

**ALGUMAS LETRAS DE CANTORIAS: LITERATURA POPULAR E
CANTADORES SE APRESENTAM...**

Francisco José Gomes Damasceno
MAHIS – UECE
Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas – DÍCTIS
fjgdamasceno@yahoo.com.br

Pra começar a conversa... sobre a pesquisa e cantadores...

Os cantadores se constituem em grupo social para alguns estudiosos com origens remotíssimas, datadas ainda na Grécia antiga, e subsistente de alguma forma em cada um dos momentos históricos subseqüentes, como é caso do mundo medieval, e por toda a Europa e mesmo Ásia. (CASCUDO, 1984)

Ainda assim, não é muito comum a existência de estudos sobre este ator sócio-histórico, bem como a sua arte, de um modo geral, tendo um foco de interesse concentrado em torno do conceito de folclore e da ação de folcloristas, como nos alerta Travassos (s/d, 126):

Tema dileto de vários folcloristas —Leonardo Mota (1978), Luís da Câmara Cascudo (1984), Dulce Lamas (1973), entre outros—, a cantoria de viola é reconhecidamente uma das mais importantes tradições de poesia cantada no Brasil. Enraizada na região Nordeste do país, recebe também as denominações de “repente”—alusão à obrigatoriedade de improvisação dos versos—e “desafio”—alusão à prática intensamente competitiva dos cantadores, que cantam em duplas, alternando-se nas estrofes e procurando suplantar o parceiro-adversário na correção e originalidade dos versos. Embora venha sendo noticiado e estudado há mais ou menos um século, o canto improvisado dos cantadores não é objeto de uma bibliografia extensa. Muitas vezes, aparece em segundo plano nos livros, desfocado pela maior atenção que os estudiosos dedicaram à poesia impressa nos “folhetos de cordel”.

O interesse da pesquisa “Cantadores: práticas de uma arte-vida e a reinvenção pelo dito pós-moderno (1960-2009)”, se volta para a sua existência (dos cantadores) e suas manifestações de meados do século passado até nossos dias, em função do registro e da análise destas transformações que um sujeito social de tamanha relevância e tradição incorpora em seu processo de auto-produção.

Assim, nos voltamos neste momento inicial para a coleta de fontes dos mais diversos meios, no sentido de entender e ampliar as noções destas experiências de cantadores em um meio de culturas letradas, um meio de comunicação de massas,

dentre elas elencamos obras de caráter bibliográfico, jornais, revistas, e por intermédio de trabalho de campo (etnográfico), a instituição de fontes orais por intermédio de entrevistas ou do que chamamos de História Oral.

Embora esta manifestação das culturas populares se manifeste primordialmente em contatos diretos, em geral de forma não escrita, marcada por uma certa oralidade, no século XX sua inserção destes meios de comunicação tem sido algo freqüente e forte, de tal modo, que se pode afirmar que faz parte desta “nova” forma de manifestação cultural o uso dos meios de comunicação.

O que selecionamos para este exercício inicial é o resultado da observação em campo de uma determinada característica, já descrita por alguns autores, que é a reação do público ao que é cantado “no calor” da peleja em uma cantoria, ou mesmo de uma canção, que o provoca (público), que o sensibiliza, e que talvez por este motivo tenha sido merecedora de registro escrito.

Assim, se propõe o entendimento de algumas obras como constituição de memórias (e de histórias) e os critérios de seleção dos poemas registrados nelas como resultado da eleição pelo público do que é memorável, de um modo geral sempre sendo re-representados com as informações sobre quem cantava e dos motes da cantoria, frequentemente exaltando a grande criatividade dos poetas que as criaram.

Sobre os atores sócio-históricos

Primeiro exercício metodológico a ser feito é o de identificação dos sujeitos desta ação ou história. De forma a caracterizar esses contextos histórico-sociais, no sentido de recompor o passado:

Deste modo, parece que a compreensão do binômio melodia-texto seja a forma mais indicada para se ter como referência, sobretudo porque trata-se, na realidade, da estrutura que dá sentido à canção popular. Mas isso não basta, é preciso perceber a capacidade sonora dessa estrutura incorporada aos movimentos históricos e culturais. Na verdade, **deve-se perceber como se instituem as relações culturais e sociais em que se acomodam elementos de gestação de uma dada música/canção urbana e da vida do autor, pois, como já vimos anteriormente, elas produziram e escolheram uma série de sons e sonoridades que constituem uma trilha sonora peculiar de uma dada realidade histórica.** (MORAES, 2000, 216)

Embora se referindo à música urbana, as observações apontadas devem ser pensadas no contexto de produção da cantoria e dos cantadores, como os emissores de uma determinada mensagem que será recebida por um público composto também pelos

apologistas, que no correr de uma cantoria delineiam juntamente com cantador que possíveis características essas mensagens assumirão.

Quem são os atores sociais ou sujeitos históricos que interessa apresentar aqui? Cantadores, não nos diz de quem são ou como se identificam no caudaloso processo social no qual os encontramos. Assim, vejamos com suas próprias palavras algumas noções de si e sobre si nos versos de Geraldo Amâncio e Severino Feitosa:

Poeta na cantoria **(Amâncio - A)**
 Pois ele é bem tarimbado
 Para fazer um repente
 Ele já nasce inspirado
 Não metrifica nos dentes
 Só canta metrificado

Esse que decora o prado **(Feitosa – F)**
 E toda a beleza do mar
 Não precisa de matrícula
 De banco de vestibular
 Só precisa que Jesus
 Consiga lhe ajudar

O poeta popular **(A)**
 Não quer lápis nem caderno
 Não entende patavina
 De um poema moderno
 Tudo quanto é Drumond
 Ele manda pro inferno

É um verso sem caderno **(F)**
 Sem cadeira e a mesa
 É falando dos tufões
 Do vento e da correnteza
 Da água da cachoeira
 Do açude e da represa

Todo nível com certeza **(A)**
 Tem o pinho de madeira
 Pois tem poeta afamado
 Que só canta razoeira
 Que tem a voz de Caruso
 E o verso de Zé Limeira

Poeta desta maneira **(F)**
 Com as cordas de metais
 Não sabe geografia
 Nem ciências sociais
 Pois é um anjo divino
 Quem o seu improviso trás. (apud RAMALHO, 1992, p. 41)

A alusão a escolaridade nos remete a uma característica deste grupo que de um modo geral, de fato não possui grande escolaridade, embora tenhamos conhecimento de cantadores com formação superior, como é o caso de Raimundo Adriano que mora em Maracanaú, na grande Fortaleza, no Estado do Ceará.

Em outro contexto, trazidos em memória por Câmara Cascudo em seu clássico *Vaqueiros e Cantadores*, apontando no início do século XX, Claudino Roseira - CR, Josué Romano – JR, Negro Azulão - NA, Preto Limão – PL, e, Manoel Carneiro – MC, se identificam:

Melquide eu já fiz estudo (CR)
 Mas não prestei atenção
 Por viver muito ocupado
 Com a viola na mão
 Cantando de feira em feira
 A fim de ganhar o pão.

As vez o jeito que eu tenho (JR)
 É cantar com quem não presta
 Isso muito me arripuna
 Mas a minha vida é esta:
 Bater o baião de viola
 E ganhar dinheiro em festa.

Eu sou caboclo de guerra (NA)
 C'uma viola na mão.

Quando eu vim prá esse mundo (PL)
 Truve uma sina pachola
 Foi tê, pra ganhar a vida
 Ciença e esta viola...

Posso morrer na pobreza, (MC)
 Me achar pedindo esmola
 Mas Deus me deu pra passar
 Ciência e esta viola!
 Quem quiser ser bem querido
 Aprenda a tocar viola
 Vista camisa lavada
 Seja preguiçoso embora. (Apud CASCUDO, 1984, p. 186-187)

Enfim, trata-se de uma arte:

A expressão máxima dessa 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 do sentimento do povo nordestino. (RAMALHO, s/d, p. 6)

Apresentação feita, ainda que de forma superficial sabemos de quem se trata. Homens com uma especial vocação para a arte que fazem, em processo de criação de si mesmos enquanto sujeitos sociais. Em torno da idéia de sua arte, eles se identificam, em contextos diferentes, como no começo e final do século XX (vistas nos exemplos apontados acima) de uma forma muito semelhante, homens simples que se entendem como homens do povo, fazendo, portanto uma arte popular no gosto e na maneira de fazer e ser...

A cantoria e o exercício da memória

Para alguns autores existem dois tipos de cantoria:

Nas cantorias da literatura oral no nordeste, encontramos dois tipos de poesia; um, tradicional, que está sempre na memória dos cantadores, e que serve justamente para encher o tempo, e é chamada de “obra feita”, outro é o improvisado, é o repente, o verso de momento dito à face de um fato momentâneo, ou a propósito de uma pessoa presente; este último é o autêntico improvisado, muito comum sobretudo no desafio. (MEC, 1973, 16-17)

Assim, ambos podem ser encontrados nas antologias ambas as manifestações, sendo que esta última (repente, improvisado) recebe maior atenção dado o vínculo estabelecido com público e com aqueles responsáveis por seu registro, o que implica em um tipo de seleção exercido desde o início. Além disso, o que para os cantadores parece definir sua situação de cantador é justamente sua capacidade de improvisar.

Ramalho ao se apropriar de leituras e conceituações afirma que,

... traços tradicionais da conceituação de cantoria que permitem caracterizá-la como um sistema de relações comunicativas entre artistas e públicos (estando incluído o apologista), marcado pela informalidade (os ‘rastros deixados na memória dos participantes são o modelo clássico’ de transmissão de cultura)... (RAMALHO, 1992, p. 40)

Portanto, se identificam junto com a cantoria as partes deste sistema de relações e seus possíveis significados que se constroem não só no campo, como na cidade, pois a cantoria:

... não se restringe apenas à atuação dos artistas. Ela é um sistema e o público tem aqui sua parte. O imaginário do homem rural se revela. Sem isso não existe cantoria. E como sistema ela tanto sobrevive no campo quanto se transportou para os centros urbanos por força das migrações nordestinas. Não foram propriamente os cantadores que a introduziram na cidade, mas o povo migrante é que abriu espaço para os poetas-cantadores. (...) Embora em todos os seus elementos constitutivos seja parte da cultura rural, ela também pertence – de fato – à cultura urbana na qual se encontra espalhada a tragédia do homem do campo nordestino.” (RAMALHO, 1992, p. 71-3)

Assim, podemos entender a cantoria como elemento vital para a compreensão de aspectos da vida de sujeitos históricos, de alguns dos contextos nos quais se inserem, bem como da época em que vivem, como nos alerta ao tratar da música, Moraes, e que bem se aplica á produção destes documentos:

Creio que, levando em conta esses fatores, a música, sobretudo a popular, pode ser compreendida como parte constitutiva de uma trama repleta de contradições e tensões em que os sujeitos sociais, com suas relações e

práticas coletivas e individuais e por meio dos sons, vão (re)construir partes da realidade social e cultural. (MORAES, 2000, p. 211)

Logo, a cantoria não fala apenas do cantador, mas também de seu público, que com ela se identifica, se projeta e se promove enquanto sujeito social, enquanto realidade compartilhada, ou mesmo como reconfiguração do real, arranjo poético e musical diante do qual estes sujeitos se constituem.

A literatura sobre este tema apresenta a cantoria dividida em ciclos (CASCUDO, 1984; MEC, 1973) com o aparecimento de temáticas ligadas a estes ou melhor dizendo caracterizada por estas. Assim, surge um “ciclo do gado” com vaquejadas e apartações, gesta de animais, um “ciclo social”, marcado por padres (Ibiapina e Cícero), louvor a damas, negros (nos desafios), cangaceiros (muito comuns e frequentes), entre tantas outras que hoje passam pela atualidade, informações diversas, cultura, e etc. Enfim, se abre um leque quase infinito de temas que poderiam representar novos “ciclos”.

No entanto estudos mais recentes propõem entendimentos outros:

A cantoria nordestina – também cognominada repente, desafio, improviso cantado, cantoria de viola – significa arte poético-musical, considerada como cristalização de sobrevivência das tradições que se imbricam no processo de miscigenação racial, forjando uma arte que se configura como tipicamente regional. (...) Embora, em todos os seus elementos constitutivos, seja parte da cultura rural, ela também pertence – de fato – a cultura urbana. Várias das razões da sua expansão tem sido as contínuas migrações dos nordestinos, fugindo das secas periódicas, e sua conseqüente inserção nos meios de comunicação que tem possibilitado sua inclusão em outros pontos do país. (...) 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. (...) 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 que as cidades brasileiras continuam sendo a extensão do mundo rural, que sempre foi predominante e que prevalece na cultura. (RAMALHO, s/d, p. 3)

Uma das características que unem os cantadores repentistas á cantoria e que fazem uma das características desta arte é o apego a certas regras:

Uma notável característica dos repentistas (Tavares, 1982) é a extrema aderência aos detalhes e às regras complexas da rima e da métrica. Esses poetas se engajam em competições cantadas, onde lhes pode ser solicitado pela audiência que usem qualquer uma de um grande número de possíveis formas poéticas, cada uma das quais é precisamente definida em termos de esquema de rima, número de sílabas por verso, acentuação etc. Por exemplo, a sextilha consiste em seis versos de sete sílabas com o esquema de rima ABCBDB; a décima consiste em dez versos de sete sílabas com o esquema de rima AABAACDDA; o quadrão consiste em oito versos de sete sílabas com o esquema de rima AAABCCCB; o martelo tem o mesmo esquema de rima que a décima mas os versos têm dez sílabas cada um. Além disso, os poemas devem fazer sentido e muitas vezes devem lidar com um tópico particular — "mote" — dado pela audiência. Muitas vezes o mote consiste em dois versos e os repentistas podem criar glosas (poemas que trabalham com tópicos predeterminados) com versos que rimam com os do mote.

Assim, os limites fonológicos e semânticos são rigorosos. Além disso, os repentistas não têm tempo para pensar, planejar e rever as suas composições, o que é um direito dos poetas convencionais. Apesar disso, tal poesia é, muitas vezes, de alta qualidade. (ROAZZI; PETER e BRYANT, 1991, p. 316)

Vejamos alguns destes motes em uma tentativa de aproximação conceitual e metodológica, vistas já algumas observações sobre este exercício, tais como sujeito, tipo de arte ou linguagem, contextos, enunciados das mensagens, entre outros.

Alguns motes

Existem registrados vários estilos ou gêneros de cantoria distribuídas segundo suas estruturas e formas de apresentação. Seriam elas as “sextilhas”, “sete pés” ou “sete linhas”, “mourão”, a “décima”, o “galope a beira mar”, a “toada alagoana”, o “remo da canoa”, o “Brasil caboclo”, o “martelo agalopado”, o “boi da cajarana”, o “que é que me falta fazer mais”, a “gemedeira”, os “quadrões”, o “oitavão rebatido”, o “dez pés de queixo caído”, o “rojão pernambucano”, o “rojão quente”, o “coqueiro da bahia”, entre outros.

Geraldo Amâncio, recentemente em Festival Internacional de Repentistas e Violeiros ocorrido em Limoeiro do Norte – Ce, afirmou que a cantoria tem sido muito influenciada e recebido muito do coco e dos emboladores de coco, outro tipo de cantoria popular, muito próxima do repente.

Vejamos para iniciar um estilo chamado Coqueiro da Bahia, cuja característica é a existência do refrão-estrofe e que seria uma influência do coco sendo esta repetição responsável por uma maior aproximação do público que pode cantar junto este refrão. Desta forma “Os Nonatos” dele se utilizaram em cantoria realizada em 1994 no sítio Dourado em Morada Nova - Ce:

O povo daqui foi bom (Raimundo Nonato)
 Porque gosta do repente
 Ouviu o verso da gente
 O baião e a sonora
 Até que chegou na hora
 Do final da cantoria
 Coqueiro da baia (sic)
 Quero ver meu bem agora
 Quer ir mais eu vamos
 Quer ir mais eu vambora

Eu cantei no dourado (Nonato Costa)
 Sobre invernada e seca
 Chega a minha garganta
 Esta seca de melodia e sonora

E depois que deu uma hora
 A mente ficou vazia
 Coqueiro da baía (sic)
 Quer ir mais eu vamos
 Quer ir mais eu vambora. (apud RAULINO, 1998, p. 58)

Em outro gênero de cantoria, ainda recolhidos por Wilson Raulino e apontados como “decantados na noite de poesia que encantaram a platéia e muitas das vezes os depuradores foram aplaudidos de pé” (1998, p.207), ele nos apresenta o martelo alagoano:

Minha mente ficou meio incompleta (Geraldo Amâncio)
 Quando entrei pra viver de cantoria
 Eu não sei o que é a poesia
 É um sonho sagrado que vegeta
 É ainda hoje eu não sei se o poeta
 É um gênio ou um ser humano
 Ou só sei que muda esse seu plano
 É artista nos cantos que aparece
 Canta as mágoas dos outros e a dele esquece
 Nos dez pés de martelo alagoano.

Eu já tenho existência bem antiga (Ivanildo Vilanova)
 Já estou perto de completar cinqüenta
 Muito breve a morte se apresenta
 Pra fazer uma ação tão inimiga
 Verme come e perna e a barriga
 E algum osso, tecido e um tutano
 Para os filhos eu deixo algum pano
 Para a mulher eu deixo a viola rica
 E meu repente eu não sei pra quem fica
 Nos dez pés de martelo alagoano.

Sei que um dia a morte prejudica (Geraldo Amâncio)
 O meu corpo que é a minha estrutura
 Quando um dia eu partir pra sepultura
 Pois somente esse meu repente fica
 A tristeza sei que esta prejudica
 A meu público simpático, tão humano
 A saudade eu deixo pra meu mano
 Deixo os filhos bem órfão no meu lar
 E a viúva pra um cabra aproveitar
 Nos dez pés de martelo alagoano.

Eu bem sei que o poeta popular (Ivanildo Vilanova)
 Que é chamado Ivanildo Vilanova
 Com seis meses depois que for a cova
 Muita gente nem há de recordar
 Fica o disco por mais de um lugar
 Com a fita nas mãos de americano
 Um baiano se lembra de Caetano
 E Daniela Mércuri que tem fama
 Mas meu verso só guarda quem me ama
 Nos dez pés de martelo alagoano.

Você vai pra onde foi serrador (Geraldo Amâncio)
 E o poeta chamado Canhotinho
 Esse gênio Expedito Sobrinho

Que também foi um pássaro cantador
 Nosso Pinto que foi grande valor
 Lourival um outro pernambucano
 Eu não sei nem o dia, nem o ano
 Mas, no dia que morrer Vilanova
 Celebrarei uma missa em sua cova
 Nos dez pés de martelo alagoano. (RAULINO, 1998, p. 209-11)

Há, portanto, uma visível identificação com poetas populares, com o povo, com uma cultura rural, por vezes em transição para o urbano, com uma cultura iletrada e baseada na memória de eventos e acontecimentos que marcam uma coletividade em constante transformação.

Essa comunidade imaginada por esses sujeitos sociais, está muito próxima, quando se forma em uma cantoria, de uma comunidade narrativa, entendida como “relação que se estabelece entre o contador e o público enquanto unidade interdependente e dinâmica”. (LIMA, 1985, p. 09). Assim, se constitui como uma inventividade interativa, na qual se pode explicar e entender dentro de seu contexto maior suas letras.

A evocação, presente nas letras escolhidas e apresentadas acima revela os sujeitos, suas condições de produção e também o sistema no qual se expressam. Essas cantorias – enquanto produção de memórias de cantadores, apologistas e público – podem ser valiosas no entendimento, não só de sua arte, como deles próprios e de sua época...

Pra terminar...

Os objetivos deste escrito são em última instância de aproximação com a temática, com as letras de cantadores, com a bibliografia específica sobre o tema, e principalmente com formas e procedimentos de manuseio destas obras. Ainda assim, não nos furtamos em lançar olhos de forma específica sobre estes materiais poético-musicais como memórias destes sujeitos sociais. Já que,

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. (...) (RAMALHO, s/d, p. 08)

As experiências relevantes destes sujeitos sociais nos mostram a necessidade de compor repertórios com os quais possamos nos projetar para o futuro, bem como para o passado de forma a dimensionar nossa própria experiência enquanto arte, enquanto dimensão ética e estética, tal como propõem em experiências cotidianas estes cantadores.

Por fim, Antônio Cândido alerta para aspecto importante:

(...) os contos populares, as modas de viola, as adivinhas (...) não podem ser entendidas mediante a aplicação pura e simples de métodos (...) que supõem na obra uma relativa autonomia, pois mesmo quando transcritos não são textos decifráveis diretamente. Não podem ser desligados do contexto, - isto é, da pessoa que as interpreta, do ato de interpretar e, sobretudo, da situação de vida e de convivência, em função das quais foram elaboradas e são executadas. (apud LIMA, 1985, p. 28)

Com estes cantadores buscamos sua(s) arte(s), a(s) cidade(s), o(s) mundo(s), a(s) vida(s) que podemos viver em alteridades... memória(s) e experiência(s)... vida.

Bibliografia

- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1964.
- In.: LIMA, Francisco de Assis Sousa. **Conto popular e comunidade narrativa**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1985.
- CASCUDO, Câmara. **Vaqueiros e catadores**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1984.
- LIMA, Francisco de Assis Sousa. **Conto popular e comunidade narrativa**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1985.
- MEC – Ministério da Educação e Cultura. **Literatura Popular em Verso**. Estudos. Tomo I. Rio de Janeiro: MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. Coleção de textos da língua portuguesa.
- MORAES, José Geraldo Vinci. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In.: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, nº 39, pp. 203-221. 2000.
- RAMALHO, Elba Braga. **Música e palavra no processo de comunicação social** – A cantoria Nordestina. Dissertação de Mestrado em Sociologia do Desenvolvimento. Fortaleza: UFC, 1992.
- RAMALHO, Elba Braga. **Cantoria nordestina: repensando uma estética da cultura oral**. Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular – IASPM. <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/a.html>. s/d.
- RAULINO, Francisco Wilson. **Jaguaribe: O vale das Violas**. Morada Nova, Ce: s/editora, 1998.
- ROAZZI, Antonio. PETER, Ann Dowker. BRYANT, E. A Arte do Repente e as Habilidades Lingüísticas. **Revista Brasileira Estudos pedagógicos**. Brasília, v.72, n.172, p.291-317, set./ dez. 1991
- TRAVASSOS, Elisabeth. Resenha. In.: Reviews. Project Muse. Disponível em < <http://www.Muse.jhu.Edu>>. Acesso em 10/10/2009. pp. 126-129.