje não é preciso. Cantador hoje ainda faz isso por vaidade. Cantador hoje ainda canta querendo de qualquer maneira vencer o outro, usando de muito subterfúgio, de muita malandragem, por vaidade. Mas hoje não é mais necessário. Porque hoje tem os festivais que dão apoio, tem os próprios colegas que ajudam. E na minha época não. Você precisava ganhar de um cantador pra poder você obter o território e levar os seus cantadores. Então eu fiz 30 ou 40 cantorias propositais – que muitos cantadores que hoje têm nome não fizeram... não precisaram fazer cantoria proposital. (...) Era aquela cantoria em que o sujeito não tinha oportunidade. Era aquela cantoria em que você não deixava brecha de que o outro aparecesse. (...) Quer dizer, dava no cantador de uma maneira que o outro não podia ganhar aplauso não. Nem que cantasse mais bonito, nem que ele tivesse todo o jogo de cintura, não tinha como o povo não dar fé de que ele apanhava. Ele dava fé e o povo dava fé. Então, ele apanhava de toda maneira: de mim e do povo. Quer dizer, era uma coisa que não tinha escapatória. (...) Pra não deixar brecha, eu estudava antes o que era que o sujeito cantava mais. A região, qual era a região em que eu ia cantar. E aí eu já chegava já sabendo de tudo sobre uma cidade, sobre aquela cidade, fundadores daquela cidade. E o que era que o cara era mais forte cantando: se o cara era mais forte cantando corpo humano, se o sujeito era mais forte cantando Sextilha, se ele era mais forte cantando Martelo Agalopado. Então eu estudava ele um mês antes e quando eu ia não tinha como ele colocar nada em mim, porque tudo que ele colocasse eu sabia e tudo que eu colocasse ele não sabia. Pronto. Aí, era uma cantoria em que você apanhava – “Fulano apanhou”. Quer dizer, foi aquela derrota que não é por pontos; é aquela derrota por nocaute. Eram cantorias que você cantava e que o outro não tinha mais... Teve alguns cantadores até que deixaram de cantar, outros se aposentaram, outros com desgosto nunca mais cantaram comigo. Outros deixaram mesmo de cantar: aposentei vários cantadores. Outros mudaram de profissão, porque foram aquelas derrotas, derrotas que não tinha como você se sair mais, naquela região e cantar. Você ficava desmoralizado.

– E por que você deixou de... ?

– De fazer isso? Porque não precisou mais. Que aí, cada região dessa eu levava um outro cantador. Levava um outro cantador da minha época. E aí, ele já sabia que não podia fazer comigo o que eu fiz com o outro. Pronto, eu cantava pra ganhar o dinheiro.

A estratégia certamente não foi infalível como ele quis dar a entender. Nem sempre Ivanildo derrotou o colega. Com alguns cantadores, como Diniz Vitorino (paraibano que

²⁴ Há quem o acuse de ter utilizado balaios nessas cantorias propositais. Porém, os cantadores Diniz Vitorino (desafiante e desafiado de Ivanildo em alguns desses duelos) e Titico Caetano (que assistiu algumas desses eventos) garantem que ele valia-se unicamente do improviso.

reside desde aqueles tempos em Caruaru), foram várias cantorias em que um tentava superar o outro. A “necessidade” alegada por Ivanildo era a de conquistar espaço de atuação. Ou seja, derrotar outros cantadores para arrebanhar seus ouvintes. A mim, ele afirmou que isso deixou de ser necessário, pois, após conquistar um reduto, levava outros parceiros para lá. Mas em depoimento citado por Ramalho (2000:125) afirma que essa estratégia de desmoralizar colegas lhe trouxe, com o tempo, dificuldades para encontrar poetas que aceitassem cantar com ele.

A geração de Ivanildo e Sebastião imprimiu várias mudanças na cantoria. Entre estas, diversificou os conhecimentos a serem cantados. Os conhecimentos das antigas descrições passaram a dividir o interesse de poetas e ouvintes com atualidades, temas políticos, fatos noticiados em jornais, tramas e personagens de telenovelas. A competição aberta das cantorias propositais também foi refreada. Contribuiu para isso a ampliação dos meios de construção e difusão do prestígio de um cantador – primeiro o rádio; posteriormente, as gravações comerciais, os festivais e o telefone. Mais do que isso, essa geração estabeleceu novos parâmetros para a profissão do cantador e as parcerias tornaram-se mais efetivas que as batalhas de versos para que um poeta se estabelecesse. Houve uma mudança de valores encabeçada pela constituição de uma ética que condena a humilhação de um colega de arte e profissão. Ou seja, as cantorias propositais não se tornaram apenas desnecessárias, mas também (e principalmente) se tornaram contraproducentes diante da lógica de parceria que se consolidava²⁵.

Isso não acabou com a disputa na cantoria. Ao contrário, para os ouvintes, ela permanece como um dos principais atrativos. O que ocorreu foi uma mudança nos limites da competição poética. Hoje em dia, também se fazem cantorias “pesadas”, nas quais a competição se dá sobretudo pela demonstração de conhecimento. Aí, a disputa é inequívoca e acirrada, mas um poeta procura ampliar seu prestígio cantando “na frente” do parceiro, e não aniquilando a reputação de repentista deste e impedindo-o de cantar, como ocorria nas cantorias propositais.

²⁵ Não pude apurar exatamente quando foi que Ivanildo deixou as cantorias propositais de lado. Aparentemente, sendo um dos líderes de algumas transformações realizadas por sua geração, Ivanildo também teve que se adaptar a novos parâmetros e ceder às mudanças na dinâmica da disputa.

b. O conhecimento na disputa poética hoje em dia

A disputa entre a dupla depende de um terceiro elemento, a platéia, que referenda a “produção” de cada um. Os ouvintes esperam pelos versos grandes e tal grandeza depende muito da capacidade de um repentista para relacionar idéias e palavras em sua poesia. As imagens poéticas e as piadas são importantíssimas, mas o conhecimento é considerado em muitas situações como elemento fundamental na diferenciação da capacidade dos poetas. Lembrando que *conhecimento* refere-se a um corpo de saberes socialmente legitimados, um capital simbólico que se presta ao estabelecimento de distinções sociais. Os cantadores o utilizam para construir distâncias profissionais. Aquele que consegue se preparar (estudar, buscar informações e memorizá-las para empregar nos versos) conquista um diferencial reconhecido pelos colegas e apreciado pelos ouvintes.

Relato a seguir uma situação em que o conhecimento esteve no centro da disputa entre dois cantadores. Foi um pé-de-parede com Ivanildo Vila Nova e Raulino Silva²⁶ na área rural de Pau dos Ferros (RN) num sábado, noite mais valorizada dos repentistas. A dupla foi convidada com antecedência por um promovedor que realiza cantorias com bilheteria e venda de comidas e bebidas para obter lucro. Cerca de um mês antes, ao me avisar sobre esta cantoria, Raulino comentou que havia uma expectativa por parte do promovedor e de ouvintes locais de que Ivanildo lhe desse uma surra. Previa uma cantoria pesada, com Vila lançando baiões de conhecimento para superá-lo – e Raulino teria que responder da mesma forma.

Na cidade de Pau dos Ferros, pouco antes da cantoria, o promovedor exigiu que cantassem somente Sextilhas e Sete Linhas durante as três primeiras horas da cantoria, e abrissem para os pedidos somente na quarta e última hora. Enfatizou que não queria estilos como Voa Sabiá, Remo da Canoa e Boi na Cajarana. Não consegui esclarecer o porquê dessa exigência. A restrição incomum surpreendeu e desagradou aos poetas, que a seguiram mesmo assim. Possivelmente, o promovedor queria inibir o uso da canção como artifício para queimar tempo ou evitar que pedidos pouco interessantes esfriassem a cantoria²⁷.

A cantoria correu numa vila rural, num grande pátio de terra cercado para a cobrança de ingressos. Na fachada de uma casa, montou-se um palco de madeira com caixas de som ao lado. Em frente, os bancos da igreja foram dispostos em duas fileiras e, ao redor destes,

²⁶ Vale lembrar que Ivanildo auxiliou Raulino no início de carreira e os dois formam dupla com frequência.

²⁷ Como previam os poetas, não foi possível atender a todos os pedidos apenas na última hora de cantoria, o que gerou insatisfação entre os ouvintes. Tive notícias de que outros promovedores (especialmente aqueles que visam lucro com as promoções) estavam fazendo exigências parecidas, suspeito que influenciados pela “campanha do improviso” tratada no capítulo anterior.

centenas de mesas e cadeiras preenchiam o amplo espaço. Montou-se um restaurante para servir à platéia e aumentar os ganhos com o evento. O promovedor estimou a presença de quinhentos pagantes. Os versos tiveram início por volta das 21 horas. Raulino e Ivanildo começaram falando do potencial da dupla, expressando garantias de que a noite seria de boa poesia e de que o embate seria quente.

Raulino Silva

Quando nós cantamos juntos,
O futuro se anuncia:
O ritmo a viola marca,
O verso a cabeça cria
E a gente faz uma aula
De repente e poesia.

Ivanildo Vila Nova

Não há cantoria fria
Quando tem bons elementos.
Quando a mente se mistura
Com materiais cinzentos,
A cratera das violas
E o vulcão dos pensamentos.

(...)

Raulino Silva

Assim que começa a luta,
O debate se anuncia.
A boca diz a palavra
Que o cérebro da gente cria
E o povo que vem não cansa
De escutar cantoria.

Ivanildo Vila Nova

Quem canta se digladiava,
Nem foge nem se acovarda.
Cada verso é uma lança,
E a viola uma alabarda,
E o soldado sem coturno,
E miliciano sem farda.

Raulino iniciou o segundo baião falando da ambigüidade das conseqüências dos atos de fala. Ivanildo, aproveitando a menção à boca, deslocou o assunto para “corpo humano” e deu um desfecho temático para as estrofes no qual se falava sobre a efemeridade da vida representada pela fragilidade da matéria – que foi mantido na seqüência do baião. Ele improvisou aí uma estratégia para aumentar seu domínio sobre aquela cantoria, forçando Raulino a segui-lo, quando deveria acontecer o inverso.

Raulino Silva

A boca do ser humano

É terrena e não etérea.
Tanto fala brincadeira
Quanto fala coisa séria:
Salva, mas também coloca
O sujeito na miséria.

Ivanildo Vila Nova

Nosso corpo tem artéria,
Tem neurônio, tem saliva,
Glóbulo branco e encarnado
E tem papila gustativa;
Mas também tem erro e falha
Em toda matéria viva.

(...)

No terceiro baião, Ivanildo tinha a prerrogativa da escolha do tema e iniciou um assunto que surpreendeu o parceiro²⁸.

Ivanildo Vila Nova

Completo noventa anos.
Eu, como hoje, me lembro
Que houve a Revolução
Russa, que eu não me desmembro,
De dezessete de outubro
A começo de novembro.

Raulino Silva

Dessa data eu não me lembro,
Mas com isso não engrosso.
Quem tem dentro da cabeça
Qualquer um tipo de troço
Tira e desmembra repente,
Já que o mundo é todo nosso.

Assim, já no terceiro baião da noite, Ivanildo confirmava a suspeita de Raulino de que seria uma cantoria pesada, com intensa disputa nos conhecimentos para se saber quem dos dois era “maior”. No segundo baião, Ivanildo direcionou o tema para um tipo de conhecimento corriqueiro para os cantadores. Em seguida, ousou um assunto específico, sabendo risco de que o colega talvez não conhecesse e não conseguisse lhe acompanhar. Mas Raulino conhecia o tema (coincidentalmente, havia me demonstrado isso em conversas anteriores). Talvez não tenha entendido qual o assunto ou, com receio de “cantar atrás”, tenha tentado demover Ivanildo de seguir adiante. Ou ainda, tenha escapulado do tema para compor sua estrofe com mais rapidez e reduzir o tempo de resposta de Ivanildo, entrando no assunto a partir da segunda estrofe, como se vê adiante.

²⁸ Faixa 6 do CD.

Ivanildo Vila Nova

Começou, eu lhe endosso,
Com o operariado.
Alexandre, irmão de Lênin,
Foi primeiro assassinado.
Depois houve, em Potekin,
A luta do couraçado.

Raulino Silva

O comunismo implantado,
Isso até hoje comove.
Botou na luta o famoso
Vladimir Ulianov
Pra tomar conta da pátria
De Mikhail Gorbatchov.

Ivanildo Vila Nova

Foi Ilitch Ulianov
Quase o primeiro da lista.
Primeiro foi exilado,
E depois voltou pra conquista
Contra Alexandre Kerensky,
Que era o líder menchevista.

Raulino Silva

O Partido Bolchevista
Pra chegar também lutou.
Depois, Stalin com Trotski,
Pra ver se muito apertou,
E o comunismo de Lênin,
Stalin desvirtuou.

(...)

Embora Ivanildo tenha citado abundantemente nomes e fatos ligados à Revolução Russa, Raulino pôde acompanhá-lo lembrando personagens e episódios. O conhecimento é exibido não apenas na citação das informações, mas também no uso de rimas entre palavras em português e nomes russos (como em “Ulianov”/“comove”). Não percebi aclamação pela platéia de nenhum dos dois. Na verdade, os ouvintes ficaram um tanto apáticos ao tema de difícil compreensão e repleto de nomes exóticos. Um ouvinte menos tímido gritava durante o baião: “Cantem o Brasil! Falem em Juscelino [Kubitschek]!” Ignorando os apelos, Raulino resolveu descontar com um baião sobre Internet, apostando que Ivanildo não o acompanharia tão bem nesse assunto. Arditosamente, utilizou uma toada alta para a extensão vocal de Ivanildo, o obrigando a um esforço adicional em meio à composição dos versos. Mesmo assim, houve equilíbrio, e Raulino era quem dava pequenos tropeços como gagueiras ao dizer os versos.

Raulino Silva

No mundo de hoje em dia,
A informática vigora.
Por ela se paga conta,
Por ela o povo namora.
O mundo foi muito grande,
Mas ficou pequeno agora.

Ivanildo Vila Nova

Hoje, em menos de uma hora,
Faz-se a comunicação.
Onde havia um telegrama,
Uma carta e um cartão,
Hoje só basta um e-mail,
Que une a população.

Transcorrida quase uma hora de cantoria, Ivanildo partiu cantando sobre inventores. A dupla procurava cantar “acima da cabeça do povo”, quer dizer, versando sobre temas desconhecidos da maioria dos ouvintes citando nomes e fatos com os quais muitos deles não se identificavam. Assim, a platéia seguiu atenta aos versos mas sem muito entusiasmo – o que pode ter sido agravado pela limitação de pedidos nas três primeiras horas do evento. O promotor pediu que os cantadores falassem do “Palanque do Repente”, nome da série de cantorias que realizaria, das quais aquela era a primeira. Raulino iniciou sem um direcionamento muito evidente.

Raulino Silva

Ozéas daqui é dono
E é também o promotor.
Encostou no nosso ouvido
E fez um pedido pra gente:
Que falássemos na estréia
Do palanque do repente.

Ivanildo Vila Nova

O palanque do repente
Tem cambitos, tem esteiras,
Tem moinho, tem engenho
Tem cerca, tem bolandeiras,
Tem arataca e arames,
Muitas coisas brasileiras.

Mais uma vez, Ivanildo determinou o assunto do baião iniciado por Raulino para as listas de conhecimentos – uma marca de sua poesia também cultivada por Raulino. Desta vez, atendendo aos apelos do ouvinte insatisfeito (que continuava a pedir que cantassem algo sobre o Brasil), resolveu falar das “coisas brasileiras”, afirmando que elas estariam presentes no palanque por meio dos versos dos repentistas

Raulino Silva

Esse palanque se expande,
Não tem improviso só:
Tem a beleza da Serra,
Que é do Caparaó,
Tem Lampião do cangaço
E tem Gonzagão do forró

Ivanildo Vila Nova

Pinduca no Sirimbó,
Verdadeiro passaporte.
Marajó é uma ilha
Onde o búfalo é o transporte
Para o caboclo passar
Nos alagados do Norte.

Raulino Silva

Esse palanque que é forte
Também tem aglomerado,
O problema de Canudos,
Que foi no tempo passado,
A Guerra da Balaiada
E a luta do Contestado.

Considerando que os poetas iniciam a criação da estrofe pela queda ou pela quadra final, eles nem sempre encaixavam perfeitamente as duas primeiras linhas das composições – o que é comum. São exemplos “verdadeiro passaporte” e “esse palanque que é forte / também tem aglomerado”, que não têm relação temática com o restante das respectivas estrofes. São frases poéticas que completam a unidade das estrofes apenas no plano do ritmo e da rima. Os repentistas utilizam esse artifício com segurança quando a parte posterior da estrofe está garantida, quase sempre com intuito de evitar pausas que podem entediar o público ou dar-lhe a entender que o parceiro está cantando melhor. No caso de uma disputa acirrada como a daquela noite, o diálogo poético se torna mais tenso e os poetas se preocupam muito mais com esses fatores. Em função dessa expectativa (frequentemente manifesta) dos ouvintes, os cantadores se apressam para iniciar logo cada estrofe e não dar a impressão de que está “cantando atrás” do colega. Além disso, Raulino me contou que faz o possível para reduzir o tempo de composição do parceiro, nem que para isso tenha que reduzir também seu tempo de composição e correr o risco de comprometer o início das estrofes.

A dupla começou a atender alguns pedidos. Cantaram sobre o sertão em Sete Linhas, aliviando um pouco o peso dos conhecimentos letrados. Mas, logo em seguida, (numa exceção à exigência do promovedor de se cantar somente Sextilhas nas primeiras três horas) atenderam a um ouvinte que pediu um mote em desafio (“Você não canta a metade / Do que

disseram pra mim”), no qual listaram personagens e fatos históricos para referir-se a conhecimentos que se esperava do parceiro mas que ele não dominaria. Em seguida cantaram Sextilhas Agalopadas (de versos decassílabos) falando sobre as leis e mistérios da natureza. A cantoria seguia um ritmo acelerado e as pausas para tomar água e café (momento de breve descanso para os cantadores) eram curtas. Passava das 23:00 horas quando Raulino iniciou um baião propondo, dali pra frente, cantar assuntos que tocassem na sensibilidade dos ouvintes e deixar de lado os temas de conhecimento. Contudo, para falar isso, seguia citando conhecimentos para dizer que não os cantaria mais e Ivanildo acabou cedendo a esse caminho retórico. Embora, em alguns momentos, os poetas assumissem ter falhado na escolha de temas que a platéia não compreendia, fica claro que eles estavam “dando no povo”, ou seja, demonstrando conhecimentos para colocar-se numa posição de superioridade em relação aos ouvintes.

Raulino Silva

Já falamos de Coppola
E de remédio que acalma,
Mas o povo até agora
Ainda não bateu palma,
Porque não ouviu repente
Que tocasse em sua alma.

Ivanildo Vila Nova

Falou-se em Brian de Palma,
Em Otelo e Oscarito.
Vamos cantar um assunto
Pra ser menos esquisito,
Pra platéia achar melhor
E o público achar bonito.

Nessa estrofe de Ivanildo, o conhecimento serviu não apenas para a exibição, mas também para facilitar a rima com a deixa de Raulino e manter o mesmo desenvolvimento do tema, falando em cineastas e atores.

Raulino Silva

Cantando sobre dragão
E sobre cobra que destila,
Sobre a morte de Sansão
Sobre a vida de Dalila.
Pra quê fazer esse esforço
Se o povo não assimila?

Ivanildo Vila Nova

É perdido Pancho Vila
Se a platéia não liga.
Que cantiga sem aplauso
É como feira sem briga,
Engenho sem rapadura,

E menino sem ter lombriga

(...)

Raulino Silva

A gente cantou terrores
Sem fazer um elogio,
Sobre a frieza da neve,
Sobre a braveza do rio,
E quando terminou, o povo
Nos pediu um desafio.

Raulino desqualificou os pedidos e as expectativas dos ouvintes, afirmando indiretamente que estes não entendiam a cantoria.

Seguiu-se um baião em que um elogiava o outro. Curiosamente, numa noite de disputa tão clara, esse foi o momento mais rico em produção poética – sobre isso, concordamos eu e alguns apologistas e poetas presentes. Sem se ater à demonstração de conhecimentos, os poetas cantaram mais “soltos” nesse baião.

Raulino Silva

Os ouvintes são fregueses
De quem vê improvisar.
Mas quem lhe fez repentista
Jogou a fórmula no mar,
Que era pra não haver chance
De outra pessoa imitar.

(...)

Ivanildo Vila Nova

Lázaro, pra sair da cova,
Teve a sua liberdade.
Cristo aumentou pães e peixes
Pra matar necessidade.
E você multiplica os versos
Pra matar dor e saudade.

(...)

Raulino Silva

Em Jonas cantando eu dei,
Com Charles fui ferazanha,
Com Raimundo eu fui à frente,
Com Acrísio eu fiz campanha,
Mas quem só briga com gato
Pegando uma onça estranha.

(...)

Ivanildo Vila Nova

Não disparou meu ambush
E se acabou minha estrutura.

Fugiu minha pele clara
Junto à sua pele escura,
Que quem só pega em papel
Se pegar faca se fura.

(...)

Raulino Silva

Eu passei um desespero
Pensado que era o maior,
Mas cantando apertado
Me senti muito pior
Do que um peba na toca
Com cinco cães ao redor.

O caráter agonístico do repente fica evidente mesmo quando um poeta enaltece o outro. Num primeiro momento, um se refere ao outro como inimitável e milagroso. Em seguida, passam a afirmar a superioridade e a periculosidade do parceiro na competição. Esse elogio mútuo é o inverso do desafio, mas sintetiza os mesmos valores. As quedas das três últimas estrofes citadas podem, perfeitamente, ser usadas no desafio se a primeira pessoa for substituída pela segunda no decorrer das estrofes.

Cantaram ainda meia hora de Sextilhas escolhendo eles mesmos os temas. Falaram sobre a corrupção na política brasileira, sobre a realização da Copa do Mundo de Futebol no Brasil em 2014. De meia noite em diante, cataram motes, estilos e canções pedidos pelos ouvintes. Dentre outros assuntos, uns pediram homenagens a pessoas da região, outros demandaram temas humorísticos e desafios.

Na noite seguinte, acompanhei a dupla em outro pé-de-parede, em Baraúna, cidade próxima a Mossoró. Lá, Raulino e Ivanildo também confrontaram conhecimentos, porém de maneira mais leve e investindo mais nas imagens poéticas como forma de agradar ao público e convencê-lo de sua superioridade. Em Pau dos Ferros, o acirramento da disputa foi motivado por uma expectativa do público de que Ivanildo derrotasse Raulino. Foi em função disso que os poetas adotaram a estratégia de tentar sufocar o outro na demonstração de conhecimentos. Por isso, este pé-de-parede foi a situação mais evidente de disputa que presenciei entre dois cantadores. Foi exemplo de como o conhecimento é colocado como capital competitivo importantíssimo, uma das principais armas na arte da cantoria: uma cantoria “pesada”, em que os poetas direcionaram seus esforços mais para sobressair-se sobre o parceiro e defender-se dele do que propriamente para agradar ao povo²⁹.

²⁹ Termo pelo qual os cantadores designam a platéia.

Mesmo com a disputa acirrada, os cantadores mantiveram a cortesia entre si durante a cantoria em Pau dos Ferros. Um indicava a toada para o outro antes de iniciar um baião e Ivanildo aplaudia as canções cantadas por Raulino. Ao fim da jornada daquele fim de semana, regressaram juntos para o agreste pernambucano, Raulino de carona no carro de Ivanildo, e prosseguiram trocando oportunidades de trabalho um com o outro. Os cantadores procuraram fazer a rivalidade nos versos compatível com a parceria profissional e com a amizade – o que nem sempre ocorre.

Dias depois, conversava com Raulino e lhe disse que havia faltado “doçura” na cantoria em Pau dos Ferros, pois ele e Ivanildo se preocuparam excessivamente em superar um ao outro pela via do conhecimento. Ele respondeu que sabia disso, mas que acreditava ser esse o tipo de cantoria que o público tende a guardar na memória e lembrar com admiração os assuntos difíceis que foram cantados.

Na sociedade brasileira, ocorre a valorização de um saber decorativo que “existe em função do próprio contraste com o trabalho físico” (Buarque de Holanda, 2002[1936]:992) e corresponde a uma necessidade de construção de traços de distinção social. Na cantoria, o conhecimento ilustrado permanece como capital distintivo, mas, enquanto demonstração de poder, é equiparado à força, característica normalmente oposta ao trabalho intelectual. O uso do conhecimento no repente, além de constituir signo de zelo com a profissão, astúcia e inteligência, se soma às auto-representações de robustez e periculosidade. Para muitos ouvintes e cantadores, o conhecimento é o elemento crítico para definir a superioridade de um poeta sobre outro. Por isso, é possível que, como acredita Raulino, o “povo” relembra essa cantoria em Pau dos Ferros como um grande embate em que os poetas não deram tréguas um ao outro. Entretanto, se o conhecimento é um capital simbólico socialmente legitimado, na prática seus significados podem ser controversos. Em Pau dos Ferros, Raulino e Ivanildo investiram na exibição de conhecimentos para tentar subjugar um ao outro e também aos ouvintes. Procuraram assim demonstrar coragem e força. Essa demonstração não é lida de maneira inequívoca. Como se viu, essa estratégia competitiva desagradou a platéia.

Então, como saber quem saiu vencedor? Raulino ou Ivanildo? Talvez os dois, talvez nenhum. Se a cantoria tem algo de agonístico e a disputa é vivida em parte pela luta em si, os cantadores esperam sempre pela repercussão da cantoria, ou seja, pelos comentários posteriores que podem somar algo a seu prestígio e sua reputação. Nessa ocasião, não pude captar uma predileção entre os ouvintes. Se houve algum desequilíbrio na sua preferência, isso não se desdobrou de imediato em novos convites ao fim da noite. Embora não tenha sido uma cantoria muito entusiasmada, a intensidade dos desafios (não a *malcriação*, mas as

tentativas de desestabilizar um ao outro), levou os poetas a realçarem suas reputações de “grandes”, valentes e corajosos. Isso porque, na dinâmica de seus confrontos e nas suas metáforas de força, a cantoria põe em jogo valores constitutivos das subjetividades e das imagens pessoais que, ao menos em uma perspectiva masculina, estão no centro da construção da masculinidade. Mais que uma síntese de elementos da vida social, ela proporciona uma experiência desses valores, na medida em que a disputa constitui uma forma instituída de construção e reafirmação destes.

CONCLUSÃO

Os cantadores nordestinos são conhecidos por sua capacidade de criar estrofes no momento em que cantam. É este o aspecto que mais desperta encanto sobre eles em seu meio social, e também a característica fundamental da cantoria, ressaltada por pesquisadores desde o início do século XX. Desde esse período, entretanto, pouca coisa foi escrita a respeito do que é o improviso no repente e sobre como os cantadores improvisam seus versos. Acredito que dei alguns passos nesse sentido. Com relação aos estudos sobre cantoria e sobre poesia oral, minha principal contribuição consiste no detalhamento do processo e dos métodos do improviso poético. Tomando como referências a análise de Lord sobre os bardos iugoslavos, investiguei os fundamentos práticos do repente e procurei mostrar etnograficamente que o ritmo poético incorporado é o elemento primordial da habilidade do repentista. As normas e conhecimentos explicitados, ensinados e aprendidos pelos cantadores possuem papel secundário, embora também seja importante que o cantador os internalize para a fluência no improviso – é o caso, por exemplo, das regras de rima, que o cantador aprende por meio de ensinamentos dos outros ou de leituras, mas que terminam por se transformar em um saber também automatizado. Entram aí outros elementos, como os temas enquanto recurso cognitivo, que guiam os poetas na construção de discursos coerentes, orientados por valores e concepções compartilhados coletivamente – por exemplo, a visão sobre a velhice, as formas de valorização do modo de vida do camponês e a exibição de conhecimentos. Há ainda o método de planejar a estrofe e iniciar sua composição pelo desfecho, que deve constituir o clímax de cada mensagem poética.

Esses fundamentos do improviso estão relacionados à construção de ordem e coerência na ação comunicativa. Em um nível, a maestria na interação poética conduz ao ordenamento sonoro, pautado pelos paralelismos da métrica e da rima; pela congruência entre melodia e palavra; pelo ritmo marcado no baião-de-viola; e pelo efeito ordenador do rimo poético sobre e a interação do repente. Em outro, há a coerência das temáticas recorrentes em função de valores e conhecimentos compartilhados por cantadores e ouvintes. Quer dizer, a eficácia comunicativa da cantoria se deve não apenas aos significados dos conteúdos lingüísticos, mas também ao significado de suas formas sonoras.

Um aspecto importante no que diz respeito às práticas e à reprodução social é a constituição do lugar social do cantador. Ao poeta atribui-se a função de significar e dar forma pública a sentimentos e pontos de vista, trabalho que se concretiza, na situação da

cantoria, a partir dos pedidos dos ouvintes. Exemplifiquei isso no primeiro capítulo, com uma estrofe sobre a temática da migração, na qual o cantador exalta os saberes camponeses em contraposição a símbolos de status citadinos, e no pedido de uma homenagem póstuma, na qual a menção ao homenageado, dentro do ordenamento poético-musical da cantoria, constituiu em si uma celebração pública de sentimentos pessoais. Esse atributo confere ao cantador um papel social e uma imagem pública, e é também constitutivo de sua subjetividade, pois permeia a concepção que o próprio poeta tem de sua função e da natureza de sua atividade. Essa identidade social coloca o poeta como pessoa diferenciada – o que é traduzido na ideologia do dom – e orienta as atitudes de ouvintes em relação aos poetas, e consequentemente dos poetas em relação a seus ouvintes. Quer dizer, o repentista faz a si mesmo na medida em que faz versos, pois é instituído por suas habilidades e técnicas, e pela função social de sua prática.

Mostrei que o repentista improvisa mais do que textos poéticos, ele improvisa os passos, ou os golpes e contragolpes, da interação com o parceiro de cantoria e com a platéia que assiste à apresentação da dupla. A característica fundamental do improvisado é colocar o repentista em relação com os modelos estéticos internalizados, e também com as outras pessoas no momento em que se canta. Os sujeitos organizam suas ações em relação às reações que despertarão nos outros, ou seja, em relação a uma antecipação, estimativa ou expectativa de que desdobramentos elas terão. Nesse diálogo poético, deve haver ordenamento no ritmo, nos padrões melódicos e no andamento das estrofes, e também coerência na criação poética. Os versos dos repentistas são ações em um jogo pelo reconhecimento da platéia, que compartilha com eles modelos ou idéias acerca do que são um bom ordenamento rítmico, uma melodia bem empregada ou bem entoada e, sobretudo, um discurso coerente, por mais que a coerência não repouse somente no sentido referencial das palavras e sentenças usadas no improvisado. E não se disputa apenas procurando fazer versos mais bonitos ou sofisticados que os do parceiro. As estratégias de disputa também envolvem a tentativa de direcionamento dos rumos da cantoria, nos assuntos que um poeta lança para que o outro acompanhe, e na tentativa de direcionar os assuntos lançados pelo colega – como ocorreu na cantoria entre Raulino Silva e Ivanildo Vila Nova descrita no último capítulo. Aí, os padrões poético-musicais da cantoria balizam os padrões de interação, na medida em que conferem o ordenamento global da ação, por exemplo, pelas exigências de coerência e de pegar na deixa, e pela musicalidade que dá o andamento do diálogo poético.

A comparação desses aspectos da cantoria com outras artes improvisatórias é um projeto que iniciei nesta tese, mas que pretendo levar adiante de forma mais abrangente no

futuro. Acredito que a comparação com práticas semelhantes – que já se mostrou frutífera no diálogo com estudos sobre tradições de repentismo em Cuba e na Espanha (Díaz-Pimienta, 2001; White, 2005; Egaña, 2005; Garzia, 2005) e de algumas tradições de improviso na música (Faulkner, 2006; Becker, 2000; Brinner, 1995; Sutton, 1998) – possa enriquecer a compreensão do improviso a partir de seus processos, de suas características práticas. A comparação com outras formas de improviso conduzirá à ampliação do diálogo com outras perspectivas analíticas sobre as artes do improviso poético ou musical, situadas nas próprias ciências sociais ou na etnomusicologia, na sociolinguística e nos estudos de história e teoria da literatura.

Também ainda não foi feito um estudo estrutural abrangente acerca das temáticas da cantoria e seus desenvolvimentos mais comuns no improviso. Há exemplos desse tipo de análise com relação ao cordel, que tem seus textos fixados na forma escrita (Slater, 1984; Curran, 1986; Proença, 1976; Gonçalves, 2007). Abordo algumas questões nesse sentido quando falo das temáticas da velhice, do desafio, do sertão e da natureza. Estas são reveladoras das concepções de masculinidade (nas temáticas da velhice e do desafio); da interpretação das diferenças sociais e da organização simbólica da experiência da migração (na temática do sertão enfocando a migração); da cosmologia religiosa pautada por uma separação entre homem e natureza diante de Deus. Pretendo ampliar e aprofundar essa análise para investigar elementos da visão de mundo de cantadores e ouvintes, explorando, por exemplo, as concepções sobre o lugar do indivíduo na ordem social, que se modificam com a migração para as cidades e as transformações sociais no meio rural.

Ao mesmo tempo, me dedicarei à análise das canções de cantoria, aspecto pouco enfocado também por outros estudiosos. Slater (1982) escreveu o único estudo analítico sobre essas composições (atendo-se ao seu conteúdo textual e à sua difusão por meio de folhetos impressos, que caiu em desuso), no qual compara a idéia de indivíduo e o lugar dos sentimentos pessoais nas canções e nos cordéis. Esta autora conclui que, enquanto os cordéis situam suas personagens em relação à ordem social, as canções apresentam uma concepção individualista das relações sociais, em consonância com outros gêneros musicais que passam a ser difundidos pela indústria fonográfica. Vislumbro duas continuidades a esse respeito: a análise das canções em seu contexto de apresentação, envolvendo a interação entre ouvintes e cantadores; e a comparação das diferenças e pontos comuns da noção de pessoa nas canções e nos repentes.

A investigação do improviso na cantoria constituiu uma via empírica para pensar a questão antropológica da relação entre estrutura e ação. Esta se dirige para a compreensão de

como as pessoas engendram práticas coerentes com visões de mundo e princípios da organização social, e se desdobra no questionamento sobre a reprodução social, isto é, na investigação dos processos pelos quais as formas da vida social são instituídas, difundidas e transformadas. Entendo que a teoria da prática de Pierre Bourdieu mantém uma atualidade na abordagem dessas questões. Segundo esse autor, as práticas derivam de princípios e disposições incorporadas na experiência social. Essas disposições e princípios gerativos compõem um senso prático, que torna os sujeitos capazes de agir de forma coerente e inteligível de acordo com as situações.

As habilidades do repente são, em sua maior parte, incorporadas por meio da prática e não de um saber reflexivo, organizado por regras formuladas objetivamente. Se elas existem, e vimos que existem, sua verdadeira natureza é a de uma elaboração interpretativa pós-fato, cujo intento é explicar o acontecido, e jamais organizar ou dirigir a produção poético-musical. Da mesma forma que é irrefletida sua internalização e seu desenvolvimento, é irrefletida sua ação enquanto fundamento prático das interações do improviso poético. Aí, o repentista não pode contar sílabas para compor versos, e deve formular suas idéias com agilidade, em função do estrito tempo que tem para elaborar suas estrofes. Analogamente, a aquisição do ritmo poético pelos jovens poetas ocorre gradativamente, pela prática, que geralmente se inicia com o brincar de cantoria, com a “imitação” do fazer dos cantadores. Posteriormente, conhecimentos transmitidos por outros (cantores mais experientes, colegas mais velhos e conhecedores do assunto em geral), como as regras poéticas, serão agregados à habilidade de composição de versos dentro de um ritmo específico. Como essas habilidades são desenvolvidas na prática, os cantadores absorvem também a lógica que orienta as interações desses pequenos desafios. O brincar de cantoria, a imitação do cantador, constitui uma forma de exercício e afirmação da masculinidade em formação, e o futuro cantador desenvolve por meio desses desafios uma disposição para o enfrentamento.

A valorização das regras da cantoria por repentistas e ouvintes aponta para a análise do papel das normas socialmente estipuladas na conformação dos modos de agir. As práticas não são realizações diretas das regras nem concretização de preceitos, pois as ações não derivam de preceitos e leis sociais preexistentes a elas, mas de um sistema socialmente constituído de estruturas cognitivas e motivacionais. Essas estruturas incorporadas trabalham quase sempre num plano inconsciente, irrefletido, e os sujeitos dificilmente se dão conta da lógica implícita em suas ações. Contudo, não se pode, a partir disso, tratar os discursos nativos como mistificações sobre a prática, e rebaixar sua legitimidade como dado etnográfico. Entendo que as interpretações nativas constituem também ações, e não podem

ser omitidas de uma antropologia da prática. As regras não têm papel transcendente e determinante sobre as práticas, mas possuem poder de reforçar simbolicamente as disposições. Tais formulações socialmente reconhecidas orientam as expectativas dos sujeitos, uma vez que são elementos práticos constitutivos do campo social e das situações práticas. Na cantoria há, por exemplo, conjuntos de normas, como a ética e as regras poéticas, que são refletidos e explicitados constantemente por cantadores e ouvintes. O cerne das normas referentes à ética é compartilhado pela sociedade em geral, e diz respeito à honestidade (não cantar balaios, por exemplo) e à honradez (não humilhar um colega). Isso também se observa na exigência de cantar em português “correto”, um signo de status social. Porém, há normas que são produções relativamente autônomas do campo da cantoria, como as minúcias das regras poéticas. Em ambos os casos, as regras têm funções importantes nas dinâmicas sociais. Elas constituem interpretações que os próprios nativos fazem de suas práticas, e, enquanto tal, integram as situações nas quais as cantorias se realizam. Quer dizer, corpos de normas e conhecimentos coletivos são levados em conta nas estratégias dos agentes em cada situação.

A discussão sobre o lugar dos discursos nativos na construção do conhecimento etnográfico tem implicações metodológicas. Dentro da tarefa hermenêutica da antropologia, devemos compreender os significados das ações discursivas. Entendo que, para tal, é necessário determinar o valor destas falas enquanto ações em uma realidade social. Quer dizer, é necessário ir além dos significados superficiais das falas (seja nas conversas cotidianas ou nas entrevistas com o etnógrafo) para compreender sua inserção nas dinâmicas e interações em um campo social específico. Em função disso, optei por uma forma de inserção etnográfica que favorecesse a percepção das falas enquanto ações, e permitisse compreender a profundidade prática das interpretações que os nativos constroem de sua realidade. Em suas explicações e descrições sobre a cantoria, os cantadores elaboram uma interpretação de sua própria arte, a qual omite os aspectos práticos que se desenrolam sem a necessidade do recurso à reflexão consciente e verbalizável. Assim, meu aprendizado da cantoria e minha experiência como cantador (embora limitada) permitiram-me uma compreensão das habilidades da cantoria e da lógica das interações do improviso que não seria possível apenas a partir das explicações dos próprios poetas.

Quanto à organização social dos cantadores, identifiquei distinções de status, bem como padrões de aliança e oposições que formam esse campo social. A construção de diferenças entre os poetas baseia-se em signos de status que transcendem a cantoria, e que têm nela uma interpretação peculiar. O principal elemento distintivo é o acesso a

conhecimentos letrados, como o domínio da “norma culta” da língua portuguesa e as informações sobre temas variados que são inseridas na poesia. Embora esses signos distintivos sejam socialmente instituídos, as distinções devem ser empreendidas nas interações cotidianas, por exemplo, por meio de zombarias e exclusão profissional. Na narração da cantoria que abre o terceiro capítulo, mostro como essas diferenciações de status são construídas nas interações sociais, e como um cantador procura convencer os demais de que possui determinados capitais (conhecimento, capacidade poética, prestígio) e de que estes justificam o respeito a ele devido. Essa estratégia de auto-valorização de um cantador pode ocorrer tanto nas relações com colegas de profissão, para afirmar superioridade sobre eles, quanto com ouvintes e promoventes, para tomar para si o controle de variáveis de seu trabalho (por exemplo, combinando previamente um cachê ou recusando-se a cantar os elogios numa cantoria “de bandeja”).

As alianças e oposições que delineiam o campo social da cantoria são construídas e mantidas por meio de relações de reciprocidade. Estes relacionamentos ocorrem por meio de trocas profissionais, que, embora tenham caráter comercial e interessado, estabelecem laços de interdependência entre os poetas em redes de trocas de dádivas que dinamizam a circulação de bens materiais (remuneração pelas apresentações) e de cantadores (que se apresentam uns nos eventos dos outros). Entretanto, as alianças têm como reverso as exclusões, que desencadeiam oposições entre cantadores ou grupos. Essas rivalidades são sustentadas por meio de boicotes (a exclusão do colega das oportunidades profissionais) e de formas comunicativas específicas como o maldizer (ataques à imagem do cantador rival).

As cantorias e festivais constituem momentos que condensam os processos sociais acima abordados. Ao cantar, os repentistas são envolvidos pela lógica do reconhecimento público, isto é, desenvolvem o diálogo poético procurando sobressair-se no julgamento dos ouvintes. Assim, a estrutura das formas rituais da cantoria (dada pela relação entre poetas e ouvintes) impele para a disputa, e os participantes compreendem e vivenciam a cantoria enquanto tal. Concorre para isso um *habitus* que relaciona masculinidade e enfrentamento. Ser homem é mostrar-se dominante frente aos outros, e, por isso, ser homem é mostrar-se mais homem que os outros. Na cantoria isso é cultivado tanto em temáticas como o desafio quanto na ação da disputa em si – na demonstração de capacidade para subjugar o parceiro pela criatividade poética, por artifícios como o conhecimento e pelas estratégias de direcionar o desenrolar da cantoria em favor próprio. Assim, o poeta procura construir sua imagem submetendo-a aos riscos morais da derrota. A felicidade nessa representação de si frente ao público é fundamental para a construção do prestígio do cantador e para o desenvolvimento

de sua carreira. Assim, as habilidades do improviso têm seu peso na posição que um cantador assume no meio em função do prestígio que ganha em suas apresentações. Por outro lado, as desigualdades de prestígio também são ritualizadas nas cantorias, por exemplo, por meio da exibição de conhecimentos, a qual reproduz parâmetros coletivos de diferenciação social e tende a reforçar as diferenças de prestígio entre os cantadores. Vale ressaltar o papel dos apologistas como mediadores entre cantadores e público. Eles contribuem para a difusão da cantoria e da atuação de seus poetas prediletos, promovendo apresentações destes e influenciando na apreciação que os demais ouvintes fazem sobre eles.

A experiência da disputa na cantoria reproduz valores de construção da masculinidade por meio do enfrentamento e contribui para a internalização de disposições agonísticas. A imagem da cantoria como desafio permeia a compreensão que os expectadores têm dessa prática, e é modulada pelas crianças em brincadeiras que constituem em si exercícios de enfrentamento e de construção desse padrão de masculinidade. O repentista incorpora e desenvolve habilidades poéticas na medida em que participa de enfrentamentos (assistindo cantorias e brincando de fazer versos com amigos). Assim, as técnicas poéticas são aprendidas em conjunto com disposições agonísticas exatamente porque são exercitadas na forma de desafios. Essas disposições, por sua vez, são reproduzidas por uma estrutura prática, uma lógica de interação que impele a busca por reconhecimento e a construção de imagens pessoais via desafio.

Assim, o estudo da cantoria me encaminhou para algumas vias de abordagem sobre a reprodução social. Trata-se da reprodução das disposições por meio da prática, em que técnicas e valores são incorporados conjuntamente, e da produção de pessoas por meio da reprodução das práticas, no sentido em que é a partir do fazer poético que o cantador se constitui enquanto tal. Há a manutenção de distâncias e diferenças sociais por meio das ações, como ocorre na formação do campo social da cantoria. Por fim, há um repertório tradicional de valores que são vivenciados na cantoria seja por meio da visão de mundo elaborada nos versos, seja pela experiência da disputa. Ao passo que a cantoria reproduz valores, habilidades, disposições e pessoas, ela refaz a si mesma. Diante de profundas mudanças sociais, como a urbanização e a difusão dos meios de comunicação de massas, sua prática e seus significados são reinventados, e, por isso, a cantoria mantém sua função e sua vivacidade.

INFORMANTES CITADOS

Cantadores

Alberto Porfírio. Ex-cantador nascido em Quixadá em 1926. Reside em Fortaleza (CE). É respeitado no meio pelo conhecimento sobre história da cantoria e sobre as regras poéticas.

Aloísio Tavares. Nascido em Tatira, sertão central do Ceará, canta nas praias de Fortaleza e, esporadicamente, em pés-de-parede.

Antônio Dantas. Nascido em Luiz Gomes (RN), passou a infância e a adolescência em Triunfo (PB). Migrou para São Paulo, onde aprendeu a cantar e reside até hoje. Tem a cantoria como segunda profissão.

Antônio Lisboa (Antônio de Lisboa Filho). Nascido em Marcelino Vieira (RN), em 1959. Reside em Jaboatão dos Guararapes, região metropolitana de Recife (PE). Canta exclusivamente com Edmilson Ferreira.

Chico Mota. Nascido em Catolé do Rocha (PB) em 1924. Reside em Caicó (RN), onde canta e apresenta programa na Rádio Rural desde 1963.

Daudeth Bandeira (Manuel Bandeira de Caldas). Ex-cantador, atualmente é advogado. Reside em João Pessoa (PB). É irmão de Pedro Bandeira e neto de Manoel Galdino Bandeira.

Dimas Mateus. Ex-cantador nascido na região do Jaguaribe. Presidente da Associação dos cantadores do Nordeste por décadas. Reside em Fortaleza.

Diniz Vitorino. Filho, neto e irmão de cantadores, nascido em Monteiro (PB), mas fixou-se em Caruaru (PE). Aposentou-se por volta do ano 2000.

Edmilson Ferreira (Edmilson Ferreira dos Santos). Nascido em 1972 em Várzea Grande (PI). Reside em Recife (PE) e canta exclusivamente com Antônio Lisboa.

Édson Santos (José Édson do Santos). Jovem poeta iniciante na cantoria. Nasceu em Lavras da Mangabeira, sul do Ceará. Reside em Fortaleza (CE).

Geraldo Amâncio (Geraldo Amâncio Pereira). Nascido em 1946, no Cedro, sul do estado do Ceará. É um dos expoentes da geração que se consolidou profissionalmente na década de 1970. Reside em Fortaleza (CE) onde apresenta semanalmente o programa *Ao som da viola* na TV Diário.

Hipólito Moura (Enevaldo Hipólito de Moura). Nasceu em Geminiano (PI), em 1971. Reside em Caruaru (PE), onde apresenta programa na Rádio Jornal do Comércio AM.

Ivanildo Vila Nova. Nascido em Caruaru (PE), em 1945. Filho do cantador Zé Faustino Vila Nova. Desde a década de 1970, é personagem influente no meio profissional da cantoria.

João Furiba (João Batista Bernardo). Nascido em Taquaritinga do Norte (PE), em 1931, foi um dos principais repentistas das décadas de 1960 e 70, e é um dos poetas mais antigos em atividade. Reside em Triunfo (PB).

João Lourenço (João Lourenço da Silva). Nascido em Pilar (PB), em 1955. Foi embolador de coco antes de se tornar cantador de viola no início da década de 1980. Reside em Caruaru (PE), onde apresenta programa na Rádio Liberdade AM.

Jonas Bezerra (Jonas Alves Rodrigues). Nasceu 1987 na cidade de Iguatu (CE), onde reside. É filho do cantador Chico Alves.

Luciano Leonel (Luciano Neves Leonel). Nascido em 1980, em Cachoeirinha (PE). Foi criado em São Caetano (PE). Reside em Caruaru (PE), onde apresenta programa na Rádio Jornal do Comércio AM.

Mocinha de Passira (Maria Alexandrina da Silva). Nascida em 1949.

Oliveira de Pannels (Oliveira Francisco de Melo). Nascido em Pannels (PE), em 1946.

Pedro Bandeira (Pedro Bandeira Pereira de Caldas). Nascido em 1938 no município de São José de Piranhas (PB). Vive há décadas em Juazeiro do Norte (CE). Nas décadas de 1960 e 1970, foi um dos cantores mais afamados do Nordeste.

Raimundo Adriano (Raimundo Adriano Monteiro). Reside em Fortaleza (CE) e apresenta programa semanal na Rádio Pitaguari AM em Maracanaú (CE).

Raimundo Borges. Nascido em Queimadas (PE), reside em Cajazeiras (PB) onde mantém programa de rádio.

Raimundo Caetano (Raimundo Alves Pereira de Souza). Nascido em Cuité em 1959. Reside em Caruaru (PE).

Raulino Silva (Francisco Raulino da Silva Filho). Nascido em Antônio Martins (RN) em 1981. Reside em Caruaru (PE). Apresenta programa na Rádio Liberdade AM.

Roberto Macena. Mecânico de automóveis, tem a cantoria como segunda profissão. Natural do Vale do Jaguaribe, Reside em Limoeiro do Norte (CE). Na época de minha pesquisa de campo, morava em Maracanaú, região metropolitana de Fortaleza.

Rogério Meneses (Rogério Meneses Sobrinho). Nascido em Imaculada Conceição (PB), Reside em Caruaru (PE). É atualmente Presidente da Câmara de Vereadores deste município.

Rubens Ferreira. Relojoeiro e repentista. Reside em Fortaleza (CE) onde apresenta programa semanal na Ceará Rádio Clube AM.

Sebastião Dias (Sebastião Dias Filho). Nascido em Ouro Branco (RN). Reside em Tabira, Vale do Pajeú (PE).

Sebastião da Silva (Sebastião José da Silva). Nascido em Guarabira (PB). Reside em Caicó (RN).

Severino Feitosa (Severino Nunes Feitosa). Nascido em Santa Terezinha (PE), em 1948. Seu pai era agricultor, cantador e promovente de cantorias. Reside em João Pessoa. Foi um dos principais repentistas da geração que se estabeleceu na década de 1970.

Zé Cardoso. Nascido em Encanto (RN), reside em Limoeiro do Norte (CE) desde a década de 1970.

Zé Galdino (José Galdino dos Santos). Nasceu em Ferreiros (PE), em 1950. Reside em Buenos Aires (PE). É também afamado cirandeiro e mestre de maracatu rural.

Zé Maria (José Maria do Nascimento). Nascido em Aracoiaba (CE) em 1945. Criou-se em Fortaleza, onde reside até hoje. Ministra cursos para formação e aperfeiçoamento de cordelistas e cantadores.

Zé Viola (José de Moura e Silva). Nasceu em Bocaina (PI), em 1964. Reside em Teresina (PI).

Zilmar do Horizonte. Nasceu e reside em Horizonte (CE), Região Metropolitana de Fortaleza.

Zito Alves (José Alves da Silva). Nascido em 1965 em Taquaritinga do Norte (PE). Reside neste mesmo município. Não encontrando sucesso profissional como repentista, canta aboios.

Declamadores

Iponax Vila Nova. Filho do Cantador Ivanildo Vila Nova. Declamador e promovente de festivais e cantorias. Reside em Campina Grande onde apresenta programa diário na Rádio Caturité AM.

Raudênio Lima. Declamador e promovente de festivais de cantadores. Reside em Caruaru (PE) onde apresenta programa diário na Rádio Liberdade AM.

Apologistas

José Rego. Nascido em São Miguel (RN). É professor de agronomia na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Reside em Natal (RN).

Orlando Queiroz. Funcionário da Caixa Econômica Federal. Reside em Fortaleza (CE), onde promove mensalmente uma cantoria no Teatro Emiliano Queiroz do Serviço Social do Comércio.

Seu Neso (Manoel Gadelha de Abreu). Nascido em Aquiraz, onde promovia cantorias em fins da década de 1950 e início da década de 1960. Atualmente, comparece a cantorias e festivais em Fortaleza e região metropolitana.

Outros

Wilson Veloso. Sócio-proprietário da Escalamares Ltda., gravadora e distribuidora de CDs e DVDs sediada em Caruaru (PE).

BIBLIOGRAFIA

- ADAM Barbara. 1994. "Perceptions of time". In Tim Ingold (ed.). *Companion encyclopedia of anthropology*. London / New York; Routledge: 503-526.
- ALI, Manoel Said. 2006. *Versificação portuguesa*. São Paulo; Edusp.
- ALVES SOBRINHO, José. 1983. "Congressos, associações e programas de cantadores". *Educação e Cultura* 3(9):58-60.
- _____. 2003. *Cantadores, repentistas e poetas populares*. Campina Grande – PB; Bagagem.
- ALVES SOBRINHO, José & ALMEIDA, Átila. 1978. *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa; Editora Universitária.
- AUSTIN, J. 1975. *How to do things with words*. Cambridge – MA; Harvard University Press.
- AYALA, Maria Ignez Novais. 1988. *No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina*. São Paulo; Ática.
- BAILY, John. 2001. "Learning to perform as a research technique in ethnomusicology". *British Journal of Ethnomusicology* 10(2):85-98.
- BARREIRA, César. 1998. *Crimes por encomenda: violência e pistolagem no cenário brasileiro*. Rio de Janeiro; Relume Dumará.
- BATISTA, Francisco das Chagas. 1929. *Cantadores e poetas populares*. João Pessoa; Popular Editora.
- BATISTA, Otacílio & LINHARES, Francisco. 1976. *Antologia ilustrada dos cantadores*. Fortaleza; Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará.
- BATISTA, Sebastião Nunes. 1982. *Poética popular do Nordeste*. Rio de Janeiro; Fundação Casa de Rui Barbosa.
- BECKER, Howard S. 2000. "The etiquette of improvisation". *Mind, Culture, and Activity* 7(3):171-176.
- BOURDIEU, Pierre. 1977. *Outline of a theory of practice*. Cambridge; Cambridge University Press.
- _____. 1990. *The logic of practice*. Stanford – CA; Stanford University Press.
- _____. 1996. *A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo; Editora da Universidade de São Paulo.
- BRINNER, Benjamin. 1995. *Knowing music, making music: Javanese gamelan and the theory of musical competence and interaction*. Chicago; Chicago University Press.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. 2002[1936]. *Raízes do Brasil*. In Silviano Santiago (coord.) *Intérpretes do Brasil* vol. 3. Rio de Janeiro; Nova Aguilar: 890-1102.

- CAILLÉ, Alain. 2002. *Antropologia do dom: o terceiro paradigma*. Petrópolis-RJ; Vozes.
- CAMARANO, Ana Amélia & ABRAMOVAY, Ricardo. 1999. *Êxodo rural, envelhecimento e masculinização no Brasil: panorama dos últimos 50 anos*. Rio de Janeiro; IPEA. [on line]. http://www.ipea.gov.br/pub/td/1999/td_0621.pdf (consultado em 27/06/2009).
- CARVALHO, José Jorge. 1990. "O jogo das bolinhas. Uma simbólica da masculinidade". *Anuário Antropológico* 87: 191-222.
- CARVALHO, Nadja de Moura. 1991. *A cantoria continua de pé (de parede): estudo sobre as formas de produção da poesia repentista nordestina*. (Dissertação de Mestrado). Campina Grande; Universidade Federal da Paraíba, Centro de Humanidades.
- CASCUDO, Luis da Camara. 1984 [1939]. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte; Itatiaia / São Paulo; Ed. da Universidade de São Paulo.
- CASTRO, Simone Oliveira de. 2003. *Na poética da cantoria – sertão e cidade no improviso de Ivanildo Vila Nova*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo; Pontifícia Universidade Católica, Programa de Pós-Graduação em História Social.
- CLASTRES, Pierre. 1978. "De que riem os índios?". In *A sociedade contra o Estado*. Rio de Janeiro; Francisco Alves:90-105.
- COHN, Clarice. 2000. "Crescendo como um Xikrin: uma análise da infância e do desenvolvimento infantil entre os Kayapó-Xikrin do Bacajá". *Revista de Antropologia* 43(2): 195-222.
- _____. 2005. *Antropologia da criança*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar.
- CORRÊA, Roberto. 2002. *A arte de pontear a viola*. Brasília; Viola Corrêa.
- COUTINHO FILHO, F. 1972 [1953]. *Violas e repentos: repentos populares, em prosa e verso; pesquisas folclóricas no Nordeste brasileiro*. Rio de Janeiro; Leitura / Brasília; Instituto Nacional do Livro.
- CROOK, Larry. 2005. *Brazilian music: Northeastern traditions and heritbeat of a modern nation*. Santa Barbara – CA / Denver – CO / Oxford; ABC-Clio.
- CURRAN, Mark J. 1986. "The Brazilian democratic dream: the view from 'Cordel'". *Luso-Brazilian Review* 23(2):29-45.
- DAMO, Arlei Sander. 2007. *Do dom à profissão: a formação de futebolistas no Brasil e na França*. São Paulo; Aderaldo & Rothschild / Anpocs.
- DÍAZ-PIMIEN, Alexis. 2001. *Teoría de la improvisación: primeras páginas para el estudio del repentismo*. Habana; Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- _____. (s/d). *Como "nasce" un repentista? metodología para la enseñanza de la improvisación poética (primera versión)*. Habana; Centro Iberoamericano de la Decima y el Verso Improvisado.
- DRIESSEN, Henk. 1983. "Male sociability and rituals of masculinity in rural Andalusia". *Anthropological Quarterly* 56(3): 125-133.

- EGAÑA, Andoni. 2005. "The process of improvised *bertsoak*". In Samuel Armistead & Joseba Zulaika (eds.) *Voicing the moment: improvised oral poetry and Basque tradition*. Reno – Nevada; University of Nevada, Center for Basque Studies: 323-240.
- ELIAS, N. 1998. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar Editor.
- ESCRICH, Enrique Perez. 1966[1864]. *O Mártir do Gólgota* 4vols. São Paulo; Saraiva.
- FAULKNER, Robert S. 2006. "Shedding culture". In Howard S. Becker, Robert Faulkner & Barbara Kirshenblatt-Gimblet (eds.). *Art from start to finish: jazz, painting, writing, an other improvisations*. Chicago / London; The University of Chicago Press: 92-117.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. 2005. "Ser afetado". *Cadernos de Campo* 13:155-161.
- FELDMAN-BIANCO, Bela (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas*. São Paulo; Global.
- FINNEGAN, Ruth. 1988. *Literacy and orality: studies in the technology of communication*. Oxford; Basil Blackwell.
- FOLEY, John Miles. 1988. *The theory of oral composition: history and methodology*. Bloomington / Indianapolis; Indiana University Press.
- GARZIA, Joxerra. 2005. "A theoretical framework for improvised *bertsolaritza*". In Samuel Armistead & Joseba Zulaika (eds.) *Voicing the moment: improvised oral poetry and Basque tradition*. Reno – NV; University of Nevada, Center for Basque Studies: 81-304.
- GEERTZ, Clifford. 1989. "Um jogo absorvente: notas sobre a briga de galo balinesa" . In *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro; LTC: 278-321.
- GLUCKMAN, Max. 1956. *Custom and conflict in Africa*. Oxford; Basil Blackwell.
- GOFFMAN, Erving. 1974. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Boston; Northeastern University Press.
- _____. 1982[1967]. *Interaction ritual: essays on face-to-face behavior*. New York; Pantheon.
- GONÇALVES, Marco Antonio. 2007. "Cordel híbrido, contemporâneo e cosmopolita". *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares* 4(1):21-38.
- GREGORY, Chris. 1994. "Exchange and reciprocity". In Tim Ingold (ed.). *Companion encyclopedia of anthropology*. London / New York; Routledge: 911-939.
- HOOD, Mantle 1960. "The challenge of 'bi-musicality'". *Ethnomusicology* 4(2):55-59.
- INGOLD, Tim & HALLAM, Elizabeth. 2007. "Creativity and cultural improvisation". In Elizabeth Hallam & Tim Ingold (eds.) *Crativity and cultural improvisation*. Oxford / New York; Berg: 1-24.
- JAKOBSON, Roman. 1966. "Grammatical parallelism and its Russian facet". *Language* 42(2): 399-429.
- _____. 1975. *Lingüística e comunicação*. São Paulo; Cultrix.

- KUBIK, Gerhard. 1979. "Pattern perception and recognition in African music". In: John Blacking & Joann Kealiinohomoku (eds.). *Performing arts: music and dance*. The Hague; Mouton: 221-249.
- LABOV, William. 1972. "Rules for ritual insults". In *Language in the inner city: studies in the black English vernacular*. Philadelphia; University of Pennsylvania Press: 297-353.
- LEACH, Edmund. 1983[1964]. "Aspectos antropológicos da linguagem: categorias animais e insulto verbal". In Roberto Da Matta (org). *Edmund Leach* (coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo; Ática: 170-198.
- LEITE FILHO, Aleixo. 1985. *Cartilha do Cantador*. Recife.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1980[1962]. "O totemismo hoje". In *Lévi-Strauss* (Coleção Os Pensadores). São Paulo; Abril Cultural: 89-105.
- _____. 1982 [1949]. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis – RJ; Vozes.
- LOPES, Gustavo Magalhães, 2001. *De pés-de-parede a festivais: um estudo de caso sobre o repente nordestino na Grande São Paulo*. (Dissertação de Mestrado). Campinas; Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.
- LOPES, Nei. 1992. *O negro no rio de janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro; Pallas.
- LORD, Albert Bates. 2000[1960]. *The singer of the tales*. Cambridge – MA; Harvard University Press.
- MACHADO, Lia Zanotta. 1998. *Matar e morrer no feminino e no masculino*. Brasília; Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia (Série Antropologia, 239).
- MAGRINI, Tullia. 1998. "Improvisation and group interaction in Italian lyrical singing". In Bruno Nettl & Melinda Russell (orgs.). *In the course of performance: studies in the musical improvisation*. Chicago; University of Chicago Press: 169-198.
- MAUSS, Marcel. 2001[1925]. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa; Edições 70.
- _____. 2003[1935]. "As técnicas do corpo". In *Sociologia e antropologia*. São Paulo; Cosac Naify: 401-422.
- MOREIRA, Verônica. 2006. *O canto da poesia*. Recife; Bagaço.
- MOTA, Leonardo. 1961[1921]. *Cantadores (poesia e linguagem no sertão cearense)*. Fortaleza; Imprensa Universitária do Ceará.
- NETTL, Bruno. 1974. "Thoughts on improvisation: a comparative approach". *The Musical Quarterly* 60(1): 1-19.
- _____. 1998. "Introduction: an art neglect in scholarship". In Bruno Nettl & Melinda Russell (orgs.). *In the course of performance: studies in the musical improvisation*. Chicago; University of Chicago Press: 1-23.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. 2007. "Quando se canta o conflito: contribuições para a análise de desafios cantados". *Revista de Antropologia* 50(1): 313-345.

- OLIVEIRA, Luciano Py de. 1999. *A música na cantoria em Campina Grande (PB): estilo musical dos principais gêneros poéticos*. (Dissertação de Mestrado). Salvador; Universidade Federal da Bahia, Escola de Música.
- OSÓRIO, Patrícia Silva. 2005. *Modernos e rústicos: tradição, cantadores nordestinos e tradicionalistas gaúchos em Brasília*. (Tese de Doutorado). Brasília; Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia.
- PELISSIER, Catherine. 1991. "The anthropology of teaching and learning". *Annual Review of Anthropology* 20: 75-95.
- PROENÇA, Ivan Cavalcanti. 1976. *Ideologia do cordel*. Rio de Janeiro; Imago / Brasília; INL.
- RAMALHO, Elba Braga. 2000. *Cantoria nordestina: música e palavra*. São Paulo; Terceira Margem.
- _____. 2001. *Cantoria nordestina: proposta de um novo enredo para o metro cantado*. (Tese apresentada em concurso para Professor Titular) Fortaleza; Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades.
- ROUGIER, Thierry. 2006. *Les cantadores, poètes improvisateurs de la cantoria: une tradition en mouvement dans le Nordeste brésilien*. (Tese de Doutorado). Université Bordeaux 2.
- SAUSSURE, Ferdinand de. 1971 [1916]. *Curso de lingüística geral*. São Paulo; Cultrix.
- SAUTCHUK, Carlos Emanuel. 2007. *O arpão e o anzol: técnica e pessoa no Estuário do Amazonas (Vila Sucuriju, Amapá)*. (Tese de Doutorado). Brasília; Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia.
- SAUTCHUK, João Miguel. 2005. *O Brasil em discos: nação, povo e música na produção da gravadora Marcus Pereira*. (Dissertação de Mestrado). Brasília; Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia.
- SILVA, Luiz Custódio da. 1983. *A influência do rádio na dinâmica cultural das cantorias no estado da Paraíba*. (Dissertação de Mestrado). Recife; Universidade Federal Rural de Pernambuco, Departamento de Letras e Ciências Humanas.
- SLATER, Candace. 1982. "Cordel and Canção in today's Brazil". *Latin American Research Review* 17(3): 29-53.
- _____. 1984. *A vida no barbante*. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira.
- SOUZA, Andréa Carneiro de. 2005. *Viola instrumental brasileira*. Rio de Janeiro; ARTVIVA.
- SOUZA, Laércio Queiroz de. 2003. *Mulheres de repente: vozes femininas no repente nordestino*. (Dissertação de Mestrado). Recife; Universidade Federal de Pernambuco, Pós-Graduação em Letras e Lingüística.
- STRATHERN, Marilyn. 2006. *O gênero da dádiva: problemas com mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas; Ed. da Unicamp.

- SUTTON, R. Anderson. 1998. "Do Javanese gamelan musicians really improvise?" In Bruno Nettl & Melinda Russell (orgs.). *In the course of performance: studies in the musical improvisation*. Chicago; University of Chicago Press: 69-92.
- TAMBIAH, Stanley Jeyaraja. 1985a. "A performative approach to ritual". In *Culture, thought and social action*. Cambridge – MA; Harvard University Press: 123-166.
- _____. 1985b. "The magical power of words" In *Culture, thought and social action*. Cambridge – MA; Harvard University Press: 17-59.
- TAYLOR, Charles. 1993. "To follow a rule ...". In Craig Calhoun, Edward Lipuma & Moishe Postone (eds.). *Bourdieu: critical perspectives*. Chicago; The University of Chicago Press: 45-60.
- TAVARES, Braulio. (s/d). *Cantoria: regras e estilos*. Olinda; Casa das Crianças de Olinda.
- TOREN, Christina. 1993. "Making history: the significance of childhood cognition for a comparative anthropology of mind" *Man*, New Series, 28 (3): 461-478.
- _____. 2002. "Socialization". In Alan Barnard & Jonathan Spencer (eds.). *Encyclopedia of social and cultural anthropology*. London / New York; Routledge: 512-514.
- TRAVASSOS, Elisabeth. 1989. "Melodias para a improvisação poética no Nordeste: toadas de sextilhas segundo a apreciação dos cantadores". *Revista Brasileira de Música* XVIII: 115-129.
- _____. 1997. "Notas sobre a cantoria (Brasil)". In Salwa El-Shawan Castelo-Branco (ed.). *Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música*. Lisboa; Dom Quixote: 535-547.
- _____. 1999. "Repente e música popular: a autoria em debate". *Brasiliiana* 1:6-15.
- _____. 2000. "Ethics in the sung duels of north-eastern Brazil: collective memory and contemporary practice". *British Journal of Ethnomusicology* 9(1): 61-94.
- VILLELA, Jorge Mattar. 2001. "A dádiva e a diferença". *Revista de Antropologia* 44(1): 185-220.
- _____. 2004. "O dinheiro e suas diversas faces nas eleições municipais em pernambuco". *Mana* 11(1): 267-296.
- WATEAU, Fabienne. 2005. "Défis esthétiques et défis ordinaires, essai d'interprétation de joutes verbales et ritualisées au Portugal". *Ethnographiques.org* 7 [on line]. <http://www.ethnographiques.org/2005/Wateau.html> (consultado em 06/04/2007).
- WHITE, Linda. 2005. "Formulas in the mind: a preliminary examination to determine if oral formulaic theory may be applied to the Basque case". In Samuel Armistead & Joseba Zulaika (eds.) *Voicing the moment: improvised oral poetry and Basque tradition*. Reno – Nevada; University of Nevada, Center for Basque Studies: 265-280.
- WILSON, Luís. 1986. *Roteiro de velhos cantadores e poetas populares do sertão (estado de Pernambuco)*. Recife; Centro de Estudos de História Municipal.
- ZÉ MARIA DE FORTALEZA (José Maria do Nascimento). s/d. *Curso prático de literatura de cordel*. Fortaleza; manuscrito.
- ZÉ MARIA DE FORTALEZA; VIANA, Arievaldo & VIANA, Klévisson. 2005. *A didática do cordel* (folheto de cordel). Fortaleza; Tupinanquim.

ANEXO I – ALGUNS GÊNEROS DE CANTORIA

Descrevo aqui alguns gêneros de cantoria que cito na tese, mas sem apresentar exemplos no corpo do texto. Não se trata de uma catalogação das modalidades – aos que têm interesse nesse sentido, indico os trabalhos de Tavares (s/d), S. N. Batista (1982), Leite Filho (1985).

Brasil de Caboclo

Décima de sete sílabas improvisada sobre o mote “Nesse Brasil de *caboco* / De Mãe Preta e Pai João” cantado como refrão. Destina-se a falar principalmente de história do Brasil. Utiliza-se toada específica. Há as variações: “Nesse Brasil de Mãe Preta / de Caboclo e Pai João” e “No tempo de Pai Tomás / Preto Velho e Pai Vicente”.

No negro de antigamente,
Todo mundo ainda fala
Que vivia na senzala
Numa vida diferente.
Dormia com uma corrente
Amarrada em sua mão
Não dormia em colchão
Cochilava em pé de toco.
*Nesse Brasil de caboco
De Mãe Preta e Pai João*

(Adauro Ferreira, cantando com Manoel Xudu no V Congresso Nacional de Violeiros, Campina Grande, PB, 1978. In *Violas e repentines 1*, Discos Marcus Pereira, LP MPL 9411, 1980).

Martelo Agalopado

Décima em decassílabo. O gênero do desafio por excelência.

Meu colega, se eu quiser subir,
Lhe enforco cantando na viola
A história de um Savonarola
E a maneira que faz-se um elixir,
Qual a terra e a pátria do faquir,
Quem cortou os cabelos de Sansão,
A ciência do grande Salomão
E as idéias pacíficas do Mahatma.
E tudo indica que eu trouxe ao bar de
[Fátima

O maior imbecil da profissão.
(Raulino Silva, cantando com Zito Alves em Bonito, PE, 17/06/2007)

O Cantador de Vocês

Gênero para o desafio – às vezes, usa-se para elogiar o parceiro. Tem um entremeio fixo com ritmo semelhante ao do Galope à Beira-Mar, do qual a palavra “dez” fornece a rima da sexta linha. O dístico final fornece a deixa para o outro cantador.

Eu sou seu superior (deixa)
E sou professor na escola,
Catedrático da viola
Que, contigo, eu sou doutor.
Saiba que eu sou professor
Lendo a Lei de Moisés.
*Com treze, com doze,
Com onze, com dez,
Com nove, com oito,
Com nove, com seis,
Com cinco, com quatro,
Mais um, mais dois e mais três...*
Eu lhe abraço, eu lhe empurro
Que hoje eu amasso de murro
O cantador de vocês
(Raimundo Borges, cantando com João Furiba em Triunfo, PB, outubro de 2006).

Quadrão

Estrofe de oito versos de sete sílabas, concluída com “Nos oito pés de Quadrão”. Os três primeiros pegam na deixa fornecida pela estrofe anterior; a quarta rima com “ao”; quinto, sexto e sétimo rimam entre si e fornecem a deixa para a estrofe seguinte. Pode-se cantar com o quinto verso rimando com “ao”. Há as variações como Quadrão Alagoano e Quadrão da Beira-Mar, que modificam o verso final e as rimas a ele atreladas.

Sendo por dentro e por fora,
Que eu vou cantar agora,
Improviso é na hora
Não pode recordação.

Canto com o pé no chão
E a vista na estrada
Com a viola afinada
Nos Oito Pés de Quadrão.

Oitavão Rebatido

Estrofe de oito versos, porém diferente do Quadrão. A deixa para o primeiro e o terceiro versos é dada pela rima do quinto, sexto e sétimo da estrofe anterior.

Quando eu faço serenata,
Não tiro do meu sentido
O recantinho da mata
Do lugar que eu fui nascido
A batida da cancela
E o rangido da janela
Da casa que eu nasci nela
Do Oitavão Rebatido
(Sebastião Dias, cantando com João Paraibano em Fortaleza, 28/04/2007).

Dez-a-Quadrão e Quadrão Perguntado

Décima de versos de sete sílabas, cantados alternadamente pela dupla. O Dez-a-Quadrão (ou Quadrão em Dez) termina com a frase “Lá se vão Dez-a-Quadrão” como mote de uma linha:

João Miguel: Qual é a maior beleza?
Heleno Rosa: Para o homem é a mulher
João Miguel: E o que ela mais quer?
Heleno Rosa: É ter amor com certeza
João Miguel: Onde encontra fortaleza?
Heleno Rosa: No amor no coração.
João Miguel: A mais bela emoção
Heleno Rosa: É amar uma querida,
João Miguel: Que cura toda ferida...
Ambos: *E lá se vão Dez-a-Quadrão.*
(Bonito, PE, 17/06/2007).

O primeiro cantador faz perguntas que direcionam a temática, e deve cuidar para não enrascar o segundo com o teor das questões. Ambos costumam ter o cuidado de não emperrar o desenvolvimento da estrofe com rimas raras. A rima do sétimo e do oitavo verso fornecem a deixa para o primeiro, o quarto e o quinto da estrofe seguinte. O Quadrão Perguntado é semelhante, mas concluído com o mote de duas linhas “Isso é Quadrão Perguntado / Isso é responder Quadrão”, determinando as rimas finais em

“ão” / “ãõ” / “ado” / “ado” / “ãõ”, e dispensa a deixa.

Remo da Canoa

Estilo com refrão. Oriundo do coco de embolada, introduzido na cantoria por João Lourenço. É uma seqüência de duas quadras, nas quais a primeira linha possui apenas quatro sílabas (ritmicamente correspondentes ao final de um verso de sete) e possui rima livre; a segunda e a terceira rima entre si; e a quarta rimar com “ar”. Alguns usam acompanhamento em tom menor na viola.

A gente lembra
Um Catulo da Paixão.
Ceará e Maranhão
Começaram a disputar
De qual estado
O rapaz é pertencente.
Na cantoria da gente,
Se bota nesse lugar.
Segura o remo
Da canoa, meu amor.
Segura o remo
Pra canoa não virar.
Segura o remo,
Que o remo comanda a proa.
Quem nunca andou em canoa
Não sabe o que é remar.
(Raimundo Caetano, cantado com Ivanildo Vila Nova em Fortaleza, 24/04/2008).

Voa Sabiá

Estilo com refrão. Assim como o Remo da Canoa, foi adaptado do coco de embolada, possui métrica semelhante a este. Acompanhamento em acordes de tônica e dominante.

Se eu der um tope,
Ou cometer um gaguejo,
No papel de sertanejo,
O povo vai perdoar.
Tem outra coisa,
Que é em forma de aviso,
Que quem canta de improviso
Está sujeito a errar.
Voa, Sabiá,
Do galho da laranjeira,
Que a pedra da baladeira
Vem zoando pelo ar.
(Geraldo Amâncio, cantando com Zé Eufrázio em Aquiraz, CE, 22/07/2007).

ANEXO II

Índice de faixas do CD

1. Sextilha. Raulino Silva e Ivanildo Vila Nova. Cantoria de pé-de-parede em Baraúna (RN), 04/11/2007.
2. Mote em Sete Sílabas. Edmilson Ferreira e Antônio Lisboa. Festival em Campina Grande (PB), 10/10/2007.
3. Mote em Decassílabo. Edmilson Ferreira e Antônio Lisboa. Festival em Campina Grande (PB), 10/10/2007.
4. Galope à Beira-Mar. Geraldo Amâncio e Zé Eufrásio. Cantoria de pé-de-parede em Aquiraz (CE), 17/07/2007.
5. Gemedeira. Louro Branco e Mocinha de Passira, Festival em Fortaleza, 26/09/2008.
6. Sextilha. Raulino Silva e Ivanildo Vila Nova. Cantoria de pé-de-parede em Pau dos Ferros (RN), 03/11/2007.