

**Elba Braga Ramalho**

Brasil

## **Cantoria Nordestina: pensando uma estética da cultura oral<sup>1</sup>**

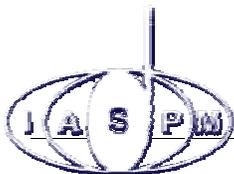


Cantadores Geraldo Alencar e Raimundo Simplicio.  
Feira de Cascavel - Ceará. 1991

O ser humano, até mesmo mais do que os pássaros, é um ser cantante extraordinário. A música provoca uma atenção-plena porque vem de fontes do ser onde a vontade calculadora, controladora, não detém o controle. A canção surge simplesmente, brota de alguma raiz escondida de nosso ser. A carne torna-se livre na canção e faz ressoar sua presença. Um sujeito canta, mas existe algo na canção que vai além de uma auto-educação completa. Nós temos a expressão: uma pessoa 'rompe' a cantar. A canção é uma linguagem primordial de afirmação do sujeito em comunicação com a alteridade (William Desmond, 2000: 464).

---

<sup>1</sup> Este ensaio é parte de algumas das idéias desenvolvidas em tese inédita, apresentada na Universidade Estadual do Ceará (UECE), em 2001, como um dos requisitos exigidos para concurso de Professor Titular.



## 1. Breve introdução

O contexto atual revela-nos que estamos experimentando uma multiplicidade de eventos de comunicação artística pela voz que denotam a confluência de dois modelos de transmissão da herança cultural — oralidade e escrita — com ampliação de paradigmas, se levarmos em consideração a introdução progressiva dos recursos tecnológicos que remontam à revolução da imprensa no Renascimento, para chegar-se aos *media* atuais com suas tecnologias que vão do rádio à televisão, da informática à computação gráfica. Ambos os modelos têm evidenciado formas de cognição variadas, nas distintas organizações sociais, sem contudo nenhuma desmerecer a outra. Os novos estudos sobre tradição oral e cultura escrita têm evidenciado importantes aportes para se entender melhor essa confluência de modos de pensar com os quais estamos convivendo.

Não desconheço a difícil tarefa de estabelecer limites entre cultura escrita e oral no mundo de hoje, por isso considero o ponto de vista de pesquisadores como Paul Zumthor,<sup>2</sup> que busca considerar uma relação de continuidade entre ambas sem, contudo, deixar de reconhecer para a abordagem da oralidade a escolha de critérios que lhe sejam adequados. Nesta apresentação, pretendo deter-me no âmbito da palavra cantada, trazendo à discussão alguns de seus aspectos relevantes nos quais se evidencia a prevalência de traços que caracterizam o modo de pensar oral. Uma proposta de análise que comporte critérios oriundos dessa própria cultura, poderá conduzir o pesquisador a pensar sobre uma Estética da Cultura Oral, levando-se em consideração que as normas para o estudo do ritmo e do verso, a partir das teorias que regem as Arte Literária e Musical cultas não respondem às necessidades de explicação que nós, intelectuais, buscamos para a cultura da oralidade; a cultura de tradição oral deve ter seu próprio campo de abordagem teórica, independente dos modelos impostos pela cultura escrita.

Para objeto de estudo, fiz minha escolha pela Cantoria Nordestina, forma de expressão artística representativa do nordeste brasileiro. Pode-se afirmar, sem dúvida

---

<sup>2</sup> Paul Zumthor (1997:36) considera esses *dois universos* como *dois extremos de uma série contínua*, na qual as diferenças são muito mais *históricas* do que *categoriais*. Assegura ele que *em todas as épocas coexistem e colaboram homens provenientes da oralidade e outros provenientes da escrita*. Não se pode deixar de evidenciar que se trata de modos distintos de apreensão do mundo que requerem uma sistemática de compreensão estética diferenciada, em que se leve em conta as peculiaridades específicas de cada um.

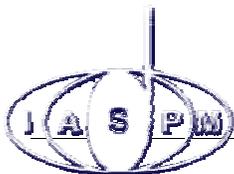
que é um tempo privilegiado para a Arte da Cantoria, gerada no âmbito da cultura tradicional brasileira, que demonstra sua vitalidade no modo como se adapta às mais diversas revoluções tecnológicas sem perder sua essência. A contextualização da Cantoria na cultura brasileira hoje, bem como o delineamento desse evento em função da elaboração de um arcabouço teórico para explicá-lo esteticamente, estão esboçados neste artigo.

## 2. Cantoria: particularidades

A Cantoria nordestina — também cognominada repente, desafio, improviso cantado, cantoria da viola — significa arte poético-musical, considerada como cristalização de sobrevivências das tradições que se imbricaram no processo de miscigenação racial, forjando uma arte que se configura como tipicamente regional. Como uma das formas populares de manifestação artística poético-musical do Brasil, circunscreve-se, principalmente, à zona sertaneja da região nordestina. Embora, em todos os seus elementos constitutivos, seja parte da cultura rural, ela também pertence — de fato — à cultura urbana. Várias das razões para sua expansão têm sido as contínuas migrações dos nordestinos, fugindo das secas periódicas, e sua conseqüente inserção nos meios de comunicação, que tem possibilitado a abertura de novos espaços em outros pontos do país. Essa situação vem ampliando, geograficamente, a atuação dos profissionais de *Cantoria*. Por isso, é lícito dizer que a cultura brasileira contemporânea experimenta continuamente a dialética entre os valores culturais do mundo rural e as imposições da vida urbana. Hoje, muitos elementos da cultura urbana, produzidos e propagados pelos empresários de *shows* e *discos*, vivem da exploração da cultura rural.<sup>3</sup> O consumo de música dessa natureza, nos bolsões de periferia dos centros urbanos e nos lares das populações rurais, é intenso. Isso é mais um dado comprovador de que as cidades brasileiras continuam sendo a extensão do mundo rural, que sempre foi predominante e que prevalece na cultura (Ramalho, 2000a).

---

<sup>3</sup> Observe-se, por exemplo, no âmbito rural, a apropriação do *forró-de-pé-de-serra* pela indústria cultural.



Os estudiosos do assunto, em geral, têm destacado a vertente escrita que se expressa nos folhetos de literatura popular, embora, desde as pesquisas pioneiras de Mário de Andrade no nordeste brasileiro, entre 1928-29, já se venha esboçando uma preocupação maior dos musicólogos em resgatar o evento sonoro-musical. O papel da *Cantoria* no contexto da tradição oral encontra-se bem delineado nos trabalhos de Ronald Daus (1982) e Elizabeth Travassos (1988, 1989, 1997a, 1997b). Todos situam-na como o berço de várias outras formas de expressão: o repente, a épica e os folhetos de cordel.

A *Cantoria* estabeleceu a elaboração formal da poesia épica nordestina, afirma Ronald Daus (1982: 10-39), em seu livro intitulado *O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste*. Assevera ainda o autor que, já no século XIX, *Cantoria* abrigava o repente e os poemas épicos. Estes complementavam a luta poético-musical dos repentistas, os quais acumulavam ambas as atividades. No início do século XX, é que se deu a ascensão da poesia épica na região, decorrente de sua divulgação impressa em folhetos, em detrimento da primazia do repente. Esse fato teve como resultado uma primeira divisão de trabalho que mais favoreceu os poetas do que os cantadores. Àquela perda de prestígio no sertão, provocada pela ascensão dos folhetos, ocorreu, paralelamente, o despertar do interesse, por parte de intelectuais da época, pelo improviso.<sup>4</sup> Certamente, em razão desse fato, a *Cantoria* continuou a ser divulgada. As gerações sucessivas de cantadores também têm demonstrado sua vitalidade mediante a revalorização de formas tradicionais e da incorporação de outras.

Elizabeth Travassos (1997) considera a Cantoria de Repente como uma forma de expressão artística que se entrecruza com outros gêneros, tais como o coco de embolada<sup>5</sup> — mais especificamente o coco improvisado —, os aboios versificados e os benditos. Poderíamos ainda acrescentar a canção romântica, também cognominada “canção de vaquejada” — versão moderna dos longos romances tradicionais.

---

<sup>4</sup> Vejam-se obras de Juvenal Galeno (1865) Sílvio Romero (1883), Rodrigues de Carvalho (1903), Pereira da Costa (1908), Gustavo Barroso (1949), Leonardo Mota (1962, 1965, 1970), Câmara Cascudo (1956, 1984).

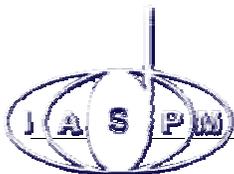
<sup>5</sup> Improviso realizado por uma dupla, conhecida como *emboladores* ou *coquistas*, que se acompanham de instrumentos de percussão, comumente o pandeiro ou o ganzá.

### 3. Cantoria: a disputa poético-musical em performance

Os eventos de *Cantoria* — improviso cantado em desafio — ocorrem numa situação de performance, os quais tanto se realizam em seu modelo tradicional — a Cantoria de pé-de-parede — quanto integram o calendário de atividades artísticas nos centros urbanos dos estados nordestinos, principalmente em forma de festivais e congressos. O modo como tais eventos se conservam e se adaptam a novas situações, certamente, depende do processo de articulação entre seus segmentos internos, os componentes do sistema da Cantoria: público ouvinte e cantadores. Vale ressaltar que na produção do evento integram-se, em contínua relação, cantadores e público ouvinte, estabelecendo-se assim um elo de comunicação intersubjetiva propiciador de sociabilidade.

Os ouvintes de *Cantoria* comportam um universo muito heterogêneo em termos de *status* social, mas conseguem manter-se unificados diante dos poetas cantadores, certamente porque eles representam, simbolicamente, a memória viva de sua cultura. Desse público, fazem parte o rurícola, o vaqueiro, o pescador, o pequeno comerciante, o fazendeiro, o político, o profissional liberal, o padre, o empresário, enfim os representantes das diversas camadas sociais que se diferenciam pelas variadas condições de sobrevivência, mas que têm em comum sua origem sertaneja. Estão todos unificados pela identificação com o mundo rural, pelo linguajar específico da região, pelos hábitos comuns de convivência social, pela relação com a natureza, pelos mesmos sentimentos da religiosidade e da moral tradicional cristã.

Merece destaque, entre os ouvintes, aquela figura aficcionada que intermedia as relações entre cantadores e público. Trata-se do *apologista*, o principal articulador de Cantorias. Organiza o evento, acolhe os cantadores em casa com honras especiais, se necessário for, e se sobressai pela sua capacidade de lidar com o público, de conduzir o evento, familiarizado que é na compreensão das técnicas da arte de improvisar poeticamente. Mais do que isso, o *apologista* representa uma categoria de ouvintes possuidores de aguçada sensibilidade artística. O caminho para se tornar cantador, muitas vezes passa pela experiência como *apologista*, pois o *apologista* é um ouvinte diferenciado. É o poeta que se revela nos cantadores. Forja-se no ambiente de Cantoria.



Aprende dos cantadores e irradia seu entusiasmo com interferências durante o evento. Na maioria das vezes, propõe motes – criações suas ou dos ouvintes mais tímidos – e não hesita em apresentar, de viva voz, críticas e elogios.

A expressão máxima desta arte é o *cantador*. O repentista cantador, que também é o instrumentista que se acompanha na viola, conta, cantando ao seu público, tanto os eventos do mundo real em que vive quanto as fantasias que povoam a sua imaginação. O poeta-cantador, mostra traços de uma memória viva que tem marcado a tradição desse porta-voz da cultura e dos sentimentos do povo nordestino.

O cantador, como afirmei em publicação anterior,<sup>6</sup> é o protagonista da história do Nordeste brasileiro. É o informante de seu povo, o crítico das injustiças sociais, o baluarte da moral tradicional, o tradutor das ocorrências que ultrapassam os limites do sertão, transformando no linguajar comum o que vem acontecendo no resto do mundo. Mesmo a presença do rádio e da televisão não substituem a versão dos poetas repentistas. As pessoas ainda prosseguem com a idéia reforçada de que o repentista é o melhor analista da sociedade, sob o prisma empírico, sendo, muitas vezes, fonte mais fidedigna do que *media* como rádio e televisão, por exemplo. Os poetas-músicos da cantoria improvisada têm se inserido com sucesso no âmbito da oralidade dos meios de comunicação de massa, criando um estilo peculiar de performane no modo de conduzir seus eventos, quer nos programas ao vivo ou na reprodução em estúdio.

Com efeito, é o cantador cada vez mais intérprete das sensibilidades gerais do povo simples, a propalar (sem maiores interesses pecuniários para além das necessidades de manutenção da Cantoria e do próprio cantador) os fatos e feitos da sociedade, e a repreender acrimoniosamente os que se afastam dos interesses comunitários com atos reprováveis, demonstrando, *ipso facto*, constituir-se o “jornalista” cujo suporte é a viola, informante descerimonioso, lídimo representante dos seus iguais.

---

<sup>6</sup>Ramalho, 2000.

#### 4. Propondo critérios para compreensão estética

Antes de estabelecer qualquer diretriz para uma proposta de compreensão estética da Cantoria, torna-se relevante observar, em detalhe, alguns dos aspectos que caracterizam eventos dessa natureza, ou seja, eventos cujos processos de criação-transmissão ocorrem, preferencialmente, em situação de performance.

A Cantoria Nordestina pode inserir-se no âmbito da *oralidade mista* que, na acepção de Paul Zumthor (1997a: 37)<sup>7</sup> opera simultaneamente à cultura escrita, mesmo vivendo à margem desta.

Aqui vale ressaltar que, com referência ao modo de pensar das culturas de tradição oral, em geral, as pesquisas têm alcançado um desenvolvimento significativo, no sentido de revelar o resgate de critérios que lhe sejam inerentes, os quais substituem aqueles convencionais da cultura escrita que por muito tempo constituíram-se nos únicos referenciais teóricos. No universo de oralidade, constroem-se, socialmente, padrões expressivos que revelam um modo de pensar paratático, agregativo, redundante,

---

<sup>7</sup>Paul Zumthor propõe o estabelecimento de tipos ideais de oralidade, dentre essa gama diversificada entre os limites do oral e do escrito: 1). a oralidade *pura* ou *primária*, aquela que não tem qualquer contato com os códigos da escrita; ela, que fez parte de comunidades arcaicas há tempos desaparecidas, apresenta apenas elementos fossilizados; verdadeiramente, representa uma *civilização da voz viva, elemento fundador onde esta constitui um dinamismo fundador, ao mesmo tempo preservador dos valores da palavra e criador de formas de discurso próprios a manter a coesão social e a moralidade do grupo*. Zumthor considera que esse tipo de oralidade apresenta uma função “trans-histórica”, ou seja *ela se exerce independentemente das mudanças que ocorrem nas estruturas sociopolíticas, nos hábitos e modos de sensibilidade, engajada num processo incessante, algumas vezes muito lento, de enculturação, de aculturação e de re-enculturação*. Como exemplo, situam-se as formas poéticas que não apresentam qualquer cronologia - conforme entendemos — fator este, premissa para o mundo da escrita. A oralidade pura, mesmo com a expansão da escrita, *subsiste e pode evoluir no seio de um universo transformado, entre elementos deste que a nomeiam “arqueocivilização”, preenchendo o vazio do outro*. A escrita não eliminou a oralidade. Esta sempre se renova, mesmo tendo sido fixada em livro. Ela também recebe influência de certos procedimentos lingüísticos, de determinados temas próprios do universo da escrita, operando-se aqui um exercício de intextualidade; 2). a oralidade que convive com as escrituras e que, conforme circunstâncias, se apresenta sob a forma de *oralidade mista*, ou seja, um tipo de oralidade que opera simultaneamente à escrita estando esta à distância (a exemplo do que ocorre com as massas de analfabetos do Terceiro Mundo) ou como *oralidade segunda*; a qual convive com a escrita e procede dela, 3). Finalmente, a *oralidade* dos meios de comunicação, aquela que recorre aos meios audiovisuais, *diferida no tempo e no espaço*. Esta já pertence à cultura de massa. Para Zumthor, *...não difere da antiga, senão por algumas modalidades. Do outro lado dos séculos do livro, a invenção das máquinas de registrar e reproduzir a voz restitui a esta uma autoridade que ela havia perdido quase totalmente, e seus direitos caídos em desuso* (1997: 37).

conservador, agonístico, situacional, próximo ao cotidiano. Podemos exemplificar essa constatação se observarmos a lógica do conteúdo da maioria das canções tradicionais: elas, geralmente, não se prendem ao modelo de começo-meio-fim do discurso racional. Trata-se de um tipo de racionalidade que se exerce sobre situações concretas, sendo que a formulação das idéias encontra-se, muitas vezes, ao sabor do inusitado. Num universo de oralidade, portanto, predomina a *racionalidade concreta*.

O fato da transmissão da tradição cultural em sociedades de oralidade se dar face a face, revela o recurso ao processo *homeostático*, ou seja, nessas sociedades vive-se num presente que se mantém em equilíbrio graças à alternância entre memória e esquecimento, capacitando os indivíduos a transformar tudo aquilo que deixa de ser relevante. Na tradição escrita, entretanto, a transmissão face a face perde sua eficácia e o processo homeostático deixa de ser necessário. Além disso, a leitura uma atividade solitária.

O mergulho na produção dos cantadores, por mim registrada durante pesquisa de campo realizada em 1991,<sup>8</sup> e, mais recentemente, acompanhando Cantorias ao vivo em Festivais, em casas noturnas, nos meios de comunicação, constitui um rico material sobre o qual tenho me debruçado ao longo desses anos. Considerando-se que a situação de performance é o espaço privilegiado para todos os processos que envolvem a concretização da obra, recorro agora à classificação dos estádios de existência do evento de Cantoria, fazendo alusão às categorias propostas por Zumthor para o estudo da poética da oralidade: *produção-transmissão-recepção-conservação -repetição* (1994: 33-34).

Em se tratando da *produção*, dois de seus aspectos cruciais dizem respeito à criação (originalidade), e à autoria, por exemplo. Estas premissas, relevantes na cultura escrita, não apresentam tanto realce na cultura oral. Uma obra de arte nascida na oralidade apresenta outros paradigmas que caracterizam o processo de criação. Ruth Finnegan (1992:13) nos lembra a importância das relações entre os processos de

---

<sup>8</sup> Essa pesquisa empírica consta, principalmente, de cerca de 60hs de gravações que contêm tanto performances de Cantorias inteiras a que assisti no Ceará — Morada Nova, Limoeiro do Norte, Flores, Juazeiro do Norte, Cascavel, Beberibe, Parajuru (município de Beberibe), Messejana (distrito de Fortaleza), Fortaleza — e no Recife, e entrevistas com cantadores e apologistas.

composição e performance. Os etnomusicólogos também têm trazido contribuições substanciais quanto ao que as várias culturas pensam sobre seu processo de criação, que a meu ver oferecem subsídios ao entendimento do assunto em questão. Bruno Nettl (1983:26-35) adverte-nos para o fato de que, do ponto de vista intercultural, aquilo que se considera *nova composição* numa cultura, em outra pode parecer muito mais uma *repetição* ou *variação* sobre material existente. Esse autor, referindo-se à arte musical, pensa o processo de criação nessa área a partir de *três contínuos*, cujos extremos, aparentemente opostos, se interpenetram. São os *contínuos* entre: a) *inspiração divina e ginástica mental*: em que música, num certo sentido, pode provir de inspiração, mas também ser resultante da manipulação e reorganização, através de trabalho árduo e concentrado, de *vocabulário* preexistente;<sup>9</sup> b) *improvisação e composição*: os quais, aparentemente, são tidos como processos diferentes, mas que podem ser vistos como duas formas de uma mesma coisa, como pontos extremos desse contínuo apontado por Bruno Nettl,<sup>10</sup> c) *pré-composição - composição - revisão*, etapas integrantes da criação prévia de uma peça, que são tanto aplicáveis entre compositores de música erudita

<sup>9</sup> A concepção de inspiração divina está muito espalhada entre as sociedades humanas, desde as mais simples às mais complexas. Ludwig Nohl, citado por Nettl (1983: 27), relata que Hayn compunha em horas regulares e costumava rezar quando lhe faltava inspiração divina. Também os índios americanos das Planícies, continua Nettl, concebem suas músicas como uma *visão*, a partir de preces. Os cantadores nordestinos atribuem seu talento a uma dádiva divina. O cantador Geraldo Amâncio dá mostra disso nessa estrofe improvisada por ocasião do 2º Festival de Viola, realizado no ano de 1998, em Fortaleza:

*Eu tenho cantado e ainda garanto /o meu sertão verde, toda a redondeza, /A praia bonita dessa Fortaleza /desde a Iracema e até Alto Santo /Esse meu trabalho, pois é quase santo /tem a mão de Deus pra me auxiliar /Um dia também eu quero parar /deixar o trabalho com bem polidez /Mas deixo saudade pra todos vocês / nos Dez de Galope na Beira do Mar.*

Por outro lado, também se estabeleceu a concepção de criação como um trabalho essencialmente intelectual, através do qual o compositor apresenta a obra rigorosamente estruturada a ponto de somente ser inteligível a partir da análise. Nettl cita como modelos, tanto o “serialismo do século XX” para a música de concerto quanto as composições de canções Peyote dos índios americanos, comprovando assim que este critério não é privativo de sociedades que possuem notação escrita e teoria musical. Uma fusão das duas abordagens, continua Nettl, seria o paralelo entre a música de Mozart — soando *divinamente inspirada* e sempre criada com uma tremenda rapidez — e as canções do índios Yahí da Califórnia — peças curtas, com poucos sons, extremamente sofisticadas na sua concepção estrutural —, as quais apresentam uma lógica similar à de Mozart.

<sup>10</sup> De um lado, estaria a improvisação pela sua característica de *velocidade*, de tomada de decisão rápida perante um público ouvinte que quer presenciar o músico tratar do assunto imediatamente; do outro, o trabalho caracterizado por um processo de elaboração lenta e cuidadosa e que exige do artista uma *atenta solução de problemas complexos*. Na peleja da Cantoria, a qualidade do improvisado não depende do tempo de que o poeta dispõe para responder ao desafio do adversário.

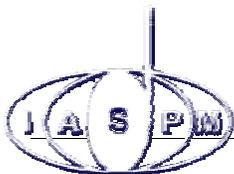
ocidental, que dependem da notação musical, quanto entre aqueles que não dispõem dessa tecnologia..<sup>11</sup>

No processo de produção da Cantoria Nordestina, é na articulação entre cantadores e ouvintes, intermediados pelo apologista, a que me referi anteriormente, que a obra se constrói, é transmitida e recebida pelo público. O ouvinte (aqui integrados apologistas e público), entretanto, é parte ativa na performance. Receptor direto e também *co-autor*, recria, na intimidade do seu ser e em função de seu próprio uso, sobre aquilo que recebe na performance, sem necessariamente exteriorizá-lo de imediato. Além disso, ele participa com sugestões de estilos e com sua crítica explícita pelo modo como tece comentários sobre a atuação dos repentistas. Zumthor considera que

... poderíamos assim, sem paradoxo, distinguir na pessoa do ouvinte, dois papéis: aquele do receptor e aquele do co-autor. Este desdobramento pertence à natureza da comunicação interpessoal e, quaisquer que sejam as modalidades no curso do tempo e do espaço, seus efeitos variam pouco. ... Em meio ao universo teatralizado a que pertencem um e outro [*ouvinte e intérprete*] por um tempo, o ouvinte reage à ação do intérprete como *amador esclarecido*, ao mesmo tempo consumidor e juiz, sempre exigente. As sociedades modernas, onde são mantidas vivas, mesmo isoladamente velhas tradições de

---

<sup>11</sup>Exemplo disso é a música clássica da Índia. Nesse caso, o improvisador internaliza as *ragas* e as *talas*, o material e o modo como vai tratar a melodia e o ritmo, e certas peças que lhes permitam apreender as técnicas de improvisação. A partir disso, que representa o modo de apreensão da herança musical dessa cultura, em situação de performance, a música que ele faz é a composição. Portanto, todo o aprendizado das fórmulas pode ser considerado como pré-composição e a composição será a própria performance, a qual inclui um *ajustamento a seu plano mental*. O mesmo acontece em outras artes, nesse país, como pude observar *in loco*, quando em viagem de estudos realizada em 1990. As crianças são treinadas, progressivamente, para dominar todos os gestos corporais que lhes permitirão expressar — em ato de criação na performance — a dança clássica de sua cultura. Entre os compositores de música erudita, o modo de conceber uma obra varia muito. Alguns necessitam de lápis e papel para gerar seu trabalho; outros concebem suas peças na mente, por antecipação, a exemplo de Haydn e Stravinsky. No campo da música de concerto, a *pré-composição* compreende a aprendizagem do vocabulário básico, da gramática e do plano antecipado da obra; e o produto final — *composição* e *revisão* — costuma ser critério de distinção entre improvisação (pré-composição) e composição propriamente dita [*a obra em si*] (Lindley: 1980: 4:599-602). Nettl (1983: 29-35), entretanto, não vê razão para que se considere tal classificação como espécies diferentes tais como as criações entre sociedades de cultura oral, tidas como improviso, e as de sociedades de cultura da música escrita, consideradas como composição. A música de concerto do Ocidente tem supervalorizado o sistema de notação como critério para a apreensão, controle e manipulação do vocabulário. Mas é válido saber que entre sociedades de tradição oral que possuem notação, se fazem uso desta, é apenas para arquivar os elementos mnemônicos que constituirão as fórmulas-padrão sobre as quais construirão suas composições.



oralidade, conservaram intacta a prática dessas interferências: das populares cantorias brasileiras ao sutil rakugo japonês.... O ouvinte contribui, portanto, com a produção da obra na performance. Ele é ouvinte-autor, a menos que o executante não seja autor. Daí a especificidade do fenômeno da recepção na poesia oral (1997: 242-247).

Entretanto, a sobrevivência da Cantoria não estaria apenas no processo de produção em situação de performance. A memória viva, a qual me referia antes, exerce papel fundamental. A importância dessa memória viva que é coletiva, e da qual fazem uso seus porta-vozes, é destacada por Paul Zumthor:

A memória de um grupo (não menos que a faculdade individual à qual se dá o mesmo nome ...) tende a assegurar a coerência de um sujeito na apropriação de sua duração: ela gera a perspectiva em que se ordena uma existência e, nesta medida, permite que se mantenha a vida. Seria paradoxal sustentar que ela cria o tempo. É evidente que cria a história, ata o liame social e, por conseguinte, confere sua continuidade aos comportamentos que constituem uma cultura (1997a: 13).

É essa memória que significa a dimensão *conservadora* da Cantoria, ou seja, a dimensão de preservar os seus elementos de identificação. Ela guarda seus elementos estáveis, as *fórmulas* por assim dizer, tais como as de cunho poético — estruturas da versificação dos vários estilos, disposição das rimas, organização silábica e distribuição interna dos acentos poéticos, os refrãos, a adequação dos estilos a conteúdos específicos — e aquelas relacionadas com a música, quais sejam os arquétipos melódico-rítmicos das toadas, os bordões da viola com seus motivos rítmicos plenamente internalizados pelos cantadores e o público ouvinte. Tudo isso são itens que se conservam na mente e permitem a recriação constante de eventos renovados. A linguagem gestual, a emissão vocal, por exemplo, são ainda instrumentos que garantem a dimensão conservadora da Cantoria.

Sem dúvida, há um processo *moto continuum* de retroalimentação. Os festivais e encontros de Cantoria vêm sendo gravados em fitas cassete e em vídeos, nas últimas décadas, entre os afeccionados. Os programas de Cantorias no rádio<sup>12</sup> e na TV

---

<sup>12</sup> Os apologistas relatam a presença da Cantoria no rádio já nos anos de 1960.

demonstram a demanda por essa arte. Mas a documentação feita por esses meios audiovisuais, ou mesmo umas poucas publicações em livro,<sup>13</sup> constituem um tímido registro das performances.

E aqui já se pode abordar o componente *repetição*, que se revela na apresentação dos mesmos estilos com a particularidade de que seus conteúdos mudam com o contexto e emergem renovados, revestidos de outras toadas, à exceção de alguns poucos que possuem toadas fixas — *Martelo Alagoano*, *O Boi amarrado no pé da cajarana*, *No Tempo de Pai Tomás* etc. — ou seja, estilos esses mais recentes, estruturados no idioma da música tonal e que possuem refrão, o qual é sempre cantado simultaneamente por cantadores e público. Aliás, Ruth Finnegan (1992) nos lembra da importância do refrão como elemento integrador da participação conjunta de ouvintes e artistas durante a performance. O conteúdo da letra pode até ser repetido, pois há temas recorrentes,<sup>14</sup> mas ele surge com nova organização estrutural. Até mesmo porque as duplas de cantadores geralmente se revezam. Portanto, a repetição renovada não deixa de ser também um modo de conservar a tradição. É no âmago desse movimento provocador de tensões criadoras que se recupera a raiz de formas rechaçadas, as quais, em novos contextos e nas mãos de sensibilidades diferentes tomam outra feição. Paul Zumthor nos traz mais comentário oportuno:

...O que transmite, numa performance, a voz de um recitante, de um cantor, de um leitor público, existe na memória do executante como um todo: com suas zonas incertas, suas vibrações, seu movimento; não uma totalidade, mas um intenção totalizante, de agora e já, provida dos meios de se manifestar. A letra

---

<sup>13</sup> A publicação da Cantoria em livros tem ocorrido desde o começo do século que há pouco expirou, a partir do interesse de intelectuais. Nos meios acadêmicos, algumas teses e dissertações sobre o assunto estão sendo produzidas e mesmo publicadas. Nesses trabalhos, observa-se a prevalência do texto em detrimento da música. São pouquíssimas as transcrições musicais constantes nessas publicações, até mesmo porque a óptica de estudos tem sido mais direcionada às Ciências Sociais, à Comunicação ou às Letras. A formação de pesquisadores musicólogos no Brasil é recente, pois os programas de pós-graduação *stricto-sensu* têm se desenvolvido há cerca de pouco mais de uma década. Não se pode negar o registro musical dos trabalhos pioneiros de Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Luiz Heitor Correia de Azevedo, Guerra Peixe e de alguns especialistas em folclore musical.

<sup>14</sup> Temas que versam sobre conhecimentos gerais, sobre figuras heróicas como Lampião, Padre Cícero, Luiz Gonzaga, sobre acontecimentos do cotidiano, ou mesmo aqueles que geram debates sobre casados e solteiros, por exemplo.

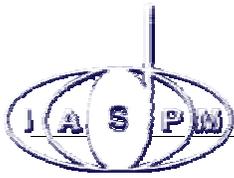
do texto não importa como tal. O ‘buraco da memória’ em regime de performance é menos acidente que ocasião para um episódio criador: as culturas da Alta Idade Média forjando, em todas as línguas do Ocidente, o que se chama hoje de *estilo formular*, tinham integrado à sua arte poética estas oscilações da memória viva. O particular deste estilo é, com efeito, assegurar no intérprete a predominância, sobre a memorização, do que se diria melhor com o termo antigo de lembrança (*remembrance*): por oposição à lembrança pura e simples do já-sabido, a recreação de um saber colocado sempre em questão quanto ao seu detalhe, e do qual cada performance instaura uma integridade nova (1997b: 21).

Outro aspecto relevante para a *conservação* dessa tradição viva que se articula na mente dos artistas e de seu público certamente resulta do processo de relacionamento em torno de uma atração que lhes é mútua — a atração dos ouvintes e cantadores pela arte do Repente. Como bem expressa Michael Löwy (1989:13-18), as aproximações entre idéias e/ou pessoas não se dão por acaso. Elas ocorrem por uma questão de relação de confluência que o autor categoriza como *afinidade eletiva*.<sup>15</sup> Neste sentido, é que se pode assegurar a confluência de elementos comuns a vários contextos sociais que contribuíram e ainda contribuem para a permanência de manifestações culturais de traços semelhantes. Entre eles, estão as ligações dos aficionados com o mundo rural, especificamente o espaço geográfico do sertão nordestino.<sup>16</sup> Mesmo em performances realizadas nos centros urbanos, esse mundo virtual é resgatado na imaginação dos envolvidos com o evento. Possivelmente, trata-se de uma situação de fortalecimento da identidade de cada um deles com um “espaço cultural” que faz parte de sua história de vida. É a Cantoria em performance que tanto alude a um passado de significação,

---

<sup>15</sup> Löwy define *afinidade eletiva* como “um tipo muito particular de relação dialética que se estabelece entre duas configurações sociais ou culturais, não redutível à determinação causal direta ou à influência no sentido tradicional. Trata-se, a partir de uma certa analogia estrutural, de um movimento de convergência, de atração recíproca, de confluência ativa, de combinação capaz de chegar até à fusão.”... *Naturalmente*, [diz Löwy] *a afinidade eletiva não se dá no vazio ou na placidez da espiritualidade pura: ela é favorecida (ou desfavorecida) por condições históricas e sociais. Se a analogia, o parentesco enquanto tal procedem unicamente do conteúdo espiritual das estruturas significativas em questão, seu relacionamento e sua interação ativa dependem de circunstâncias sócio-econômicas, políticas e culturais precisas.*

<sup>16</sup> Vale salientar que, segundo depoimento dos apologistas Manoel Rodrigues Santiago de Oliveira, Wilson Raulino, Carlito de Assis Bezerra e Orlando Queiroz, em entrevista realizada em Morada Nova a 08/06/1991, os Estados do Nordeste — a partir de Pernambuco e subindo até o Piauí — constituem os maiores celeiros da Cantoria de viola.



transportando os partícipes para o território das memorações, como põe em destaque essa memória viva que representa o modo de ser da cultura da oralidade em nossos dias.

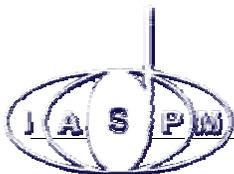
## 5. Concluindo

Poderíamos pensar sobre outras possíveis razões para a compreensão estética da Cantoria nordestina, recorrendo aos nossos amigos filósofos. Aristóteles dizia que há vários modos de dizer o ser. Os filósofos modernos têm buscado nova leitura desta expressão aristotélica. A hipótese de William Desmond é que o ser pode se expressar não somente autmediando no pensamento, mas através da intermediação com seus outros, quais sejam o ser acadêmico, o ser técnico, o ser cientista, o ser poeta, o ser sacerdote, o ser revolucionário, o ser herói, o ser sábio. Há, portanto, várias vozes no olhar filosófico — uma *plurivocidade* como promessa de *comunivocidade* com sua riqueza de significados. (2000: 48)

A arte, portanto, é um desse outros. E a arte da Cantoria se faz outro com a particularidade de remeter-nos ao elemento fundamental do ser. A Cultura brasileira, a nordestina, em especial, tem a particularidade de nos oferecer um laboratório vivo de expressões dessa *canção primordial* nascida da oralidade. É nossa tarefa compreender esse modo de pensar específico que nos distingue e nos identifica culturalmente.

## Lista de referências:

- Andrade, Mário de. 1972.  
    Ensaio sobre a Música Brasileira. São Paulo: Martins.
- \_\_\_\_\_. 1993.  
    Vida do Cantador. Edição Crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica.
- Câmara Cascudo, Luís da. 1970.  
    Vaqueiros e Cantadores. Porto Alegre: Ed. de Ouro.
- Barroso, Gustavo. 1949.  
    Ao Som da Viola. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- Carvalho, José Rodrigues de. 1928.  
    Cancioneiro do Norte. João Pessoa: Livraria São Paulo.



- Costa, Francisco Augusto Pereira da. 1939.  
"Folclore Pernambucano". Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro, 70, parte II.
- Daus, Ronald. 1982.  
O Ciclo Épico dos Cangaceiros na Poesia Popular do Nordeste. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Desmond, William. 2000.  
A Filosofia e os Outros. Tradução de José Carlos Aguiar de Souza. São Paulo: Loyola.
- Finnegan, Ruth. 1992.  
Oral Poetry: its Nature, Significance and Social Context. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Goody, Jack & Watt, Ian. 1968.  
"The Consequences of Literacy". In Literacy in Traditional Societies. Cambridge, Cambridge University Press: 1968.
- Lindley, Mark. 1980.  
"Composition". In S. Sadie, ed., The New Grove. London: Macmillan, 4,599-602.
- Löwy, Michael. 1989.  
Redenção e Utopia: O Judaísmo Libertário na Europa Central (Um estudo de afinidade eletiva). São Paulo: Companhia das Letras.
- Mota, Leonardo. 1987.  
Cantadores. Belo Horizonte: Itatiaia.
- \_\_\_\_\_ 1965.  
Violeiros do Norte. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará.
- \_\_\_\_\_ 1962.  
Sertão Alegre. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará.
- Ramalho, Elba Braga. 2001  
Cantoria Nordestina: Novo Enredo para o Metro Cantado. Tese inédita apresentada no concurso de Professor Titular da UECE.
- \_\_\_\_\_ 2000.  
Cantoria Nordestina: Música e Palavra. São Paulo: Terceira Margem.
- Travassos, Elizabeth. 1987.  
"Toadas de Cantoria." in Anais do III Encontro Nacional de Pesquisa e Música. Ouro Preto. UFMG.
- \_\_\_\_\_ 1989.  
"Melodias para a improvisação poética do Nordeste: as toadas de sextilhas segundo a apreciação dos cantadores". Revista Brasileira de Música. vol. XVIII. pp 115-129.
- \_\_\_\_\_ 1997.  
"Notas sobre a Cantoria, (Brasil)". In Portugal e o Mundo: o Encontro de Culturas na Música. Lisboa: Dom Quixote. pp. 535-548.
- \_\_\_\_\_ 1999.  
"Repente e Música Popular: A autoria em Debate". Brasileira. nº 1. Jan, 1999: 06-15.