



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
MESTRADO EM MÚSICA – ETNOMUSICOLOGIA

A MÚSICA NA CANTORIA EM CAMPINA GRANDE (PB):
ESTILO MUSICAL DOS PRINCIPAIS GÊNEROS POÉTICOS

LUCIANO PY DE OLIVEIRA

SALVADOR - BAHIA
1999

A MÚSICA NA CANTORIA EM GRANDE (PB):
ESTILO MUSICAL DOS PRINCIPAIS GÊNEROS POÉTICOS

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA AO CURSO DE MESTRADO EM MÚSICA
DA FEDERAL DA BAHIA COMO REQUISITO PARCIAL À OBTENÇÃO
DO GRAU DE MESTRE.

LUCIANO PY DE OLIVEIRA

SALVADOR
FEVEREIRO / 1999

RESUMO

A música tem um papel extremamente importante na continuação da tradição poética repentista do Nordeste. A *cantoria repentista nordestina* é uma tradição que une poesia e música, existindo em todos os estados do Nordeste brasileiro. Pode aparecer também em outras unidades da Federação para onde houve migração de populações nordestinas, como São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Uma das principais cidades que cultivava a cantoria é Campina Grande, no estado da Paraíba, onde se realizam desde cantorias tradicionais até eventos como congressos e festivais de cantadores. Por isso, escolheu-se esta cidade como centro deste trabalho.

O *desafio* (ou *peleja*) é a apresentação das duplas de cantadores repentistas, onde um deve responder às estrofes do companheiro. As *cantorias de pé-de-parede* são as tradicionais, onde o público pode participar pedindo *gêneros poéticos*, *motes* (temas para a finalização das estrofes, constituídas de um ou dois versos), ou ainda *canções*, (composições musicais com letra fixa). Faz parte da tradição colocar os pedidos na *bandeja*, junto com a contribuição em dinheiro.

Os *gêneros poéticos* são as formas variadas de versificação utilizadas no desafio repentista. Os mais utilizados são as *Sextilhas* e as *Décimas*, podendo existir outros gêneros derivados. Existem gêneros onde os versos são intercalados entre os cantadores na mesma estrofe, os quais são chamados de *gêneros perguntados* ou *trocados*. Uma sequência de estrofes (que pode comportar vários gêneros) recebe o nome de *baião*.

Os modelos melódicos básicos da cantoria são chamados de *toadas*, e os modelos de acompanhamento da viola, chamados de *baiões-de-viola*. Estes modelos servem como suporte para a improvisação e como elemento de distinção entre poetas declamadores e cantadores.

O estilo musical das toadas varia de acordo com a estrutura poética de cada gênero. Sua construção melódica é caracterizada pelo terceiro grau oscilando entre os intervalos de terça maior e menor; o quarto grau oscilando entre os intervalos de quarta justa e aumentada. O ritmo é completamente livre, existindo apenas valores de tempo longos e curtos, que podem ser aumentados ou diminuídos livremente, de acordo com a acentuação das palavras, se aproximando da recitação poética.

A urbanização levou os cantadores a se modernizarem, realizando novas formas de apresentação, como congressos e festivais, programas de rádio, gravações de discos, fitas e CD's, sem que a essência dos gêneros e suas respectivas toadas se alterasse, mantendo viva a tradição.

ABSTRACT

The music plays an extremely important role in the survival of the improvised poetic tradition of the Northeast of Brazil. The *cantoria repentista* from northeast Brazil is a popular tradition that ties poetry and music together. The *cantoria* can be found throughout the Brazilian northeastern states. It can also appear in cities where northeastern brazilians have settled, such as São Paulo, Rio de Janeiro and Brasília. One of the main cities that cultivates the *cantoria* is Campina Grande, state of Paraíba. There, the presentations runs from traditional forms to modern events such as congresses and festivals. Thus, Campina Grande was chosen as the main city of this work, because it is there that *cantoria* is well cultivated.

The *cantoria*, named *desafio* or *peleja* is sung as a duel, with a pair of popular singers (*cantadores*), singing in response to each one's verses, according to complex verse structures. The *cantoria de pé-de-parede* (literally "foot-of-wall") is the most traditional type, that is generally performed in rural areas, with the singers performing at the houses porches and near to walls. Here the public can take part by asking for specific poetic genres, by suggesting *motes* (themes for the verses endings, that have one or two verses). Also the public can call for specific songs (*canções*). It is part of the tradition to place the requests in trays (*bandeja*), with some contribution in money.

The poetic genres are represented by a variety of forms of versification used in the duel songs. The most frequent are *Sextilhas* (poetic genres with six verses), *Décimas* (genres with ten verses), in addition to other derived poetic genres. Another common genre is constructed by each contender introducing verses alternated while they are singing. They are called *perguntados* or *trocados* ("questioned" or "exchanged"), such as

Mourão voltado, *Mourão de sete linhas* or *Quadrão perguntado*. Verse sequences which accomodate several genres are called *baião*.

The basic melodic models, or tunes for *cantorias* are called *toadas*, and the models for accompaniment with *viola*, a five-course guitar, called of *baiões-of-viola*. These models serve as support for improvisation, and introduce distinctive characteristics between poets and popular singers.

The tunes musical style vary according to the poetic structure of each genre. The melodic construction presents the third degree oscillating among the intervals of major and minor third, and the fourth degree oscillating among the intervals of fourth and tritone. The rhythm is completely free, and basically presents long and short time values. These can be increased or decreased freely, in agreement with the stresses in the syllables, such that it approaches a poetic recitation.

The urbanization led the popular singers to modernize themselves, setting up the *cantoria* congresses and festivals, radio programs, and recordings of LP's, tapes, CD's, and else. However, despite the modernization, they managed to keep the essence of the poetic genres and its respective tunes unaltered, maintaining the tradition alive.

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas ajudaram a fazer este trabalho. Como é de se esperar, seria impossível agradecer a todas. Existem algumas figuras, entretanto, que devem ser lembradas, pois sem elas este trabalho não existiria. Então, fica aqui registrado os meus sinceros e profundos agradecimentos:

À minha orientadora, Dr^a. Angela Lühning, pela sua paciência e pela sua presença a todo instante, sempre contribuindo com *insights* imprescindíveis, dividindo o seu tempo comigo, em meio às suas inúmeras atividades, iluminando sempre os meus caminhos nesta jornada que é escrever um trabalho como este.

No mesmo plano, à minha família, por ter tolerado todos os inconvenientes do processo de elaboração do trabalho, inclusive o autor (talvez o mais inconveniente item de todo o processo). Sem eles, não teria conseguido terminar minha tarefa. Portanto, devo toda a parte material, espiritual, e por aí vai... aos meus pais, José Carlos e Marieta, ao meu irmão Alexandre (que também é o autor das fotos do *XXII Congresso Nacional de Violeiros*, onde também agradeço pelo serviço de revelação de todas as fotos P&B, e pelas dicas no *scanner* e na edição das figuras no computador) e à Dona Maria, minha segunda mãe. Um agradecimento especial à professora Dr^a. Iara Brandão de Oliveira, do Instituto de Física da UFBA, pela revisão do Resumo e do Abstract.

Aos meus colegas de mestrado mais chegados, companheiros de empreitadas etnomusicológicas na prática e na teoria, pelas importantes reflexões, debates, discussões, alegrias e também tristezas, enfim, por termos dividido um bom e inesquecível tempo juntos: Regina Cajazeira, Romério Humberto Zeferino Nascimento e Ricardo Pamfílio de Souza. Não esquecendo também os professores e funcionários do Mestrado em Música da UFBA.

Finalizando “com chave de ouro”, gostaria de agradecer profundamente aos principais personagens deste trabalho: todos os cantadores, poetas e apologistas que me ajudaram durante esta pesquisa. Gostaria também de deixar um agradecimento especial para algumas pessoas, tão importantes que sem elas esta dissertação também não existiria. Na ordem em que fui conhecendo cada um:

Ao poeta José Laurentino, a primeira pessoa que conheci na pesquisa, pela sua receptividade, seu eterno bom humor, pelas palavras e versos belos que declamou;

A Luciano Gonçalves, pela sua atenção e disposição, permitindo que fizesse eu as primeiras gravações no seu programa e apresentando-me aos cantadores Arnaldo Cipriano, Juvenal de Oliveira e Severino Feitosa;

Ao cantador Severino Feitosa, por toda a sua atenção e dedicação, uma pessoa sem igual, que proporcionou a realização de gravações, entrevistas, inclusive apresentando-me o cantador Oliveira de Panelas, cheio de humor e de inspiração;

Ao grande poeta e cantador Sebastião Lima, sempre atenciosíssimo, à disposição e com um cordel na mão (como Zé Laurentino) a oferecer e um verso na ponta da língua para ilustrar, mesmo diante da agenda cheia que todos eles têm, poetas e cantadores;

A todos os cantadores, presentes e ausentes, reitero aqui o meu muito obrigado.

ÍNDICE

RESUMO.....	i
ABSTRACT.....	v
AGRADECIMENTOS	vii
LISTA DE FIGURAS.....	xii
LISTA DE TABELAS.....	xiii
LISTA DE ABREVIATURAS	xiv
LISTA DE TRANSCRIÇÕES.....	xv
1. INTRODUÇÃO	1
1.1. Objetivos	2
1.2. Metodologia	3
1.3. Estrutura do trabalho	8
2. O PALCO E OS ATORES: CONTEXTUALIZAÇÃO	10
2.1. Local: Campina Grande (PB).....	10
2.2. O cantador	11
2.2.1. Origens da cantoria.....	12
2.2.2. O cantador ontem e hoje.....	15
2.2.3. A cantoria como profissão	21
2.3. Os congressos e festivais.....	26

2.3.1. Festival Regional de Poetas Repentistas	30
2.3.2. Congresso Nacional de Violeiros	30
2.4. A Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos.....	33
2.5. Poetas e apologistas	35
2.6. Os programas de rádio	36
3. A CANTORIA.....	47
3.1. Romances e literatura de cordel	48
3.2. Regras e estilos: os gêneros poéticos	52
3.2.1. Sextilhas	56
3.2.2. Décimas	58
3.2.3. Outros gêneros.....	64
3.3. Desafio	73
3.3.1. Ontem e hoje.....	73
3.3.2. O público	75
3.4. Temas para as letras	79
4. A MÚSICA NA CANTORIA.....	86
4.1. Importância da música para os cantadores.....	89
4.2. A prática das toadas durante um desafio.....	91
4.3. A viola.....	97
4.3.1. Origens históricas	99
4.3.2. A viola na cantoria hoje.....	105
4.3.3. Afinação das violas e sua relação com o canto	108

4.4. As canções.....	109
5. ESTILO MUSICAL DOS GÊNEROS POÉTICOS	112
5.1. Transcrições	114
5.1.1. Breve histórico das transcrições	115
5.1.2. Modelos de transcrição deste trabalho.....	117
5.2. Análises	127
5.2.1. Estilo do som e do canto.....	128
5.2.2. Forma e estrutura.....	130
5.2.3. Ritmo e tempo	132
5.2.4. Melodia e escala	139
5.3. Descrição do estilo musical das toadas	141
5.3.1. Sextilhas	143
5.3.2. Décimas de sete sílabas	148
5.3.3. Décimas de dez sílabas.....	154
5.3.4. Outros gêneros.....	157
5.3.5. Canções.....	162
6. CONCLUSÕES	165
TRANSCRIÇÕES	174
BIBLIOGRAFIA	245
ANEXO: FOTOGRAFIAS.....	253

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: toada de Décima de sete sílabas (II CNV)	118
Figura 2: toada de Martelo agalopado (II CNV).....	118
Figura 3: toada de Sextilha (II CNV).....	119
Figura 4: transcrição de Ramalho 1	120
Figura 5: transcrição de Ramalho 2	121
Figura 6: toada de Sextilha (Lamas 1973)	122
Figura 7: toada de Sextilha (Lamas 1987)	123
Figura 8: versos Grave e Agudo	134
Figura 9: versos Decassílabos “heróicos”	136
Figura 10: versos Hendecassílabos (Galope à beira-mar)	137
Figura 11: toada de Sextilha 1	144
Figura 12: toada de Sextilha 2	145
Figura 13: toada de Sextilha 3	145
Figura 14: toada de Décima (sete sílabas) 1	149
Figura 15: toada de Décima (sete sílabas) 2	150
Figura 16: toada de Décima (sete sílabas) 3	151
Figura 17: toada de Décima (sete sílabas) 4	152
Figura 18: toada de Sextilha 6	152
Figura 19: toada de Décima (dez sílabas) 1	155
Figura 20: toada de Décima (dez sílabas) 2	156

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: lista de materias utilizados.....	7
Tabela 2: formas das toadas de <i>Sextilhas</i>	147
Tabela 3: formas das toadas de <i>Décima</i> (sete sílabas).....	152
Tabela 4: formas das toadas de <i>Décima</i> (dez sílabas).	156
Tabela 5: formas de outros gêneros registrados.....	160

LISTA DE ABREVIATURAS

Locais das gravações (e datas):

- [a]** Retalhos do Sertão
- [b]** Cantoria na Cervejaria São João (16/8/1997)
- [c]** I Festival Regional de Poetas Repentistas (29/8/1997)
- [d]** XXII Congresso Nacional de Violeiros de Campina Grande
- [e]** XII Congresso Nacional de Repentistas (João Pessoa, 30/7/1998 – noite final)
- [f]** Cantoria na Casa do Cantador (7/8/1998)

Abreviaturas dos gêneros:

- S** Sextilha
- D^s** Décima de sete sílabas
- D^d** Décima de dez sílabas
- 7L** Sete linhas
- 13/10** Treze por Dez
- BC** Brasil caboclo
- CB** Coqueiro da Bahia
- M7L** Mourão de sete linhas
- MV** Mourão voltado
- MM** Martelo malcriado
- PC** No Pé da Cajarana
- QP** Quadrão perguntado
- TN** Tudo eu sei ninguém me ensina
- RD** A Resposta foi bem Dada
- RP** Rojão pernambucano
- C** Canção

LISTA DE TRANSCRIÇÕES

	Dados da transcrição (cantadores, local, data, assunto, mote)	p.
Legenda		175
Gênero/Nº <i>Sextilhas</i>		
S1	Severino Feitosa e Arnaldo Cipriano [a] (14/8/1997).....	176
S2	Arnaldo Cipriano e Juvenal de Oliveira [a] (15/8/1997).....	177
S3	Arnaldo Cipriano e Juvenal de Oliveira [a] (3/8/1997).....	178
S4-S8	Severino Feitosa e Antônio Lisboa [b].....	179-183
S9	Zé Leão e Zacarias Sobrinho [c] Assunto: O que a gente vê de errado.....	184
S10	Generino Batista e Bentinho Alexandre Assunto: Quando eu morava em Teixeira.....	185
S11	Ascendino Araújo e Afonso Camelo Assunto: Filho sem mãe.....	186
S12	Antônio Simão e Zé Lagoa Assunto: O que mais gosto na vida.....	187
S13	Mário Vieira e Antônio Sobrinho Assunto: A vida do caçador.....	188
S14	Severino Silva e Jota Clemente Assunto: A primeira namorada.....	189
S15	Ivanildo Vila Nova e Geraldo Amâncio [d] (24/10/1997) Assunto: A saúde brasileira.....	190
S16	Cícero do Nascimento e Raimundo Borges Assunto: Quando canto nesse palco.....	191
S17	Severino Ferreira e Valdir Teles Assunto: Como é tratado o idoso.....	192

S18	Moacir Laurentino e Severino Feitosa (25/10/1997)	
	Assunto: Quando o Salvador voltar.....	193
	<i>Décimas de sete sílabas</i>	
D^s1	Arnaldo Cipriano e Severino Feitosa [a] (14/8/1997)	
	Mote: Pensei de arrumar tudo / No fim não arrumei nada (Bentinho Alexandre).....	194
D^s2	Juvenal de Oliveira e Arnaldo Cipriano (15/8/1997)	
	Mote: Quem ama a Jesus perdoa / A seu irmão condenado (Luciano Gonçalves).....	195
D^s3	Juvenal de Oliveira e Arnaldo Cipriano (3/9/1997)	
	Mote: Prefiro morrer te amando / Do que viver sem te amar (Josimar da Silva).....	196
	Severino Feitosa e Antônio Lisboa [b]	
D^s4	Mote: No trono da minha amada / outra princesa não senta.....	197
D^s5	Mote: A morte ingrata levou / O Xexéu da Borborema.....	198
D^s6	Mote: O boêmio bebe mais / Quando quer desabafar.....	199
D^s7	Mote: Quando vier à Campina / Vá no bar de Genival.....	200
D^s8	Mote: Deus enfeitou o Sertão / E deu de presente ao vaqueiro.....	201
D^s9	Bentinho Alexandre e Generino Batista [c]	
	Mote: A riqueza do Sertão / É chuva e terra molhada.....	202
D^s10	Zé Lagoa e Antônio Simão	
	Mote: Se ela quisesse voltar / Eu lhe daria o perdão.....	203
D^s11	Antônio Sobrinho e Mário Vieira	
	Mote: Eu vi a noite chorando / Se despedindo do dia.....	204
D^s12	Geraldo Amâncio e Ivanildo Vila Nova [d] (24/10/1997)	
	Mote: Dinheiro, prestígio e fama / Todo mudo quer ganhar.....	205

D^s13	Raimundo Borges e Cícero do Nascimento	
	Mote: Motorista embriagado / Tem matado muita gente.....	206
D^s14	Valdir Teles e Severino Ferreira	
	Mote: Tem muita gente sofrendo / Se queixando do Real.....	207
D^s15	Fenelon Dantas e Sebastião Marinho	
	Mote: A viola nordestina / Não pode ser esquecida.....	208
D^s16	Severino Feitosa e Moacir Laurentino (25/10/1997)	
	Mote: Amazonas inda tem / Muita beleza escondida.....	209
D^s17	Zé Viola e Daudeth Bandeira [e]	
	Mote: Tem muita gente inocente / Pagando pelo ladrão.....	210
D^s18	Edmilson Ferreira e Antônio Lisboa	
	Mote: No livro do ancião / Só tem versos de saudade.....	211
	<i>Décimas de dez sílabas</i>	
	Severino Feitosa e Antônio Lisboa [b]	
D^d1	Mote: Entre as pétalas caídas de uma rosa / Vejo um anjo chorando de saudade.....	212
D^d2	Mote: Se inspire poeta no Sertão / Prá cantar dois minutos de saudade.....	213
D^d3	Zacarias Sobrinho e Zé Leão [c]	
	Mote: Se o poeta não tem sabedoria / Prá que diabo dizer que é cantador.....	214
D^d4	Afonso Camelo e Ascendino Araújo	
	Mote: Um pedaço de pão não vale nada / Mas meu filho não come todo dia.....	215
D^d5	Ivanildo Vila Nova e Geraldo Amâncio [d] (24/10/1997)	
	Mote: Eu não troco o forró de pé-de-serra / Pela música estrangeira de ninguém.....	216
D^d6	Cícero do Nascimento e Raimundo Borges	
	Mote: Fiz do braço direito um travesseiro / Prá meu bem ressonar na madrugada.....	217

D^d7	Severino Ferreira e Valdir Teles	
	Mote: Você hoje me paga o atrasado / Dos apertos que deu em cantador.	218
D^d8	Severino Feitosa e Moacir Laurentino (25/10/1997)	
	Mote: Sem saúde na fila e humilhado / Tenho pena do ex-trabalhador....	219
	<i>Outros gêneros</i>	
7L1	Severino Feitosa e Arnaldo Cipriano [a] (14/8/1997).....	220
13/10 1	Edmilson Ferreira e Antônio Lisboa [e].....	221
BC1	Zé Leão e Zacarias Sobrinho [c].....	223
BC2	Bentinho Alexandre e Generino Batista.....	224
BC3	Valdir Teles e Severino Ferreira [d] (24/10/1997).....	225
CB1	Geraldo Amâncio e Ivanildo Vila Nova (24/10/1997).....	226
G1	Zé Viola e Daldete Bandeira (25/10/1996).....	228
GBM1	Sebastião Marinho e Fenelon Dantas	229
MM1	Mário Vieira e Antônio Sobrinho [c].....	230
M7L1	Sebastião da Silva e Severino Feitosa [e].....	231
MV1	Zé Viola e Daldete Bandeira [e].....	232
PC1	Louro Branco e Heleno Severino.....	233
QP1	Zé Cardoso e Sebastião da Silva [d] (24/10/1997).....	234
RD1	Severino Feitosa e Moacir Laurentino (25/10/1997).....	235
RP1	Antônio Simão e Zé Lagoa [c].....	236
RP2	Raimundo Borges e Cícero do Nascimento [d] (24/10/1997).....	237
TN1	Ascendino Araújo e Afonso Camelo [c].....	238

Canções

C1	Juvenal de Oliveira [a] (15/8/1997)	
	“Adeus do filho querido”	239
C2	Severino Feitosa [b]	
	“Voltando à minha terra”	241
C3	Sebastião Dias [d] (25/10/1997)	
	“Os últimos sentimentos”	243

1. INTRODUÇÃO

Uma das relações mais antigas existentes entre as manifestações artísticas do ser humano é a que une música e poesia. E uma das formas mais comuns desta relação se manifestar é através dos poetas cantores, também chamados de cantadores, trovadores, menestrelis, bardos, entre outros.

Muitas culturas espalhadas pelo mundo possuem, na sua sociedade, figuras com essa função, responsáveis por cantar histórias de todo o tipo, ou improvisá-las na hora, geralmente acompanhado de um colega cantador. São os chamados *desafios cantados*, verdadeiros duelos poéticos e musicais improvisados.

No Brasil, a figura do poeta cantor está presente em praticamente todas as regiões, podendo se distinguir duas regiões principais: o Sul do país, com os *trovadores*, acompanhados de acordeon (também chamado de “gaita”) e de violão, podendo haver também a trova declamada, sem ser cantada. Uma outra região, muito mais antiga, o Nordeste, possui uma forma tradicional de poesia popular declamada e cantada bastante sofisticada.

A *cantoria repentista nordestina* é o tema deste trabalho, realizado na cidade de Campina Grande, no estado da Paraíba, cidade esta famosa por seus cantadores e poetas e eventos envolvendo poesia e cantoria.

Como ponto de partida básico para a realização desta pesquisa, buscou-se uma revisão bibliográfica sobre o assunto. Há uma vasta bibliografia sobre a cantoria, principalmente de autores da primeira metade do século XX (por ex., R. Carvalho 1995 [1ª ed. 1903]; Barroso 1921; Cascudo 1939; Camello 1941; Mota 1976 [1ª ed. 1921]; Coutinho Filho 1953). Contudo, essa bibliografia encontra-se desatualizada. Por outro lado, é muito rica em fatos pitorescos, enriquecidos pelas experiências pessoais dos

autores. Grande parte do volume de páginas dos textos são transcrições de romances ou de cantorias.

A maioria dos trabalhos mais recentes, como teses e dissertações, são da área de literatura e lingüística (ver Fausto Neto 1979, Gomes Neto 1976, L. Lima 1976, Lima e Silva 1981, Lisboa 1976, A. Oliveira 1990, T. Oliveira 1985, Valle 1988). Existem também alguns trabalhos sociológicos (N. Carvalho 1991 e Ramalho 1992). São poucas as transcrições musicais, descrevendo apenas as alturas e ritmo; por vezes, parte das violas (ver Ramalho 1992, 68-9; Lamas 1973, 241-61; 1987, 33, 37; Travassos 1988, 123-127).

Desse modo, há uma necessidade de informações sobre a cantoria, no que diz respeito à música. Têm-se poucos trabalhos realizados na área de música, e alguns estão fora do espírito da etnomusicologia moderna. Os trabalhos de Cascudo (1939) e Lamas (1973), por exemplo, contêm dicotomias como “música culta e folclórica”, “música sofisticada e rústica”, “melodias pobres”, ou ainda “música primitiva”, tratando o assunto de maneira etnocêntrica. Os trabalhos de caráter sociológico são carentes de análises maiores sobre os aspectos musicais da cantoria.

1.1. Objetivos

Após esta revisão bibliográfica, optou-se pela escolha deste tema, delimitando o local onde se realizaria a pesquisa de campo, a cidade paraibana de Campina Grande, famosa pelos seus cantadores e congressos de cantoria (ver 2.1.). Depois de registrar cantorias e entrevistas com cantadores e de selecionar os principais colaboradores, juntamente com os dados vistos na bibliografia encontrada tanto na Bahia quanto na Paraíba, este trabalho buscou cumprir os seguintes objetivos:

- Demonstrar as relações existentes entre música e poesia na cantoria nordestina: as diferentes toadas e seus respectivos gêneros, as práticas de execução (vocal e instrumental), os diferentes contextos sociais.

- Registrar os principais eventos onde acontecem cantorias, para transcrição e análise.

- Descrever os estilos musicais associados aos principais gêneros poéticos, nos diferentes eventos freqüentados pelos cantadores (no meio urbano).

- Analizar dados sobre música na cantoria, através de uma perspectiva etnomusicológica atualizada.

- Avaliar os efeitos da modernização e da urbanização nas tradições da cantoria, através do discurso dos próprios cantadores, apologistas, pesquisadores, entre outras pessoas envolvidas.

1.2. Metodologia

Através da pesquisa bibliográfica, coletaram-se dados gerais sobre o assunto, como história, principais cantadores, gêneros poéticos e suas regras, bem como contextos sociais variados. Também através da pesquisa bibliográfica levantaram-se subsídios teóricos para as transcrições e análises de estilo (Bent 1980, 340-88; DeVoto 1986, 37-8; Nettl 1964; 1973, 28-36; 1983, 81-103), e para determinar as relações entre música e cultura, bem como os contextos sociais e funções da música na cantoria nordestina (Merriam 1964, 209-76; Nettl 1983, 131-61).

Através da pesquisa de campo, obtiveram-se exemplos gravados de cantorias, depoimentos dos cantadores e de outras pessoas sobre questões relativas ao tema, assim como vídeos e fotos.

Sabe-se que um dos principais instrumentos de trabalho da etnomusicologia são as gravações. Elas são uma importante documentação, tanto para estudo quanto para ensino, pois alguns aspectos são difíceis de notação, ou até mesmo impossíveis. Para um maior enriquecimento, as gravações devem vir acompanhadas de outros tipos de registro, como filmes, fotos, entrevistas, instrumentos e, mais recentemente, vídeos (Krader 1980, 277; ver também Myers 1992, 20-49). Em se tratando de uma cultura musical de tradição oral, sem nenhum tipo de registro escrito, as gravações são a melhor maneira de se documentar a música, bem como o seu ambiente (através das gravações em vídeo e fotografias).

Na realização da pesquisa de campo, deve-se levar em consideração questões de ética. Uma das perguntas que se deve fazer é “como e o que gravar e nos dar conta das consequências intencionais do nosso trabalho” (Lühning 1991, 119). Além disso, questões sobre

que vamos gravar ou/e filmar: tudo aquilo que nós achamos interessante ou importante ou aquilo que os membros da cultura estudada em questão consideram com tal? Quer dizer, tem uma interferência a respeito desses conceitos por parte da cultura estudada? Quem escolhe, organiza, manda?

Tudo nos leva a dizer que o pesquisador acima de tudo tem de respeitar a decisão e pedidos dos membros da cultura a ser estudada, porque são decisões que baseiam-se em tradições, normas e convenções. Este procedimento ético de respeito é indispensável no trabalho de qualquer pesquisador (*ibidem*).

Todos os materiais de campo desta pesquisa estiveram a disposição de todos os envolvidos, entre eles cantadores, poetas e apologistas¹.

Inicialmente, estes foram os principais referenciais teóricos deste trabalho. Serviram como base para se desenvolver um estudo sobre a cantoria repentista nordestina, relacionando-a com seus contextos e funções sociais, e descrevendo o estilo de suas

principais toadas, através do discurso dos próprios cantadores, de transcrições e análises destas.

Durante a pesquisa de campo deste trabalho, foram registradas cantorias em diferentes ambientes em Campina Grande. A primeira viagem ao campo (agosto de 1997) proporcionou os primeiros registros no programa de rádio AM, dedicado à música e à poesia popular nordestina, intitulado *Aquarela Nordestina*, apresentado pelo poeta José Laurentino (que na época era vice-presidente da Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos — ARPN), que foi a primeira pessoa a se tornar colaborador do trabalho. Substituindo um dia o poeta Zé Laurentino, foi quando se conheceu outro importante colaborador deste trabalho, o poeta e cantador Sebastião Lima (na época presidente da ARPN), também apresentador de um programa na mesma rádio, intitulado *Bom Dia Nordeste*.

Também através do poeta Zé Laurentino, conseguiu-se autorização para gravar o programa de rádio dedicado exclusivamente à cantoria, intitulado *Retalhos do Sertão* (da Rádio Borborema, Campina Grande - PB), que foi apresentado durante cerca de 40 anos pelo cantador cearense fixado em Campina Grande José Gonçalves, falecido no dia 13 de janeiro de 1997². O programa passou a ser apresentado pelo filho do cantador, o poeta Luciano Gonçalves, que veio a se tornar o segundo colaborador deste trabalho. De muita importância foi conhecer os programas de rádio, pois levaram ao contato com alguns dos mais importantes cantadores da cidade, entre eles, Arnaldo Cipriano e Juvenal de Oliveira. Também no *Retalhos do Sertão* se conheceu o cantador paraibano Severino Feitosa, que veio a ser um dos mais importantes colaboradores.

¹ Para uma bibliografia mais recente sobre questões de ética, ver Zemp (1996, 36-56) e A. Seeger (1996, 87-105).

² Devido a um acidente de carro na estrada de Caruaru no dia 1º de janeiro de 1997.

Ainda na primeira viagem, se registrou, em DAT e em vídeo 8, uma cantoria tradicional, também chamada de “cantoria de pé-de-parede”, a convite do cantador Severino Feitosa (no dia 16 de agosto de 1997), na Cervejaria São João, situada no bairro de Santa Rosa.

A segunda viagem (setembro de 1997) propiciou o registro de um importante evento, o *I Festival Regional de Poetas Repentistas*, organizado pelo poeta e cantador Sebastião Lima. Nesta viagem foi realizada a primeira entrevista do trabalho, com Luciano Gonçalves, bem como mais gravações do *Retalhos do Sertão*. Ainda foram feitas pesquisas bibliográficas no Núcleo de Estudos Lingüísticos e Literários (NELL), no Campus II da UFPB (Campina Grande) e na Biblioteca Central da UFPB, no Campus I (João Pessoa).

A terceira viagem (outubro de 1997) foi realizada com o intuito de se registrar o *XXII Congresso Nacional de Violeiros*, um dos mais importantes do gênero no país. O evento estava programado para ser realizado em três dias (24 a 26 de outubro), porém um triste acidente de carro, entre os dias 24 e 25, causou o falecimento de um dos participantes classificados para a noite final, o cantador Severino Ferreira (Natal - RN); isso fez com que fossem suspensas a final e as premiações.

Depois de transcrever e analisar boa parte do material gravado, foi feita a última viagem para o campo (agosto de 1998), para a realização de entrevistas mais formais com os colaboradores do trabalho, a partir de algumas questões básicas, para confirmar as hipóteses básicas levantadas. Foram entrevistados o cantador Severino Feitosa (3/8/1998), na Chopparia do Alemão; o poeta José Laurentino (3/8/1998), na Casa do Cantador; o poeta e cantador Sebastião Basílio de Lima (4/8/1998), no Bar do Genival; todas estas entrevistas foram realizadas em Campina Grande. Realizou-se uma entrevista com o cantador Oliveira de Pannels, na sua casa em João Pessoa. Oliveira foi apresentado

por Feitosa (que também participou da entrevista), uma vez que são amigos e freqüentemente se apresentam juntos em cantorias.

Ainda nesta viagem registrou-se a noite final do *XII Congresso Nacional de Repentistas* (João Pessoa), no dia 30 de julho de 1998, organizado pelo cantador Clodomiro Paes; uma cantoria na Casa do Cantador, no dia 7 de agosto de 1998, com os cantadores Severino Feitosa e Nonato Costa.

Os materiais utilizados na pesquisa de campo foram: gravadores e fitas DAT e cassete, para gravações de cantorias e entrevistas, bem como câmera e fitas de vídeo 8 mm. Também se utilizou câmera fotográfica e filmes preto e branco e colorido, 135 mm³. Segue abaixo uma relação das fitas de áudio e vídeo com os registros feitos na pesquisa de campo (A: áudio; V: vídeo).

Tabela 1: lista de materias utilizados

Fitas de campo	Tipo	Conteúdo
Cantorias:		
A1	DAT 64 min	Retalhos do Sertão Aquarela Nordestina
A2	DAT 120 min	Retalhos do Sertão Cantoria na Cervejaria São João
A3	DAT 120 min	I Festival de Poetas Repentistas
V1	Vídeo 8mm 60 min	Cantoria na Cervejaria São João I Festival de Poetas Repentistas
A4 - A8	Cassete Cromo 60 min	XXII CNV
V2 - V4	Vídeo 8mm 120 min	XXII CNV
A9 - A10	Cassete Cromo 60 min	XII CNR
A11 - A14	Cassete Cromo 60 min	Cantoria na Casa do Cantador

³ Sobre a utilização dos equipamentos ver Myers (1992, 50-87).

Entrevistas:		
A15	Cassete Ferro 60 min	Luciano Gonçalves
A16 - A17	Cassete Ferro 60 min	Severino Feitosa
A17	Cassete Ferro 60 min	José Laurentino
A18 - A19	Cassete Ferro 60 min	Sebastião Lima
A20	Cassete Ferro 60 min	Oliveira de Panelas

1.3. Estrutura do trabalho

O presente trabalho apresenta quatro capítulos, que representam diferentes abordagens sobre a cantoria, cada uma enfocando um aspecto básico. Apesar dos capítulos estarem entrelaçados dentro de uma estrutura lógica, não impede que o leitor inicie a leitura a partir de qualquer um dos capítulos.

O próximo capítulo, intitulado propositalmente de “O palco e os atores”, trata da caracterização social da cantoria, descrevendo a figura do *cantador*, num passado próximo e na atualidade, e as figuras que atuam coadjuvantemente com eles, os *poetas* e os *apologistas*. Descreve também os variados ambientes onde se encontra a cantoria, desde as tradicionais *cantorias de pé-de-parede* aos modernos *congressos* de cantadores, passando também pelos *programas de rádio*.

O capítulo seguinte é dividido em três partes principais. “A cantoria” inicia com a relação existente entre a *cantoria* e os *romances da literatura popular*, ou *literatura de cordel*; segue uma descrição da cantoria em si, desde seus elementos constituintes básicos, os chamados *gêneros da cantoria*, passando por alguns menos utilizados ou até mesmo extintos, e demonstrando os principais gêneros utilizados atualmente. Numa terceira parte, descreve-se a prática da cantoria em si, o *desafio*, envolvendo cantadores e espectadores, bem como os temas para improvisação poética mais utilizados.

“A música na cantoria” busca informações mais gerais, através de fontes bibliográficas e de depoimentos extraídos das entrevistas com os colaboradores do trabalho. Desse modo, o capítulo se subdivide em quatro partes básicas: o discurso dos cantadores sobre música; a prática das toadas durante os desafios; a viola; as canções.

Concluindo, “Estilo musical dos gêneros poéticos” procura descrever as toadas utilizadas nas cantorias registradas, buscando modelos básicos para elas e relacionando-as com os gêneros poéticos. Para isso, utiliz-se os princípios da versificação clássica, também encontrados na poesia popular, relacionando-os com as características musicais das toadas, a partir de uma análise das transcrições.

Alguns tópicos não serão abordados nesse trabalho. São eles:

O aprendizado das toadas e dos gêneros em si: como se torna um cantador, quais as técnicas de memorização das rimas, toadas, quem ensina e como ensina, e todas as outras questões que envolvem educação musical e cantoria; Transcrições das violas, uma vez que a viola foi entendida no contexto das toadas, e não como um instrumento em si, o que poderia ser um aspecto para se estudar separadamente; Cantadores amadores, cantadores de outras cidades (que não tenham se apresentado em Campina Grande durante a pesquisa de campo), cantoria no meio rural propriamente dito; Questões envolvendo gênero e idade.

Espera-se que esse trabalho contribua de alguma forma para as pesquisas que envolvam música e cantoria nordestina, bem como incentive outros assuntos a pesquisarem relacionados à música e poesia, e aos nossos extraordinários poetas cantores.

2. O PALCO E OS ATORES: CONTEXTUALIZAÇÃO

2.1. Local: Campina Grande (PB)

O Nordeste é uma tela
Que tem variadas cores
Campina Grande o celeiro
De diversos moradores
A Borborema⁴ vitrine
Dos maiores cantadores
(Severino Feitosa)

Campina é uma das flores
Exposta em cima da crista
Da serra da Borborema
Onde o clima é otimista
Poderá faltar inverno
Só não falta repentista
(Arnaldo Cipriano)⁵

A Paraíba é cantada nos versos dos violeiros como “celeiro da cantoria”. Muitos cantadores famosos, imortalizados nos textos dos folcloristas e pesquisadores do começo do século, como Leonardo Mota e Câmara Cascudo, são paraibanos⁶. De acordo com Elizabeth Travassos, a cantoria atual deve muito “aos cantadores e poetas da área em torno [da cidade] de Teixeira, no estado da Paraíba” (Travassos 1997, 542).

⁴ O cantador neste caso está se referindo à Rádio Borborema, Campina Grande, PB.

⁵ Versos extraídos da cantoria realizada no programa de rádio “*Retalhos do Sertão*”, o primeiro registro oficial de cantoria deste trabalho, no dia 14 de agosto de 1997 (ver transcrição S1).

⁶ De acordo com Cascudo (1939, 254-273), N. Carvalho (1991, 11-12), Travassos (1997, 542) e Tejo (1988, 35) estes são alguns dos principais cantadores nascidos na Paraíba: Agostinho Nunes da Costa (1797-1858), pai dos cantadores Nicandro Nunes da Costa (1829-1918) e Hugolino Nunes da Costa (ou Gulino do Teixeira, 1832-1895); Inácio da Catingueira (?-1879); Firino de Góes Jurema (?-c.1900); Francisco Romano Catulete (ou Romano do Teixeira ou Romano Mãe d’Água, 1840-1891); Germano Alves de Araújo Leitão (1842-1904); José Gaudino da Silva Duda (1866-?); Leandro Gomes de Barros (1868-1918), poeta; Manuel Vieira do Paraíso, (1882-1927); Francisca Barroso (ou Xica Barrosa, ?-?); Francisco das Chagas Batista (1885-1929). Ver também Leonardo Mota (1976), Luís Wilson (1986) e Rodrigues de Carvalho (1995).

Campina Grande, uma cidade de médio porte (326.000 hab.), centraliza atividades econômicas e culturais na região nordestina, onde até hoje a cantoria é apreciada e divulgada, possuindo muitos cantadores, apreciadores da cantoria — os chamados *apologistas* —, programas de rádio, como o *Aquarela Nordestina*, de José Laurentino, ou o *Retalhos do Sertão*, do cantador já falecido José Gonçalves e que nos últimos dois anos foi apresentado por seu filho, Luciano Gonçalves; festivais e eventos de cantoria, como o *Congresso Nacional de Violeiros de Campina Grande*, organizado pela *Associação Repentistas e de Poetas Nordestinos*.

Diante dos fatos que revelam a cantoria e a poesia popular como algumas das principais atividades culturais dessa cidade, foi ela tomada como ponto de partida para este trabalho.

A concentração dos poetas cantadores nas cidades constitui uma estratégia de sobrevivência, sobretudo para o cantador profissional, pois aí se encontram as emissoras de rádio, os congressos, as gravadoras, as cantorias encomendadas destinadas a um público que garante uma renda melhor (N. Carvalho 1991, 32).

2.2. O cantador

Inicialmente, inicia-se aqui uma revisão da literatura encontrada, descrevendo a figura do cantador num passado próximo, situado num período de aproximadamente um século. Pode-se observar que muitas transformações sociais ocorreram até os dias de hoje, mas que outras características se mantiveram até os dias atuais.

2.2.1. Origens da cantoria

Uma definição clássica do cantador é a de Luís da Câmara Cascudo, encontrada no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, no verbete “Cantador” (ver também os verbetes “Cantador”, “Repentista” e “Violeiro” in Andrade 1989, 97-98, 437, 562-563)

Cantor popular nos estados do nordeste, este e centro brasileiro. É um representante legítimo de todos os bardos, menestrais, [...] dizendo pelo canto, improvisado ou memorizado, a história dos homens famosos da região, os acontecimentos maiores, as aventuras de caçadas e de derrubas de touros, enfrentando os adversários nos desafios que duram horas ou noites inteiras, numa exibição assombrosa de imaginação, brilho e singularidade na cultura tradicional (1993, 189).

Freqüentemente se diz que a arte poético-musical dos cantadores nordestinos tem sua origem na arte dos trovadores e menestrais da Europa. Pode não ser possível uma reconstrução da música dos trovadores medievais europeus, para uma possível comparação. Entretanto, pode-se citar o que está registrado na *História da Música Ocidental*, de Donald J. Grout e Claude V. Palisca:

Um dos mais antigos tipos conhecidos de canção em língua vernácula é a *chanson de geste*, ou canção⁷ de gesta, um poema épico, narrativo, relatando os feitos de heróis nacionais, cantado ao som de fórmulas melódicas simples, podendo uma única dessas fórmulas acompanhar, sem quaisquer modificações, cada um dos versos de longos segmentos de um poema. A mais famosa das *chansons de geste* é a *Canção de Rolando*, a epopeia [sic] nacional francesa, que data, aproximadamente, da segunda metade do século XI, embora os acontecimentos que narra pertençam à época de Carlos Magno (Grout e Palisca 1994, 84).

Ainda segundo Grout e Palisca, podemos distinguir dois grupos distintos de artistas populares: os *menestrais* e os *trovadores*. Os primeiros eram músicos, cantores dos poemas musicados, como a *chanson de geste*:

⁷ Para um estudo da canção na cultura européia, da Renascença aos dias atuais, ver Chew (1980).

uma categoria de músicos profissionais que começa a surgir por volta do século X: homens e mulheres vagueando isolados ou em pequenos grupos de aldeia em aldeia, [...] ganhando precariamente a vida a cantar, a tocar, a fazer habilidades, a exhibir animais amestrados – párias a quem muitas vezes era negada a protecção das leis e os sacramentos da Igreja (1994, 84).

Cantavam, tocavam e dançavam cantigas compostas por outras pessoas ou extraídas do domínio comum da música popular (1994, 85).

Já os *trovadores* eram compositores, que podiam ser cantores. A diferença entre *troveiros* (“troubadours”) e *trovadores* (“trouvères”) está na língua: um escrevia no antigo *langue d’oil*, um dialeto que deu origem ao francês moderno; o outro, em provençal, também chamado *langue d’oc*, oriundo do sul da França dos dias de hoje (Provença). Sobre este grupo, descrevem Grout e Palisca:

Nem trovadores nem troveiros constituíam um grupo bem definido. Tanto eles como a sua arte floresceram em círculos de um modo geral aristocráticos (chegou até a haver reis entre as suas fileiras), mas um artista de baixo nascimento também podia ascender a uma categoria social mais elevada em virtude de seu talento. Muitos dos poetas-compositores não só criavam as suas cantigas, como também as cantavam. Em alternativa a esta solução, podiam confiar a interpretação das peças a um menestrel. [...] Chegaram até nós, no total, cerca de 2600 poemas e mais de 260 melodias de trovadores e cerca de 2130 poemas e 1420 melodias de troveiros. (1994, 85)

Sobre as possíveis origens da literatura popular na Europa, podemos distinguir três regiões importantes (Luyten 1983, 16-17). São estas regiões, até os dias atuais, importantes pontos de peregrinação, fenómeno este que propiciou a criação de toda uma categoria de artistas nômades e um respectivo repertório.

Houve, em consequência dessas movimentações, três focos de convergência humana. Um era o Sul da França, a Provence, onde se reuniam as pessoas antes de atravessar o mar Mediterrâneo, para chegar à Palestina, geralmente em mãos árabes. Outro era o Norte da Itália, a Lombardia, por onde se tinha de passar para chegar a Roma. E o terceiro era a Galícia, o único lugar da península ibérica não tomado pelos sarracenos e onde ficava o santuário de Santiago.

É exatamente nesses três lugares onde começa a literatura popular, onde se concentravam poetas nômades [...] e que funcionavam como verdadeiros jornalistas, contando as novidades e cantando poemas de aventuras e bravesas.

Notamos, então, que a literatura popular medieval é uma oposição à oficial da Igreja Católica. Ao passar dos anos, ela vai se fortalecendo e dá lugar a focos de línguas nacionais como o italiano, o francês provençal e o português-galaico. Aliás, até hoje, há dúvidas sobre qual a primeira língua nacional da península ibérica - se o português ou o espanhol. Ambos se originaram do galaico - que existe até hoje, como dialeto, tanto em Portugal como na Espanha (Luyten 1983, 16-17).

Existem controvérsias em torno da origem desta poesia na Europa. Na versão de Dulce Martins Lamas (1987), a poesia dos *trouvères* e *troubadours* franceses ultrapassou fronteiras, chegando até a Península Ibérica. Em Portugal, “[...] alcançou grande desenvolvimento nas cortes de D. Afonso III e D. Diniz no século XIII” (1987, 30-31). Deste modo, através da colonização portuguesa, “[...] verifica-se a transferência de grande parte dessa literatura de versos cantados herdados pelos galaico-portugueses. E, assim, podemos constatar muitos traços da cultura provençal remanescentes na arte da cantoria do homem nordestino no Brasil” (1987, 31).

Numa outra versão, Grout e Palisca (1994, 85) afirmam que a arte dos trovadores, “[...] inicialmente inspirada na cultura hispano-mourisca da vizinha Península Ibérica, difundiu-se rapidamente para norte, em particular para as províncias de Champagne e da Artésia.”

Outro autor também cita esta idéia sobre a origem da cantoria. Luís Wilson, na Nota do seu livro *Roteiro de velhos cantadores e poetas populares do sertão* (1986), apresenta a primeira parte, onde fala “sobre a viola, a rabeca e o pandeiro dos descendentes entre nós dos aedos da Grécia e dos trovadores, mestres-cantores da Idade-Média” (1986, 25)⁸.

⁸ A segunda parte trata da biografia de 50 repentistas e poetas populares do sertão de Pernambuco; a terceira, a biografia de alguns “estudiosos de nosso folclore [...], Aleixo Leite Filho, José Rabelo e o Dr.

Eis a opinião de um dos entrevistados, sobre as origens da cantoria, o cantador Severino Feitosa:

É o que a gente tem como histórico, que existiu os grandes menestrelis, os grandes trovadores, que cantavam nos palácios, e que ainda hoje tem. Dois colegas nossos foram à Portugal, Pedro Bandeira e Geraldo Amâncio, e lá encontraram os trovadores, da Ilha da Madeira, cantando diz que um encanto. Veio com os colonizadores, e ficou por aqui. Dizem até que alguns poetas que eram punidos lá em Portugal naquela época, e vinham assim como exilados para cá, como pessoas que não tinham nenhum fundamento para sociedade eles mandavam prá cá (Severino Feitosa).

2.2.2. *O cantador ontem e hoje*

Câmara Cascudo relata que no início do século os cantadores eram muito pobres, que poderiam ser “pequenos plantadores, donos de fazendolas, [...] mendigos, cegos aleijados, que nunca recusam desafio, vindo de longe ou feito de perto. [...] Caminham léguas e léguas, a viola ou a rabeca dentro de um saco encardido, às vezes cavalcando animal emprestado, de outras feitas a pé” (Cascudo 1939, 95; ver também cap. 4, p. 100; Beltrão 1971, 48-62).

O poeta e cantador Sebastião Basílio de Lima (atualmente vice-presidente da Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos), em uma conversa em sua residência⁹, em Campina Grande, lembrou que sua vida no interior era pobre, muito dura. Seu pai era agricultor e poeta também, mas amador. Isso influenciou a ele e ao irmão a seguirem a poesia. Tião Lima, como é conhecido popularmente, chegou a ser um cantador que perambulou por todo o estado da Paraíba e por toda a região nordestina. Para ele, naquela época (primeira metade do século) os cantadores eram pobres, “calçavam sapatos mais rústicos, como uma alpargata ou uma sandália de couro”. Caminhavam dez quilômetros ou

Manuel Rafael Neto (Juiz de Direito da Vara de Execuções Penais do Estado de Pernambuco [...] e também repentista e glosador” (1986, 25)

⁹ Realizada no dia 2/9/1997.

até mais, atrás de um sítio que gostasse de cantoria. Lá, eles eram recebidos, ganhavam uns trocados e alimentação. Depois, seguiam embora em busca de outro sítio.

O cantador do passado, até na roupa que ele usava, ele era uma pessoa muito rústica, uma pessoa muito pura... eu digo assim em termos de que ele era mais rural, ele era um cantador das coisas da sua época, da sua região. [...] ele viajava muito a cavalo, era a montaria dele, mesmo porque naquela época o transporte era esse mesmo. [...] Para aqueles que tinham uma condição melhor, né? Prá quem não tinha condição melhor, era andar a pé, e muito (Sebastião Lima).

Durante uma entrevista realizada em 3 de agosto de 1998, em Campina Grande, o “cantador repentista” (termo que foi dado por ele próprio) Severino Feitosa, de uma geração mais recente que Sebastião Lima, explicou como era a cantoria “antigamente”:

Há uma diferença que eu acho muito significativa. Antigamente os cantadores cantavam muito nas fazendas, nos sítios, eram cantadores que se preparavam muito, mas em temas antigos, como era o caso da história, da bíblia sagrada, da geografia... os cantadores antigamente tinham uma bagagem histórica muito grande, e até científica. Quem sabia o novo e o velho testamento tinha que cantar, história universal, tinha que cantar tudo. E havia aquela preferência do pessoal de sítios, dos moradores das fazendas, o cantador era mais um artista rural (Severino Feitosa).

Nos dias de hoje isto ainda se conserva, mas provavelmente cada vez mais com menos frequência. Os cantadores continuam sendo figuras errantes, mas vivendo inseridos no mundo moderno, organizando-se em classes profissionais e se autopromovendo. Os cantadores que são mais entrosados fazem duplas ocasionais que se apresentam em toda a região nordestina, mas todo cantador é independente¹⁰. Existem também duplas fixas, o que não é a regra. Hoje em dia, de acordo com a opinião do cantador Severino Feitosa,

¹⁰ Isto só é possível porque não existe um estilo de cantoria próprio de um lugar. “O que é cantado em Campina Grande é cantado em Salvador, é cantado em Jequié, em Feira de Santana, São Paulo, Rio, Roraima, Acre, Rio Grande do Norte... Quando o poeta for com aquela viola é com aquele mesmo jeito. Canta aqui tem que cantar lá” (Sebastião Lima). Por isso é possível reunir cantadores de todas as regiões do Nordeste.

existem algumas duplas fixas, de cantadores mais jovens, porém poucas. Um exemplo é a dupla de Recife Antônio Lisboa e Edimilson Ferreira; ou a dupla Nonato Costa e Raimundo Nonato, de Patos (PB).

— Esses dificilmente abrem prá cantar com outros, então só cantam eles dois. Agora, a maioria (porque há muito a preferência de um, de outro), o povo é que fica rasgando, né, “vamos chamar Sebastião da Silva e João Paraibano” [...]; “então, vamos chamar Geraldo Amâncio, de Fortaleza, e Severino Feitosa, de Campina Grande”. E a gente tem que estar afinadíssimo com todo esse povo que é prá trabalhar.

— *Seriam os colegas de trabalho...*¹¹

— Com certeza! Hoje, dado também o avanço das coisas, há um pouco também de maior entendimento entre os companheiros. Há também algumas rivalidades, às vezes até por coisas pequenas, podem ser superadas aí a qualquer momento. Mas hoje existe uma afinidade bem maior entre os cantadores do que antigamente (Severino Feitosa).

Na opinião do poeta e cantador Sebastião Lima, hoje em dia é mais comum de se ver uma dupla fixa de cantadores do que antigamente (ver cap. 4, pp. 96-97). Uma das coisas que pode dificultar o entendimento e a apresentação de uma dupla são as diferenças culturais, ainda na opinião de Tião Lima:

Se às vezes um cantador é leigo e o outro é culto, vai dificultar um pouco. Se eles têm o mesmo nível cultural, com certeza é bem melhor de se fazer a cantoria. Se eles já cantam há algum tempo juntos, [...] com certeza é bem melhor, [...] os Nonatos, Raimundo Nonato e Nonato Costa, por isso que eles rendem mais, porque já estão acostumados a cantar, ali são como dois bois de carga, quando batem já levam a carga igual (Sebastião Lima).

Por vezes, um cantador pode se apresentar sozinho, como é o caso de Oliveira de Pannels, de João Pessoa. “Às vezes ele aparece na televisão fazendo divulgação, às vezes publicidade, ele gosta muito de cantar só” (Sebastião Lima). O próprio cantador Oliveira de Pannels exemplifica a sua atuação, revelando a importância da existência de

¹¹ Nas citações de entrevistas, os textos em itálico são intervenções minhas.

um parceiro, fazendo da cantoria uma arte onde é praticamente necessária a dupla, onde um depende vitalmente do outro:

Aqui e acolá um showzinho a gente faz, raramente. Mas na cantoria quase não existe. É raro, é uma raridade [cantar sozinho]. E quando a gente faz um show só a gente sempre enrouquece, e é ruim. A falta do colega, e o tempo que você já tem psicologicamente, no seu subconsciente, de espaço, que seria ele, aí você vai. Eu tenho feito aqui e acolá uns showzinhos, ele tem feito algumas coisinhas, alguém tem feito, mas não é uma boa (Oliveira de Panelas).

O poeta José Laurentino, apresentador do programa *Aquarela Nordestina* (ver 2.6.) e atual presidente da *Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos* (ARPN), foi um importante informante deste trabalho. Experiente no convívio com cantadores repentistas desde o começo de sua carreira, como poeta declamador, faz uma crítica à figura do cantador descrita, segundo opinião dele, “por alguns intelectuais”. Essa figura consiste numa pessoa inteligente mas, geralmente, analfabeto, com uma roupa mal vestida e “com a gravata mal ajeitada, um paletó de xadrez, uma gravata vermelha no pescoço, um chapelão...” descrição esta que, de acordo com Zé Laurentino, não condiz com a verdadeira figura do cantador.

E a prova está nos documentários que aí estão¹², você pega as fotografias dos cantadores, eu já nem digo de Lourival Batista ou de Pinto [de Monteiro], mas de cantadores muito mais antigos, de Marinho, do avô de Pedro Bandeira, que você vê lá trajado à rigor, vestido bem vestido, de gravata, sempre primaram por andar bem vestidos, e sempre primaram por ler bem, aprender a ler e cantar a história universal, [...] e liam muito, mesmo sem freqüentar escola, mas sempre foram autodidatas. Então, essa história de cantador analfabeto, isso aí é história que os intelectuais inventaram. [...] [Os cantadores da velha guarda] cantavam aprendendo a *ler*. Não eram eruditos, mas também não eram os cantadores que quiseram colocar na frente do povo. Absolutamente. O cantador sempre andou bem vestido, e sempre leu muito. [...] Agora, sempre quiseram passar a imagem do cantador deturpada, [...] do palhaço... (José Laurentino).

¹² Referindo-se às fotos de cantadores nas paredes da sala da Casa do Cantador.

Pode não ser a regra, mas existem cantadores com curso superior. De acordo com Sebastião Lima, alguns exemplos são os cantadores “Apolônio Cardoso, formado em direito”, ou o “Dr. Antônio Ferreira, lá em Fortaleza”.

A dissertação de mestrado de Elba Braga Ramalho (1992), na área de Sociologia do Desenvolvimento e centrada na comunicação social conta com inúmeras transcrições de poemas e entrevistas com vários cantadores do Nordeste. Em oposição ao pensamento dos poetas, Ramalho considera que a cantoria está se adaptando à sociedade moderna, ao mesmo tempo conservando seus elementos tradicionais:

[A cantoria] se adapta, com rapidez admirável, às condições de mudanças. Ao mesmo tempo conserva, com uma resistência notável, sua capacidade de ser a representante legítima da identidade cultural e assim também das tradições comunicativas dos nordestinos (Ramalho 1992, 8).

Debatendo a questão do grau de escolaridade, ou seja, o conhecimento formal, abordando o tema do analfabetismo entre os cantadores, segue o texto de Ramalho:

A escolaridade desses poetas é precária ou às vezes inexistente. Alguns conseguem alfabetizar-se, sendo oportuno ressaltar o esforço dos que têm conseguido graduação universitária. Essa conquista que não corresponde ao percurso comum à maioria, é mencionada com orgulho por parte da categoria. Não será ela também um meio de distanciar mais o Cantador de seu povo?” (1992, 93).

Desse modo, a cantoria hoje é um fenômeno praticamente urbano. Existem diferenças entre os cantadores, que podem ser denominados de profissionais, encontrando “na cantoria a sua principal fonte de renda, [...] e o cantador eventual para o qual a cantoria não constitui a principal fonte de subsistência” (N. Carvalho 1991, 32).

O poeta e cantador Sebastião Lima, que ainda faz muitas apresentações em sítios e fazendas, diferencia a cantoria urbana da rural:

A cantoria do sítio, da zona rural, é uma cantoria mais séria. Porque ali está o dono da casa, na hora que uma pessoa conversa ele manda se calar... “Psss, vamos ouvir”. Primeiro que ali vai aquele pessoal selecionado, que quer só ouvir cantoria. A cantoria de bar já vai todo mundo, o pessoal vai beber, vai falar, aquela pessoa com certeza não está observando o que o cantador está dizendo. Aí perde praticamente a cantoria. Agora a cantoria do sítio não, é aquela cantoria mais calma, mais silenciosa (Sebastião Lima).

Ainda para Tião Lima, a cantoria não é exclusivamente um fenômeno urbano, “é um fenômeno das duas coisas, né? Ela é urbana e rural.” Para ele, a crise no campo contribuiu para que os cantadores fossem para as cidades, pois “o Cariri, o Sertão, continuam secos, o pessoal não pode pagar uma cantoria, não tem 5 ou 10 reais prá dar na cantoria, o que ele tiver ele vai comprar de comida para a família”. Em compensação, mesmo com a crise de desemprego que assola o mundo moderno, o povo da cidade “tá empregado, trabalha, de qualquer forma tem mais um dinheiro” (Sebastião Lima)¹³.

De acordo com o trabalho de Nadjá de Moura Carvalho, também centrado na área de Sociologia, confirma-se que a cantoria existe nas cidades “em bares, associações de repentistas e outros. Às apresentações em festividades religiosas, homenagens e eventos em geral, somam-se os contratos para as campanhas de utilidade pública ou campanhas políticas” (N. Carvalho 1991, 14). De fato, a noção de profissionalismo entre os cantadores é muito forte. Diz Severino Feitosa:

Aqui [no Nordeste] nós temos associações de classe, temos associações com um grande número de sócios, os festivais são promovidos a maioria através das associações, e também eles fazem alguma coisa pela classe.

Uma outra modificação sofrida na cantoria de hoje é a sua elitização, ou seja, a cantoria é uma tradição artística que se mantém na atualidade, mas que não tem mais o mesmo público de outros tempos. O público diminuiu de tamanho, envelheceu, apesar de existirem poucos mas fiéis jovens apreciadores de cantoria, bem como jovens poetas

(como é o caso de Astier Lima, filho do poeta Tião Lima e que já tem um livro de poemas publicado) e jovens repentistas (como Nonato Costa, Edimilson Ferreira, Antônio Lisboa, entre outros, com 20 a 30 anos de idade).

2.2.3. *A cantoria como profissão*

Os repentistas continuam viajando muito pela região nordestina, e até mesmo pelo Brasil todo, mas exercendo outro papel. Se outrora os repentistas eram verdadeiros comunicadores, uma espécie de “jornal vivo”, indo de fazenda em fazenda, hoje nenhum deles que se julga profissional vai para uma cantoria sem ter a certeza de que poderá ser remunerado, de alguma forma.

Muitos cantadores e poetas continuam exercendo o papel de comunicadores, mas através de programas de rádio AM ou FM. Por isso as exigências são muito grandes, onde o repentista deve mostrar que é culto, intelectualizado, que não é uma figura “folclórica”, mas sim, uma pessoa completamente integrada na sociedade moderna, e isso sem esquecer os valores da sua cultura local.

Como aponta Nadjá Carvalho, a aproximação do cantador ao meio urbano “deixa-o dividido entre o fascínio promissor” da produção nas cidades, e o “sentimento de perda” de uma produção mais rural, o que seria o símbolo da autenticidade (1991, 45). Além disso, no momento em que o cantador é visto como profissional, seu trabalho tende a ser melhor recompensado (1991, 46).

Na medida em que os espaços profissionais passam a ser tecnicamente mais sofisticados e urbanizados, verifica-se um maior número de exigências impostas para a aceitação do cantador [...], o prestígio e o reconhecimento que surgem como consequência de todo um trabalho realizado ao longo da vida profissional (N. Carvalho 1991, 33).

¹³ Sobre a questão rural / urbano na cantoria, ver N. Carvalho (1991, em especial pp. 41-45).

Alguns cantadores conseguem viver exclusivamente da cantoria. Outros possuem algum outro tipo de ocupação profissional, podendo levar a cantoria paralelamente.

O Ivanildo Vila Nova é só violeiro. [...] Mas os cantadores com certeza têm alguma coisa que ajuda. Eles vendem as fitas que produzem, aí quer dizer que é da profissão deles mesmo, que eles produzem, eles vendem, uma coisa vem da outra. Agora, sem dúvida alguma tem muito cantador que é radialista, outro é advogado, outro é motorista, entendeu? Mas tem uma boa parte de cantador que vive só de viola.

O emprego fora da cantoria mas mais próximo dele é o programa de rádio, não?

É, eu pelo menos tenho emprego público, trabalho em rádio, mas o que eu gosto mais é da viola. O dia de viola é sagrado. O dia da viola é bom... (Sebastião Lima).

Segundo N. Carvalho, o cantador que vive no meio rural “difícilmente tem a cantoria como principal fonte de renda”, enquanto que o cantador urbano, ao contrário, tem muito mais chances de viver só de cantoria (N. Carvalho 1991, 32).

Existe uma diferença clara entre cantadores: os profissionais e os amadores. Para Sebastião Lima, por exemplo, “tem cantador que você não agüenta ouvir. Eu, com todo o respeito que eu tenho, hoje temos cantadores cantando na praia, às vezes a pessoa só sabe tocar viola, e não tem aquela condição, chega na [praia] dizendo que é cantador, aí vem roubando até o nome” (Sebastião Lima).

Sempre os cantadores que foram entrevistados fizeram questão de serem diferenciados deste outro tipo de cantador, que vive no litoral, tocando nas praias em busca de algum dinheiro. Ao mesmo tempo que este tipo de figura, que também é chamado de cantador, prejudica a categoria profissional, faz parte também do universo turístico das praias. Ambiente extremamente tentador para todo o tipo de ambulantes, tanto artistas como vendedores e guias, que buscam todo o tipo de serviço que se pode prestar a um

turista. É talvez uma realidade que a categoria profissional terá que enfrentar, realidade esta bastante difícil de ser revertida.

Ele é o verdadeiro pedidor de dinheiro, ele não deixa mensagem de nada, ele chega numa mesa daquelas. Faz aqueles versos, ganha se a pessoa paga ele, ele já vai prá outra mesa, é um tipo que não tem nada a ver com a cantoria. Que prá você fazer uma cantoria, você tem que chegar aqui, afinar a sua viola, o seu companheiro afinar a viola, você se concentrar, você não ir pensar em dinheiro, que ele vem depois do seu trabalho. Até mesmo o público [de cantoria] é selecionado, já vai com aquela idéia de assistir cantoria, então esse público você não precisa dizer “me dê cinco contos, me de dez”. Não. Aquele pessoal já faz parte. Paga à vontade, um dá 50 reais, outro dá 10, outro dá 5, dá 2... cada um dá o que pode, que é uma coisa espontânea. É isso que eu entendo por cantoria. Agora existe vários poetas por aí a fora, existem muitos cantadores por aí a fora que usam a cantoria prá fazer até um tipo de depredação (Sebastião Lima).

Para outro entrevistado, Luciano Gonçalves, apresentador do *Retalhos do Sertão*, “existem cantadores que não podem cantar em lugar nenhum, imagine numa rádio”, referindo-se a cantadores amadores. “Aqueles que cantam por um copo de cachaça, [...] que, dizem que são cantadores sem saber fazer nem... uma quadra imagina umas *Sextilhas*” (Luciano Gonçalves).

Existe também uma forte noção de ética entre os cantadores profissionais. Principalmente no que diz respeito aos desafios, onde um cantador tenta sempre que possível fazer um verso melhor que o outro. Isso se acentua nos gêneros de “desafio desaforo”, como o *Martelo malcriado*, por exemplo, entre outros (ver 3.2.2. pp. 62-63 e 3.3.).

Porque na cantoria já existe o desafio automático. Se Feitosa faz um verso [...] louvando Deus, eu quero vencer o verso dele, fazer bem melhor que ele, e vice-versa. Já é um desafio. Mas é um desafio automático. [...] A técnica, a ética aliás, da cantoria requer que nós coloquemos defeitos imaginários, nunca os defeitos existentes. Porque se eu for dizer que Feitosa é bicha, como de fato ele não é [risos], então a gente não pode fazer isso. Raramente, quando a gente usa, o outro colega acha ruim e se toca, não é bom,

não é aconselhável, tem muito isso na cantoria [...]. Mas nós primamos por essa ética de não dizer os defeitos. Eu tenho que dizer que ele é ladrão de cavalos, que nunca roubou. Tenho que dizer que ele é analfabeto, não sabe de nada, até hoje não vai aprender a ler, que o cabra sabe ler, então é a inversão, *é uma ironia*. Se usa do outro lado, pejorativo, real, mas não é bom prá cantoria, nunca foi (Oliveira de Panelas).

Como disse o cantador Oliveira de Panelas, existe uma ética muito forte e respeitada entre os cantadores. Procura-se fazer duplas com colegas já conhecidos, que se transformam em verdadeiros aliados um do outro. Elizabeth Travassos, numa pesquisa que realizou sobre a apreciação das *Sextilhas* através do discurso dos cantadores, conseguiu observar também essa ética profissional, onde “não se deve maltratar um colega visivelmente mais fraco” (Travassos 1989, 119).

Aproximadamente na segunda metade do século XX surgiram muitos programas de rádio, onde os cantadores eram atrações que podiam ser secundárias ou principais, usando um teatro ou auditório para transmitir a cantoria. Também neste período surgiram as competições, congressos¹⁴ ou festivais de violeiros; surgiram gravações de cantadores, que ainda podem ser encontradas em feiras e lojas de discos usados. Os discos mais recentes são mais facilmente encontrados nas associações de poetas repentistas, nos congressos e festivais¹⁵ (N. Carvalho 1991, 15-23). Confirmando essas afirmações, segue o depoimento de Severino Feitosa:

Hoje a cantoria tem outra roupagem. A cantoria urbanizou-se, e é uma cantoria mais politizada, até, na maioria das vezes, despertando algumas idéias noutras pessoas, e também cantando temas que sem a viola a gente não poderia falar. [...] Se se apresenta numa cantoria de bar, é mais aquela cantoria prá você... ganhar algum dinheiro. A cantoria da “bandejinha”. A cantoria de festival não, você está preocupado com o conteúdo do que vai fazer, que ali você já tem um cachê certo, tem um julgamento, você

¹⁴ Um exemplo de registro sonoro, dentre muitos que estão no mercado formal e informal, é o CD *Violas e Repentes*, gravado em setembro de 1978 no V Congresso Nacional de Cantadores, realizado em Campina Grande.

¹⁵ Alguns cantadores e alguns congressos e festivais possuem gravações em *CD laser*.

vai se preocupar mais com o lado profissional, o lado artístico (Severino Feitosa).

A cantoria de pé-de-parede é o termo usado pelos cantadores e pelas pessoas envolvidas com esse tema para definir as cantorias de ambiente mais tradicional, que podem ser promovidas nas casas de apologistas, em bares, mercados, na cidade ou no campo. As cantorias de pé-de-parede são encomendadas, e contam com um pagamento pré-fixado entre “os cantadores e o contratante, [...] acrescido do rendimento da bandeja” (N. Carvalho 1991, 35). Na “bandeja” se coloca os pedidos de cantoria, canções, motes, juntamente com uma contribuição em dinheiro (ver 3.3.). Luciano Gonçalves assim define a cantoria de pé-de-parede:

A cantoria no pé-de-parede é na realidade a âncora, é toda a história da cantoria, [que] foi começada através da cantoria do pé-de-parede. O sertanejo, o homem do campo, quando aniversaria, ou um filho aniversaria, ele tem o orgulho de convidar uma dupla de cantadores e chamar todos os seus vizinhos, todas aquelas pessoas da região... existe no tempo da antiguidade... Cantoria no pé-de-parede, é aquela história, o cara quer dar uma festa, aí é a mesma coisa que você dar um jantar, hoje, coquetel, baile... entendeu? Que pro homem do campo, se traduz na mesma forma (Luciano Gonçalves).

Uma outra forma do cantador se apresentar profissionalmente é participar de eventos de cunho político, como em campanhas eleitorais, “a convite de líderes políticos”, ou de prefeituras, órgãos públicos, em “campanhas de utilidade pública, destinadas à população rural e/ou de origem interiorana que residem na área urbana”, ou convites para se apresentar em “homenagens e eventos em geral” (N. Carvalho 1991, 36).

Nesses casos, deixam de ser cantorias propriamente ditas e assumem a característica de espetáculo promocional. O contrato continua sendo verbal ou pode ser formalizado através de uma prestação de serviço. Em ambos, o preço é pré-fixado e o rendimento da bandeja inexistente (N. Carvalho 1991, 37).

Para Luciano Gonçalves, os cantadores não tinham o mesmo prestígio no passado que têm atualmente, por causa da profissionalização conquistada por uma classe de repentistas que muito lutou para isto. Hoje, “o profissional é aquele que faz profissão, é aquele que sabe o que diz e sabe fazer os versos” (Luciano Gonçalves). Um cantador profissional não faz “rimas erradas, versos desmetrificados”, deve seguir regras que até mesmo o seu público, na maioria, não percebe. A exceção é o grupo de apreciadores intelectuais, professores universitários, profissionais liberais, poetas amadores, esses fazem parte de uma elite apreciadora de cantoria, a par de todas as normas e formalidades. Ainda segundo Luciano Gonçalves, seu pai, o cantador José Gonçalves, não o incentivava a ser repentista, por ser uma vida muito dura.

Então quando eu queria me soltar, pegava, ele deixava a viola assim num canto de parede eu pegava, tirava a capa e começava a brincar com ela, [ele] chegava prá mim... dizia: “meu filho, não tente essa profissão. Vá estudar, vá ser alguém procure ser, outra qualquer profissão, que você possa usufruir dentro de seu estudo. Por que a vida de poeta repentista é uma vida espinhosa, e eu não quero prá você. Seja poeta, faça poesia, pegue uma viola, e, cante repentes, brinque, com os amigos, mas não leve a profissão. Seja um poeta assim, por gostar da poesia, por admirar a poesia [...] agora fazer a profissão de poeta você vai sofrer, o que eu sofro”... (Luciano Gonçalves).

2.3. Os congressos e festivais

Os festivais e congressos têm uma grande importância no universo da cantoria e da poesia popular. Numa conversa durante a noite final do *XII Congresso Nacional de Repentistas*, o cantador Sebastião da Silva, de Caicó (RN), disse que existem cerca de 50 a 60 festivais e congressos de cantoria repentista em todo o Nordeste, inclusive alguns em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Do mesmo modo, o poeta José Laurentino explica: “depois do Congresso de 74, outras cidades seguiram o exemplo de Campina Grande, tanto

assim que hoje todas as cidades do Nordeste realizam anualmente seus festivais de repentistas”. É necessário muita habilidade dos cantadores para se apresentar nos congressos, devido à rigidez imposta tanto pelas regras como pelos próprios colegas profissionais¹⁶.

O cantador de congresso é muito exigido, e o pessoal está com aquela marcação ali, com aquela comissão julgadora, muitas vezes se o cantador não tiver prática mesmo, se o cantador não tiver costume, ele vai se inibir, vai tremer, não vai ter o rendimento que ele pode render numa cantoria de pé-de-parede, ou noutro setor (Sebastião Lima).

Nos congressos, os cantadores, escolhidos pelos organizadores de cada evento, devem improvisar sobre assuntos previamente selecionados pela comissão julgadora. Seguindo a tradição da cantoria, a dupla que se apresenta num congresso começa com uma *Sextilha*, improvisando sobre um assunto sorteado pela comissão; depois, um ou dois *motes*¹⁷, de 7 e/ou de 10 sílabas; para encerrar, um gênero diferente destas duas modalidades. Também é através de sorteio que se define a ordem das apresentações das duplas.

Até quando tem [apenas] seis duplas de cantadores, que vão participar de um evento, antes [se] faz um sorteio para que ninguém seja privilegiado. Então, antes de começar o evento, antes de subirem ao palco, a gente tem que fazer um sorteio, prá que eu não possa exigir em que seqüência eu possa me apresentar. Sendo seis duplas, são feitos seis bilhetinhos, que uma pessoa que esteja totalmente fora daquele trabalho, vai [se] ter uma criança, de preferência, vai lá tirar um bilhetinho para saber quem primeiro vai se apresentar (José Laurentino).

¹⁶ Para maiores detalhes sobre os congressos e festivais, ver N. Carvalho (1991, 69-85).

¹⁷ Os *motes* são os dois últimos versos das *Décimas*, onde o cantador deve improvisar os outros oito versos de acordo com a rima. Podem ser tradicionais (de domínio público), podem ser criados pelos cantadores, ou dados pela audiência, onde alguém que deseja ouvir versos falando daquele mote, coloca na bandeja dos cantadores um pedaço de papel com os dois versos que fazem um mote, juntamente com uma contribuição em dinheiro. Nos festivais, os *motes* são criados por uma comissão organizadora, e posteriormente sorteados para cada dupla na hora do desafio (ver 3.4.)

É através dos festivais e congressos que os cantadores repentistas podem se promover, concorrendo umas duplas com as outras. Eles são pagos através de cachês obtidos pelos organizadores, podendo conquistar troféus e outros prêmios. Existe uma comissão julgadora que escolhe os melhores do evento, em uma noite ou mais, com eliminatórias e a noite final (dependendo da quantidade de duplas). Geralmente, os prêmios vão até o 5º ou 6º lugares, escolhidos por uma comissão julgadora.

Esse é o depoimento de Severino Feitosa quando perguntado a respeito dos critérios a serem levados em consideração num festival de cantoria:

São três itens fundamentais na cantoria que entram no julgamento: é *rima*, *métrica* e *oração*. Oração é o tema. Se você me pede prá eu falar de Salvador, então eu tenho que falar de Salvador... se eu me arredar dali eu estou fugindo da oração, do tema. A métrica é aquela que você não pode “dar um tombo” no verso. Começar a aumentar as sílabas, diminuir as sílabas... se aumentar ou diminuir as sílabas você já tá vendo que tá faltando alguma coisa. E a rima, tem que rimar certo, né? A rima é imperdoável, você não pode rimar “criança” com “infância”. E aí vai, “doença” com “frequência”... (Severino Feitosa; ver cap. 3 pp. 77, 83-84, 5.2.3. p. 134).

Esta pergunta sobre os critérios de julgamento nos festivais e congressos também foi feita ao poeta José Laurentino. Figura extremamente importante no meio da cantoria, que inclusive participou da fundação da ARPN — Associação de Poetas e Repentistas Nordestinos —, e da concepção e organização dos muitos Congressos Nacionais de Violeiros de Campina Grande, respondeu o seguinte:

Primeiro, o que eles chamam de *oração*, que significa o assunto, você não fugir do assunto. Então, se o assunto cai “a importância do voto”. E eu vou cantar com você, e eu desenvolvo esse tema melhor do que você, mais dentro do assunto que foi solicitado, se eu tenho maior discernimento então eu começo a ganhar ponto na sua frente. Falar dentro do assunto; se você fugir... Porque muitas vezes o cantador vai cantar, digamos, “as eleições de 98”. [...] Aí o cantador vai cantar e começa a dizer gracejo, e a platéia começa a rir, começa a aplaudir porque ele está dizendo muito gracejo. Coisas engraçadas que fogem do assunto. Então a platéia se levanta

e aplaude, diz “esse vai ser o primeiro lugar”. E o outro cantador, que não fez gracejo, mas cantou mais dentro do assunto solicitado, então aquele cantador agradou menos a platéia, mas agradou mais a comissão julgadora, que tem que julgar o quê: o tema que é abordado. Lá vem a *rima*: aí o cantador, num gesto, num momento de infelicidade ele errou uma rima, então a comissão julgadora está lá. Que é difícil um cantador repentista profissional errar na rima, mas pode acontecer, um acidente... e a comissão julgadora está ali justamente prá isso.

No caso a música, esse conceito de afinado ou desafinado...

Isso aí não entra, não conta absolutamente. Não conta voz, melodia, o toque da viola... só *rima*, *métrica* e *oração*. A métrica principalmente, porque é onde o cantador erra mais é na métrica. Mote de sete sílabas: cada verso daqueles tem sete sílabas; se você colocar uma sílaba a mais você quebra aquele verso. E quando você quebra o verso a comissão julgadora vai lá em cima da métrica e tira ponto. É o que alguém chama “verso de pé quebrado” (José Laurentino).

Além de divulgar os seus trabalhos, os cantadores aproveitam os festivais tanto para vender fitas e CDs de cantorias quanto para vender livros de poetas e divulgar cantorias de pé-de-parede e outros eventos. Mesmo não sendo premiado, o cantador que é convidado para um congresso conta com o seu cachê garantido, algo que é recente. “E antigamente não existia nem isso de cachê, isso é hoje, é moderno. Antigamente não, [...] se inscrevia e ia participar... Quem ganhasse em 1º lugar arrastava o dinheiro, quem não ganhasse até o 3º, voltava de mão vazia” (Luciano Gonçalves).

Durante a pesquisa de campo, conseguiram-se gravações de dois acontecimentos de grande importância em Campina Grande: O *I Festival de Poetas Repentistas*, que ocorreu no dia 29 de agosto de 1997, e o *XXII Congresso Nacional de Violeiros*, um dos mais importantes eventos de cantoria no Nordeste, que ocorreu do dia 24 ao dia 25 de outubro de 1997¹⁸. Em ambos estavam previstos declamações e lançamentos

¹⁸ O XXII Congresso Nacional de Violeiros estava programado para acontecer de 24 a 26 de Outubro. Porém, foi interrompido drasticamente por causa da morte de um dos participantes, Severino Ferreira, do Rio Grande do Norte, na madrugada do dia 25, num acidente de carro nas proximidades. Assim sendo, a comissão organizadora resolveu suspender o último dia, das finais, e realizar a noite do segundo grupo, no dia 25, para homenagear o colega falecido. Também foram suspensas as premiações.

de livros de poesia, bem como premiações¹⁹.

2.3.1. Festival Regional de Poetas Repentistas

O primeiro evento documentado neste estudo foi o *I Festival Regional de Poetas Repentistas*, organizado pelo então presidente da Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos (ARPN), Sebastião Basílio da Lima. Segundo ele, o *I Festival Regional de Poetas Repentistas* foi organizado com o intuito de promover novos cantadores, e de inserir cantadores amadores no meio profissional.

Estavam inscritas dez duplas de cantadores, que deviam improvisar sobre três gêneros sorteados: uma *Sextilha* com um assunto, um mote e um terceiro gênero. As improvisações de cada gênero não poderiam ultrapassar o tempo determinado, que era de cinco minutos²⁰. Entre as improvisações, apresentavam-se também poetas declamadores, anúncios e avisos de cantorias.

2.3.2. Congresso Nacional de Violeiros

O poeta e comunicador José Laurentino, atual presidente da ARPN, contou numa entrevista um pouco da história dos congressos e festivais de violeiros, em especial do Congresso Nacional de Violeiros (CNV):

Em 1974, um grupo de cantadores formado por Apolônio Cardoso e Ivanildo Vila Nova, José Medeiros, José Laurentino, que vos fala, Zé Gonçalves, João Marinho, Antônio Barbosa, Santino Luís... este grupo resolveu fazer um congresso de violeiros, em Campina Grande. Até aí não havia a Associação. O grupo reuniu-se, foi às autoridades, o Prefeito Municipal, foi ao Comércio, e, no

¹⁹ Também foi documentado o *XII Congresso Nacional de Repentistas*, organizado pelo cantador Clodomiro Paes e seu filho, Manoel da Nóbrega, no dia 30 de agosto de 1998, em João Pessoa. Esse evento foi realizado em dois dias, 29 e 30 de agosto de 1998. Contudo, este trabalho conseguiu registrar apenas o segundo dia, a noite final, das premiações.

²⁰ Geralmente é o tempo padrão para os congressos de cantoria.

peito e na raça realizou o *I Congresso Nacional de Violeiros de Campina Grande*.

Foi tão grande a repercussão, toda a cidade movimentou-se, toda a cidade vibrou, que até então não tinha havido um congresso de cantadores em Campina Grande, e já fazia muito tempo que não havia também na região. Depois de um congresso que acontecera em Recife, houve uma parada muito grande na história dos festivais e dos congressos de violeiros. Fazia muito tempo que não se falava em festival de violeiros.

[...] Então as outras cidades, como Recife — que inclusive Recife é pioneira, que estava na frente de Campina Grande —, só que houve um hiato muito grande, então Recife deixou de realizar, deixou, deixou, passou cerca de 10 ou 12 anos... Então Campina Grande, eu diria assim, “tirou das cinzas”, reavivou, reacendeu as chamas da cantoria. E quando Campina realizou em 74 o seu primeiro congresso, dado o sucesso, outras cidades voltaram a se entusiasmar, a nova geração de cantadores entusiasmou-se, aí lá vem: Congresso em Patos [PB], Recife retomou também, voltou a realizar os seus congressos, Teresina, Petrolina [PE], João Pessoa, Natal... hoje todo o Nordeste, todas as cidades importantes realizam seus festivais, quando não um congresso, como o de Campina Grande, mas os seus festivais de pelo menos uma ou duas noites (José Laurentino).

O primeiro congresso de cantadores do Brasil foi realizado em Recife, idealizado por Ariano Suassuna, Rogaciano Leite, os irmãos Dimas e Lourival Batista; participou também o consagrado cantador da Paraíba, Pinto de Monteiro, e “foi o pontapé inicial em termos de festival. Campina Grande depois deu sequência, depois de um espaço muito grande sem realização de congressos” (José Laurentino). O segundo congresso, realizado no Rio de Janeiro, ainda segundo Zé Laurentino, “parece-me que patrocinado pela Lloyd, empresa aérea [...], mas Recife é um dos pioneiros em termos de congresso”²¹, organizado por pessoas do Nordeste.

Diferentemente de um festival onde os cantadores apenas se apresentam, os congressos de cantoria ocorridos em Campina Grande possuem uma grande diversidade de

²¹ Eis um “fato pitoresco”, como foi dito por Zé Laurentino: “Quando Ariano Suassuna foi solicitar a pauta para a realização [do primeiro congresso de Recife,] no Teatro Santa Isabel, a direção do teatro disse: ‘Mas Ariano, é um negócio difícil para nós, porque nesse palco, debates de intelectuais como Castro Alves, Tobias Barreto, neste palco que foi pisado por eles, e agora servir para cantador de viola?’ E Ariano retrucou

acontecimentos. Em linhas gerais, pode se caracterizar os Congressos Nacionais da seguinte maneira: são formados por três noites, sendo a terceira é a noite final, com a premiação; além das apresentações das duplas de repentistas, ocorrem também declamações de poesia, apresentação de cantores e/ou grupos regionais; lançamentos de livros, poemas, fotografias e gravações de cantorias, em fitas ou CD's, e todo tipo de material que envolva cantoria; debates e palestras envolvendo, além dos próprios repentistas, pessoas estudiosas da cantoria, apologistas, professores universitários, sobre temas envolvendo a cantoria e a poesia. Num congresso, pode ser lançado um novo gênero, ou a adaptação de um gênero antigo.

Tanto assim que nós primamos por trazer cantadores que, mesmo sendo nordestinos, mas que estão radicados em São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, [...] para que haja uma representatividade de outros estados também. E que seja congresso onde haja debates, exposição de cordéis, que se discuta durante três dias a temática da cantoria, o que é que se pode aprimorar, o que é que se pode modificar... então é um congresso mesmo, não é um festival (José Laurentino).

Uma figura de extrema importância, tanto na concepção quanto na realização dos Congressos Nacionais foi o poeta e cantador Ivanildo Vila Nova. Ajudou muito a incentivar jovens cantadores, na época, que hoje são figuras conhecidas do meio da cantoria, e ao mesmo tempo ajudando os cantadores da sua geração a se organizarem. Assumiu muitas funções na Associação, desde sócio fundador, idealizador, foi membro da diretoria e presidente. Depois se mudou para Recife, onde desenvolve um trabalho importante relacionado à cantoria.

Em termos de fazer justiça, e sem querer fazer nenhuma média, Ivanildo foi um “titã” na organização dos Congressos de Campina Grande, e em movimentar a classe. Ele sempre teve uma idéia de movimentar e de trabalhar junto com todos os repentistas, de

dizendo: ‘É lamentável que Castro Alves e Tobias Barreto não estejam vivos, porque se eles estivessem, com certeza, eles sentariam na primeira fila para aplaudir de pé os nossos cantadores’ ”.

incentivar os cantadores novos daquela época, que já estão veteranos hoje, mas na época eram os jovens cantadores, de incentivar toda uma categoria que era da idade dele (José Laurentino).

O *XXII Congresso Nacional de Violeiros* (realizado nos dias 24 e 25 de outubro de 1997) foi um evento extremamente importante, pois resgatou a continuidade dos congressos de cantadores em Campina Grande. O primeiro CNV foi realizado em 1974 e, daí em diante, o CNV foi realizado anualmente, tendo sido suspenso apenas no ano de 1996, devido a dificuldades na sua realização, principalmente a falta de apoio financeiro.

Com dez duplas inscritas, estava prevista a seguinte estrutura: nos dois primeiros dias se apresentariam cinco duplas cada dia, sendo três classificadas para a final no terceiro dia. Como já previsto nos Congressos, ocorreram apresentações de poetas, avisos de cantoria e lançamentos de livros entre as improvisações. Apresentou-se também o grupo folclórico Acauã, com danças típicas, abrindo o Congresso. Encerrando-o houve a apresentação da cantora Bia, acompanhada ao violão por Toninho Arco Verde.

As regras do *XXII Congresso Nacional de Violeiros* diziam que as duplas decantadores deveriam improvisar, durante cinco minutos cada, uma *Sextilha* (sete sílabas e seis linhas), um mote de sete (sete sílabas e dez linhas), um mote de dez (dez sílabas e dez linhas), e um outro gênero sorteado, determinado pela comissão organizadora, totalizando vinte minutos de improvisação por dupla.

2.4. A Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos

A Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos, sediada na Casa do Cantador, no bairro do Catolé (Campina Grande), tem uma importância crucial para a cantoria e para os cantadores. Apesar das dificuldades financeiras que eventualmente cercam uma entidade como esta, a Associação vem organizando os Congressos, e a Casa

do Cantador funciona como um ponto de apoio, contando com alguns dormitórios, um bar e o espaço destinado às apresentações e ao público.

Continuando a entrevista com o poeta José Laurentino, segue agora um pouco da história da Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos (ver a citação da entrevista na p. 30 e ss.):

Então depois desse [I] Congresso, realizado em Campina Grande, em 74, repito que foi tão grande o sucesso, que este mesmo grupo de cantadores resolveu reunir-se e fundar uma Associação. A primeira reunião foi no antigo Hotel Canecão, onde hoje é a agência do Banco Itaú, no centro da cidade. Nós nos reunimos, elaboramos os estatutos da Associação, e ali realizamos a primeira reunião. Ainda nos reunimos ali muitas vezes, e tocamos prá frente a *Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos*, que foi fundada em 1974.

Como não tínhamos sede, espaço físico, a Universidade Estadual da Paraíba nos cedeu um local para nos reunirmos, no Museu Histórico, e depois nós nos mudamos para muitos lugares de Campina Grande, tivemos sala para nos reunirmos no Teatro Municipal [Severino Cabral], depois... sei que foi uma verdadeira peregrinação nossa. E a Associação passou a elaborar o II Congresso, o III, IV, V, e a Associação manteve-se de pé com o seu quadro social, e realizando estes eventos, ora com patrocínio da Universidade Estadual da Paraíba, da Universidade Federal da Paraíba, com a Prefeitura, mas sempre a Associação na frente, idealizadora dos congressos de violeiros.

Até que a Prefeitura Municipal de Campina Grande, na administração do poeta Ronaldo Cunha Lima, resolveu construir o prédio para funcionamento da Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos, a sede. É bom que se frise que antes nós já havíamos conseguido o terreno, para a edificação do prédio, isso ainda no governo Nivaldo Ribeiro. Já tínhamos o terreno, escriturado, e o prefeito Ronaldo Cunha Lima aproveitou este terreno e construiu a sede da Associação, este prédio que está nos abrigando aqui, agora. Com auditório, com sala de alojamentos para 30, 40 cantadores, sanitários, com serviço de bar, e é esse espaço físico que você está testemunhando (José Laurentino).

2.5. Poetas e apologistas

Junto com os cantadores, sempre existiram outros personagens que tem igualmente sua importância: os *poetas*, os *apologistas* e os *políticos*. Os *poetas*, que escrevem cordéis, declamam seus poemas e vendem as suas obras, seja em praça pública (o que nos dias atuais é cada vez mais raro), ou em eventos como os congressos. Podem trabalhar em programas de rádio, onde são profissionais, apresentando os seus próprios programas. São programas que tratam da chamada cultura sertaneja, com declamações de poesia ao vivo, de autoria deles ou de colegas. Estas declamações também podem ser feitas através de gravações, como CDs, com fundo musical (acordeon, zabumba, triângulo...), produzidos pelos próprios poetas. Tocam também música típica, como forró, baião, canções românticas, e também avisos gerais sobre luz, água, datas importantes, prazos, eventos, entrevistas com poetas, cantadores, apologistas, aboiadores etc.

Um exemplo é o programa *Aquarela Nordestina*, apresentado pelo poeta José Laurentino, na Rádio Borborema de Campina Grande. Outro programa semelhante é o *Bom dia Nordeste*, de Sebastião Lima, na mesma rádio.

Os *apologistas* são os verdadeiros fãs das cantorias, fazendo parte deste público tão especializado, sendo figuras que quase sempre estão nas cantorias de pé-de-parede ou nos festivais de cantoria. Alguns são poetas amadores, escrevem motes, muitos ajudam na organização dos festivais, na divulgação das cantorias, comprando fitas ou CDs de cantoria. São eles que cedem a casa, o bar ou a fazenda para as cantorias de pé-de-parede. Alguns são pessoas com curso superior, como engenheiros, advogados, juizes, delegados, professores; outros são pessoas do campo, donos de propriedades, ou da cidade, donos de bares²², mercados etc.

²² O bar mais famoso e mais conhecido dos cantadores é o Bar do Genival, ponto de encontro deles e de poetas e amantes da cantoria. Fica situado em frente ao prédio da Rádio Borborema, onde se apresentam

Outra figura que também está presente entre todos estes outros é o *político*, desde vereadores até senadores da república (como é o caso de Ronaldo Cunha Lima). No meio da cantoria sempre se encontram estas figuras, que podem ajudar na organização dos congressos e festivais, e que contratam cantadores para se apresentarem em comícios, ou ainda em festividades públicas promovidas pelas prefeituras, governos de estados, entre outros. De acordo com o cantador Severino Feitosa, os cantadores há muito tempo vêm se apresentando “nos palácios de governo”, cantando “nos comícios”, em “inauguração de obras”, mostrando o forte envolvimento que têm com a política²³. Ressalta-se que a maioria é fiel à sua ideologia política, não se apresentando para qualquer político.

2.6. Os programas de rádio

O rádio tem desempenhado um grande papel na história da cantoria, devido ao seu poder de comunicação de massa (poder esse que hoje está cada vez mais diminuído pela televisão).

Uma cantoria num programa de rádio exige do cantador muita capacidade e segurança. O tempo dos programas é limitado, tendo que lutar pelo seu lugar no espaço da rádio, que é dedicado para muitos outros estilos musicais e outros tipos de programas. Uma apresentação de uma dupla de cantadores no rádio pode ser um poderoso veículo de divulgação, tanto para anunciar as datas e locais dos encontros de cantadores, congressos, cantorias de pé-de-parede, quanto para mostrar a capacidade e a qualidade da dupla.

os programas de rádio de Zé Laurentino e Tião Lima, e também se apresentou outros programas de rádio, como o *Retalhos do Sertão*.

²³ Nota-se também essa consciência política em muitos dos versos improvisados falando do pobre, do aposentado, do descaso do governo em relação a problemas como a seca, a migração para as cidades e o abandono do campo. Isso fica bem claro em alguns motes ou assuntos dados em cantorias de pé-de-parede e em congressos, por exemplo: “Ah se Lampião voltasse / Prá matar Fernando Henrique (Cardoso)”; “Sem saúde, na fila e humilhado / Tenho pena do ex-trabalhador”, ou “O Real elegeu um presidente / E acabou com o resto da nação”.

A cantoria de rádio é uma cantoria de amostragem. Você está conscientizado ali que está fazendo um trabalho prá os ouvintes. É um trabalho assim, indireto. Não é uma cantoria de bar que você está ali prá cantar mesmo, e mesmo porque no rádio o tempo é pouco, 10, 15 minutos, se é uma cantoria dum bar, ou se é outra cantoria qualquer terá cantoria de você amanhecer o dia, cantar a noite todinha... (Sebastião Lima).

De acordo com o trabalho de Nadja Carvalho, em 1988 existiam quatro programas de cantoria, e mais um que mesclava cantoria “com outros gêneros musicais”, dentre aboio, forró e bandas de pífano nas rádios AM de Campina Grande: *Retalhos do Sertão* (Rádio Borborema); *Pelos Campos do Improviso* e *Os Bambas da Viola* (Rádio Caturité); *Violas na Sociedade* e *A Hora do Vaqueiro* (Rádio Sociedade) (N. Carvalho 1991, 54).

A duração dos programas sempre foi restrita, entre 25 e 30 minutos. Durante a realização da pesquisa de campo deste trabalho, conseguiu-se encontrar apenas um programa de rádio dedicado exclusivamente à cantoria, o *Retalhos do Sertão*, programa que foi ao ar até abril de 1998. Atualmente, não existe nenhum programa de cantoria em Campina Grande, situação esta que pode ser alterada a qualquer momento, tanto com o possível ressurgimento do *Retalhos...*, quanto poderão surgir novos programas de rádio de cantoria.

Para o poeta e comunicador José Laurentino os dias de hoje não estão mais favorecendo os programas de rádio de cantoria. Inicialmente, porque os cantadores não têm tempo, viajam muito para fazer cantorias e participar de congressos.

Não tem tempo de fazer o programa de rádio ao vivo, como era antigamente. O cantador ficava preso àquela cidade, para fazer o programa de rádio ao vivo. É o que era importante [...]. Hoje os cantadores não tem tempo, então abandonaram um pouco a rádio. Houve época que, em Campina Grande, tinha dois programas de rádio na [Rádio] Caturité, [...] chegou a ter dois na Rádio Cariri e um na Rádio Borborema. Hoje não tem mais nenhum em nenhuma emissora de rádio (José Laurentino).

Ainda de acordo com Zé Laurentino, apesar da contribuição das rádios para a cantoria, hoje em dia os cantadores, muito mais profissionalizados, não têm tempo nem moradia fixa (ver pp. 16-17) como, por exemplo, os cantadores Moacir Laurentino e Severino Feitosa (Campina Grande), Geraldo Amâncio (Fortaleza), entre muitos outros. Nenhum deles poderia “manter um programa de rádio feito ao vivo, todos os dias” (José Laurentino), uma vez que não estão todos os dias nas suas respectivas cidades. Severino Feitosa tem um programa de rádio em João Pessoa, mas não é exclusivamente de cantorias, pois o programa não apresenta nada ao vivo, apresentando música regional variada.

— *Mas o fato dos cantadores terem se afastado da rádio não é devido ao tempo reduzido, no estúdio, sem platéia... as pessoas antigamente não davam mais valor para o rádio?*

— Exatamente. Mas, se o rádio fosse bem cuidado hoje, tivesse qualquer uma dupla, se dispusesse de tempo para fazer um programa assiduamente, *todos os dias*, [...] acostumando o público... você quando começa um programa de rádio numa emissora, vai lá a dupla até o programa, canta dois ou três dias, uma semana... depois a dupla consegue um contrato para passar um mês em São Paulo. Então já deixa aqueles programas gravados [...] quer dizer, o público de cantoria não gosta disso. Ele gosta de saber que o cantador está lá, no programa de rádio, mandando recados, conversando, anunciando suas cantorias [...]. Porque a cantoria, pelo fato de ser de repente, ser de improviso... você ouviu “Asa Branca” desde que era criança, eu ouvi desde guri, e ainda hoje que eu escuto é uma coisa nova, porque nós já sabemos que é uma **música** [o grifo é meu]. Mas você não quer ouvir [...] uma gravação²⁴ de uma cantoria 5, 6, 10 vezes. Então você prefere mais *ao vivo* (José Laurentino).

Mesmo assim os programas de rádio ainda são um importante ponto de apoio para os cantadores, em especial nas cidades pequenas do interior (ver N. Carvalho 1991, 59-68). Por exemplo, um programa de rádio numa cidade de médio porte, como Campina Grande ou Caruaru, que possui ao seu redor muitas outras pequenas cidades, é de

²⁴ Algumas gravações de cantoria são ao vivo, principalmente nas cidades, e outras são gravações de estúdio. “Quando um cantador vai para um estúdio, prá gravar em CD, 90% eles preparam, escrevem antes, prá depois gravar porque vai ser um trabalho que tem que ser registrado, tem que ser tecnicamente bom, que é prá depois sair em rádio, TVs, enfim” (Sebastião Lima).

extrema importância para se conservar as cantorias do ambiente rural, nas fazendas ou sítios, ou mesmo nas cidades menores. Programas de rádio que, “com o passar do tempo vem se escasseando. Tanto que o campo de atuação profissional dos cantadores é muito mais nas cidades, é muito mais através dos festivais” (José Laurentino). Note-se agora a opinião de Sebastião Lima:

— *Quando começaram a surgir programas de rádio voltados a essa parcela da população, com esse tipo de tradição musical, nesse momento o rádio ajudou a divulgá-la e a preservá-la?*

— Olha, o papel do rádio é o mais importante possível. Porque o rádio, apesar de ter sofrido a agressão da tecnologia, das TV's, ele ainda continua forte, porque todo mundo pode comprar um rádio, até mesmo usar o radinho de bolso, que aonde você está o rádio é um companheiro, e a TV você não vai andar com uma de 14 polegadas no bolso, né? É impossível, é até uma questão de adaptação.

— *Tem uma televisão de bolso, mas ainda é muito cara...*

— E outra coisa, ela não vai num canto que não tem energia, ela não funciona bem, se botar pilha ele não funciona direito, e o rádio é pioneiro e nos ajudou bastante, continua nos ajudando, o rádio ainda é o melhor meio de comunicação, o maior elo entre as criaturas terrenas, com certeza (Sebastião Lima).

O programa de rádio *Retalhos do Sertão* tem a sua história iniciada aproximadamente na segunda metade deste século. Era apresentado pelo cantador José Gonçalves (ver 1.2. p. 5), que foi substituído por seu filho, Luciano Gonçalves, dando continuidade ao programa *Retalhos do Sertão*, que ficou no ar por mais de um ano.

Luciano Gonçalves foi um dos mais importantes informantes deste trabalho, pois seu programa foi o ponto de partida inicial, bem como o programa que o antecedia na programação da rádio, *Aquarela Nordestina*, do poeta José Laurentino. Luciano Gonçalves cedeu a primeira entrevista deste trabalho, contando um pouco da história do programa *Retalhos do Sertão*, bem como alguns fatos do consagrado repentista José Gonçalves.

De acordo com Luciano Gonçalves, o programa foi criado em 1951, pelo jornalista Epitácio Soares, que na época apresentava um programa da Rádio Borborema

intitulado *A Voz dos Municípios*. “Então, Eptácio, mediante a sua admiração pela cantoria popular nordestina, começou a ver daí a necessidade de criar um programa no rádio campinense”. Eptácio Soares criou o programa e convidou José Gonçalves, cantador cearense, para apresentá-lo, “que na época estava vindo a Campina Grande através de amigos para fazer cantorias”. O cantador Zé Gonçalves se estabeleceu “em Campina Grande em 52, por aí”, até janeiro, de 97, que foi o seu falecimento, “há 46, 47 anos mais ou menos,” ele levou esse programa ao ar.

— *Foi o primeiro programa do gênero em Campina Grande?*

— Foi, aqui em Campina Grande, e pode-se dizer até que na Paraíba, de rádio, foi o primeiro programa. Ele é o programa mais antigo do gênero no rádio brasileiro. É o primeiro, aqui em Campina Grande, criado para cantar na rádio, e, hoje, é o único que existe. Todos os outros programas levados, por outras emissoras, daqui de Campina Grande, foram... tirados do ar (Luciano Gonçalves).

Mesmo depois da morte do cantador, os dirigentes dos Diários Associados, “e principalmente da pessoa do seu Wilson Rubiati, que é o diretor atual”, pediram para seu filho dar continuidade ao programa (Luciano Gonçalves).

O cantador José Gonçalves foi uma figura muito importante para a cantoria. Seguindo uma tradição familiar (pois seu avô já era poeta), Zé Gonçalves, como era conhecido popularmente, deixou a vida no campo para tentar uma vida melhor. Além de conduzir o *Retalhos do Sertão*, viajou pelo Brasil e pelo mundo, conquistou vários prêmios e troféus, sendo paraninfo da Universidade Estadual da Paraíba, logo antes de falecer.

— E pai foi um homem que teve muitas participações por esse mundo afora, chegou a defender a Paraíba no programa de Flávio Cavalcanti, [...] chegou até a conhecer outros países da América Latina, [...] através da sua arte, através da poesia. E nesse programa de Flávio Cavalcanti ele, mostrando a poesia popular nordestina, representando o Nordeste, certo, *representando o Nordeste*, não só a Paraíba como o Nordeste, e o gaúcho, representando o Sul, através dos seus versos, encantados com a sua sanfona, [...] e aí pai teve a felicidade de estar bem, inspirado, como se diz os poetas, e

derrotou esse gaúcho no programa de Flávio Cavalcanti por 7 a 1. [...] Foi chamado várias vezes a apresentações em São Paulo, por políticos famosos, cantou prá presidente da república, chegou a cantar prá, governadores famosos, como... Getúlio Vargas, chegou a cantar também prá... aquele político também, que morreu... me falha a memória, era o “homem da vassoura”, o...

— *Jânio Quadros?*

— Jânio... Quadros, justamente, chegou a cantar lá em São Paulo, viajou com outros poetas, vários festivais,... lá em casa eu tenho na realidade um acervo, de troféus, de onde ele conseguiu tirar vários primeiros lugares aí por onde andou, e... isso só tem me dado orgulho, eu me sinto orgulhoso hoje, de ser filho de uma pessoa que, só me deu felicidades e orgulho na minha vida (Luciano Gonçalves).

No início, o programa acontecia como se fosse um programa de auditório, “você pagava ingresso para assistir”. O programa era diário, dentro da programação da rádio que era das cinco horas da manhã até as nove horas da noite. Nessa época, o programa *Retalhos do Sertão* era o principal. “A rádio faturava alto! Botava os ingressos à venda, e... começava a entrar gente, a entrar gente”. Nos finais de semana, geralmente ocorria uma superlotação de espectadores:

A bilheteria era fechada, impedida de vender ingresso, e muita gente... nos batentes, nas calçadas da... rádio, onde era antigamente na rua Venâncio Veiga lá embaixo, acima do supermercado Tropeiros, e ficava muita gente ali sentada nas calçadas (Luciano Gonçalves).

O programa de rádio *Retalhos do Sertão* teve uma importância muito grande para a cantoria. As emissoras de rádio estavam no seu auge. O homem do campo passou a ter um programa dedicado exclusivamente à poesia e à cantoria de repentes.

Então o *Retalhos do Sertão* na época era isso, o agricultor saía às 6h da manhã, mais, 5h da manhã ia prum roçado, mas quando dava 8h ele soltava a enxada da roça, descia prá casa, ou ia prá debaixo de um pé de pau, ligava aquele seu radinho de pilha, certo, o “ABC falado”, o “radinho ABC”, no programa *Retalhos do Sertão*, prá ouvir os cantadores de viola (Luciano Gonçalves).

Através do programa, os cantadores conseguiram em Campina Grande um forte ponto de apoio para divulgar suas apresentações e realizar cantorias ao vivo, transmitidas pela emissora de rádio. Além de se cobrar ingresso para assistir o programa no teatro, cobravam-se também os motes ou as canções que a platéia desejasse ouvir dos cantadores.

Olha, pode-se dizer durante... 46 anos, e meio, é o tempo que meu pai apresentou o programa, ele não teve muitas mudanças. Ele foi sempre um programa... de dois gêneros: pai abria com as *Sextilhas*, e... sempre foi meia hora, vamos dizer que eles cantavam assim, 10 min. de *Sextilhas*, e 5 era de comercial e ele cantava mais uns 15 min. dum tema, ou alguma coisa... agradecimentos, agradecendo aos amigos, e aquele negócio, divulgando as suas cantorias, louvando ao pessoal, e foi sempre assim, o programa (Luciano Gonçalves).

Depois de assumir o programa do pai, Luciano Gonçalves mudou ligeiramente a estrutura do programa. Na época da realização da pesquisa de campo, o horário do *Retalhos do Sertão* era de 17h às 17h30min, realizado de segunda a sexta-feira. Iniciava-se então com avisos de cantoria, abertos a qualquer cantador que desejasse divulgar o seu trabalho; depois, seguia-se uma *Sextilha*, um mote em *Décimas* (que podia ser dado pelos ouvintes, ou criado pelo próprio Gonçalves) e um gênero diferente, e/ou uma canção, dependendo do tempo. Essa mudança foi sugerida inicialmente por Luciano Gonçalves para o diretor comercial da rádio, Guilherme Diniz, tornando o programa mais dinâmico, agradando mais ao público do programa. Havia ainda a possibilidade do espectador ligar e oferecer um mote, ou pedir uma canção ou poema. No tempo de Zé Gonçalves, tanto os avisos de cantoria como os pedidos de motes eram cobrados, bem como as canções. Depois de Luciano assumir a direção do programa, essa prática cessou. Atualmente, a maioria dos motes, bem como a seleção dos gêneros, eram dados por Luciano Gonçalves.

— Muita gente liga, e pede, escreve, pedindo mote, pedindo tema, que hoje a gente não cobra isso. E que o público participa pedindo.

Mas, 70% dos motes feitos e cantados no programa são feitos por mim, eu faço a maioria deles sem que os cantadores saibam, porque eu estou fazendo todo dia uma novidade. E a gente não pode repetir porque senão o ouvinte vai dizer que a gente tá cantando decorado. [...] Quando chega às 4:30, [os cantadores] trouxeram o mote, que às vezes alguém pede prá eles lá nessas cantorias que eles fazem, aí eles trazem pro pessoal. Mas, na maioria das vezes não tem não, ninguém tocou, vou criar. Como hoje eu criei, né, ontem foi uma noite muito fria, e sempre na frieza a gente se lembra, né, de alguém que sempre esteve ali, ou está, apesar de eu ter a minha esposa, mas eu me lembrei do passado, e criei o mote de hoje, que foi “a noite fria...”, é, nem me lembro, é coisa de poeta mesmo, a gente cria o mote e se não escrever, voa, vai embora. Sei que foi um...

— *Como é que é... “o vento frio...” “a brisa fria da noite... me fez lembrar de alguém”.*

— Não, “a brisa...”, foi justamente isso, muito bem, você lembrou bem, já me esqueci, né, amanhã já tem que ter outra novidade. “A brisa da noite fria / Me fez lembrar de alguém” (Luciano Gonçalves).

Três cantadores eram titulares: Arnaldo Cipriano, Juvenal de Oliveira e Moacir Laurentino. Já existiam cantadores contratados no programa na época de Zé Gonçalves. “Quando meu pai começou a apresentar o programa, a rádio contratou de carteira assinada, dois profissionais, dois cantadores bons...”. Eventualmente, cantadores convidados também poderiam se apresentar. De acordo com Luciano, não se pode colocar qualquer cantador no programa. Entretanto, ele não discriminava nenhum tipo de cantador que pedia para dar avisos de cantoria.

— O cara quer... aviso de cantoria, ele anota num papelzinho, pode ser o cantador de viola mais baixo, em termos de profissão, o cantador mais fraco que existe. Ele chegando aí com aviso de cantoria, é prá ser dado o aviso dele da mesma forma que se dá um de Ivanildo Vila Nova e Moacir Laurentino e Sebastião da Silva, tal...

— *Um serviço de divulgação...*

— É prestado *sem discriminar ninguém*. Agora prá cantar no programa eu escolho, só canta quem tem condições (Luciano Gonçalves).

Infelizmente, desde abril de 1998 o programa *Retalhos do Sertão* está fora do ar. Luciano Gonçalves, que já apresentava o programa sem nenhuma remuneração, bem

como os cantadores titulares, teve que pagar para a Rádio Borborema para apresentar o programa, comprando o seu horário. Com dificuldades de patrocínio, restou apenas tirar o programa do ar. De qualquer modo, o programa foi um marco na história da cantoria, e ainda tem possibilidades de voltar ao ar. Resta apenas deixar registradas as palavras do poeta Luciano Gonçalves, na entrevista que aconteceu antes do fechamento do programa:

Só que, nós estamos hoje, num tempo... mais moderno. Eu, apesar de muito jovem mas fã da cantoria, fã do... trabalho em si, da cultura nordestina em cima da poesia, eu já tinha conversado com pai,... certo? Outras vezes acabaram vários programas da rádio, mas o *Retalhos do Sertão* sempre ficou porque... como dizem hoje, prá se falar na [Rádio] Borborema tem que primeiro se falar dos *Retalhos do Sertão*. E isso me deixa muito honrado e muito feliz em saber que... a âncora, que o forte mesmo, dessa emissora foi... meu pai, com certeza. Foi um deles, né? Estiveram muitos artistas por aqui, montes, profissionais também, mas meu pai está no meio deles (Luciano Gonçalves).

Um programa de rádio que existe até os dias de hoje é o *Aquarela Nordestina*, do poeta José Laurentino. Está no ar há cerca de quinze anos, na Rádio Borborema, e atualmente Zé Laurentino faz o programa sem nenhuma remuneração. Já foi funcionário da rádio, mas hoje faz o programa “unicamente por amor à poesia e porque gosto de fazer. Essa é uma espécie da ‘minha cachaça’, é uma coisa que [...] me deixa feliz, que me deixa contente...” (José Laurentino). O programa vai ao ar de segunda a sexta-feira, das 16 às 17 horas.

No programa Zé Laurentino apresenta forró, declama poesia dele e de outros colegas, como Chico Pedrosa, Patativa do Assaré, Clóvis de Melo, Catulo da Paixão Cearense, entre outros. Divulga cantorias, festivais, lançamentos de livros, e atualmente está tocando cantorias gravadas, já que o *Retalhos do Sertão* está suspenso, por enquanto. “Hoje em dia eu estou tocando fitas e discos de repentistas, de festivais, dentro do meu horário. Uma maneira de defender [essa tradição]” (José Laurentino). Os artistas mais

tocados são figuras como Jackson do Pandeiro, Marinês, Luiz Gonzaga, Flávio José, Amazan, Dominginhos, tudo para preservar

o meu forró, o forró que eu gosto, que não é tocado pelas emissoras de rádio, que têm um compromisso profissional de tocar um *outro* estilo de forró [...] eu faço o programa como se estivesse na minha casa, botando as músicas que eu gosto de ouvir no meu som. Não ganho dinheiro, também não pago prá fazer, mas toco aquilo que eu gosto e que o meu público — eu tenho um público cativo, [...] fiel ao meu horário, que tem uma audiência muito grande, graças a Deus —, então eu toco, já que as outras emissoras não tocam, outro tipo de música, e que eles não precisam de muito de mim, então eu toco o que ninguém está tocando, praticamente: Luiz Gonzaga, Dominginhos — esse tempo tem tocado religiosamente —, toco cantador de viola, que as outras emissoras quase não tocam, declamo poesias, [...] que ninguém declama, pouca gente, aliás, toco o CD de Zé Laurentino que quase ninguém toca, então a finalidade do programa não é Zé Laurentino ganhar dinheiro, mas ganhar somente emoções. Esse é o meu grande cachê (José Laurentino).

O poeta e cantador Sebastião Lima também apresenta programas de rádio há muito tempo. Começou trabalhando com um programa de cantoria na Rádio Caturité, em Campina Grande, juntamente com os cantadores Ivanildo Vila Nova, Adauto Ferreira, Severino Feitosa e Fenelon Dantas (ver N. Carvalho 1991, 54-68).

Depois eu apresentei um programa, [onde] eu cantava com os meus colegas, *Violas da Sociedade*, esse durou uns dois anos. Depois, eu fiquei com três horários na rádio. Eu fiquei fazendo um programa de brega à tarde, e fazendo um programa que durou oito anos no ar, *A Hora do Vaqueiro*. Esse programa começava de 16:30 até 18 horas. A gente tocava de tudo, [...] quer dizer que era o vaqueiro levando o gado, era o aboio do gado, Galego Aboiador, era violeiro... sempre qualquer programa que eu fiz até hoje sempre eu coloquei a viola, botei os violeiros, os declamadores, e esse programa tinha uma audiência muito grande. Mas depois a direção da emissora que eu trabalho mudou de programação, e me chamou para a Rádio Borborema. E estou [...] com uma faixa de 11 anos que trabalho na Rádio Borborema e na Rádio Cariri (Sebastião Lima).

Atualmente, o poeta apresenta o programa *Bom Dia Nordeste*, de segunda a sábado, das 5:30 às 6:30 nos dias de semana, e de 5:30 às 7:30 nos sábados. É um

programa bastante popular, e que abrange boa parte da região adjacente de Campina Grande.

Eu tenho um programa hoje de forró, *Bom Dia Nordeste*, que o ponto básico do programa é forró, mas que a gente bota “a canção do dia”, mesmo porque a gente tem patrocinador prá essa canção do dia, tem uma pessoa que paga, o pessoal pede prá botar a viola, a gente bota, e é um “misto”. A gente bota também, aqui eu abro com Pena Branca e Xavantinho, viola do Sertão, e é um programa muito agradável, nós estamos aqui com a audiência muito boa, num horário, segundo os órgãos que fazem pesquisa, nós somos em primeiro lugar no horário, que muito nos orgulha, e nós detemos uma faixa de 600.000 habitantes, Campina Grande com as cidades circunvizinhas, e a gente tem um público muito bom ouvindo o nosso programa, e isso nos gratifica e nos honra muito, também porque a gente pode divulgar os trabalhos das cantorias, dos nossos cantadores, dos nossos forrozeiros, e com isso a gente não deixa morrer aquilo que é nosso, a nossa tradição e o nosso folclore, de Campina Grande e da Paraíba, e porque não dizer do Nordeste (Sebastião Lima).

Nesse capítulo pôde-se ver algumas características da figura do cantador, como a sua inteligência e perspicácia para poder ser profissional, sempre muito bem informado e muito bem apresentado. Pôde-se ver também as variadas maneiras de apresentação de cantoria, desde as cantorias tradicionais até as apresentações em congressos por eles organizados, em comícios políticos ou outros eventos públicos, e ainda nos programas de rádio.

3. A CANTORIA

A cantoria de repentes (versos improvisados) é uma manifestação artística popular que une poesia e música, encontrada no Nordeste do Brasil. Possui regras poéticas bem definidas, sendo os versos cantados e acompanhados por um instrumento, a viola. Uma definição para “Cantoria”, verbete extraído da obra de Câmara Cascudo, folclorista brasileiro, é a seguinte: “Ato de cantar, a disputa poética cantada, o desafio entre os cantadores do nordeste brasileiro” (1993, 190; ver também os verbetes “Cantoria” e “Repente”, in Andrade 1989, 107-108, 437).

Uma origem provável dos modelos da poesia repentista nordestina está na poesia popular medieval ibérica. “Ao lado da poesia culta e da erudita, veio também para o Brasil em grande escala a literatura popular de Península Ibérica, em geral oralmente, em forma de canções, romances e contos” (Daus 1982, 11; sobre o desenvolvimento de canções na Europa, ver Chew 1984, 510-521). A *Quadra de sete sílabas* era conhecida no Sertão desde “finais do Século XVIII [...]”. O desafio em sextilhas, atualmente usado, só apareceu nos últimos anos do Século XIX. Os demais gêneros poéticos são posteriores a 1870” (N. Carvalho 1991, 11). Outro autor confirma que as *Quadras* caíram em desuso, sendo substituídas pelas *Sextilhas* (Lamas 1973, 250).

No conhecimento do poeta e cantador Sebastião Lima, a cantoria começou com as *Quadras*, no século passado, e substituída atualmente pelas *Sextilhas*. Teria se originado na Europa, em especial na região ibérica, mas na sua visão, teria também influências africanas, através da semelhança da cantoria com o “coco do pandeiro” (que é o desafio dos emboladores), diferente do “coco de roda” (que é para dançar).

Porque a cantoria [...] é da península ibérica, também da França, já na expressão de Cristóvão Jacques, em 1506, como os historiadores já demonstraram, de que veio uma viola, dessa nossa viola, e

também gente que cantava versos. Não foi inventada aqui, alguém trouxe. É originária também da África, [pois] são muito parecidos, por exemplo, o coco, que é diferente um pouco do cantador de viola, mas tem muita aparência. Que o embolador de coco canta muito. O embolador do pandeiro, do coco, ele começa por exemplo assim:

Vou aqui com o companheiro
Que eu pretendo cantar
No meio desta sala
Ao povo eu vou mostrar

Era só isso, né? Ao invés de ser seis, era só quatro linhas. Uma quadra. Era antigamente. Agora depois, a *Sextilha* é a mais usada, é o cavalo de batalha, conforme você falou (Sebastião Lima).

3.1. Romances e literatura de cordel

Pode-se classificar a cantoria nordestina sob o aspecto poético-literário. A maioria dos autores concorda com as seguintes divisões: (1) quanto ao tipo da apresentação, ou seja: (a) memorizada (através de folhetos de cordel ou aprendida oralmente), ou (b) completamente improvisada (o repente propriamente dito); (2) quanto à métrica, ou seja, tipos de versos: (a) rima, (b) divisão silábica e (c) número de versos; (3) quanto aos temas utilizados. Na realidade, a cantoria é a dos repentes, em especial desafios — as duplas de repentistas.

De uma maneira geral, aceita-se que a poesia popular do Nordeste possui uma vertente escrita, e uma oral, onde se inclui a cantoria. Esta oposição permite pensar a matéria em termos globais, mas não se pode esquecer que, se os folhetos dependem da escrita enquanto modo de composição, podem ser orais quanto ao modo de propagação (Travassos 1989, 115).

Um dos termos mais utilizados para definir a cantoria memorizada é o “tradicional”. Dulce M. Lamas chama de “Cordel ou Romances” a essas publicações populares, “quase artesanais”. Há também a “de improviso” (Lamas 1987, 31). Outro autor exemplifica bem estas afirmações:

Nas cantorias da literatura oral no Nordeste, encontramos dois tipos de poesia: um tradicional, que está sempre na memória dos cantadores [...], e é chamado de “obra feita”; outro é o improvisado, é o repente, o verso do momento [...]; este último é o autêntico improvisado, muito comum no desafio (Diégues Jr., 1977, 7).

Os cantadores entrevistados durante esta pesquisa admitem que o uso dos romances, cantorias memorizadas, está desaparecido. Alguns lembram de terem visto cantadores da primeira metade do século fazendo estas cantorias de histórias, mas atualmente a cantoria se manifesta exclusivamente através do desafio, dos repentes improvisados. Seguem abaixo os depoimentos de Sebastião Lima e Oliveira de Panelas:

— *E os antigos romances, cantados por violeiros, ainda existem?*

— Não, aquilo ali quase não existe mais, o cantador de romances. Prá lhe ser sincero, de dez anos prá cá não vi mais. Até sinto saudades, né? Eu fui a Patos agora há pouco e tinha um amigo meu que cantava, já está velhinho... Não vi mais, vejo o povo vendendo um cordel na mão, mas quando ele era cantado era bem melhor e bem encenado.

— *Então existiam cordelistas que cantavam as suas histórias...*

— Tinha casos que o cordelista, ele mesmo escrevia a história e cantava na viola. E quando ele não tinha vocação de escrever, que ele não era poeta, decorava os dos outros, e cantava na viola e também negociava. Que esse era o verdadeiro “folheteiro”, que era o que vendia folhetos

— *Quer dizer que a cantoria de romances está extinta?*

— Exatamente, que pena... o meu pai foi um cantador de folheto. Juntava aquele pessoal da vizinhança todinha, pai ia ler “O príncipe do barro branco”, “A história da menina perdida”, eu ainda lembro de um verso, dizia assim: [...]

Botei a pena na mão
Aproveitando o ensejo
Para escrever uma história
Que contou-me um sertanejo
Ele era viajante
Eu não sei se ainda vejo

O sertanejo contou-me
Que perdeu sua menina
Nos bosques mais perigosos
Do sertão de Petrolina
Filho de uma viúva
Chamada Dona Cristina

E aí segue. Aí todo mundo ficava, enquanto a menina perdeu-se, o pessoal queria saber quem foi que achou a menina, como foi né? Quer dizer que era a graça da história. Aí juntava aqueles vizinhos... agora aí era cantado mesmo, sem acompanhamento de nada.

Nem de viola?

Não, de nada. Que existe o cantador de romance, de cordel, que era acompanhado na viola, e existe também o que não acompanhava. Esse fato é muito importante. Meu pai nunca pegou em viola, não pegou em nada, mas era chamado prá cantar, e era bonito, tem mais essa (Sebastião Lima).

Teve uma época que eu comecei a cantar e o Severino [Feitosa] começou, a gente [...] ia ouvir os cantadores mais velhos do que eu, os cantadores cantavam romances nas cantorias, [...] eu aprendi uns quinze romances, que eu comprei [...]. Aí a gente ouvia aqueles poemas, aquelas canções [de romances]. Depois veio aquele período dos poemas e das canções, que ainda hoje permanece. Em várias regiões é mais a canção e o poema do que o repente. Tem [outras] regiões que você não pode cantar um poema que o povo não deixa. Então dentro do próprio “país” Nordeste existem estas atuações, que não chegam a ser divergentes, mas chegam a separar um pouco (Oliveira de Panelas).

Esta seria a cantoria memorizada, que utilizava as histórias dos folhetos (geralmente aqueles com mais de 30 páginas, aproximadamente) como letra para cantorias extensas e longas. Outras formas poéticas memorizadas, registradas por Câmara Cascudo (1939, 58-77), são o “Pé Quebrado”, o “A.B.C.” e os “Pelos Sinais e Orações” (ver também Romero 1985; para exemplos de transcrições de Romances no estado de São Paulo, ver R. Lima 1985, 241-249).

O “Pé Quebrado” (Cascudo 1939, 53-58) é uma “quadra, quase sempre de sete sílabas, rimando o 2º com o 3º e o 4º com o 1º da quadra imediata [...] O quarto verso tem um número inferior de sílabas métricas, daí dizer-se que tem o ‘pé quebrado’ ” (1939, 53). O “ABC” (Cascudo 1939, 59-68) é um gênero com versos narrativos, contando histórias típicas do meio sertanejo, como bois, bodes, touros, sem ter o tom de sátira. Os antigos ABCs eram em *Quadras*, que foram substituídas pelas *Sextilhas*. “São vinte estrofes que acompanham as letras do alfabeto, de A até V” (1939, 59). “Pelos Sinais e Orações”

(1939, 69-77) podiam ser “Salve Rainhas” ou “Ave Maria”, “todas satíricas. Aproveitam apenas um período da oração e orientam o verso para um sentido irônico ou simplesmente crítico” (1939, 69).

O auge das cantorias memorizadas, segundo Ronald Daus, seria do final do século XIX ao início do século XX, sendo os desafios mais simples neste período. Os gêneros com “complicados artifícios formais só começaram depois de Romano da Mãe d’Água” e Inácio da Catingueira” (ver nota 6, p. 10), numa tentativa de sobrevivência dos desafios, que, na época, estariam perdendo terreno para as cantorias memorizadas, “os poemas épicos” (Daus 1982, 5).

Ressalta-se aqui apenas que o “cordelista”, aquele que escreve os folhetos contendo romances narrados de maneira poética, nem sempre é um cantador. E vice-versa.

A cantoria de “romances” [...] era freqüente até a década de 1950, e muitos repentistas vivos iniciaram-se cantando estas histórias. Por outro lado, há cantadores que também escrevem e fazem imprimir seus versos em folhetos ou páginas avulsas. Também não é raro que os chamados “poetas de bancada” (que escrevem) saibam improvisar e alguns não abraçaram a carreira de cantador porque julgaram não ter os dotes musicais necessários (Travassos 1989, 115).

Segundo o poeta José Laurentino, os cordéis eram muito mais populares antes da difusão do rádio, que começou a substituí-lo. Os cordéis eram a verdadeira fonte de entretenimento da família na zona rural, mas o rádio fez com que tanto o cordel como a figura do poeta declamador ficassem obsoletos. Analogamente, nas últimas décadas deste século, o rádio está perdendo espaço para outro meio de comunicação ainda mais poderoso: a televisão. E o cantador sofre cada vez mais com estas transformações. Na opinião de Zé Laurentino, o cantador precisaria obter espaço na televisão, para poder ser ouvido novamente na zona rural e voltar a ser respeitado de novo. Infelizmente, os

programas que dedicam espaço para tradições artísticas como a cantoria são pouquíssimos, em relação aos programas de televisão de maior audiência:

Quando o rádio foi chegando, ao invés de Zé Laurentino ir ler folheto, as pessoas iam prá casa, quem não possuía um aparelho de rádio ia prá casa de onde tinha, prá ouvir novela ou prá ouvir algum programa de rádio. Então o cordel começou a desaparecer. E na zona rural hoje eu estou sentindo, que a mesma coisa que o cordel sofreu a cantoria também está sofrendo hoje com a chegada da televisão na zona rural. A nossa região está ficando quase toda eletrificada, e a televisão está entrando, e até mesmo onde não tem energia elétrica, tem o televisor de bateria, as pessoas vão se envolvendo — eu digo porque tenho sentido na pele — onde, na minha região bastava anunciar uma cantoria na rádio a casa se enchia de gente, hoje a televisão chegou e os jovens de hoje não estão interessados absolutamente em ouvir cantoria, estão muito mais interessados em assistir novela, programas de auditório, de música sertaneja [...]. Os cantadores estão perdendo aquele endeusamento na zona rural, onde a televisão rural está abrangendo, porque a mídia é muito forte. Aí teria o quê? Teria a cantoria chegar à televisão, voltar para a zona rural, e o cantador começa a ser respeitado de novo, pela televisão. E *principalmente* a televisão que vem lá do sul prá cá. Porque tudo quanto o sul maravilha manda para o Nordeste o nordestino engole... (José Laurentino).

3.2. Regras e estilos: os gêneros poéticos

Os *gêneros* são as formas poéticas utilizadas na cantoria, com regras para determinar o número de sílabas tônicas dos versos, o número de versos por estrofe e as rimas. Para o poeta e cantador Sebastião Lima, “se define um gênero da cantoria pelas questões abordadas, até na própria composição dos gêneros” (Sebastião Lima).

A divisão silábica dos poemas das cantorias, tradicionais ou improvisadas, seguem a regra portuguesa, ou seja, contam-se as sílabas tônicas (ou *pés métricos*) do verso até a última sílaba tônica, de acordo com as regras da poesia clássica. Já as estrofes organizam-se da seguinte maneira: (a) quanto ao número de sílabas, (b) quanto ao número de versos e (c) quanto à organização das rimas. Segundo Câmara Cascudo, o cantador

chama de *pés* os versos, e não as sílabas tônicas (1939, 17). Então, uma *Décima* é um verso de dez *pés*, pois possui 10 linhas de versos por estrofe.

Leonardo Mota cita oito gêneros principais, entre eles: “as ‘obras de seis, sete ou oito pés’, o moirão [ou mourão], o martelo, a ‘obra de nove por seis’, a ligeira, o quadrão, o gabinete, o galope, a embolada e o ‘dez pés em quadrão’ ” (1976, 3; 1ª ed.: 1921). Alguns destes gêneros encontram-se presentes nos dias atuais.

Nadja Carvalho pesquisou cerca de cinquenta estilos, sendo que “existem alguns que são largamente usados, outros de uso menos freqüente e ainda alguns que se encontram totalmente em desuso” (1991, 28). Os gêneros que estão em desuso, de acordo com as constatações de N. Carvalho, são os seguintes: *Língua d’Angola*, o *Trava-línguas*, a *Ligeira*, a *Desmancha*, e o *Quebra-cabeça* (1991, 27-28); provavelmente este gêneros caíram em desuso por causa das “dificuldades presentes na [sua] construção” (1991, 19).

Entretanto, gêneros de metrificação simples que não obedecem grandes dificuldades como a **Quadra** encontra-se [sic] em desuso, enquanto o **Galope à Beira-Mar**, que possui métrica laboriosa e difícil, permanece largamente usado (*ibidem*).

Ainda de acordo com Nadja Carvalho, o deslocamento dos cantadores fez com que os “velhos padrões” comessem a sofrer adaptações (1991, 30). O gênero *Nove por seis*, segundo ela, foi substituído pela *Toada alagoana*, “de ritmo mais ágil e vibrante”. Outros dois gêneros, *Tabuada grande* e *Tabuada pequena*²⁵, “passaram a não merecer a mesma atenção que tinham no meio rural, de escassas escolas” (1991, 30-31).

Elba Braga Ramalho conseguiu catalogar os seguintes gêneros: *Sextilhas*, *Decassílabos*, *Oito pés de quadrão*, *Dez pés de quadrão*, *Martelos*, *Galope à beira-mar*, *Rojão quente*, *Brasil caboclo*, *Coqueiro de Bahia*, *Quadrões*, “[...] e o novo estilo, introduzido por [Ivanildo] Vila Nova, intitulado ‘Quero um Boi Amarrado no Pé da

Cajarana’ ” (Ramalho 1992, 53). Neste exemplo, as estrofes terminam com o mote: “Eu quero um boi amarrado no pé da cajarana / me amarre o boi no pé da cajarana”. Sobre o *Martelo*, Ramalho obteve as seguintes classificações: *Martelo agalopado*, *Martelo alagoano*, *Martelo miudinho*. Outros gêneros:

A Toada Alagoana é uma variante da Sextilha, com o acréscimo de versos de quatro sílabas que se alternam aos de sete. Há ainda a Parcela, uma décima com versos de quatro ou cinco sílabas; e o Gabinete que possui a peculiaridade de um estribilho de “cinco pés” (Ramalho 1992, 50).

Para o cantador repentista Severino Feitosa, têm-se hoje em dia, em uso, uns 35 gêneros.

Desses 35, 40 gêneros da cantoria talvez se cante 10. No máximo 10. É aonde aparecem os festivais, com a colaboração de ressuscitar alguns gêneros. É o caso do *Gabinete*, o *Treze por Dez*, que é uma modalidade nova... Os mais usados são o *Martelo* e o desafio, *Mourão de sete linhas*, que é um *mourão* bem picante... (Severino Feitosa).

Segundo ele, os mais populares são os gêneros em desafio, como os *Martelos*, e existem outros como “o boi na Cajarana”, já citado por Ramalho (1992, 53). “Esse gênero é uma música de Venâncio Icurunga, que cantava na rádio Nacional, em São Paulo” (Severino Feitosa). Essa canção foi gravada pelos aboiadores Volmar Machado e Marculino, e, de acordo com as palavras do cantador Severino Feitosa, “entrou naturalmente no ambiente da cantoria”. Depois, foi gravada num dos discos do cantor Amazan, “e a gente ficou usando só o refrão, o ‘boi na cajarana’ ”. Sobre a criação de novos gêneros, Feitosa exemplifica:

Bom, tem um cantador aqui em Campina Grande, ele é pernambucano, [chama-se] Adauto Ferreira. Então, existia uma modalidade chamada de *Quebra-cabeça*. Era mais uma coisa sem

²⁵ *Tabuada grande* (decassílabos) e *Tabuada pequena* (heptassílabos) são gêneros onde deveria se construir as estrofes de acordo com números pré-determinados (N. Carvalho 1991, 31).

lógica para a cantoria. E o Adauto inventou o *Treze por Dez*, que não deixa de ser um *Quebra-cabeça*, mas com muito mais espaço prá gente botar mais coisas da cantoria dentro dessa modalidade. Porque é também uma estrofe de dez versos aonde se termina com “o cantador de vocês” (Severino Feitosa; ver 3.2.3. p. 72).

Existem outros gêneros que, ainda segundo Feitosa, são influências dos aboiadores²⁶ e das vaquejadas, o *Onde tem gado e vaqueiro / tem corrida e mourão*, e *Na lei de vaquejada / o que vale é boi no chão*. “Chamam de ‘lei da vaquejada’, é uma modalidade que também é de aboiadores e introduzida na cantoria agora, há uns dois anos e pouco. Alguns gêneros são muito tradicionais, e de uns dez anos para cá acredito que já surgiram mais de dez modalidades de cantoria” (Severino Feitosa). Os gêneros poéticos utilizados na cantoria são definidos por ele da seguinte maneira:

É a questão do ritmo, também da quantidade de versos... que existe o *Brasil Caboclo*, que você faz uma estrofe de dez versos. Difere também do *Coqueiro da Bahia*, difere também de *Quando eu ia ele voltava*, [o *Rojão pernambucano*], que é também uma *Décima* e é cantada num ritmo diferente. O *Martelo alagoano*, que é o mesmo decassílabo, só que tem o mote (Severino Feitosa).

Para o poeta e cantador Sebastião Lima, “tem alguns gêneros que quase não se utiliza” (Sebastião Lima). Um deles seria o *Gabinete*, pois possui um refrão muito longo e difícil de se memorizar. O *Brasil caboclo* já foi encontrado, segundo Tião Lima, como “Brasil de pai Tomás / de mãe preta e pai Vicente”. “Mesmo porque, [...] se ela [a cantoria] se ficar só naquela *Sextilha*, fica muito cansativo” (Sebastião Lima).

²⁶ O aboio cantado (também conhecido como aboio em versos) é uma manifestação poético-musical da região nordestina que permeia o universo da cantoria. Os programas de rádio dedicados à cultura regional tocam repentes, bem como apresentam poemas (que podem ser lidos ao vivo ou apresentados em forma de gravações), às vezes com fundo musical, forró, canções e também aboiadores que gravaram fitas cassete ou CDs. Poeticamente, o aboio constitui-se de seis versos de sete sílabas, do mesmo modo que as *Sextilhas*. Musicalmente, o aboio possui uma toada genérica, preludiada pela chamada (“Êh boi”), explorando as sílabas com melismas longos (ver Cascudo 1993, 2-5).

3.2.1. *Sextilhas*

A *Sextilha* é o principal gênero poético da cantoria, sendo indispensável num desafio, seja num bar, numa fazenda ou na cidade. É formada por seis versos de sete sílabas, sendo o gênero mais comum da cantoria (Mota 1976, 3). “A *Sextilha* com certeza é o mais antigo” (Sebastião Lima).

De acordo com Bráulio Tavares, um pesquisador muito popular entre os cantadores, na sua obra igualmente popular *Cantoria: Regras e estilos*²⁷, as *Sextilhas* são seis versos de sete sílabas, com rimas apenas nos versos pares, ou seja, ABCBDB. “Além disso, os cantadores têm a obrigação de ‘pegar na deixa’, ou seja, fazer com que o primeiro verso de sua estrofe rime com o último verso da estrofe cantada pelo companheiro” (Tavares s/d, 4).

Para o poeta José Laurentino, os novos cantadores abrem as cantorias com as *Sextilhas*, seguindo a tradição dos velhos cantadores. “Estão cantando *Sextilhas*, começando as cantorias do jeito que começavam a 70, 80 anos atrás, começando a cantoria cantando *Sextilhas*” (José Laurentino; ver 3.3.1. p. 74). Sobre a importância da *Sextilha* na arte da cantoria, diz o cantador repentista Severino Feitosa:

A *Sextilha* é uma espécie de ritual da cantoria. Só se começa uma cantoria, até onde eu tenho conhecimento, com uma *Sextilha*. Você vê que até mesmo os festivais se abrem com uma *Sextilha*. Até numa apresentação que nós vamos fazer tem que se abrir com uma *Sextilha*. Podem haver outras modalidades, mas se abre cantando *Sextilha* (Severino Feitosa).

Do mesmo modo diz o poeta e cantador Tião Lima:

Quando se começa uma cantoria aqui no Nordeste, a nossa poesia popular, sempre ela é iniciada com *Sextilhas*. Que é a prioridade, escolhida pelo cantador, prá iniciar a cantoria propriamente dita.

²⁷ “Aí você tem tudo que você possa imaginar. Depois disso aqui, não adianta eu conversar.” Essa foi a declaração de José Laurentino, poeta e informante deste trabalho, que cedeu uma cópia original, para substituir a versão xerografada, consultada ainda no tempo da elaboração do projeto desta dissertação.

[...] A cantoria, quando começou, era praticamente só as *Sextilhas*, só aqueles versos. [...] A *Sextilha*, mesmo porque ela é mais fácil de ser [feita]... apesar de uma *Sextilha* bem feita é muito difícil de fazer. [...] E é o convencional, já se convencionou que a *Sextilha* seria o forte de uma cantoria. [...] [Zé] Laurentino, que é um exímio apresentador de congressos, que faz parte da cantoria das fazendas, também dos bares da vida, a cantoria de pé-de-parede, tradicional, ele sabe perfeitamente que a cantoria é montada em *Sextilhas*, mote de sete, mote de dez, e depois vem os outros pedidos” (Sebastião Lima).

Eis aqui um exemplo em verso de *Sextilha*, tratando do retorno do cantador Severino Feitosa para Campina Grande. Numa cantoria em Campina Grande, com Severino Feitosa e Antônio Lisboa²⁸ (ver transcrição S4):

Eu daqui estive ausente
Fiquei em outra cidade
Mas de voltar prá Campina
Nunca me faltou vontade
Essa cantoria hoje é
Para matar a saudade
(Severino Feitosa)

Você deixou a cidade
Para São Paulo correu
Com seis meses de viagem
Regressou ao solo seu
A precisão lhe levou e
A saudade devolveu
(Antônio Lisboa)

Um gênero semelhante à *Sextilha* é a *Gemedeira*, com a mesma forma poética. A diferença reside na sua abordagem: antes do último verso, é introduzido o estribilho “ai-ai, ui-ui”, como se estivessem gemendo. Pode ser em tom de ironia, de brincadeira, como pode ser em um tom triste, doloroso. Como aponta Ramalho (1992, 50) na *Gemedeira* “a presença do refrão” possibilita a criação dos mais variados “versos humorísticos, com ênfase para aqueles de caráter impiedoso”.

— Na *Gemedeira* nós não colocamos a tristeza, na *Gemedeira* nós procuramos colocar o humor. [Feitosa: fica “bem agradável”] É, ela fica agradável.

²⁸ Realizada na Cervejaria São João, bairro de Santa Rosa.

— *A não ser que o poeta queira fazer alguma coisa triste...*
 — É, mas nós nunca buscamos a *Gemedeira* por tristeza. Ela é uma *Gemedeira*, mas é a *Gemedeira* gozação né? O amor que dá certo, e o cabra tem gemido por causa disso, cabra tem sofrido, aí você coloca tudo: “Maluf tem sofrido muito repetindo prá ganhar”, “Ronaldinho sofreu muito se acabando com Suzana, casou e não deu certo”, é essa gozação também, nós colocamos esse lado (Oliveira de Panelas).

Note-se agora estes dois exemplos de *Gemedeira*, sendo que o primeiro foi extraído de Ramalho (1992, 51):

Geme o velho, geme o moço
 O rapaz e a donzela
 Também geme a moça velha
 Debruçada na janela
 E moça nova quando geme
 AI! AI! HUM! HUM!
 Quem for pai, cuidado nela
 (Eliseu Ventania)

Neste exemplo acima, o cantador está usando a *Gemedeira* com um tom satírico, mostrando uma maneira bastante difundida de aplicação do gênero. O exemplo a seguir, contudo, mostra outra possibilidade: utilizar a *Gemedeira* para dar um caráter de tristeza e dor (ver transcrição G1):

Tem muita gente dizendo
 Isso dói no coração.
 A terra perde o poeta
 Foi nessa ocasião.
 Há a viola quebrada — ai-ai, ui-ui,
 Um cantador no caixão.
 (Daudeth Bandeira)

3.2.2. *Décimas*

A *Décima*, gênero utilizado para versejar motes, pode ser formada por versos de sete ou dez sílabas. Como diz o nome, possui dez versos, e com rimas ABBAACCDDC²⁹. O modelo das *Décimas* serve de forma básica, onde se criaram outros

²⁹ Este padrão para as rimas é amplamente aceito no mundo atual da cantoria, e já se encontra este tipo de definição para as rimas em Câmara Cascudo (1939, 19). Também definida do mesmo modo

gêneros derivados (Tavares s/d, 5). As *Décimas* de sete sílabas dão origem a gêneros que possuem refrão, como se fossem motes “fixos” (como o *Brasil caboclo*, entre outros, que serão vistos adiante). As *Décimas* de dez sílabas são originadas dos *Martelos* (ver 3.2.3. p. 62).

Observe-se estes dois exemplos, de sete e de dez sílabas. O primeiro, de sete, é formado pelo mote de Luciano Gonçalves, “Quem ama a Jesus perdoa / A seu irmão condenado”, e foi extraído da cantoria realizada no seu programa, *Retalhos do Sertão*, no dia 15 de agosto de 1997, com Juvenal de Oliveira e Arnaldo Cipriano (ver transcrição D^s2):

Mesmo tendo preconceito
 Mesmo não tendo salário
 O perdão é necessário
 Na vida a qualquer sujeito
 Que o ódio dentro do peito
 Deixa o coração magoado
 Mas se quando é perdoado
 Se alivia a pessoa
Quem ama a Jesus perdoa
A seu irmão condenado
 (Juvenal de Oliveira)

Jesus nasceu em Belém
 Pede que cada cristão
 Se ajoelhe e beije a mão
 De quem vai ou de quem vem
 Trabalhando faça o bem
 Mesmo assim sacrificado
 E só coma seu pão suado
 Como a água da lagoa
Quem ama a Jesus perdoa
A seu irmão condenado
 (Arnaldo Cipriano)

O outro exemplo é de dez sílabas, improvisado pelos cantadores Afonso Camelo e Asecndino Araújo, os campeões do *I Festival de Poetas Repentistas*, no dia 29

atualmente, numa obra bastante popular entre os poetas e repentistas, de Bráulio Tavares, *Cantoria: Regras e estilos* (s/d), bem como nas regras dos congressos, como o *II Congresso Nacional de Repentistas* (Tavares 1975).

de agosto de 1997. O mote “Um pedaço de pão não vale nada / Mas meu filho não come todo dia”, como é de praxe, é dado pela comissão organizadora (ver transcrição D^d4).

Na cidade encontrei com Xavier
 Perguntei como vai trabalhador
 Ele disse eu não vou como o senhor
 Mas eu vou com a vida que Deus quer
 Prá dar conta de um filho e da mulher e
 Meu trabalho é a noite de vigia
 Meu almoço é um pão com água fria
 E a janta farinha com cocada
Um pedaço de pão não vale nada
Mas meu filho não come todo dia
 (Afonso Camelo)

Prá meu filho comer pedi um pão
 Nesse dia eu estava sem dinheiro
 Mas levei um carão do bodegueiro
 Me chamou de preguiçoso e de marrão
 Respondi obrigado cidadão
 O senhor me levou nessa forquilha
 Fui pedir outro pão na padaria
 Mas o dono soltou uma piada
Um pedaço de pão não vale nada
Mas meu filho não come todo dia
 (Ascendino Araújo)

Outra *Décima* com dez sílabas, desta vez num ambiente diferente, com mote dado por um espectador durante a cantoria realizada na Cervejaria São João, com Severino Feitosa e Antônio Lisboa. O mote: “Entre as pétalas caídas de uma rosa / Vejo um anjo chorando de saudade” (ver transcrição D^d1).

Pelo tempo da minha experiência
 Necessito fazer uma pesquisa
 Prá poder ir mostrar nessa divisa
 Como a terra possui tanta elouquência
 Para ver no jardim da existência
 O que é que existe de maldade
 Onde posso falar da mocidade
 Que na vida é muito duvidosa
Entre as pétalas caídas de uma rosa
Vejo um anjo chorando de saudade
 (Severino Feitosa)

No momento de grande solidão
 Fui tirar uma flor prá reparar
 E no momento de lhe observar
 A pequena caiu da minha mão
 Vi as pétalas rolando pelo chão
 E o orvalho caindo em quantidade
 A floresta partida na metade
 Pela força da serra criminosa
Entre as pétalas caídas de uma rosa
Vejo um anjo chorando de saudade
 (Antônio Lisboa)

Note-se agora mais alguns exemplos de motes em *Décima*, uma das tradições poéticas mais importantes da cantoria de repentes, exemplificados pelo poeta José Laurentino, diferenciando os motes de sete e de dez sílabas:

— Por exemplo, o mote que foi dado a Zé Bernardino, que diz o seguinte, em sete sílabas: “quem tem amor tem ciúme / quem tem ciúme quer bem”. Esse é o mote que um espectador deu para ele cantar de improviso. E ele disse:

Eu possuía um machado
 De uma têmpera muito boa
 E pedi à minha patroa
 Que não o fizesse emprestado
 Que o guardasse com cuidado
 Não emprestasse a ninguém
 Porque poderia alguém
 Amolar virando o gume
Quem tem amor tem ciúme
Quem tem ciúme quer bem

Então você vê o exemplo da glosa do verso feito de improviso. [...] Quer dizer, o espectador deu dois versos prá ele fazer oito antes. O mote de dez sílabas, e que dou o exemplo, que já muda o ritmo, você vê a quantidade de sílabas. Esse foi um mote de sete, e o mote de dez que o poeta Edivaldo Peri pediu que eu glosasse, “ó São Jorge me empreste seu cavalo / prá eu dar um traquejo numa estrela”. [...] E eu disse:

Meu amor me pediu um certo dia
 A estrela bonita e reluzente
 Que guiou os três reis do Oriente
 Prá mostrar o menino de Maria.
 Ajoelhado aos meus pés ela dizia
 Esta luz tão bonita quero tê-la

E o que eu faço, meu Deus, prá um dia vê-la
 Sentindo no peito este regalo
Ó São Jorge me empreste seu cavalo
Prá eu dar um traquejo numa estrela

— *E esse é o verso mais difícil de fazer...*

— É, o decassílabo, principalmente para se cantar ou se glosar de improviso, ele é muito difícil porque exige muito ritmo, de repente você nem metrifica (José Laurentino).

Para Sebastião Lima, as *Décimas* de sete e dez sílabas, com os motes dados pela platéia, são os gêneros mais importantes depois das *Sextilhas*. Depois, vêm os outros pedidos, os *Martelos*, os *Mourões*, os *Quadrões*, *Galope à beira-mar* etc. (Sebastião Lima).

O *Martelo* é também formado por versos decassílabos; conforme o número de versos ele recebe outro nome, por exemplo, *Martelo agalopado*, o mais cantado, dez versos de dez sílabas, com rimas iguais às *Décimas*, ABBAACCCDDC (Tavares s/d, 10). Contudo, para Cascudo este é o *Martelo de dez pés*, sendo o *Martelo agalopado* de “seis pés” (1939, 19)³⁰. Atualmente, não existe dúvida a respeito dessa nomenclatura: os *Martelos* são gêneros que possuem estrofes de dez versos por dez sílabas, isto é, décimas de decassílabos.

Câmara Cascudo explica que o *Martelo* recebeu este do seu criador, “Pedro Jaime Martelo (1665-1727), professor de literatura na Universidade de Bolonha, diplomata e político, inventou os ‘versos martelianos’ ou simplesmente ‘martelos’” (1939, 19). Como originalmente eram versos de doze sílabas (também chamados de *alexandrinos*), fica incerto determinar porque os *Martelos* da cantoria nordestina são decassílabos. O que se sabe é que o verso *alexandrino* “nunca foi conhecido na poesia tradicional do Brasil” (*ibidem*). Sendo assim, o fato é que entre os poetas e cantadores, *Martelo* é sinônimo de estrofe de dez versos decassílabos.

Nadja Carvalho ressalta que os gêneros clássicos do desafio são os *Martelos*, e também os *Mourões* (que serão vistos mais adiante), segundo entrevista realizada pela autora com o poeta e estudioso da cantoria José Alves Sobrinho, em outubro de 1988. O poeta ainda classifica os tipos de desafios em “Malcriado, Científico, Hiperbólico (cantando sonhos e vantagens) ou Gracejo”. “Conforme os próprios cantadores, os ataques pessoais que caracterizam algumas formas de desafio, têm sido moderados em nome de uma postura profissional mais ‘civilizada’ ” (N. Carvalho 1991, 31; confirmar com Oliveira de Panelas, 2.2.3. pp. 23-24 e 3.3.).

Existem também variações dos *Martelos*, ora de acordo com seu tema, ora como seu mote. O *Martelo alagoano*, idêntico ao *agalopado*, termina com o verso “nos déz pés de martelo alagoano”. O mesmo vale para o *Martelo miudinho*: termina com o verso “nos dez pés de martelo miudinho”. Ou seja, as estrofes devem sempre fechar com o último verso, que identifica o gênero. No *Martelo malcriado*, um cantador deve “entrar para desafiar o outro, e o público vai avaliar quem ganhou ou quem perdeu” (Sebastião Lima). José Laurentino explica muito bem as diferenças entre as *Décimas* e os *Martelos*:

O *Martelo* é aquele que o cantador canta sem ser lhe oferecido o mote. Ele tem que fazer a estrofe todinha, e fechar ele, começar e amarrar, sem o mote ser dado. O ritmo e a quantidade das sílabas é a mesma, só que, o cabra vem dizer: “eu quero que você canta um martelo”, à desafio, que era mais comum nas cantorias antigamente, então você fazia o martelo e todas as vezes você fazia ele todo sem um mote prá você fechar (José Laurentino).

Os *Martelos* em geral não são mais tão utilizados como antes; ele perdeu espaço para as *Décimas* de dez sílabas — ou simplesmente mudou de nome. Algumas variações dos *Martelos*, contudo, podem ser utilizadas nos congressos ou mesmo em cantorias de pé-de-parede. O único exemplo registrado neste trabalho foi o *Martelo*

³⁰ Os cantadores chamam de *pés* os versos, e não as sílabas tônicas, como na poesia clássica (Cascudo 1939, 17).

malcriado, o qual se refere o exemplo que segue abaixo, demonstrando um desafio onde um cantador deve “ofender” o outro (ver transcrição MM1)³¹:

Morcego velho da porta de cozinha
 Bagaço velho que a porca não quer mais
 Cantador imbecil e incapaz
 Lixo véio de poleiro de galinha.
 Bode véio atacado da murrinha
 Intrigado do nosso Pai Eterno
 Sapo véio da pegada do Inferno
 Jumento véio e cortado do rabicho
 Capo véio do Diabo tirar lixo
 Porta-voz da sineta do Inferno
 (Mário Vieira)

Esse Mário ainda tem um terno
 Arranjado do tempo de Moisés
 Quando vai se deitar não lava os pés
 E nem reza pro Santo Pai Eterno.
 Sua vida tornou-se num inferno
 E até a mulher da casa enjôa
 Onde passa é chamado de coroa
 E não se cuida sequer um só momento.
 Velho imundo safado e fedorento
 Sapo seco da beira da lagoa.
 (Antônio Sobrinho)

3.2.3. Outros gêneros

Existe ainda uma grande variedade de gêneros poéticos, como já foi dito no início deste capítulo. Este trabalho conseguiu registrar alguns dos mais utilizados hoje em dia, entre contextos como congressos, cantorias de pé-de-parede e no *Retalhos do Sertão*.

O *Brasil caboclo* é também um gênero semelhante a *Décima*, muito popular, mas sempre com versos de sete sílabas, sendo relativamente recente. Termina sempre com os versos “Nesse Brasil de caboclo / De mãe preta e pai João”, os dois cantadores cantando simultaneamente. Já foi também chamado de *Brasil de Pai Tomás*, como já foi dito por Sebastião Lima (ver p. 55); nesse caso, o refrão seria “nesse Brasil de mãe preta / Pai

³¹ Observe-se que os 1º, 2º e 8º versos de Mário Vieira estão “de pé-quebrado”, pois possuem uma sílaba poética a mais — um erro possível de acontecer numa apresentação.

Tomás e Pai Vicente”. Um exemplo de *Brasil caboclo*, do *I Festival de Poetas Repentistas* (29 de agosto de 1997), improvisado pela dupla Bentinho Alexandre e Generino Batista (ver transcrição BC2):

Brasil do velho cansado
 Levantar de madrugada
 De manhã pega a enxada
 E partir para o roçado
 O corpo todo enfadado
 Sofrendo do coração
 Atacado do pulmão
 Doente falando rouco
Nesse Brasil de caboclo
De mãe preta e pai João (bis)
 (Bentinho Alexandre)

Eu vi um velho chorando
 Que a velha tinha morrido e
 Vi um cavalo perdido e
 Um vaqueiro procurando
 Vi uma cobra se arrastando
 Com o bucho pelo chão
 E vi um camaleão
 Se subir num pé de coco
E o nosso Brasil caboclo
De mãe preta e pai João (bis).
 (Generino Batista)

A temática do *Brasil caboclo* geralmente tende para o lado social, como diz Oliveira de Panelas, “um desabafo social, um grito de revolta social, apelo político de revolta, porque o próprio tema faz isso”. Mas o cantador não é obrigado a versar exclusivamente este tema, pois podem buscar “também o humor no *Brasil caboclo*. E ele tem variadas temáticas também, é só querer [...]. Ele tem uma tônica forte, uma temática forte, do Brasil, mas nós já extrapolamos isso e cantamos em qualquer coisa (Oliveira de Panelas).

Semelhante ao *Brasil caboclo*, o *Coqueiro da Bahia* é também um gênero em *Décima*, que acaba com o refrão “Coqueiro da Bahia / Vou ver meu amor agora / Quer ir mais eu vamos / Quer ir mais eu vambora / Quer ir mais eu vamos / Quer ir mais eu

vambora”. Suas rimas são ABBCCD, com o refrão DCEC, lembrando que o verso “Coqueiro da Bahia” não é de sete, mas de seis sílabas. Isso pode ocorrer com todos os refrões, uma vez que eles podem vir de fontes externas da cantoria, como canções (é o caso do gênero *No pé da cajarana*). Observe-se este exemplo de estrofe de *Coqueiro da Bahia*, que foi improvisada por Geraldo Amâncio e Ivanildo Vila Nova (ver transcrição CB1):

Se abro com pouca gente
 Prá mim é fatalidade.
 Eu sinto tanta saudade
 Chega meu coração chora.
 Dos festivais de outrora
 Quando esse teatro enchia
 (Geraldo Amâncio)
Coqueiro da Bahia
Quero ver meu bem agora
Quer ir mais eu, vamos
Quer ir mais eu vambora
Quer ir mais eu, vamos
Quer ir mais eu vambora
 (ambos)

No estilo do *Brasil caboclo* e do *Coqueiro da Bahia*, foram ainda coletados na presente pesquisa os gêneros poéticos *No pé da cajarana* (ver pp. 53-54), *Rojão pernambucano* e *Tudo eu sei ninguém me ensina*. *No pé da cajarana* é um gênero poético que exprime as vontades, os desejos que um cantador pode ter, e exprime também valores pessoais implícitos de cada cantador. Sua rima pode ser ABBAACCD, com refrão DCEC. Os versos improvisados são todos em sete sílabas, e os do refrão, os seguintes “Eu quero o boi amarrado / No pé da cajarana / Me amarre o boi / No pé da cajarana”, onde o primeiro verso do refrão é de sete, os segundo e quarto são de seis, e o terceiro, de cinco sílabas, com a dupla Heleno Severino e Louro Branco (ver transcrição PC1).

Eu quero o som da viola
 O repente do poeta
 Quero campo e quero atleta.
 O professor a escola
 Um tubo de coca-cola e
 Uma meiotá de cana

Vitamina de banana
 Queijo bom com pão assado.
 (Heleno Severino)
Eu quero o boi amarrado
No pé da cajarana
Me amarre o boi
No pé da cajarana
 (ambos)

O *Rojão pernambucano* é um gênero que termina com o mote “Quando eu ia ela voltava / Quando eu voltava ela ia”, cantado duas vezes. Suas rimas se organizam como as *Décimas*, ABBAACCD, onde DCDC é o refrão. Tem um caráter bastante satírico, sempre envolvendo temas amorosos, e por que não dizer, eróticos. O exemplo a seguir foi improvisado por Raimundo Borges e Cícero do Nascimento.

Me casei com Terezinha
 Eu fui o seu companheiro
 Ela tinha um viveiro
 E gostava de rolinha.
 A rolinha tardezinha
 Do seu viveiro saía e
 Terezinha só dormia
 Depois que a rolinha entrava
 (Raimundo Borges)
Quando eu ia ela voltava e
Quando eu voltava ela ia,
Quando eu ia ela voltava e
Quando eu voltava ela ia.
 (ambos)

Tudo eu sei ninguém me ensina, como já diz o nome, é um gênero onde o cantador deve demonstrar seus conhecimentos ao máximo. É uma *Décima* (com rimas ABBAACDDC) onde o mote é apenas o último verso, que dá nome ao gênero (ver transcrição TN1).

Eu sei batizar menino
 Rezar prá vento caído
 Inchação, corpo doído
 Que Deus me deu esse tino.
 No livro sacro divino
 Preocupá o povo à doutrina
 Digo missa sem batina

Sou da lei do paganismo
 A fé cristã do batismo
Tudo eu sei ninguém me ensina
 (Afonso Camelo)

Existem também gêneros “dialogados”, ou seja, os versos, até onde se pôde perceber, de sete sílabas, são alternados pelos cantadores da dupla, sendo os desafios mais tradicionais da cantoria. Um exemplo é o gênero *Dez pés a quadrão*, onde a estrofe termina com “e lá se vão dez a quadrão”, cantado simultaneamente pela dupla. Outro gênero dialogado em uso atualmente é o *Mourão voltado*, onde a diferença reside no refrão: “Isso e que é mourão voltado / Isso é que é voltar mourão”³². O *Mourão você cai*, mais um gênero dialogado, é bastante curioso:

O primeiro cantador improvisa duas linhas e entoa o refrão “lá vai 1, 2, 3”. O segundo faz mais dois versos, na mesma ordem das rimas, ou invertendo-as, e diz: “lá vai 4, 5, 6”. O primeiro volta a dizer dois versos, sendo o segundo com a rima obrigatória em “ai” — e o segundo responde: “você cai!”. E ele encerra a estrofe com mais três versos, sendo dois rimando entre si e o último refrão “se for por dez pés lá vai” (Tavares s/d, 9).

O *Mourão de sete linhas* é também um gênero dialogado, mas de forma diferente: são sete versos de sete sílabas, com rimas ABABCCB. O primeiro cantador improvisa dois versos, e o segundo, outros dois; o primeiro finaliza improvisando os últimos três. Para dar continuidade, os cantadores devem sempre pegar na deixa, como nas *Sextilhas*, ou seja, o primeiro verso de cada estrofe deve rimar com o último cantado pelo colega. Bráulio Tavares (s/d, 5) considera este gênero como um dos mais antigos. O *Mourão de sete* possui um caráter bem “picante”, como já disse Severino Feitosa (ver p. 54), onde um cantador pode “debochar” um pouco da capacidade do colega, como se pode ver no exemplo abaixo:

³² De acordo com Bráulio Tavares, o *Mourão voltado* terminaria com mais três linhas de verso: “E eu fiquei apaixonado / Isso é que é mourão voltado / Isso é que é voltar mourão”; entretanto, não se observou nenhuma vez o *Mourão voltado* dessa maneira durante a pesquisa de campo.

(I) Acho que Sebastião
 A todo mundo atordoa
 (II) Vou voltar prá meu Sertão
 E fique na sua Lagoa
 (I) Com essas frases mesquinhas
 Ele é um dos trombadinhas
 Que assusta em João Pessoa

(II) Eu não moro em João Pessoa
 Que eu moro noutra grota
 (I) Venha prá cidade boa
 Viva aqui seu idiota
 (II) Não tem luz e nem respeito
 Que um cantador do seu jeito
 Merece zero na nota
 (I: Severino Feitosa; II: Sebastião da Silva)³³

Existe um gênero de sete linhas, mas que não é dialogado, e é chamado simplesmente de *Sete linhas*³⁴. O segundo exemplo registrado de cantoria deste trabalho foi, casualmente, um *Sete linhas*, improvisado por Severino Feitosa e Arnaldo Cipriano, no *Retalhos do Sertão* (14 de agosto de 1997), e que não foi dialogado (ver transcrição 7L1):

Eu sei cantar o que penso
 Nessa viola despida
 E também sou garimpeiro
 Em busca dessa jazida
 Desde o tempo de menino
 Tanjo animais do destino
 Pelas estradas da vida
 (Severino Feitosa)

Na caminhada da vida
 Conduzo meu instrumento
 Enfrentando pedra e chuva
 Sereno, espinho e o vento
 De viola a tira colo
 Pisando em cima do solo
 Na arte que apresento
 (Arnaldo Cipriano)

O *Quadrão* é um gênero que se apresenta de várias formas, tendo uma estrofe de oito versos, todos de sete sílabas, com rimas AAABCCCB. Do grupo do *Quadrão*,

³³ Quando Sebastião da Silva (que mora “noutra grota”, a cidade de Caicó, RN) fala da lagoa, se refere ao Açude Velho de Campina Grande, cidade onde mora Severino Feitosa.

estão: *Oito pés a quadrão*, com o 4º verso rimando em “ão”, para fechar com “nos oito pés a quadrão”; o *Quadrão mineiro* é a mesma coisa, mudando apenas o último verso: “cantando quadrão mineiro”; do mesmo modo, o *Quadrão da beira-mar*. Já o *Oitavão rebatido* possui um esquema diferente, pois sua rima é ABCBDDDB, onde o 1º e o 3º versos são de rima livre, terminando com “o oitavão rebatido”.

Todavia, nenhum desses gêneros em *Quadrão* foram registrados na presente pesquisa. Lamas analisou um exemplo de *Quadrão* (1973, 253-256), improvisado pelo Cego Aderaldo e por Domingos Fonseca:

Aderaldo eu vou na frente
 Cantando conveniente
 Vou traduzindo o repente
 Que alguém dê atenção

Eu estou de prontidão
 Junto com meu companheiro
 Fazendo verso ligeiro
 Eu oiço verso em quadrão
 (Domingos Fonseca, *in* Lamas 1973, 254)

Eu cheguei nesse lugar
 Mas aqui não é meus lar
 Outras terra e outros mar
 Outro céu e outro sertão

Vou falar de prontidão
 Não é um cantar bem dito
 Porém meu verso é bonito
 Em quadrado, quadro, quadrão
 (Cego Aderaldo, *in* Lamas 1973, 255)

Existe ainda mais uma possibilidade para se apresentarem os *Quadrões*; sendo dialogado também, é chamado *Quadrão perguntado*. Um exemplo destes consta deste trabalho (ver transcrição QP1):

(I) Como é que vem o país
 (II) Está meio bagunçado,
 (I) Que acha de deputado

³⁴ *Sete linhas* também pode ser chamado de *Setilha*, como aponta Daus (1982, 4).

(II) Esse é quem vive feliz.

(I) Fernando faz o que quis

(II) Eu também sou um tigrão

(I) Só quer a reeleição

(II) E outra vez ser empossado

(Refrão) *Isso é quadrão perguntado*

Isso é responder quadrão

(I: Zé Cardoso; II: Sabastião da Silva)

O *Galope à beira-mar* é também um gênero comum até hoje, bastante peculiar por que possui dez versos de onze sílabas. “Cada estrofe é seguida pelo refrão ‘Cantando Galope na Beira do Mar’ ou ‘Nos Dez de Galope na Beira do Mar’ ” (N. Carvalho 1991, 30). Segundo Daus, o *Galope à beira-mar*, juntamente com a *Gemedeira*, vieram a substituir gêneros como a *Quintilha* e a *Ligeira*, descritas por Leonardo Mota (1976) e que caíram em desuso (Daus 1982, 5).

O *Galope à beira-mar*, que é aquele feito em *Décima*, se prende muito às coisas do mar, o banho de mar, o peixe, inclusive até os rios. Que um estilo é parecido com o outro, mas não é a mesma coisa, mesmo porque o *Galope à beira-mar* é feito em *Décima*, e o *Quadrão da beira-mar* é em oito (Sebastião Lima).

Eis um exemplo de versos em *Galope à beira-mar*, registrados neste trabalho (ver transcrição GBM1):

Saí de Solânea a minha cidade
 Desta Paraíba meu berço cortês.
 Isto em abril de setenta e três,
 Vinte e um anos que leva saudade.
 E hoje moro lá na Liberdade,
 Da velha São Paulo que é tão exemplar.
 Sempre tiro um mês para visitar
 Minha Paraíba meu berço divino.
 No solo aonde eu vivi menino
 Cantando galope na beira do mar
 (Sebastião Marinho)

O *Gabinete*, gênero praticamente extinto, é bastante prolongado, devido ao seu refrão (ver pp. 53-54). “A estrofe se inicia com um ‘décima’, é interrompida no meio por

um longo estribilho, e finaliza com o refrão ‘Quem não canta gabinete não é cantor prá ninguém’ É uma estrofe relativamente fácil de construir; mas o estribilho exige do cantador muito fôlego e habilidade para não gaguejar” (Tavares s/d, 14). Um exemplo de *Gabinete*, feito por Ivanildo Vila Nova, extraído de Bráulio Tavares, *Cantoria: Regras e estilos* (s/d, 14):

Conheci na Argentina
 Buenos Aires formosa
 La Plata, Galán, Mendoza,
 Tucumán, jóia platina;
 Gallegos, Rosário, Neuquén;
 — Eu comprei meu cartão prá viajar num trem
 Sem cartão ninguém vai, sem cartão ninguém vem
 Sem cartão ninguém dá, sem cartão ninguém tem
 Tanto vem como vai, tanto vai como vem,
 Nem tem nem dá, nem dá nem tem
 Se você for poeta, faça assim também:
 Barco pequeno é pacote
 Quem não canta gabinete
 Não é cantor prá ninguém
 (Ivanildo Vila Nova)

Assim como o *Gabinete*, existiu um gênero chamado *Quebra-cabeça*, que foi transformado pelo cantador Adauto Ferreira no gênero *Treze por dez*. Nesse gênero, a *Décima* é ampliada com mais três versos: “treze, doze, onze, dez / nove, oito, sete, seis / lá vai mais quatro e mais cinco”; o verso “mais um, mais dois e mais três” dá sequência ao mote, que deve terminar sempre com o verso “o cantador de vocês”. Então sua estrofe possui treze versos, com rimas ABBAACDEDEFFD. Esse gênero tem uma conotação de desafio também, onde um cantador deve mostrar as suas “virtudes” e os “defeitos” do colega (ver depoimento de Severino Feitosa na p. 54).

Eu vou lhe contar agora
 O que canto e o que sou
 Os cantos por onde vou e
 O que a minha mente explora.
 Pessoas desde outrora
 Como Jesus e Moisés
Treze, doze, onze, dez

*Nove, oito, sete, seis
Lá vão mais quatro e mais cinco
Mais um, mais dois e mais três
O público pede clemência
Devido à incompetência
Do cantador de vocês*

3.3. Desafio

O *desafio* (ou *peleja*) é a cantoria improvisada entre uma dupla de repentistas. É basicamente a cantoria propriamente dita, pois atualmente poucos cantadores se apresentam sozinhos, ou apresentando versos memorizados. Agora, passa-se as características dos desafios, no passado e na atualidade.

3.3.1. Ontem e hoje

De acordo com Câmara Cascudo,

O desafio é o [...] duelo de improvisação entre pastores, canto alternado, obrigando respostas às perguntas do adversário. [...] Passa à Idade Média, reaparecendo na Europa com os *jongleurs*, *trouvères*, *troubadours*, *minnesingers*, [...] com o nome de *disputa*, *tenson*, *jeux-partis*, diálogos contraditados ao som de laúdes ou viola, a viola de arco, avó da rabeca sertaneja” (Cascudo 1993, 287).

A importância dos desafios é tão grande, que todos os cantadores devem saber improvisar. “Todo cantador deve ser repentista: nem merece esse nome quem não é adestrado nas improvisações” (Mota 1976, 6; ver também Wilson 1986, 77-102).

Contudo, a cantoria dos desafios também pode ser registrada em folhetos de cordel. Isto mostra a ambigüidade existente nessas classificações, entre “tradicional” e “improvisado”. “O registro de cantorias ou pelejas, em folhetos, rigorosamente não é fiel. O folheto é, de modo geral, a reconstituição, nem sempre completa nem perfeita, da peleja

por um poeta, trovador popular que a ouviu, ou que dela teve conhecimento. Às vezes, e isto já foi comprovado, a peleja nunca existiu” (Diégues Jr. 1977, 15).

Existe, de fato, uma grande aproximação entre literatura de cordel e a cantoria. Mesmo no desafio, onde os versos são essencialmente improvisados, há a utilização, pelo cantador, de modelos memorizados, versos que podem ser utilizados em qualquer ocasião. Diégues Jr. define o desafio da seguinte maneira:

A peleja, às vezes chamada desafio, é um aspecto da cantoria, isto é, quando dois cantadores se encontram e vão revelar, então, seus conhecimentos através de sextilhas, martelos, décimas, martelos agalopados, gemedeiras, etc. Estes são os chamados gêneros ou “regras” da cantoria. Nos folhetos de cordel as pelejas representam uma de suas partes mais expressivas: traduzem o gênio criador do poeta, a imaginação revelada pelos contendores na disputa (Diégues Jr. 1977, 15).

Para José Laurentino, nada mudou na cantoria do passado e na da atualidade. Os cantadores de hoje fazem a cantoria do mesmo modo que os velhos cantadores (ver 3.2.1 pp. 56-57), abrindo com *Sextilhas*, usando todos os gêneros tradicionais, mantendo a tradição dos motes, “usando a bandeja, onde os espectadores pagam”, para ouvir seus motes e outros pedidos. Ainda segundo Zé Laurentino, surgiram mudanças mas que, na sua visão, são naturais, “algumas modificações em algumas toadas, [...] surgiram toadas novas, melodias novas, mas a cantoria não perdeu as suas raízes, a sua característica: cantar de improviso, pegar na deixa” (José Laurentino). Para Tião Lima, “cada tempo que passa, até por questão da própria tecnologia, até por uma questão de sobrevivência, os cantadores, aqueles mais inteligentes, vão aperfeiçoando e vão surgindo novos estilos” (Sebastião Lima).

A improvisação poética é a tônica maior dos desafios. Mesmo existindo modelos memorizados para a construção de versos, e sendo os gêneros eles próprios uma padronização para a improvisação, com todo um conjunto de regras e formalidades, quanto

mais “original” for um cantador, melhor ele será visto pelos colegas e fãs de cantoria. Em outras palavras, um repentista não pode sair dos padrões impostos pelas normas poéticas dos gêneros, e ao mesmo tempo não pode ser demasiadamente repetitivo, utilizando em demasia modelos memorizados. É o que confirma o poeta Zé Laurentino:

Na cantoria de improviso, há os cantadores que às vezes são repetitivos, em alguns instantes, o que nós denominamos de *balaio*, — balaio, na linguagem da cantoria, é o cantador que aqui e ali repete, que esquece um pouco o improviso, que canta uma estrofe que já cantou em outra cantoria —, e que é condenado por todos os cantadores. [...] Surgiram as canções, que antigamente quase não tinha, mas aí é outro fato, outro lado: a cantoria continua na sua autenticidade, as *Sextilhas*, os *Mourões*, o *Galope à beira-mar*, a cantoria de improviso. Mas [são modificações] que não tem nada a ver com a cantoria de improviso, com a cantoria raiz. Há os cantadores que cantam de improviso mas que fazem também as suas músicas, as suas melodias... as suas composições. Mas nem por isso os cantadores de hoje tem menos valor que os cantadores de antigamente, porque são tão improvisadores quanto, os cantadores de hoje, digamos, Rogério Menezes, Francisco de Assis, nenhum desses cantadores é menos repentista do que Lourival Batista, João Patriota etc. e tal (José Laurentino).

3.3.2. *O público*

O que mudou nos desafios atualmente? Na essência, nada mudou: o rigor do julgamento feito pela platéia e pelos colegas sobre os versos de um cantador é o mesmo, até maior, pois hoje ser cantador é ser um profissional, um artista. Mas algumas características foram ligeiramente transformadas. Ainda se contribui em dinheiro, mas de preferência, com notas mais altas do que seriam as contribuições do passado, hoje ditas “esmolos” pelos profissionais. Como já foi dito, nenhum cantador profissional almeja cantar apenas por pouso e comida: um cantador só fará uma viagem se tiver com tudo acertado com o seu contratador (ver 2.2.3.).

Nadja Carvalho realizou uma pesquisa onde situa a cantoria sociologicamente, nos seus diferentes ambientes. Dedicou um capítulo de sua dissertação de mestrado à análise do público, sua participação e suas preferências (N. Carvalho 1991, 104-117). Segundo ela, o público tradicional é “proveniente das camadas populares”, mas também comporta “apreciadores de diferentes classes sociais e diferentes graus de escolaridade”. Os cantadores, entretanto, são, na maioria, de origem rural, “agricultores e vaqueiros”, o que os faz se identificarem “com as camadas populares da sociedade”, mesmo quando alguns cantadores atingem um grande sucesso profissional, alcançando as classes econômica e politicamente mais favorecidas (N. Carvalho 1991, 104).

A platéia da cantoria de pé-de-parede, por exemplo, quando fascinada pelo embate poético, intensifica a sua participação, incitando e tomando partido do cantador de sua preferência. O mesmo não acontece com as apresentações encomendadas pelo poder público ou por políticos, pois têm, em geral um público de pouca ou nenhuma intimidade com a cantoria (1991, 104).

Outras formas de interferência da platéia variam entre aplausos, comentários ditos em voz alta, risadas, solicitação de motes, gêneros, poemas, canções e assuntos diversos, enviados à dupla de cantadores em pedaços de papel, ditos ao ouvido dos cantadores ou em voz alta, juntamente com o dinheiro que é depositado na bandeja (1991, 105).

A participação do público varia de acordo com os variados contextos em que a cantoria se manifesta. Nas de pé-de-parede, o público mais experiente pode participar com motes e pedidos de canções (mais freqüentes nas cidades), além dos aplausos e do dinheiro da bandeja. Nos congressos, o público participa apenas com aplausos e ovações, já que a “própria estrutura organizacional do espetáculo impede qualquer tipo de solicitação do público” (N. Carvalho 1991, 107). As apresentações de “caráter promocional”, como os comícios em palanques, ou eventos em palcos fechados “dificultam a solicitação de motes, gêneros e assuntos” (*ibidem*). O público ouvinte dos programas de rádio é praticamente o mesmo, que pode participar como nas cantorias tradicionais, dando motes e fazendo

pedidos, tanto diretamente para o cantador radialista, caso o encontre pessoalmente, ou visitando o programa na rádio, ou ainda, o modo mais popular, pelo telefone (ver N. Carvalho 1991, 107-109; ver também 2.6.).

A rigidez com que os cantadores repentistas conduzem suas improvisações poéticas é extrema. Atualmente, apenas aquela pequena parcela da platéia está habituada e conhecedora das regras poéticas, e pode reconhecer esta rigidez, atuando de maneira crítica em relação aos cantadores, como já foi descrito acima. De acordo com o poeta José Laurentino:

Nem toda a platéia sabe da rigidez que há na cantoria. Por exemplo, todos os outros compositores rimam plural com singular, nem todos, é lógico, nem todos os estilos musicais, nem todos os compositores rimam “Brasil” com “viu”, e o cantador não quer aceitar isso, absolutamente, “paciência” com “presença”, “chegou” com “amor”, e que os outros compositores, em outras linhas, digamos, no forró, não ligam para isso. Então os cantadores se policiam entre eles, prum cantador rimar “presença” com “paciência” — Ave Maria! — esse cantador tá condenado pro fogo do inferno! [...] Às vezes, [são sílabas que] na pronúncia parecem rimar, e que, na realidade, dentro da grafia, não rimam. Então eles são cuidadosíssimos nisso [ver 3.3.4. pp. 83-84; 2.3. pp. 28-29; 5.2.3. p. 134]. [...] Quando tem as comissões julgadoras [nos congressos e festivais], às vezes há uma divergência muito grande entre o público e a comissão julgadora. Porque muitas vezes o público não está por dentro desse *metier* todinho, dessas regras que há na cantoria, rígidas, e que às vezes a platéia fica brigando com a comissão julgadora, porque muitas vezes não sabe que a comissão tem que seguir à risca as determinações e as regras que são impostas ao cantador (José Laurentino).

Sebastião Lima admite que o público de cantoria é “um público diferenciado”.

Não é o mesmo público que vai para forró, por exemplo, pois é um público que está interessado em ouvir os versos improvisados. Às vezes, quando o cantador está afinando a viola, tocando alguns baiões, algumas pessoas podem sentir vontade de dançar, e “aí gente fica sem jeito”, diz Tião Lima. “Quer dizer, a metodologia é completamente diferente. A cantoria, o pessoal vai prá ouvir o que o cantador vai dizer. O texto, o conteúdo da poesia”.

As toadas também não podem ser repetidas, pois “quando você fica tocando uma coisa só, ou cantando só numa toada, ele [o ouvinte] diz ‘toca aquela toada’. [...] O ouvinte, na sua maioria, é muito exigente, principalmente o ouvinte de cantoria”³⁵ (Sebastião Lima). Travassos também aponta o público de cantoria como um fator definidor na escolha das toadas. O público menos tradicional e menos habituado com os estilos da cantoria “rejeitam as toadas ‘estridentes’”. Já o público tradicional aceita mais facilmente qualquer tipo de toada (Travassos 1989, 119).

As preferências do público de cantoria se diferenciam de acordo com o ambiente, se rural ou urbano. No campo, a preferência para cantorias sobre a bíblia é bem maior. Já nas cidades, a preferência pelas canções é bem maior (ver 4.4.; ver também N. Carvalho 1991, 105-106).

O homem lá do sítio gosta muito de ouvir a escritura sagrada. “Canta aí a história de Jesus, a fuga para o Egito, canta aí sobre Dimas, o bom ladrão, o velho e o antigo testamento, fale sobre Jacó, Carlos Magno, fale sobre os pagãos”. E tem uma pessoa que nas cantorias de zona rural geralmente aparece, e se você não souber cantar, ele reclama, visse: “olha, eu não vou pagar não”. [...] E se paga, paga xingando: “vou pagar mas não cantou”. Geralmente tem um mote que eles dão muito lá na zona rural, “quem era cristão chorava / quando Jesus padecia”. [...] Outros que eles criam, porque o mote você [também] cria na hora. E aqui na cidade, [...] cantoria não é negócio de velho não. Tenho muitos amigos aqui que gostam muito, mas eles gostam: “eu quero ouvir a minha canção, não quero conversa não”. Aí, eu conheço uma pessoa que toda vez que vai prá cantoria diz: “olha, tá na hora de cantar o meu poema, viu”; além dele ter pago antes, depois que a gente canta esse poema ele ainda paga novamente³⁶ (Sebastião Lima).

³⁵ “Quando o cantador não é bom, dizem: ‘vixe, bota aquele cantador não que é muito ruim’”, complementa o poeta Sebastião Lima.

³⁶ Existem algumas canções prediletas. Uma delas chama-se o “Velhinho do roçado”, que conta a história de um agricultor. Outra, preferida do público mais jovem, chama-se “Menina de 12 anos”, de autoria do cantador Severino Ferreira (RN). Essa canção conta a paixão desta menina por um homem mais velho que não se interessa por ela. “Severino Feitosa [...] cantou lá na Rádio Espinheira de Patos essa canção, com 25 pedidos. E [...] há dois anos atrás, Amazan gravou essa mesma canção, em ritmo de forró [...]. Quer dizer, ele musicou de uma forma diferente, e foi muito mais sucesso ainda” (Sebastião Lima).

O público das cidades é mais jovem, mais intelectualizado, quando se trata de pessoas como profissionais liberais, políticos etc. No campo, o público é mais velho, principalmente onde chega a televisão.

A grande mídia só valoriza as coisas que deturpam a sociedade. Que eles querem deixar uma mensagem errônea, uma mensagem na cabeça da adolescência, que vai [...] confundir e vai deixar essas pessoas tontas, sem saber o rumo do futuro, e da história do próprio povo, é o que a grande mídia está fazendo hoje. E aonde a gente chega, num sítio daqueles que se bota energia elétrica, o pessoal que vai afinar a viola, “deixa prá depois da novela das oito”, não existe interesse algum a não ser daquele povo mais velho (Sebastião Lima).

3.4. Temas para as letras

Os temas das letras das cantorias são sempre ligados à vida dos cantadores, ao cotidiano das cantorias, amigos e apologistas, mulheres, amores, e muitas vezes associado à religião e à moral, ao meio rural nordestino, e fatos políticos de repercussão nacional, já que muitos moram em cidades e estão em contato com os meios de comunicação modernos, principalmente a televisão. “A temática é muito variada; desde fatos pré-históricos até assuntos que tenham abalado a opinião pública, como a reforma do cruzado, que logo deu o folheto *Sarney contra o dragão da inflação*” (Lamas 1987, 31).

No repente, os temas para a improvisação poética podem ser dados pela audiência, pelo homenageado que os contratou ou em congressos de cantadores. Nestes, os motes são dados pela comissão organizadora, sorteados na hora para a dupla improvisar, bem como os assuntos das *Sextilhas* (ver 2.3.)

Também importante para os cantadores é possuir o maior conhecimento possível, ou seja, desde fatos mitológicos da antigüidade clássica, geografia (nomes de lugares, montes, rios, baías etc.), nomes de planetas e constelações, de animais e plantas do

sertão, até o conhecimento de lendas e mitos sertanejos, bem como fatos referentes à criação do mundo, fatos corriqueiros e que podem estar envolvidos com o momento. Na verdade, apesar de existirem motivos tradicionais para a improvisação, todo bom cantador deve estar apto para improvisar sobre qualquer assunto.

Diégues Jr. (1977, 10-11) apresenta uma classificação de temas, divididos em dois grandes grupos : 1) tradicional, vindo dos Romances, “[...] conservados inicialmente na memória e hoje transmitidos pelos próprios folhetos — e aí se situam as narrativas de Carlos Magno, dos Doze Pares de França, de Oliveiros, de Joana D’Arc, de Malasartes, etc.”, 2) circunstancial, “[...] os acontecimentos contemporâneos ocorridos em dado instante e que tiveram repercussão na população respectiva [...]”. Segue abaixo a classificação dos tipos de temas encontrados na cantoria e na literatura de cordel nordestinas, de acordo com Diégues Jr.:

1. Temas tradicionais,
 - a) Romances e novelas; b) contos maravilhosos; c) histórias de animais; d) anti-heróis: peripécias e diabruras; e) tradição religiosa;
2. Fatos circunstanciais ou acontecidos
 - a) de natureza física: enchentes, cheias, secas, terremotos, etc.; b) de repercussão social: festas, desportos, novelas, astronautas, etc.; c) cidade e vida urbana; d) crítica e sátira; e) elemento humano: figuras atuais ou atualizadas [...]; tipos étnicos e tipos regionais, etc. (Diégues Jr. 1977, 13).

Apesar desta classificação ter sido feita há mais de vinte anos, os temas para as cantorias ainda podem ser enquadrados nela. Apenas os Romances, que, apesar de estarem extintos enquanto histórias longas, ainda existem, de certa forma, nas histórias das canções, que não deixam de ser histórias contadas, mas bem mais adaptadas à realidade atual.

Os temas abordados pelos repentistas, não só da geração atual, mas também os temas abordados pelos repentistas do começo do século foram e são extraídos do dia-a-dia, das manchetes dos jornais e revistas, dos noticiários do rádio e da televisão, além dos

temas tradicionais. “Aqueles poetas mais antigos gostavam muito de colocar a história na cantoria. Eles lêem muito, coisas da bíblia” (Sebastião Lima).

É o dia-a-dia, porque agüentaria você levar o repentista e obrigá-lo a falar somente de Sertão, de gado, de vaquejada, de seca e de cangaceiro? Porque seria um absurdo, né? Pois muita gente pensa: “o cantador tem que falar da terra, de gado, de cangaceiro, de briga... O cantador canta tudo isso, *mas muito mais*. Os cantadores de antigamente cantavam tudo isso mas cantavam muito mais. Cantavam a “Revolução de 30”, eles estavam falando de quê? Falando de Getúlio Vargas... você pega os cordéis, [algum deles] está contando a história da Revolução de 30. [...] Os cantadores de hoje estão cantando a atualidade, mas os cantadores de antigamente cantavam também a atualidade (José Laurentino).

Os gêneros poéticos possuem assuntos mais ou menos livres para serem escolhidos pelos cantadores. Por exemplo, a *Sextilha*, talvez por ser um dos gêneros mais tradicionais, possui uma liberdade maior para a escolha do assunto. Já as *Décimas* dependem do mote, e outros gêneros, como a *Gemeadeira*, a família dos *Martelos* e dos *Quadrões*, têm as terminações dos últimos versos. Nos congressos e festivais, as *Sextilhas* têm assunto definido, escolhido pela comissão julgadora.

Por exemplo, numa *Gemeadeira*, o cantador fica mais limitado a improvisar sobre o tema da lamentação, devido ao penúltimo verso, “ai-ai, ui-ui”, “então eles não vão cantar uma coisa bem alegre numa *Gemeadeira*” (José Laurentino; ver 3.2.1. pp. 57-58). Mesmo assim, a questão dos temas para as letras não é definitiva. No caso do *Galope à beira-mar*, há uma tendência a se falar das coisas do mar, oceano, litoral, “mas não proíbe de você cantar nesse estilo de beira-mar em qualquer tema” (José Laurentino). Do mesmo modo, o *Martelo alagoano* não obriga o cantador a falar só de Alagoas. Ele recebe esse nome pois, segundo José Laurentino, foi criado por cantadores alagoanos, “isso segundo os pesquisadores”.

Severino Feitosa assim pensa, quando foi perguntado a respeito dos assuntos e temas abordados na cantoria, bem como da importância dos festivais e congressos de cantadores:

Todas as modalidades você pode cantar alguma coisa que tenha algo de social. Agora, existem umas modalidades que são especificamente mais usadas nos festivais. Numa cantoria de pé-de-parede a gente pode passar até duas, três cantorias sem cantar cinco modalidades diferentes. Porque o povo quer o *mote*, a *canção*, a *Sextilha* e tal. Agora, os festivais têm essa grande colaboração. É que eles ressuscitam algumas modalidades que estão em desuso, há muito tempo, e então dependendo muito de quem promove os festivais, sai assim né, reciclando modalidades antigas para serem cantadas novamente. [...] O festival dá uma grande contribuição até pra renovação, pra mostrar novos talentos, e também pra botar em voga as modalidades (Severino Feitosa).

Um exemplo concreto pode ser visto no texto sobre o *II Congresso Nacional de Violeiros*, escrito por Bráulio Tavares (1975)³⁷:

Algumas modalidades tradicionais de cantoria foram omitidas: o quadrão da meia quadra, o gabinete, o mourão de pé quebrado, a parcela, o nove palavras por seis, o “Pai Tomás, Preto Velho e Pai Vicente”. Uns por se acharem em desuso; outros, por serem muito recentes e ainda não estarem definitivamente incorporados ao repertório de todos os cantadores (Tavares 1975, xii).

Igualmente para o poeta e cantador Sebastião Lima, que, sendo vice-presidente da ARPN, organizou muitos festivais e congressos, e sabe da sua importância para a cantoria: “Os congressos fazem com que sejam preservados os estilos e que não morra estilo algum, e que surjam novos gêneros e estilos” (Sebastião Lima).

Em contrapartida, a cantoria de pé-de-parede, ainda segundo Feitosa, produz um ambiente melhor para o improviso dos cantadores, “e rende muito mais, a produção poética é bem maior. Você vai se ambientando, se afinando com o ambiente, vai pegando a

³⁷ Esta obra possui numeração de páginas apenas quando se inicia a descrição das noites do congresso. Porém existe um parte preliminar, que fala das regras do congresso, as regras dos gêneros e as transcrições, tudo sem numeração de páginas. Por isso, para evitar uma confusão entre as páginas que

harmonia do local, o astral das pessoas, os motes que vão dando...” (Severino Feitosa). Diferentemente dos congressos e festivais, onde se exige muito mais a concentração, a exatidão das rimas e a profundidade dos assuntos, bem como o tempo limitado para cada dupla, que geralmente é de cinco minutos.

É nas cantorias de pé-de-parede onde os motes se revelam uma das tradições mais importantes das cantorias. Nessa cantoria tradicional canta-se muito mais a vontade, por mais tempo, e a preferência do público se concentra nos motes.

Os motes chegam a ser a grande preferência das cantorias, principalmente do público mais especializado. “De certa forma, os motes são a participação do público, [...] eles chamam mais a atenção do público porque é uma forma do público participar diretamente”. E o cantador que vai cantar um mote pago por um ouvinte “tem que caprichar prá fazer o trabalho bem feito” (Sebastião Lima). Observe-se as colocações do cantador Severino Feitosa a respeito do tema:

Acontece que, às vezes, numa cantoria, você canta 15, 20, 30 motes atrás um do outro e o povo não se lembra de pedir outra modalidade. Quer dizer, o cantador está ali como um trabalhador, fazendo a tarefa dele. Chega lá um cidadão com a sua namorada, quer mandar um mote para ela, chega um vaqueiro que quer ouvir falar da fazenda, do gado, pede um mote. Outro quer que fale do governo, outro quer que a gente “meta o pau”, e a gente aproveita, faz um mote e vai em frente. [...] E tem gente que manda barbaridades lá prá bandeja dos cantadores, bota o que quer sem ter métrica, sem nada... então chega lá e a gente vai ter que consertar, fazer tudo, ajeitar o mote, até pedir a autorização dele, prá mudar alguma coisa e tal, existe tudo isso (Severino Feitosa).

Do mesmo modo relata o poeta José Laurentino: nem todos tem capacidade de dar motes, devido à dificuldade não apenas de rimar, mas principalmente em se metrificar os versos. Muitos querem participar da cantoria, verdadeiros fãs, mas nem sempre os seus

motes dão certo. Por isso, para alguém dar motes, “é preciso ele ter bom ouvido, e estudar a metrificação” (José Laurentino).

Você vê, nós temos pessoas que *adoram* a cantoria, são loucos pela cantoria e pelem para dar o mote, e não dá. Não dá porque? Porque não sabe metrificar. Aí dá um mote quebrado... eu tenho passado muito por isso, nos festivais, nas cantorias, o cabra chega “eu quero que você me dê esse mote”, aí ele traz a idéia. E ele quer que a gente coloque para os cantadores cantarem o que ele criou. Ele tem a idéia, mas não sabe montar, não sabe dar com métrica. Não sabe dar o mote metrificado (José Laurentino).

Segundo Severino Feitosa, a tradição dos motes é muito antiga, provavelmente nasceu com a cantoria. Diferentemente das *Sextilhas*, onde liberdade de improvisação é bem maior, os motes limitam o cantador a improvisar sobre um determinado assunto, e pelo fato de serem determinados por alguém da audiência, na grande maioria das vezes, os motes podem ser motivo de complicações para a dupla de cantadores:

— A *Sextilha* você canta desobrigadamente. Pensa num assunto e rompe cantando, e ali você vai produzindo... tem assunto que dá prá você cantar uma eternidade, não acaba. E aí aqueles motes que vem, restringem, pois se tem 50 pessoas numa cantoria, só dois ou três ficam pedindo os motes, quer dizer, eles estão impondo àquelas pessoas escutarem só o que eles querem ouvir. E a cantoria de *Sextilhas*, e outras modalidades não, é prá todo mundo. Se você tá com um problema romântico, aí você chega e pede um mote. Quer dizer, as outras pessoas estão ouvindo o que você pediu. Pode tá todo mundo gostando mas *pode tá todo mundo não gostando*. E aí você vai e na mesma hora pede outro: “vamos falar aí do cigarro”, e você canta...

— *Tem que ter tato, não é?*

— É, vamos saber se o pessoal tá gostando... E aí, às vezes até outra pessoa diz, “não, rapaz, canta outra coisa, vai ficar cantando só o mote, mote, mote, a noite toda, o tempo todo... E, às vezes, tem pessoa até que se aborrece, com tanto mote, porque quer ouvir outras coisas e não dá tempo de sair na cantoria. [...] Não repetir, porque vem muitos motes com o mesmo assunto... depois, com essa história de “Viagra”³⁸, nas cantorias ninguém sossegava. Logo tinha oito, dez papéis falando: “fala em Viagra, fulano tá tomando Viagra, fulano só funciona com Viagra”... Quer dizer, são oito, dez pessoas pedindo a mesma coisa...

³⁸ Medicamento desenvolvido recentemente contra a impotência sexual.

- *Os assuntos do momento...*
- É!
- *Decerto rolou muita coisa sobre a Copa do Mundo...*
- Ih, isso aí rolou o tempo todo! Enquanto tinha Copa tinha assunto para a cantoria... (Severino Feitosa).

Apesar de todo esse jogo de cintura que um cantador tem que ter, cuidados éticos com os colegas, agradar o público das cidades, que é diferente do público do campo, apesar de toda a rigidez nas regras poéticas, da competitividade dos congressos e festivais, e das exigências feitas pelo público mais requintado de cantoria, o importante mesmo é a riqueza da mensagem, do conteúdo poético das improvisações, o que é considerado o mais importante da cantoria.

Porque nós fazemos um teatro. Nós cantamos a realidade das coisas quando é um grito de conscientização. Prá despertar o homem, conscientizar o povo, a massa que nos escuta, essa é a nossa intenção profissional muito bonita. Essas coisas que a gente canta com certo tipo de futilidade, *aparentemente*, que não é, é apenas prá gracejar, prá alegrar, divertir, descontrair um pouco a você mesmo que está ouvindo o nosso discurso sério. Essa é a nossa intenção profissional, dos grandes cantadores que se prezam. Então nós recomendamos as coisas boas, *coisas boas*, as coisas espúrias nós espalmamos prá bem longe, repudiamos através do nosso canto. Então os nossos desafios são fictícios, teatral, mas a nossa linguagem de compromisso profissional é essa, é levar a mensagem forte através do verso, a crença, a posição do homem no cosmo e na sociedade. E gritar pelos governos irresponsáveis, tudo isso. Essa é a nossa temática (Oliveira de Panelas).

4. A MÚSICA NA CANTORIA

Além das regras poéticas que determinam os gêneros da cantoria, existem também melodias que são utilizadas para acompanhar os gêneros, conhecidas pelos cantadores como *toadas*.

Alguns gêneros têm uma toada mais ou menos definida: os “martelos”, o “galope à beira-mar”, os “quadrões”, etc. Já a “décima” e a “sextilha” têm uma grande variedade de toadas. Neste caso, a escolha da melodia fica por conta da dupla [...] que procura sempre adequá-la ao assunto que vai ser desenvolvido, respeitando o ritmo e a métrica do gênero versejado (N. Carvalho 1991, 27).

As toadas possuem uma clara configuração diatônica modal, provavelmente uma herança dos modos eclesiásticos. Sua importância é evitar que “se tornem monótonas as justas poéticas dos rapsodos sertanejos”, diz Leonardo Mota (1976, 6). As toadas podem se enquadrar nos modos maior e menor, com algumas alterações: o 3º e o 7º graus abaixados, e o 4º grau aumentado, como nos modos dórico, lídio e mixolídio (ver 5.2.4.).

Apesar dessa classificação centrada nas escalas modais, Elba Braga Ramalho adverte:

O canto recitado das Toadas ainda carrega uma presença forte do idioma modal do Canto Gregoriano, embora a invasão dos meios de comunicação venha diluindo, parcialmente, esse elemento preponderante, pela influência da música popular urbana, que já se construiu dentro do Sistema Tonal tradicional e que requer uma isocronia métrica (1992, 61).

Mas em relação à música que dá vida aos versos, diremos que ocorre, hoje em dia, uma certa mescla de idiomas modal-tonal, embora não se tenham perdido as especificidades conservantes da tradição que são constâncias rítmico-melódicas do idioma musical modal que distinguem a linguagem da música popular do Nordeste brasileiro em relação a outras regiões (1992, 65).

O ritmo é completamente determinado pela divisão silábica dos versos, ou seja, pela *métrica* (sobre as regras da versificação, ver 5.2.3.). Essa divisão permite determinados arranjos para o cantador ordenar as palavras de acordo com o ritmo. Do

mesmo modo que na poesia tradicional, os cantadores valem-se de todos os “processos para a redução do número de sílabas métricas” (Cegalla 1995, 573; ver 5.2.3. p. 134). É inegável a musicalidade da poesia, já que os próprios estudiosos de literatura consideram a divisão silábica como sendo o “ritmo poético”. Os próprios cantadores e poetas declamadores sabem disso, pois é a métrica um dos pontos fundamentais para eles (ver 2.3. pp. 28-29, 3.3.2. p. 77, 3.4. pp. 83-84).

Os versos de sete sílabas, como a *Sextilha*, possuem sete sílabas tônicas; geralmente mais uma sílaba átona, ao usar palavras paroxítonas. São muito musicais e muito utilizados, podendo ser enquadrados num compasso quaternário simples. Já os *Martelos* são mais difíceis por causa da sua estrutura de dez sílabas; são muito mais declamados do que cantados, possuindo uma estrutura rítmica alternada. *O Galope à beira-mar* é um estilo bastante característico, lembrando um compasso quaternário composto; a sua construção de 11 sílabas (o que resulta, por vezes, em 12 tempos musicais, contando a final átona) faz com que os cantadores agrupem as palavras de três em três acentos tônicos.

O modo de cantar dos cantadores é bastante característico. “Cantam como se estivessem falando. Daí o canto ser nasalado. Podemos concluir ser a imitação nasal o fator que contribui para que o cantador passe horas a fio, cantando e improvisando, sem demonstrar fadiga” (Lamas 1973, 265). Contudo, muitos cantadores possuem um grande volume de voz, e alguns chegam até a buscar um treinamento vocal formal (ver 4.3.3. e 5.2.1.).

Uma característica da música da cantoria atual é o fato de se manter sempre o mesmo tom, geralmente sol ou lá, prejudicando àqueles cantadores que têm um registro vocal mais grave. Isso está vinculado ao desaparecimento dos Romances, que possuíam maior variedade nas alturas das toadas (ver 4.3.3.). Na opinião de Severino Feitosa, a

cantoria poderia se enriquecer utilizando outros tons, pois evitaria o cansaço e a fadiga de quem não se encaixa nessa altura fixa.

Porque aí vem a questão da mudança. Que se pode cantar, se a viola tem aquele tanto de posições, não se fazia necessário cantar somente naquele tom (Severino Feitosa).

Diferentemente de Feitosa, que nunca estudou música formalmente, o cantador Oliveira de Panelas possui um treinamento musical bem mais formal, o que lhe permite trabalhar a sua voz em relação às toadas da cantoria repentista. Entretanto, ele acha que a prática diária é muito mais importante do que o conhecimento que tem de teoria musical.

Hoje não se divide caminhos. Hoje cantadores que cantam de voz de peito, tem que atender a muitos outros, mas não sai perdendo. Se não tiver muita educação vocal. Não porque eu fiz uma partitura, um solfejo, uma música mecanizada, um pouquinho de partitura que eu conheço, isso não chegou a educar o meu trabalho vocal. Educou que é todo o dia treinando, né? Então eu canto em falsete, eu canto em qualquer altura que se quiser, mas sai do meu corpo de voz. Eu posso fazer isso. Mas na cantoria nordestina a viola está sendo uma altura só prá quase todo mundo, com raríssima exceção. Dos cantadores que formam o grupo “A”, o corpo “A” da cantoria (Oliveira de Panelas).

As melodias são geralmente situadas em registros mais agudos. Segundo os próprios cantadores existem toadas “altas” e “baixas”, sendo que as primeiras também podem ser “estridentes” e “agressivas”. “Cruzam-se, portanto, as idéias de altura dos sons, de timbre e caráter da melodia” (Travassos 1989, 121-A). Ainda sobre o caráter das toadas, Travassos cita: “Algumas toadas são ditas [...] ‘penosas’ (‘saudosas’ ou ainda ‘melódicas’), outras ainda ‘satíricas’ ” (1989, 123). As “agressivas” referem-se a desafios; “penosas”, mais referentes a temas sentimentais, canções; “satíricas”, relacionadas a temas políticos (ver também Lamas 1987, 38).

Resumindo, as toadas são melodias básicas para a declamação dos versos improvisados e servem como uma espécie de suporte para os versos. Os cantadores têm

conhecimento das toadas como melodias individuais, mas de uma maneira bastante relativa. Aquilo que pode ser uma toada para dois cantadores também pode apresentar muitas diferenças. Como disse o cantador Oliveira de Panelas, depois que uma toada entra no “reino da cantoria”, ela já não pertence a mais ninguém. Isso mostra a dinâmica existente na criação e preservação das toadas: elas vão sendo criadas e executadas, formando um repertório variável (ver Travassos 1989; Ramalho 1992, 65).

Após esta introdução geral sobre a música na cantoria, incluindo dados encontrados na literatura pesquisada, ver-se-á agora a opinião dos próprios cantadores a respeito da música na cantoria, a partir das entrevistas obtidas durante a pesquisa de campo.

4.1. Importância da música para os cantadores

Qual é a importância das toadas e do seu acompanhamento de viola para os cantadores? O que difere a cantoria de uma poesia declamada, aparentemente “sem música”? Sabe-se que as características musicais da cantoria repentista determinam a diferença em relação aos poemas declamados, que geralmente não são improvisados. Mas a importância da música na cantoria é um ponto bastante subjetivo. Primeiramente, expõe-se a declaração do cantador repentista Severino Feitosa:

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. Inclusive a afinação de viola de cantador é uma afinação padrão. Todo mundo toca do mesmo jeito, bate do mesmo jeito... Existem os mais ritmados, que cantam exatamente dentro da pancada do baião, que é o que faz ficar dançante e bonito. E quando se muda de modalidade, no caso do *Brasil caboclo*, *Martelo alagoano*, *O boi na cajarana*, aí se dá duas pancadinhas diferentes, já é um ritmozinho mais alegre, mais dançante, então melhora até para quem está ouvindo (Severino Feitosa).

A importância dada pelos cantadores para a música varia de acordo com a habilidade musical de cada um. Alguns são mais musicais, mesmo que intuitivamente, outros são mais limitados, e uma outra parcela tem conhecimentos musicais “formais”. Sebastião Lima confirmou a existência de cantadores que são músicos de profissão também:

Nós temos aqui em Campina Grande o poeta Ronaldo Cipriano, que é filho de Arnaldo, tem o poeta [e cantador] Juvenal de Oliveira, que sabe de música. [...] Inclusive Ronaldo gravou até um CD agora com forró, não sabe? Ele musicou a canção *Uirapuru da saudade*, botou em forró... tá com um CD aí, esse menino é músico (Sebastião Lima).

Uma canção muito apreciada entre os ouvintes de cantoria é *Voltando à minha terra*, de Severino Feitosa. Ele, que nasceu no interior, “no sertão brabo”, pobre, não teve condições de logo cedo ir para uma escola. Quando aprendeu a ser cantador, saiu da vida no meio rural, isso, segundo ele, ainda sem saber ler. Nunca estudou música formalmente, a não ser quando estudava no ginásio, mas muito superficialmente. O que não o impediu de fazer música, que, para Feitosa, é uma das coisas mais importantes na sua vida.

Meu pai mesmo, nunca me disse assim “meu filho, você vai pra escola”, não, primeira coisa que ele fez foi encaibrar uma enxada, “essa aqui é sua”. [...] Saí do sítio, *já era cantador*, sem saber ler. Quer dizer, eu aprendi a ler numa Bíblia Sagrada, e nos folhetos [de cordel] que tinha em casa. Aí aprendi a fazer o meu nome, e aprendi a ler. Quando eu fiz a primeira série ginásio eu tinha vinte anos de idade. Foi quando eu ouvi falar em música, notas musicais, aquele negócio todo, diagrama, não-sei-o-quê e tal. Todas as notas musicais. Foi até um padre, que ensinava num colégio lá em Patos, na Paraíba. Foi a primeira vez que eu fui numa escola. Eu acredito que se eu tivesse estudado a música, *eu* faria alguma coisa. [...] Eu vivo o tempo todo quase que ouvindo música. [...] *Prá mim não existe outra coisa melhor do que música* (Severino Feitosa).

Com certeza, a música da cantoria torna a poesia repentista suficientemente distinta das poesias declamadas, ou as histórias contadas, como nos cordéis. Sendo a cantoria uma arte tão antiga, sua música serviu e serve como um referencial da cultura

nordestina até hoje, para músicos populares, desde Luiz Gonzaga até Alceu Valença, Zé Ramalho, Elomar, Xangai, entre outros.

4.2. A prática das toadas durante um desafio

Existem algumas características musicais que diferenciam alguns gêneros. A *Sextilha* é o gênero que possui mais liberdade na sua execução, pois nela cabe qualquer toada. Do mesmo modo os motes em *Décimas*, principalmente os de sete sílabas. Os outros gêneros tendem para toadas mais constantes. “A *Sextilha* você procura a toada que queira. A *Sextilha*, o mote de dez e mote de sete, qualquer uma toada. Agora, prá [*Galope à*] *beira-mar*, existe duas. *Quadrão da beira-mar*, uma. *Mourão perguntado* uma ou duas, mas o certo é uma. Os outros gêneros variam pouca coisa. Mas, na sua maioria, tem a sua toada específica” (Sebastião Lima).

O poeta José Laurentino não é cantador, mas sabe diferenciar uma toada da outra, pois conhece cantoria profundamente, estando sempre em contato com os repentistas. Na concepção dele, algumas toadas são fixas em alguns gêneros, o que não impede que elas possuam variações, geradas pela improvisação e pelo passar do tempo.

— As toadas dão mais beleza à cantoria... a variedade de toadas é muito grande. Você vai a uma cantoria, se você pedir os cantadores tiram uma cantoria cantando 10, 15 toadas diferentes. Toada das *Sextilhas*. Porque o que tem a toada quase que fixa é, digamos, o *Martelo alagoano*, com poucas variedades. Pouquíssimas, mas o *Martelo alagoano* tem uma toada fixa. O *beira-mar*, com algumas variações, mas pouco. Tem o tradicional, mas hoje já cantam um *Galope à beira-mar* com algumas modificações, com algumas tiradas melódicas diferentes da original, mas ainda segue a mesma trilha, só com algumas modificações, com alguns arranjos.

— Quer dizer que a *Sextilha*, que é um gênero mais “aberto”, comporta várias toadas?

— Várias toadas, exatamente, muitas, muitas, inúmeras toadas. Já o *beira-mar* não,

Conheci Maria linda criatura

Morava pertinho da casa que é minha
 E de todo bairro era ela a rainha
 Pelo seu jeitinho sua formosura...
 ...bom, isso já é uma variação do *beira-mar* antigo, que gera uma
 toada³⁹ (José Laurentino).

Do mesmo modo, os cantadores Oliveira de Panelas e Severino Feitosa concordam que as *Sextilhas* possuem as mais variadas toadas. Outras modalidades comportam duas ou três toadas, como o *Martelo agalopado* ou o *Galope à beira-mar*; os demais gêneros tem suas toadas específicas, variando de cantador para cantador. Entretanto, é bom lembrar, as toadas são melodias extremamente flexíveis, e são transmitidas oralmente, armazenadas na memória de cada um (ou mais recentemente, com a ajuda das gravações de cantoria, nas suas variadas formas).

As toadas são como roupa, vai trocando... uma cantoria você canta em 15 a 20 toadas diferentes. O importante é que você tenha repertório de toadas, que nem todos os cantadores sabem o reino das toadas (Severino Feitosa).

O que existe são padrões típicos da música dos cantadores (e da música nordestina), que formam inúmeras possibilidades e variações de toadas, o que seria, nas palavras dos cantadores, o “reino das toadas”.

Embora os cantadores assinalem constantemente a variedade das toadas de sextilhas e reconheçam identidades, semelhanças e diferenças entre elas, não as submetem a nenhuma classificação. O vocabulário que empregam para falar das toadas é consideravelmente uniforme, o que revela um fundo comum de idéias e experiências musicais. Geralmente, uma melodia não é percebida como uma entidade isolada do texto poético e das circunstâncias em que foi ou está sendo empregada (Travassos 1989, 121; ver também 1997, 542-546; Ramalho 1992, 65-66).

Dependendo do contexto, a utilização delas pode variar: num congresso, existe a limitação do tempo, bem como no programa de rádio *Retalhos do Sertão*. Já numa

cantoria de pé-de-parede a utilização das toadas é bem mais flexível, onde a mudança das toadas ocorre por conta da própria dupla de repentistas. Para *Sextilhas*, existem inúmeras toadas; segundo Feitosa, “mais de 50”. Outros gêneros, principalmente as *Décimas* de dez sílabas, e os gêneros que possuem refrão, como o *Brasil caboclo* ou o *Coqueiro da Bahia*, possuem uma toada bem mais definida e “amarrada”.

O cantador não pode ficar cantando 30, 40 minutos numa mesma toada. Até porque cansa quem tá ouvindo, aquela mesma coisa. Então, cada baião que se canta, de 8, 10 minutos, é uma toada diferente. E o pessoal às vezes até pede as modalidades por conta das toadas que são diferentes (Severino Feitosa).

O *baião*, ao qual o cantador se referiu, não é o ritmo popularizado por Luiz Gonzaga (ver nota 40 p. 97). “Cantar um baião” significa apresentar uma seqüência de estrofes, preludiadas pelas violas, podendo comportar mais de um mote ou assunto dentro de um mesmo gênero. Por exemplo, uma *Sextilha*, que pode ter o seu assunto variado de acordo com a percepção dos cantadores em relação ao público. Pode acontecer também do baião comportar mais de um gênero, por exemplo, de uma *Sextilha* para uma *Décima* com mote de sete sílabas (ver Travassos 1989, 118).

Os cantadores profissionais precisam possuir um vasto repertório de toadas, que podem ser aprendidas, criadas ou até mesmo improvisadas. Um cantador que se identifique com uma toada procura aprendê-la e decorá-la, “principalmente as toadas que vêm em discos. Muitas delas vêm inéditas, aí quem escuta acha bonito, ali já decora” (Severino Feitosa). Existe uma noção de identidade, se são antigas ou novas, mas não há uma preocupação sobre a autoria das toadas, mesmo porque muitas delas são de origem tradicional (isso no que diz respeito às toadas dos desafios repentistas). Zé Laurentino pode explicar melhor essa questão:

³⁹ “Se os cantadores ouvirem isso vão morrer de mangar de mim, porque eu não sei cantar... um cantador mesmo exemplificaria prá você muito melhor”, afirmou descontraidamente o poeta depois de

Há uma variedade muito grande de toadas. Eu acredito que tem cantadores que, se você pedir ele grava prá você e ele canta a mesma *Sextilha* que ele canta aqui numa toada, *Sextilhas* ele canta em “n” toadas, 15, 20, 30 toadas. Então são toadas criadas por eles, são *músicas* criadas por eles próprios. A música do *Martelo alagoano*, que é uma música de domínio público, que a gente não sabe quem é o autor da música, da *melodia*. A melodia do *Galope à beira-mar*, a original, a primeira, ninguém sabe quem foi que fez. Quer dizer, pelo menos não é do meu conhecimento, quem inventou a toada, a melodia eu não conheço. [...] Mas a *Toada alagoana*, *Mourão voltado*, *Gemedeira*, *Gabinete*, que é um outro estilo que é difícil, são toadas e músicas que eles têm, e que a gente não tem assim, o autor. [...] Aí, hoje já há toadas que [foram] criadas por cantadores novos, que modificaram algumas antigas, outros criaram mesmo melodias, toadas novas na cantoria (José Laurentino).

O cantador Oliveira de Panelas explica qual é a relação das toadas com os gêneros poéticos, mostrando que ambos estão em constante mudança. Observe-se o termo por ele usado para se referir as toadas de origem anônima — toadas “existenciais”:

— No *Martelo alagoano*, nós temos uma questão rítmica, o *Martelo agalopado* é outro ritmo, e das modalidades que nós inovamos, que nós restauramos, que era de uso raro, e nós colocamos em evidência, então todas elas tem a sua maneira, a sua característica de interpretação. Seu ritmo, a sua base rítmica, é criada da maneira primitiva, e desenvolvida por nós da maneira que se apresenta, como uma espécie de algum enriquecimento que nós fazemos.

— *Mas existem toadas que estão correndo o mundo da cantoria há anos, e ninguém sabe a autoria?*

— Tem! São quase todas. Nós temos menos toadas conhecidas por nós, feitas por nós, do que as “existenciais”.

— *E as tradicionais se vai aprendendo...*

— No reino da cantoria. No dia-a-dia. Agora só que nós só registramos o que é nosso quando é uma canção, quando é um poema, que nós criamos. Em se tratando da cantoria das modalidades, da existência do reino da cantoria, não. Nós ficamos com esse direito. Pode gravar, não tem problema nenhum (Oliveira de Panelas).

Oliveira de Panelas continua explicando que as toadas podem ser criadas, mas depois de aprendidas e inseridas nas cantorias, passam a ser de todos, a fazer parte de um grupo anônimo e coletivo de toadas, armazenadas nas memórias dos repentistas. Isso gera

uma dualidade, entre o que é definido como a mesma toada e o jeito de cada um memorizar e entoar as toadas.

Feitosa pode criar uma toada dele, mas depois que joga no reino da cantoria não é mais dele, a não ser uma canção. Quando a gente cria a melodia, são criadas por nós, mas no reino da cantoria, nós não temos, só o que se diz é “essa toada é de fulano”, mas não tem o próprio oficializado. Ele tem toadas, eu tenho toadas, lá adiante tem toadas, vários cantadores criam toadas e até modalidades (Oliveira de Panelas).

As toadas são combinadas na hora dos desafios, a depender do contexto. Por exemplo, numa cantoria de pé-de-parede, as duplas podem ter mais tempo para conversar e combinar quais toadas vão cantar, bem como a afinação da viola, na altura que melhor acomoda a voz de ambos dentro de uma afinação padrão. Já num congresso, a dupla deve estar mais “afinada”, acostumada a se apresentar, pois o tempo é limitado e a exigência é muito grande. No programa *Retalhos do Sertão*, os cantadores eram fixos, o que facilitava muito mais o entrosamento dos cantadores. Segue abaixo as declaração de Sebastião Lima:

— *Como que uma dupla combina uma toada prá se fazer um desafio? Porque a gente sabe que os cantadores, quando se apresentam, cantam na mesma toada...*

— Exatamente. Ali ele começa tocando a viola, e um vai puxando a próxima toada que vai ser, fica testando algumas toadas, e muitas vezes, quando eles já estão bem acostumados, aí nem precisa isso. (Sebastião Lima).

Na opinião de Severino Feitosa, a escolha da toada a ser utilizada num congresso pode ser feita ali mesmo, na hora, combinada no palco. Obviamente, se procura buscar uma toada que seja do conhecimento de ambos, para facilitar a apresentação. Muitas vezes se combina a toada, mas, de acordo com o assunto (no caso das *Sextilhas*) ou mote (no caso das *Décimas*), pode se mudar a toada para uma mais adequada. “Que às vezes o assunto é romântico, e a gente ia que tocar numa toada agressiva”. Dependendo da afinidade que existe entre a dupla, tudo fica mais fácil, “eles já vão com tudo colado, em

termos de toada”. Oliveira de Panelas, que constantemente se apresenta em dupla com Severino Feitosa, explica bem o tema:

— A gente procura [combinar] com o outro. “Qual é a toada?” “Diz tu.” “Não, diz tu.” Aí o cara solfeja, e aí “ah, essa não presta!” “Então diga você!” Aí a gente vai chegar num acordo. Dentre todas sempre se sobressai a que a gente se agrada mais.

— *Quer dizer que, naquela hora antes da apresentação, às vezes no próprio palco, um está combinando a toada com o outro, cochichando...*

— É uma toada, mas às vezes nem combina. Também não.

— *Às vezes o cantador ouve e já sabe rebater...*

— É, já sabe que é a toada que o colega gosta, que ele já sabe também... Quando você dupla, no caso eu e Feitosa nós duplamos juntos, nós fazemos muito trabalho, eu não tenho dificuldade em cantar as toadas dele. E nem ele tem dificuldade em cantar as minhas. Que também a gente não cria toada nova do dia prá noite. Ele [Feitosa] já me botou numa fria em Campina Grande, lembra? O nosso amigo no palco, “rapaz, tem uma toadinha boa aqui”, você não se lembra mas eu me lembro, em Campina Grande, num festival. Aí eu peguei a toada, você disse, “ô, cabra pegador de toada!” Que eu nem sei... *Pegador de toada...* tenho que levar um dia prá pegar. [Feitosa: “Foi em cima, no palco, não foi?”] Com um dia eu pego! Porque a gente vive muito, né? (Oliveira de Panelas).

Um outro fator que vem contribuindo para uma sensível modificação das práticas de execução e apresentação das toadas são as duplas fixas de cantadores (ver 2.2.2. p. 17). Poderia ser uma influência das duplas sertanejas do Sul, Sudeste e Centro-Oeste, mas com uma diferença, a apresentação. É impossível para o desafio, a cantoria propriamente dita, a prática das vozes simultâneas. Isso pode acontecer nos refrões, como *Brasil caboclo* ou *Rojão pernambucano*, mas não quer dizer que todos os cantadores cantem em terças ou sextas de modo pensado, intencional. No refrão, a dupla pode cantar em uníssono, mas cada um no seu “jeito”, o que pode se chamar de um intermediário entre a heterofonia e o uníssono propriamente dito. Contudo, as duplas de repentistas fixas, que não são muitas (entre elas, as duplas Nonato Costa e Raimundo Nonato, e Antônio Lisboa

e Edmilson Ferreira), realizam um trabalho diferente, pesquisando e ensaiando toadas, proporcionando um trabalho bem mais racionalizado.

Que eles têm todas as outras que são usadas, que os outros também cantam. Agora quando a dupla é permanente existe um trabalho mais aprofundado. E às vezes tem muito mais riqueza profissional (Severino Feitosa).

4.3. *A viola*

A *viola* é o importante instrumento de apoio rítmico utilizado pelos cantadores (daí o nome também dado aos cantadores, *viroleiros*; ver Travassos 1997, 535). A viola fornece uma base harmônica, geralmente num pedal harmônico (ou seja, na mesma nota), com padrões rítmicos e acordes ora arpejados ora ritmados. Este acompanhamento é chamado de *baião de viola*⁴⁰, e serve para marcar os finais das estrofes, os pontos de respiração, e para acompanhar as toadas dos gêneros poéticos. Um baião de viola corresponde a um “trecho de acordes ritmados que se alterna aos repentes — Portanto, formalmente, ela [a Cantoria] se organiza pela sucessão de Baiões e Toadas” (Ramalho 1992, 61; ver Wilson 1986, 103-107).

A viola é o instrumento da cantoria por excelência. Outrora existiram os repentistas rabequeiros, que hoje em dia parecem estar extintos (ver 2.2.2. p. 15; ver também Lamas 1973). “O cantador sem a viola, se vai cantar não tem graça. A viola inspira ele, a viola é quem teleguia a toada que ele vai cantar, é a companheira inseparável” (Sebastião Lima).

⁴⁰ De acordo com uma informação pessoal dada pelos cantadores Oliveira de Panelas (João Pessoa) e Severino Feitosa (Campina Grande), Luiz Gonzaga teria tirado o ritmo “baião” da cantoria de repentistas, e aplicado no formato dos conjuntos regionais da época. Esta declaração, segundo os cantadores, foi dada pelo próprio Luiz Gonzaga, existindo um registro dessa declaração numa entrevista.

Um dos nomes dados aos cantadores é de “violeiro”, o que, na opinião de Severino Feitosa, não é a conotação mais certa, pois, segundo ele, não é o instrumento o principal na cantoria.

Tem gente que associa o cantador repentista ao violeiro. “Cantador de viola”. Não sei. Eu conheço mais por repentista, repentista cantador. Prá mim é a conotação exata (Severino Feitosa).

Contudo, sem a viola o cantador não conseguirá se apresentar: ela é como se fosse uma arma, de uma maneira tal que chega a mudar o pensamento do cantador, fazendo com que sua mente fique concentrada nos versos, na platéia, no ambiente como um todo. Nas cantorias de pé-de-parede, a viola toca muito mais que nos congressos; mas em todos os ambientes, toda cantoria começa com um baião de viola, como um prelúdio, e segue interludiando as toadas entre os cantadores da dupla.

A viola, ela tem tanta magia prá quem canta, que se você põe a viola no colo você já muda o seu pensamento. [...] Na hora que você dá uma triscada nas cordas, em cima daquele som, aí você já vê um universo vasto, muito grande, que você vai... ela tem uma harmonia com a inspiração, que não pode viver separado (Severino Feitosa).

Dialeticamente, apesar da viola ser um “instrumento mágico”, como diz Feitosa, ele mesmo adverte que a preocupação maior do cantador é com a criação dos versos de repente. Tanto é que, durante o canto, as violas praticamente se calam. O cantador que está improvisando para de tocar, e o colega passa a um dedilhado bem mais suave, quase imperceptível. Eventualmente, no fim de cada respiração (em geral dois versos), 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.

Como disse Severino Feitosa, o importante é saber do assunto que está sendo abordado pelo colega, para tentar se igualar ou até superá-lo nos versos. “Porque se ele está saindo bem num assunto eu tenho que pelear prá também fazer o meu verso bem feito,

saber do assunto” (Severino Feitosa, na entrevista com Oliveira de Panelas). E a viola é um instrumento de apoio indispensável para o cantador lutar por melhores versos; sem viola, o cantador não consegue se apresentar. Para aqueles que podem tocar bem, ainda existe uma preocupação em se buscar cada vez mais uma melhor apresentação da viola.

Não, sem a viola o cabra morre. Tem que estar com a viola fazendo pelo menos assim, um dedilhado, que você faça sem compromisso. Ou seja, ela serve para “abrilhantar” a cantoria poeticamente, mas para o cantador “psicologicamente” ela é a arma maior, a gente tem que ouvir a viola do outro.

E tem outros que abrangem esse universo [musical]. Por exemplo, modéstia a parte falando, eu, Severino Feitosa, nós procuramos tocar bem, ritmar bem, e não esquecer o conteúdo do verso, e vice-versa. [Feitosa: “e fazer uns ponteios também, porque são agradáveis, prá platéia...”] E a platéia adora isso também, fazendo com muita arte... que nós fazemos esse tipo de coisa, que não são muitos cantadores tocando assim não (Oliveira de Panelas).

4.3.1. *Origens históricas*

Devido a importância do instrumento para a cantoria, passa-se agora a uma descrição resumida das suas origens históricas, tentando esclarecer um pouco a questão das variadas nomenclaturas da viola.

Segundo Câmara Cascudo (1939, 141) a viola, introduzida desde cedo pelos padres catequistas, era um instrumento versátil e de fácil manejo. Já a flauta, o pandeiro e a gaita não são encontrados na música dos repentistas. “Nenhum instrumento de sôpro ou percussão é tolerado. Os maracás ou ganzás são ritimadores dos ‘côcos’ praianos ou dos arredores da cidade” (Cascudo 1939, 143). Existe uma grande variedade de violas, tanto no tamanho como no número de cordas, bem como os diversos tipos de afinação. Seguem algumas informações encontradas no verbete *viola*, do *Dicionário do Folclore Brasileiro*:

Instrumento de cordas dedilhadas, cinco ou seis, duplas, metálicas. Tendo seis cordas, repetem o *mi* ou o *si*. [...] No Nordeste, a maioria tem dez trastos [sic]. As afinações variam, *mi-si-sol-ré-lá*,

ou segundo Oneyda Alvarenga, *mi-lá-ré-sol-si-mi*, ou mesmo a inversão destas. É verdadeiramente o instrumento da cantoria sertaneja. Violeiro é sinônimo de cantador. Outrora amarravam uma fita nas cravelhas, depois de cada vitória nos desafios. As violas enfeitadas eram troféus, consagrados e invejados. Foi o primeiro instrumento de cordas que o português divulgou no Brasil. O século do povoamento, o XVI, foi a época do esplendor da viola em Portugal, indispensável nas romarias, arraiais e bailaricos, documentado em Gil Vicente e nos cancioneiros. O padre Fernão Cardim cita-a abundantemente no Brasil. [...] Recebendo de Espanha o violão, como a viola vulgarizado pelos mouros, o português denominou-o no aumentativo de viola, instrumento-rei (Cascudo 1993, 791).

Outro instrumento utilizado na cantoria seria a *rabeca*, espécie de violino (ver 2.2.2. p. 15). “A rabeca é um violino de timbre mais baixo, com quatro cordas de tripa, afinadas por quintas, [...] e friccionadas com um arco de crina, passado no breu” (Cascudo 1939, 143). Contudo, “A viola é realmente o instrumento mais importante na cantoria, podendo aparecer o violino (rabeca) que parece, nos meios urbanos, estar sendo substituído pelo violão afinado como viola. [...] o instrumento usa as escalas tonais e é a tempo [ao contrário do canto], executando interlúdios entre os dois cantadores e até mesmo ligeiros floreios durante o canto” (Lamas 1987, 39).

Uma das maiores dificuldades para se estudar as origens da viola está nas variadas formas em que o instrumento aparece nas descrições históricas, com variadas nomenclaturas. De acordo com o pesquisador Rossini Tavares de Lima:

O nome “viola” já aparece no poema de Alexandre, do século XIII, como instrumento musical de trovador. A viola brasileira sertaneja ou caipira, porém, relaciona-se mais diretamente a um instrumento difundido na Península Ibérica, na segunda trintena do século XVI: a viela ou viola de mão (R. Lima 1964, 29).

Ainda segundo Rossini T. de Lima, o instrumento possuiu os seguintes nomes: guitarra catalã de cinco ordens (João Carlos Amat, “Guitarra Española y Vandola en Dos Maneras de Guitarra, Castellana e Catalana de Cinco Ordenes”, 1596 com 2ª ed. de 1758); “cythara hispanica” (“Musurgia Universalis”, publicado pelo jesuíta Atanasio Kircher,

Roma, 1650): “tinha cinco cordas duplas e dez cravelhas e sua forma foi usual até o século XVIII. Depois passou a ter doze cordas e doze cravelhas, com duas ordens de cordas triplas. Em Portugal, na forma da ‘cythara hispanica’ do padre Kircher, era chamada viola” (R. Lima 1964, 30-31).

Harvey Turnbull et al. (1984) já aponta estas dificuldades em se descrever o instrumento, agravado pelo fato de, em inglês, “guitar” é o nome para todos os instrumentos semelhantes ao violão, de 4, 5 ou 6 cordas, simples ou duplas. Em português, temos o termo “violão”, que especifica o instrumento de seis cordas (podendo ser também doze cordas), e o termo “viola”, para os instrumentos de 5 cordas duplas (apesar de haver violas com apenas uma ou outra ordem de cordas duplas entre os cantadores repentistas nordestinos).

Existe muita especulação sobre as origens da guitarra e seus “parentes” (violão, nesse caso, é o termo português que significa ‘guitarra de seis ordens simples’). Alguns dizem ser o instrumento originado da antiga “kithara” grega, devido à semelhança etimológica: “kitara – guitarra”. Outros acham ser o violão originado de instrumentos oriundos da Mesopotâmia e da Anatólia. A polêmica gira em torno da origem, se a guitarra foi originada na própria Europa “tribal”, ou introduzida na Europa medieval pelos árabes (Turnbull et al. 1984, 88). Existem registros iconográficos de guitarras de todo o tipo na antiguidade; apesar de ser incerta a forma do fundo do instrumento (se chata ou arredondada), e da variedade de tamanhos do braço, em todos os registros iconográficos o instrumento tem a forma “acinturada”. Encontram-se esses registros desde os hititas, passando pelos egípcios e chegando até o início da era cristã (sécs. I ao IV). Existe um lapso de tempo nos registros até o séc. XI, onde reaparece em miniaturas bizantinas (1984, 89).

Instrumentos chamados de “guitarra” são encontrados no séc. XIII, mas atualmente pensa-se que se referem a outro instrumento, “gittern”, um parente próximo mas com algumas diferenças (ver L. Wright 1984, 510-521). A *vihuela de mano*, encontrada na Espanha, possuía afinações sol-dó-fá-lá-ré-sol, todas duplas. O termo “de mano” era para diferenciar de outros instrumentos, como a *vihuela de peñola* ou a *vihuela de arco* (Turnbull et al. 1984, 89).

Segundo Diana Poulton (1984, 724-727), a *vihuela* consiste num instrumento de cordas feitas de tripa, “onde geralmente são arranjadas em seis ou sete ordens”⁴¹, afinadas em uníssono. O auge da *vihuela* foi na Espanha, nos séculos XV e XVI; com o nome de *viola*, o instrumento foi conhecido na Itália e Portugal. Ainda podiam ser acrescentadas palavras para distinguir a maneira de se tocar o instrumento: *viola da mano* (tocada com a mão); *viola de pendola* (ou *peñola*), com uma palheta; e ainda a *viola de arco* (Poulton 1984, 724).

Os primeiros instrumentos do tipo da viola possuíam quatro ordens (Turnbull et al. 1984, 90). Os instrumentos de quatro cordas eram menores do que a *vihuela*, e datam do séc. XVI. Juan Bermudo (*Declaración de instrumentos musicales ... libro quarto*; Oruna, 1555/ r. em 1957) descreve a guitarra como sendo menor que a *vihuela*. Isso também é confirmado pela iconografia da época. As afinações mais comuns, dentre uma grande variedade, eram sol-dó-mi-lá e fá-dó-mi-lá, segundo Juan Bermudo. Outras afinações foram encontradas através de Scipione Cerreto (*Della prattica musica*, 1601), sendo elas sol-ré-fá#-lá — em uníssono, ao invés de oitavas — e de Michael Praetorius (*Syntagma musicum* ii, 2/1619), com afinação dó-fá-lá-ré (*ibidem*).

A guitarra de cinco ordens começa a ser registrada na iconografia a partir do século XV, especialmente na Itália. “O termo italiano ‘viola’ foi aplicado a estes

[instrumentos] bem como a instrumentos de seis e sete ordens”⁴² (Turnbull et al. 1984, 92).

Dentre as mais variadas afinações e disposições das cordas em ordens, duplas ou triplas, a afinação mais comum e que é usada na cantoria até os dias de hoje é lá-ré-sol-si-mi,

que segundo se afirma foi fixada pelo padre Vicente Espinel, novelista, poeta e música, falecido em 1624, as cordas duplas da viola, de tripa e arame, que davam sons em oitavas ou em uníssono, denominavam-se Cimeiras ou Baixos, Requintas, Toeiras, Segundas e Primas (R. Lima 1964, 30).

Segundo o musicólogo alemão Curt Sachs, na sua obra intitulada *The History of Musical Instruments* (1940), a guitarra tornou-se mais popular pela sua praticidade, em relação ao alaúde. Ambos podiam ser substituídos pelo cravo, mas nunca o cravo seria tão fácil de carregar como o alaúde e a guitarra. Além disso, ambos são “unidos com o corpo do instrumentista e refletem seus sentimentos por completo pela retidão do seu toque de execução”⁴³ (Sachs 1940, 374).

A adição de uma 5ª ordem é creditada ao já guitarrista e compositor espanhol Vicente Espinel, “na segunda metade do século XVI”⁴⁴ (*ibidem*)

No século XVII a guitarra hispano-italiana começou a alcançar o mundo aristocrático da França; parece que *les Italiens*, os atores italianos em Paris, trouxeram-na para a cena. Pintores *à la mode*, como Watteau e Boucher pintaram-na nas mãos de comediantes e senhoras da alta sociedade (Sachs 1940, 374-375).

Quando [a guitarra] se tornou um instrumento amador, tornou-se mais simplificada. Seis cordas simples em *Mi Lá ré sol si mi* (escritos uma oitava acima) substituíram as cordas duplas; para lidar com a perda do volume de som, o corpo tornou-se maior [...]. A nova forma era mais fácil de manusear e musicalmente mais robusta; era como a antiga forma do cello estava para a forma da gamba. O manuseio ficou ainda mais fácil no século XIX, quando

⁴¹ “were generally arranged in six or seven courses.”

⁴² “The Italian term ‘viola’ was applied to these as well as to instruments with six and seven courses.”

⁴³ “it blended with the player’s body and reflect his every feeling by the directness of the touch playing.”

⁴⁴ “in the second half of the sixteenth century.”

os pinos de madeira [cravelhas] foram substituídos pelos parafusos de metal⁴⁵ (1940, 375).

A viola era um instrumento bastante popular em Portugal desde o século XV. Já em 1459 os procuradores reclamavam às cortes de Lisboa, pois juntavam-se homens com violas para festejar e roubar outros colegas para tocar e cantar. O primeiro método que se conhece para viola “foi publicado em Lisboa, no ano de 1752, e intitulava-se ‘Dona Policarpia, mestra da Viola’” (R. Lima 1964, 30).

Uma segunda obra, ‘Nova Arte de Viola’, de autoria de Manuel de Paixão Ribeiro, [...] na cidade de Coimbra, teve sua divulgação em 1789. A viola, ensina seu autor, possuía cinco ordens de cordas e doze cravelhas. A afinação era a mesma do século anterior, isto é, “lá-ré-sol-si-mi”, e semelhante à guitarra espanhola, que seria o nosso violão. Na ordem, as cordas denominavam-se Primas, Segundas, Terceiras ou Toeiras, Contras ou Raquintas, Baixos ou Cimenras. Tôdas eram dobradas e os baixos triplicados, acrescentando-se um bordão de prata a qualquer uma delas.

Até o século XIX, havia, em Portugal, os tipos de viola madeirense micaelense, com seis cordas, e atualmente, domina a viola braguesa, de cinco ou seis pares de cordas, tôdas da aço ou arame. Esta viola acha-se espalhada pelo Minho, Açores, Madeira e províncias de ultramar e é comum designá-la pelo nome de “viola de arame”, apresentando a afinação já registrada: “lá-ré-sol-si-mi”, acrescentando-se o “mi” antes do “lá”, nas violas de seis cordas duplas (R. Lima 1964, 30-31).

A partir do século XVI, um instrumento com o nome de viola “já passa a ser mencionado no século, no registro de várias das nossas manifestações musicais” (R. Lima 1964, 31). Mesmo sendo um instrumento tão antigo no Brasil poucos historiadores se preocuparam em descrevê-lo. De acordo com Rossini Tavares de Lima, as primeiras pesquisas sobre a viola no Brasil iniciaram em 1942 e 1943, com Luís Heiror Corrêa de

⁴⁵ “In the seventeenth century the Hispano-Italian guitar began to overrun the aristocratic world of France; it seems that *les Italiens*, the Italian actors in Paris, brought it into fashion. Painter à la mode, like Watteau and Boucher, depicted it in the hands of both comedians and ladies of high society. When it became an amateur instrument it was simplified. Six single strings in *E A d g b e*’ (written one octave higher) replaced the five double strings; to counteract the loss of sound volume, the body was made larger [...]. The new form was easier to handle and musically more robust; it was to the old form what cello was to the gamba. Handling was still more facilitated in the nineteenth century by metals screws replacing the wooden pegs.”

Azevedo, seguido da equipe da Comissão Paulista de Folclore, com Guerra Peixe, Kilza Setti, Marina de Andrade Marconi e Rossini Tavares de Lima (R. Lima 1964, 31).

Ainda existem outros instrumentos com o nome de guitarra, e que não tem muita semelhança com a viola: a *guitarra portuguesa* é semelhante a um instrumento espanhol chamado de *bandurria*, semelhante ao nosso bandolim, em forma de pera. É utilizado “com a *viola* para acompanhar o *fado*, um gênero vocal dos cafés e clubes noturnos portugueses; com o *violão* acompanha o *desafio* [...] de Ponta Delgada, Açores”⁴⁶ (Sadie 1984, 108).

Um outro instrumento, a “guitarra inglesa”, possuía forma diferente do bandolim, todo recortado, nem em forma de pera e nem acinturada. O termo passou a ser utilizado na Inglaterra apenas depois de 1800, “quando a necessidade surgiu para distingui-la da guitarra espanhola”⁴⁷ (Spencer and Harwood 1984, 706). Para aumentar mais a confusão existente entre as nomenclaturas do instrumento, “violão”, de acordo com o *New Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, é uma guitarra de seis cordas, sendo um instrumento popular em Portugal e Açores, utilizado para acompanhar danças (Sadie 1984, 343), esquecendo que violão é também o termo da língua portuguesa para a “guitarra de concerto”.

4.3.2. A viola na cantoria hoje

Diferentemente das violas encontradas no Sul, Sudeste e Centro-Oeste do Brasil, a viola usada na cantoria possui praticamente uma afinação padrão, semelhante a do violão, mas suprimindo a 6ª corda e utilizando ordens de cordas duplas ou triplas, em oitavas.

⁴⁶ “with the *viola* to accompany the *fado*, a vocal genre of Portuguese cafés and night clubs; with the *violão* it accompanies the *desafio* (duel song) of Ponta Delgada, Azores.”

⁴⁷ “when the need arose to distinguish it from the Spanish guitar.”

Na teoria, todas as cordas seriam dobradas, configurando a tradicional viola de dez cordas. Mas na prática, a maioria dos cantadores dobram apenas o bordão, a 5ª corda, pois é uma corda que dificilmente é ponteada, por ser mais prático. Alguns cantadores usam o violão com cordas de viola, usando a 6ª corda como bordão, e a 5ª dobrada uma oitava acima.

No lugar do bordão em cima ela tem uma prima, a primeira. A prima faz uma conexão com o bordão. São duas cordas que, qualquer coisa que a gente tocar, elas ficam soltas. Você não aproveita elas prá tom, o tom delas é original, aberto. [...] A viola tradicional mesmo, que quase ninguém mais usa, ela tem dez cordas. [...] Eu já usei algumas vezes, muito bonito, por sinal, mas é muita mão de obra, não sabe? (Sebastião Lima).

Por causa da popularidade do instrumento nas mais variadas partes do Brasil, a viola passou a ser industrializada, principalmente em São Paulo, mas também existem construtores de viola no Nordeste, segundo Severino Feitosa e Sebastião Lima.

As violas começaram sendo fabricadas lá prá o sul, os cantadores iam comprar viola em São Paulo. Depois apareceram outras pessoas que fazem viola. Aqui mesmo no Nordeste. Até nós temos aqui um companheiro Adaauto Ferreira, ele passa muito tempo fazendo viola, tem boas violas no Nordeste, e foi ele que fabricou. Temos outros aqui que fabrica violas muito bem, que é o Dr. Souza. Em Caruaru nós temos um repentista da velha guarda, que faz, que remonta, faz tudo, muito bom; em João Pessoa tem duas pessoas também, que trabalham com isso, [...] também não é um instrumento caro não. Tem viola aí de todo preço.

Já tem até com captadores...

Claro, aí é onde vem o avanço profissional. Você vai cantar num festival, você vai fazer uma apresentação em público. Aí você vai usar o microfone, que a sua voz vai sair a toda altura, aí não tem som prá viola. Aí vai ficar parecendo como um aboio, a sua voz lá fora. Prá quem tá ali pertinho não, sua voz tá dentro do som da viola, mas prá quem tá lá fora, só tá saindo o vocal, né? E quando a viola tem captador, sai casado (Severino Feitosa).

Tem viola de todo o preço. [...] tem de 50 a 800 reais. E aqui tem um cidadão que ele faz viola muito bem, ele é até formado, é advogado e delgado aqui em Campina Grande, Dr. Souza, ele faz viola de primeira qualidade, de 700 reais. Primeira linha, feita à mão. Ele não fica devendo nada à Del Vecchio, nada (Sebastião Lima).

A fábrica de instrumentos musicais Del Vecchio, citada por Sebastião Lima, foi a criadora do sistema de diafragma. É colocado um disco de metal, por baixo do tampo harmônico, que possui de seis a doze aberturas circulares, ao redor. Outras violas são semelhantes ao violão, possuindo uma só abertura circular no tampo harmônico. Podem possuir captadores de som magnéticos, semelhantes aos violões e guitarras elétricas, para serem melhor amplificadas nos eventos que possuem sonorização, geralmente nos festivais (ver também Waddey 1980, 197-198).

No Brasil, existem muitos tipos de afinação de viola. Dependendo da região, cada uma recebe um nome: no Ceará, através de Corrêa de Azevedo, “Paulista”, “Italiana”, “Maxambomba”, “Guitarra”, “Oitavada”, “Paulistinha”. Em Piracicaba, através de Rossini Tavares de Lima, “Quatro dedo, Paulista, Prô Meio ou Quatro Ponto”, “Cebolão”; “Goiano, Goianão, Três dedos ou Rio Abaixo”, “Goianinho”, “Cebolinha”, “Oitavado” (R. Lima 1964, 32-34).

Depois de temperada ou afinada, a viola pode ser executada de duas maneiras: rasqueada e ponteadada. O ponteadado é o movimento mais ou menos rápido da mão direita, para baixo e para cima, de tal forma que as unhas firam várias cordas ao mesmo tempo. O resultado do rasqueado é sempre harmônico, isto é, acordal. Ponteadado é a maneira de tocar, ferindo cada corda com um só dedo, e o seu resultado será melódico ou polifônico. O ponteadado é uma verdadeira dedilhação, o que dá à viola características de instrumentos solistas, observado nos baiões de viola do nordeste ou nos lundus baianos (1964, 34-35).

Como as violas são construídas até hoje com dez cravelhas, o cantador tem a possibilidade de colocar o conjunto de cordas que mais lhe agrada. Numa cantoria com Severino Feitosa e Nonato Costa, na Casa do Cantador, em Campina Grande (7/8/1998), o bordão estava triplicado em ambas as violas, para dar mais volume de som, uma prática bastante observada entre os cantadores. A viola de Feitosa possuía todas as outras simples, e a de Costa, com a 4ª corda dobrada. A primeira, também em ambas, estava uma oitava

abaixo, sendo provavelmente a corda grave do par. Talvez isso seja devido ao fato da corda aguda do par arrebentar muito facilmente. Os próprios cantadores admitiram não usar muito todas as cordas dobradas, por causa desse fato. Somando todas, a viola de Severino Feitosa tinha sete cordas, e a de Nonato Costa, oito. “Eu uso sete cordas. Eu uso até nove cordas”, diz Feitosa.

4.3.3. *Afinação das violas e sua relação com o canto*

A altura das violas utilizadas pelos repentistas é praticamente a mesma, geralmente sol ou lá. Dependendo da voz do cantador, se afina a viola mais alta ou mais baixa. Isso chega a prejudicar a apresentação de alguns, como descrevem Oliveira de Panelas e Sebastião Lima (ver pp. 87-88).

— Nos cantadores, como qualquer voz humana, nas categorias existem o baixo, o barítono, o médio tenor e o tenor, depois vem o tenorino. Na cantoria também é assim, mas não se obedece essa regra. Então tem uma maioria aí que tem a voz um pouco limitada, vozes finas, que não tem uma extensão vocal, então se procura afinar a viola mais alta. Eu sou um cantador que tenho uma extensão vocal que ocupo todas, mas mesmo assim todo mundo tem seu corpo de voz. [...] eu me sobressaio porque eu treino muito a voz. Mas a viola geralmente é afinada numa altura só para todos eles. Beneficia alguns e, naturalmente, a outros não.

— *Isso é uma tradição muito antiga? De afinar a viola sempre no mesmo tom?*

— Não, é de um certo tempo prá cá. Os cantadores antigos afinavam a viola de acordo a sua altura (Oliveira de Panelas).

Interessante é observar que as afinações de viola poderiam ser em qualquer tom, mas provavelmente nos últimos vinte anos a prática da cantoria fez com que se padronizasse a afinação. Todavia, como aponta abaixo Sebastião Lima, alguns cantadores veteranos ainda afinam a sua viola de acordo com a sua extensão vocal.

— Quem tem voz grossa como eu, eu não posso cantar com a viola muito alta, porque quando eu for dar um agudo, aí o coração vai sair pelo espinhaço [risos].

— *O que eu tenho percebido é que todas as violas são afinadas no mesmo tom...*

— É, hoje existe muito isso, mas existe cantadores que não podem, no caso de Pedro Bandeira, que tem aquela voz cheia. Agora tem cantadores que não tem muito recurso, ele aumentando a viola parece que melhora. Parece não, é melhor (Sebastião Lima).

A opção pela afinação fixa da viola pode ser resultado talvez de uma prática vocal mais recente, e que é uma marca dos cantadores, a voz dita “fanha” ou “nasal”. Ou pode ser uma tradição “reinventada”, um purismo, numa tentativa de auto-preservação. Oliveira de Panelas e Sebastião Lima disseram que as violas podiam ser afinadas em qualquer tonalidade antigamente, a depender do cantador.

Através de entrevistas com cantadores, Travassos conseguiu obter informações que confirmam essa característica da afinação, e sugere que a afinação mais grave, mais comum até a primeira metade do século XX, era consequência da longa duração das cantorias, principalmente dos Romances (Travassos 1989, 121-A).

As toadas “antigas” não soavam “altas” e não representavam problema para quem as cantava, pois a viola [...] era afinada em tom mais grave. [...] A explicação para a elevação da afinação da viola, aliás, está relacionada com as toadas. Os longos “romances”, cuja interpretação integral podia durar mais de uma hora e exigia várias melodias diferentes, eram cantados necessariamente em região confortável para o intérprete, que não se cansava e não enroquecia (1989, 121-A - 122).

4.4. As canções

Atualmente, os cantadores estão cada vez mais interessados em composições definidas, que eles chamam de *canções*. Sem abandonar a tradição poético-musical dos repentes e dos desafios em dupla, mas preocupando-se cada vez mais em atrair um público mais jovem e mais variado do que aquele público tradicional dos desafios. Severino Feitosa, que também tem uma canção composta explica bem o tema:

Hoje tem alguns cantadores que já escreveram música... “Mastruz com Leite”⁴⁸ já gravou um bocado de música de cantador. Inclusive tem um cantador lá em Rio Grande do Norte que não é um cantador famoso mas que tem boas músicas, e até que fez um pé-de-meia depois do Mastruz com Leite... e tem muitos cantadores que tocam bem, que cantam canção muito bem, **que tocam música também...**⁴⁹ [o grifo é meu] e eu acho que é uma coisa boa porque existe uma variedade no trabalho. Porque a canção bem feita, bem cantada, **ela torna-se uma música** [o grifo é meu], muito aplaudida, e é também um descanso para você que está o tempo todo martelando a cabecinha, criando... e a canção é uma espécie de “relax”, prá quem tá ouvindo muda tudo, quando você vai cantar uma canção, a posição na viola é outra⁵⁰ [ver 5.3.], e tal, eu acho uma coisa muito boa (Severino Feitosa).

Contando um pouco a história de sua canção, intitulada *Voltando à minha terra* (ver transcrição C2), Feitosa disse que, “modésita a parte, é considerada uma das melhores, [...] por todos os colegas nossos, e também pelo povo, que às vezes uma música é boa prá os artistas mas não presta para o povo, né?” A aceitação desta canção é muito grande, sendo tocada nos programas de rádio dedicados à música regional e à cultura nordestina, programas de cantoria, e também sendo cantada por outros colegas. Feitosa continua contando como fez a canção:

E foi música que eu fiz sem nenhum conhecimento musical. [...] Eu vinha numa viagem, eu tenho um gravadorzinho pequeno, e aí eu vi um cara tocando sanfona, dando umas notas diferentes dos outros sanfoneiros. Eu disse “esse cara aqui é muito mais clássico do que todos esses que eu já ouvi tocando sanfona”. E ali eu fui amarrando aqueles tons, entendeu? Aí solfejei, botei numa fitinha no gravador e deixei tocar. Uns três anos depois eu me lembrei de fazer essa letra. E aí eu fui na viola, eu faço umas duas ou três posiçõezinhas diferentes, e aí [...] exatamente essa que mais agradou (Severino Feitosa).

⁴⁸ Banda de música dançante, de influência *pop*, que mescla os ritmos e instrumentos tradicionais nordestinos como o forró, o baião, a sanfona, zabumba e triângulo, com instrumentos modernos como a guitarra elétrica, sopros de madeira (como saxofone e flauta) e metal (como trompete e trombone), baixo elétrico, bateria, teclados eletrônicos etc.

⁴⁹ Note-se como o cantador distingue claramente, no seu discurso, que cantoria não é música como convencionalizado pela sociedade em que vive. Declarações como esta são comuns entre os entrevistados.

⁵⁰ Feitosa aqui se refere ao toque da viola dos repentistas, que é sempre no mesmo tom, diferentemente das canções, que possuem progressões harmônicas.

As canções são inovações que não tiram a autenticidade da cantoria, e permitem aos cantadores que componham também, algo que só vem a enriquecer os ambientes de cantoria, como disse José Laurentino. “Há os cantadores que cantam de improviso mas que fazem também as suas músicas, as suas melodias... as suas composições” (Severino Feitosa).

Os pioneiros de canções [são] Eliseu Ventania, Pedro Bandeira, Antônio Alves, o próprio Patativa do Assaré fez aquela “Triste partida” que agente cantou muito em viola, que Luiz Gonzaga cantou, “Setembro passou, outubro e novembro, já estamos em dezembro, meu Deus, o que é de nós, com medo da peste e da fome feroz”, é mais ou menos assim. Isso cantado, por quem sabe, é bonito. [As canções] são aprendidas e compostas. Podem ser de domínio público também, mas na sua maioria são composições próprias. Muitas vezes a pessoa faz a composição mas a voz não é bonita, bota outro com a voz bonita prá cantar, e fica melhor, assim como as músicas normais⁵¹ (Sebastião Lima).

Para o público tradicional de cantoria, a canção não faz parte do repertório. “Ela é mais para um tipo de público mais jovem, o público que tá começando a namorar. [As canções] vêm em segundo plano. Porque tem um povo que gosta de ver o desafio do cantador. ‘Vamos polemizar’, né?”, diz Sebastião Lima.

O público “moderno”, mais jovem e/ou habitante das cidades, prefere a canção porque ela está muito mais próxima da realidade urbana do que o repente propriamente dito, que é um símbolo da cultura rural sertaneja. Talvez as canções estejam dando continuidade aos antigos romances, adaptando-se às características da sociedade moderna. Que não tem mais tempo para horas de cantoria de romances, mesmo porque a televisão já está encarregada desse papel — o de “contar histórias”.

⁵¹ Observe-se a colocação de Tião Lima, que novamente opõe a cantoria em relação à música “normal”, ressaltando que, na concepção dos cantadores, cantoria não é música como convencionado pela sociedade em que vive.

5. ESTILO MUSICAL DOS GÊNEROS POÉTICOS

Dividir o estudo de uma cultura musical entre os seus elementos e seu contexto social é uma das abordagens mais difundidas na etnomusicologia. Segundo Nettl, “Música de qualquer espécie, mas especialmente música folclórica e tribal, deve ser examinada de dois modos: (1) por ela mesma, ou seja, seu estilo e estrutura, e (2) no seu contexto cultural, sua função, e seus relacionamentos com outros aspectos da vida. Eventualmente, é claro, uma fusão das duas abordagens deve ser alcançada” (1973, 17)⁵².

De acordo com Pascall (1980, 316) o termo “estilo” pode ter vários significados, podendo determinar “características musicais de um compositor individual, de um período, de uma área ou centro geográfico, ou de uma sociedade ou função social”⁵³. O autor divide o estudo do estilo musical em forma, textura, harmonia, melodia e ritmo (1980, 316-317). Um outro autor define estilo como todas as

escolhas que um trabalho ou execução fazem dentre as possibilidades disponíveis. [...] Estilo deve assim referir-se a elementos que caracterizam os trabalhos ou as execuções de um período, região, gênero, ou compositores e executantes individualmente⁵⁴ (Randel 1986, 811-812).

Todavia, para se descrever estilos de músicas ditas “folclóricas” e não-ocidentais, é necessário desenvolver adaptações para o vocabulário técnico normalmente usado para descrever a música ocidental (Nettl 1973, 17). Os elementos que podem constituir um repertório podem ser como

⁵² “Music of any sort, but folk and tribal music especially, should be examined in two ways: (1) for itself, that is, its style and structure, and (2) in its cultural context, and its relationship to others aspects of life. Eventually, of course, a blending of the two approaches should to be achieved.”

⁵³ “music characteristics of an individual composer, of a period, of a geographical area or centre, or of a society or social function.”

⁵⁴ “choices that a work or performance makes from among the possibilities available. [...] Style may thus refer to features that characterize the works or performances of a period, region, genre, or individual composer or performer.”

um vocabulário de unidades, talvez motivos melódicos ou rítmicos, linhas de música acompanhando linhas de poesia, fórmulas cadenciais, acordes ou seqüências de acordes⁵⁵ (Nettl 1983, 190).

Pode-se dividir o estudo do estilo das músicas de tradição oral em: (a) “estilo do som e do canto”; (b) “forma”; (c) “ritmo e tempo”; (d) “melodia e escala” (Nettl 1973, 19-27)⁵⁶.

(a) Estilo vocal: é muito difícil para se descrever o estilo vocal em palavras; por isso, busca-se algumas características básicas, como variados graus de tensão vocal, vibrato, *tremolo*, pequenas variações na afinação, ornamentação (trinados ou apojaturas), e assim por diante (Nettl 1973, 19). Um fator freqüentemente observado é que o estilo vocal tende a se conservar muito mais do que o estilo musical, o que faz com que seja um dos traços mais característicos de uma cultura, “intimamente ligado [...] a outros aspectos da vida” (1973, 20)⁵⁷

(b) Forma e estrutura: outro aspecto a ser descrito é a forma e a estrutura de um exemplo musical, desde formas mais amplas até pequenas diferenças, a articulação dos temas e motivos, se são contrastantes ou repetições. Depois de identificar as diversas partes de um exemplo, é necessário relacioná-los. Um modo de identificar essas relações é utilizando letras e números (Nettl 1973, 20).

(c) Ritmo e tempo: o ritmo poderá ser descrito através de várias maneiras, de acordo com o que é mais característico no exemplo a ser analisado: se é constituído de um pulso e acentos regulares, com uma organização semelhante a compassos (o que poderia ser chamada de “organização métrica”); a variedade das durações dos sons, se pequena (figuras de um e meio tempo) ou grande (de figuras muito longas a muito rápidas, como de uma semibreve à uma semifusa). A descrição do tempo também é importante, podendo ser

⁵⁵ “a vocabulary of units, perhaps melodic or rhythmic motifs, lines of music accompanying lines of poetry, cadential formulas, chords or chords sequences.”

⁵⁶ Sobre questões de estilo, ver Nettl (1964, 166-203; 1983, 47-9, 115-7, 189-91).

descrita através do número de notas por minuto ou segundo, ou através de um pulso, caso exista um (Nettl 1973, 24).

(d) Melodia e escala: um dos aspectos mais estudados é a melodia, talvez por ser um dos mais difíceis de ser descrito. Um princípio básico para este estudo é o estabelecimento de um desenho melódico, se ascendente, descendente, linear, saltos etc. Outro aspecto seria o âmbito melódico, ou seja, qual a nota mais grave e a mais aguda do exemplo analisado (Nettl 1973, 25).

Ainda há o aspecto mais complexo de ser descrito, a escala. Sabe-se que existem variadas maneiras de se organizar os tons de uma escala através do mundo, e essa é a maior dificuldade, em se estabelecer qual é a organização dos sons da escala. A terça “neutra” (geralmente 350 cents, mas também encontrada entre 351 e 355 cents⁵⁸, a depender do tipo de mensuração), por exemplo, situada entre as terças maior (300 cents) e menor (400 cents), é um fenômeno comum em várias culturas (ver 5.2.4. p. 140). Também importante é determinar se existe uma hierarquia das notas da escala, ou seja, a existência de uma nota fundamental, a partir da qual a escala é gerada, e quais os outros tons mais utilizados na escala (1973, 26).

5.1. Transcrições

As transcrições são importantes instrumentos para se aprofundar a compreensão sobre um determinado estilo musical, principalmente os de tradição oral. O estudo destas culturas depende de algum tipo de registro, que inicialmente são as gravações. Num segundo momento, torna-se importante a reflexão mais detalhada e

⁵⁷ “closely tied to the [...] other aspects of life.”

⁵⁸ Também conhecida como “terça de zalzal” (ver O.Wright e Josef Pacholczyk 1980, 514-528).

aprofundada dos exemplos, através de algum tipo de registro visual, o que poderíamos chamar de *notação*.

Notação e transcrição empregam ambas representações escritas da música. Transcrição é uma subcategoria da notação, e logicamente e historicamente requer a preexistência da notação (Ellingson 1992, 111)⁵⁹.

Ver-se-á agora um breve relato sobre a história e a utilização da transcrição na etnomusicologia, para depois partir para os modelos de transcrição utilizados neste trabalho.

5.1.1. Breve histórico das transcrições

Nos primórdios da etnomusicologia as transcrições eram feitas no próprio campo, de ouvido. Com o surgimento da tecnologia de gravação sonora, a “transcrição feita diretamente da apresentação, no campo ou num laboratório, tornou-se obsoleta”⁶⁰ Conforme os meios de gravação foram se transformando, apurando a qualidade dos registros, a transcrição foi se tornando um meio cada vez mais aceito e conveniente. Até a segunda guerra mundial, utilizavam-se os cilindros inventados por Thomas Edison, que passaram a ser substituídos pelas fitas (Nettl 1964, 101).

Posteriormente, surgiram meios eletrônicos para a transcrição, para ajudar a medir mais precisamente certos elementos, como altura. Contudo, a dificuldade em se trabalhar com estes equipamentos extremamente complexos vem causando muita polêmica entre os etnomusicólogos. Meios eletrônicos podem captar muito mais do que os ouvidos humanos percebem, e isso causa o problema em selecionar como a máquina poderá transcrever e em que nível (Nettl 1964, 102), pois as máquinas não conseguem transcrever

⁵⁹ “Notation and transcription both employ written representations of music. Transcription is a subcategory of notation, and logically and historically requires the pre-existence of notation.”

⁶⁰ “transcription done directly from performance, in the field or the laboratory, became obsolete.”

qualquer tipo de música, principalmente as que possuam polifonia, porque a máquina só consegue registrar os tons de uma só voz .

Até os equipamentos de transcrição eletrônica estarem prontamente disponíveis e aperfeiçoados, a transcrição com algum tipo de sistema de notação manual permanece uma das ferramentas indispensáveis para o etnomusicólogo. E apesar de terem sido feitas tentativas para se providenciar outros sistemas de notação, o sistema ocidental tem sido tradicionalmente preferido”⁶¹ (Nettl 1964, 103).

Ellingson descreve os tipos de transcrição de acordo com a sua evolução histórica. “De um instrumento essencialmente ilustrativo para demonstrar teorias universalistas pré-concebidas, a transcrição evoluiu gradualmente numa ferramenta para a descoberta das diferenças culturais” (Ellingson 1992, 110)⁶².

As primeiras transcrições de Hornbostel e Abraham tornaram-se um modelo para transcrições até a segunda metade do séc. XX, quando Charles Seeger formulou a distinção entre as notações “prescritivas” e “descritivas”, onde a primeira representa a maneira de execução e interpretação de uma peça (a nossa “partitura”), e a segunda, descrição visual de sons musicais para análises mais aprofundadas, (Ellingson 1992, 110; ver C. Seeger 1975), pois normalmente as transcrições são necessárias para o entendimento de culturas musicais que não possuem nenhum tipo de notação, ou que possuem um outro sistema de notação diferente do ocidental. Já no início do século Hornbostel enfrentou problemas relativos às transcrições feitas na época, sendo que algumas eram totalmente objetivas, mas “obscureciam a musicalidade por sua complexidade”, ou outras, que eram musicalmente claras e compreensíveis, mas distorciam a verdade musical (Ellingson 1992,

⁶¹ “Until electronic notation devices are readily available and perfected, transcription with some sort of manual notation system remains one of the indispensable tools of the ethnomusicologist. And although attempts at providing other notation systems have been made, the Western system has traditionally been preferred.”

⁶² “From a essentially illustrative device to demonstrate preconceived universalist theories, transcription gradually evolved into a tool for discovery of cultural diversities.”

125). A solução para o dilema seria encontrar um meio termo entre as duas formas de transcrição, permitindo uma leitura fluente e objetividade ao mesmo tempo.

5.1.2. Modelos de transcrição deste trabalho

A partir de estudos feitos anteriormente, para a construção deste trabalho, optou-se pela utilização da notação ocidental para as transcrições (o que não impede outras tentativas de transcrição). O motivo principal é porque a cantoria é uma tradição ocidental, brasileira, de origem européia e que tomou sua forma própria na colônia.

Consequentemente, as toadas são basicamente escalas diatônicas, com altura definida. O maior problema da utilização da notação ocidental é o registro do ritmo, pois observa-se que, apesar da estrutura lógica (e por vezes rígida) dos versos, que são cercados por regras poéticas e gêneros bem definidos, os cantadores possuem uma grande liberdade rítmica ao se apresentarem. Acredita-se que isso ocorre como consequência das formas poéticas, ou seja, de como um cantador determina a relação texto-música (ver 5.2).

Algumas transcrições foram encontradas nos trabalhos de Elba Braga Ramalho (1992) e de Pedro Santos e Neco Monteiro (*in* Tavares 1975). As transcrições encontradas no texto sobre o *II Congresso Nacional de Violeiros* (Tavares 1975, xxvi-xxxii) foram escritas em notação ocidental, mas desvinculam totalmente a música da poesia. Não apresentam relação com a letra e acabam se tornando um pouco etnocêntricas, forçando as toadas de versos setissílabos a uma mesma acentuação (através da anacruze e da utilização de fórmula de compasso binário); e as toadas de dez sílabas a um mesmo ritmo padrão.

Melodicamente, a impressão que se tem é que as toadas foram simplificadas, o que evita a descrição da improvisação. Parece que o objetivo destas transcrições é fornecer um registro bastante simplificado das toadas; porém, a busca pela objetividade acabou por obscurecer aspectos importantes, evitando ressaltar a inter-relação entre música e

poesia. Seleccionou-se três exemplos, reeditados no computador, que seguem abaixo (Tavares 1975, xxvi [*Décima e Martelo*]; 1975, xxviii [*Sextilha*]).

DÉCIMA



Figura 1: toada de Décima de sete sílabas (II CNV)

MARTELO AGALOPADO



Figura 2: toada de Martelo agalopado (II CNV)

SEXTILHA



Figura 3: toada de Sextilha (II CNV)

Duas outras transcrições foram encontradas na dissertação de mestrado em sociologia de Elba B. Ramalho⁶³ (1992, 68-69). São bem mais conscientes, e buscam, de uma maneira bastante neutra, as alturas das notas para cada sílaba poética, numa pauta convencional, juntamente com a letra. Numa segunda linha, estão os padrões de viola tocados no exemplo. A primeira transcrição mostra a dupla José Zilmar da Silva e José Ricardo de Oliveira; a segunda transcrição mostra a dupla Rogério Menezes e Sílvio Granjeiro.

A título de ilustração, acrescentamos uma mostra comparativa das duas toadas selecionadas antes [...]. Limitamo-nos a transcrever apenas a proposta e a resposta iniciais. Levaríamos muito tempo na transcrição completa, o que não se faz necessário em virtude de a própria finalidade do trabalho ser outra (Ramalho 1992, 66).

⁶³ As figuras inseridas neste trabalho de Ramalho bem como de Lamas, são fac-símiles dos originais.

Dupla I

Cantador A

J = 130

Voz

(-) (-)

A vi - o - la me deu la - ma, Deu a - mor, deu ca - sa - men - to,

Viola

me deu rou - pa, deu cal - ça - do, me deu Á - gua, e deu sus - ten - to

Eu can - to a can - ção do mun - do Na lí - ra do pen - sa - men - to.

Cantador B

J = 130

Voz

(+) (+)

E - la me deu a - li - men - to, Dá bru - sa, cal - ça com - pri - da

Viola

u - ma par - te é de Je - sus E ou - tra, vi - o - la que - rida

U - ma da - ma re - ser - va - da Pra tu - do na mi - nha vi - da

Figura 4: transcrição de Ramalho 1

Dupla II

Cantador A

J = 118

Voz

(+)

A nos - sa can - ti - ga - é gra - ta Pa - ra o pú - blico ser - ta - ne - jo

Viola

(+) (+) (+) (-) (+) (+)

En - tre re - pen - te e vi - o - la, En - tre to - a - da e ar - pe - jo. E

(-) (-)

a ban - de - ja se pa - re - ce Um chin - cho de fa - zer quel - jo.

Cantador B

J = 118

Voz

(+) (-)

Mas es - sa ma - ta - o de - se - jo De can - ta - dor de re - pen - te

Viola

(-)

Mais fe - liz e mais ca - paz, Mais a - le - gre, e mais con - ten - te

(+)

É quan - do ve - jo João Ré - gle Sen - ta - do na mi - nha fren - te.

Figura 5: transcrição de Ramalho 2

Ainda foram encontrados outros exemplos de transcrições em duas outras autoras: Elizabeth Travassos apresenta algumas linhas de transcrição nos exemplos do seu texto (1989, 121-A, 123, 127); no primeiro texto de Dulce Martins Lamas (1973) encontram-se transcrições de toadas de romances, e de alguns desafios gravados:

Trata-se de gravações feitas nos estúdios da Rádio Ministério da Educação, quando da vinda ao Rio de Janeiro, em 1949, do Cego Aderaldo, que se fazia acompanhar por Domingos Fonseca e o rabequista, seu filho de criação, Mário Aderaldo (Lamas 1973, 250).

São eles: *Sextilha*, *Quadrão*, *Mourão*, *Martelo Agalopado* (Lamas 1973, 250, 254, 257, 261). As transcrições tentam registrar as improvisações rítmicas, optando por uma variedade de figuras rítmicas (o que limita mais a interpretação da transcrição àquelas figuras rítmicas), ao invés de utilizar tempos longos e curtos (o que daria mais neutralidade às transcrições). Mostra também a improvisação da viola e da rabeca. Como documento, estas transcrições são o único registro escrito encontrado de cantorias mais antigas, o que poderá mostrar relativamente as diferenças entre os estilos da época e atual, o que será abordado mais adiante, nas conclusões.



Figura 6: toada de Sextilha (Lamas 1973)

Em outro trabalho (Lamas 1987) existem exemplos de toadas de *Sextilha*, *Quadrão*, (1987, 33), *Mourão* e *Galope à beira-mar* (1987, 37). Diferentemente das transcrições dos trabalhos anteriores, estes exemplos não possuem as improvisações das violas, dispondo as frases em linhas acompanhando as frases musicais.

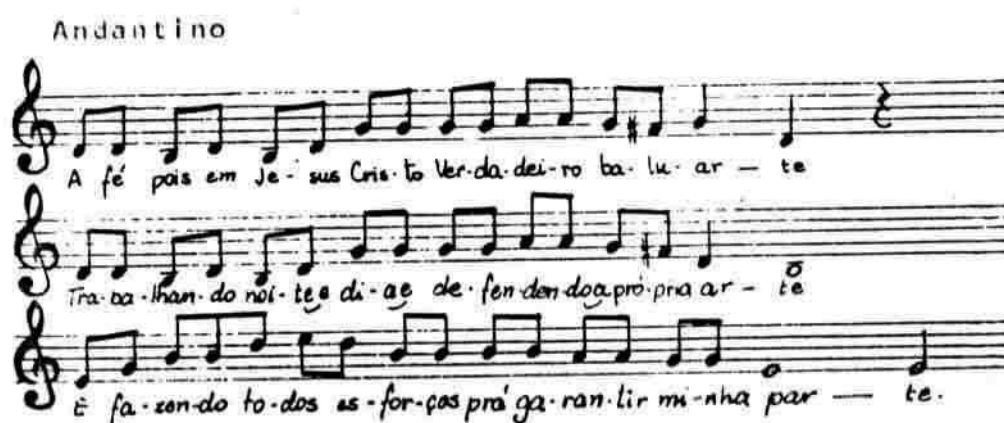


Figura 7: toada de Sextilha (Lamas 1987)

Sabe-se que os cantadores admitem que a mesma toada é aplicada durante um mesmo gênero, só mudando a toada quando ela se torna “cansativa”. A variação da toada, de uma estrofe para outra, tanto entre dois cantadores como entre o mesmo cantador, é relativamente pequena. Por isso optou-se, inicialmente, por transcrever as duas primeiras estrofes dos desafios mais significantes registrados em pesquisa de campo. Foram escritas de modo que se pode visualizar as duas toadas em apenas uma página, dando uma visão geral para o leitor. Assim, fica mais fácil a identificação de toadas.

Para selecioná-las, buscou-se o maior número de exemplos, preservando a proporção de como eles são apresentados, nos diferentes contextos em que foram registrados. Desse modo, obteve-se, para este trabalho, uma seleção de 64 amostras de toadas, entre elas 18 *Sextilhas*; 26 *Décimas*, sendo 18 com mote de sete sílabas e 8 com mote de dez sílabas; 17 gêneros variados, sendo a maioria registrada em congressos e

festivais, e 3 canções, num total de 64 transcrições. Como cada cantador executa a sua estrofe, um depois do outro, buscou-se a melhor estrofe de cada um, respeitando a sequência da apresentação. Assim, o primeiro nome a figurar no cabeçalho da transcrição equivale ao cantador que iniciou a peleja. A melhor dupla de estrofes selecionada era a que possuía melhor gravação e que possibilitava uma melhor compreensão do exemplo, tanto do conteúdo da poesia como a apresentação da toada.

Como o desafio entre cantadores é sempre apresentado em pares⁶⁴, a indicação “(*n* estrofes)”, ao lado da indicação de andamento, refere-se ao número do par de estrofes selecionado, sempre a partir do primeiro cantador. Por exemplo, a transcrição contém a seguinte indicação: (IV estrofe) — significa que é o quarto par de estrofes do exemplo, a sétima estrofe a ser apresentada (a quarta estrofe do primeiro cantador), e, conseqüentemente, a oitava estrofe a ser apresentada (e quarta estrofe do segundo cantador).

Inicialmente, anotou-se todos os dados em manuscrito, mas desde o início pensando em utilizar símbolos que pudessem ser aplicados no computador. Posteriormente, as transcrições foram editadas no computador, utilizando o programa *Coda Finale* v. 3.5.2. Uma grande facilidade proporcionada por esse equipamento é o reaproveitamento de outros arquivos já editados. Uma vez criado um arquivo para determinado gênero, com os símbolos necessários configurados, número de linhas, quantidade de compassos, títulos etc., este arquivo pode servir para uma nova edição, poupando tempo e mantendo configurações anteriores, estabelecendo um padrão bastante consistente⁶⁵. A partir do

⁶⁴ Por vezes um desafio acaba no primeiro cantador, mas, na maioria das vezes, o desafio termina sempre com um número par de estrofes. Isso vai depender um pouco também do contexto onde estão se apresentando os cantadores: se num congresso, onde o tempo é limitado a cinco minutos, ou numa rádio, onde a programação é limitada por tempo também, ou numa cantoria de pé-de-parede, onde a dupla tem total liberdade para começar e terminar a sua improvisação poético-musical.

⁶⁵ Contudo, sabe-se que este *software* foi concebido unicamente para a música ocidental, nos seus mais amplos aspectos. Dessa maneira, teve-se que adaptar o trabalho à concepção musical do programa, o que não chegou a prejudicar este trabalho. Outros tipos de trabalhos etnomusicológicos sofrem muito mais

modelo das transcrições, foi criada uma legenda para explicar a função de cada símbolo utilizado na transcrição.

Alguns destes símbolos utilizados nas transcrições foram extraídos da própria literatura etnomusicológica (ver Nettl 1964, 107). Para indicar duração prolongada da nota, utiliza-se a *fermata*, e para indicar duração reduzida da nota, a *fermata invertida*. As variações de altura que não ultrapassam um semitom (aprox. 0,25 tom), são indicadas pelos sinais (+) e (-). O glissando de uma nota a outra é indicado por um traço que acompanha a cabeça de uma nota a outra. A barra de compasso indica o final das estrofes, e o final de cada verso é marcado com a barra de compasso tracejada⁶⁶.

Outros símbolos tiveram que ser alterados, adaptados ou até mesmo criados para ajudar na descrição do estilo vocal dos cantadores. O *traço diagonal*, que indica os pequenos glissandos sem altura definida, geralmente entoados “de garganta”, como apoio para notas que estão em acentos tônicos no verso; inclinado para direita, indica um apoio ascendente, e inclinado para esquerda, descendente. Para indicar os diferentes tipos de vibrato, foi utilizado o *til*. Quando colocado acima da nota, indica vibrato de pequena intensidade; dois deles indicam vibrato com intensidade relativamente maior. Quando colocados ao lado da nota, de maneira semelhante a uma ondulação, indicam vibrato com portamento.

Quanto às respirações, são indicadas pelo *traço duplo*. Como a intenção das transcrições foi buscar uma associação das toadas com os gêneros poéticos, a divisão das células equivalem a um verso. Como existem muitas pausas entre os versos, muitas vezes nos mesmos lugares, optou-se por restringir a notação destas pausas através de respirações, curtas (até um tempo) e longas (dois ou mais tempos, indicados por um número acima do

com esta “ditadura” dos meios computacionais comercializados. Seria de extrema ajuda para a pesquisa etnomusicológica a criação de *softwares* específicos para a transcrição.

símbolo). Assim, todas as *Sextilhas* tem seis compassos, as *Décimas*, dez, e assim por diante.

Em relação às alturas, optou-se por transcrever a partir do tom original das gravações, ou seja, “C=C”, colocando-se as notas na clave de sol, num registro e notação equivalente a do tenor. Desse modo, pôde-se observar que a grande maioria das transcrições estão em sol, sendo que algumas encontram-se num tom um pouco mais alto, “C=C(+)” ou “C=C#”. Apenas uma transcrição encontra-se em outro tom, lá (ver transcrição 13/10).

Esse fenômeno pode ser explicado da seguinte maneira: a afinação do canto está completamente ligada à afinação da viola. Sabe-se que a viola possui uma afinação padrão, sendo ela lá-ré-sol-si-mi (as cinco cordas do violão, do agudo para o grave). Contudo, os cantadores afinam a viola de acordo com a sua extensão vocal, sendo que a maioria prefere afinar num tom mais baixo; na maior parte dos casos, um tom abaixo. Já aqueles cantadores que possuem uma voz mais aguda, afinam a viola no seu tom natural, ou seja, em lá, como é o caso de Severino Feitosa.

Para auxiliar na análise da variação das toadas entre cantadores, e assim confirmar algumas hipóteses, optou-se pelo recurso do gráfico. Eles são formados por uma relação entre altura e tempo, colocada numa pauta convencional de cinco linhas (ver 5.2.2. p. 132).

⁶⁶ Algumas transcrições fugiram deste esquema, pois a acentuação musical nem sempre equivalia à acentuação métrica dos versos. São eles: *o Galope à beira-mar* e o refrão de *No pé da cajarana*.

5.2. Análises

Existem inúmeros tipos de análises, e inúmeros objetivos para estes tipos de análises. Analisar algo significa buscar um maior entendimento deste algo. Na música, a análise vem sendo uma das principais armas para a compreensão tanto de músicas contemporâneas como do passado, e principalmente das culturas de tradição oral, da nossa ou de outras culturas do mundo.

De modo geral, a análise musical pode ser definida como “a resolução da “estrutura musical” nos seus elementos constitutivos relativamente mais simples, e a investigação das funções destes elementos dentro desta estrutura” (Bent 1980, 341)⁶⁷. Desse modo, estrutura musical pode ser definida como parte de uma obra, uma obra inteira, um grupo de obras ou todo um repertório, tanto em tradições escritas como tradições orais (*ibidem*). “Na etnomusicologia, análise inclui o estudo da relação entre estrutura musical, execução e cultura”⁶⁸ (DeVoto 1986, 37; ver também Nettl 1964, 45, 98, 131-132, 136, 196).

Como os dados obtidos com os cantadores sobre música são extremamente abrangentes, tanto da pesquisa de campo como da bibliografia pesquisada (como já foi visto no cap. 4), optou-se por buscar uma análise musical mais *outsider*, respeitando as informações *insider* obtidas, principalmente as que se referem à métrica poética. Seguindo a indicação de Nettl para o estudo do estilo musical em culturas de tradição oral, irá se abordar o estilo musical das toadas através dos tópicos (a) estilo do som e do canto; (b) forma; (c) ritmo e tempo; (d), melodia e escala (Nettl 1973, 19-27).

⁶⁷ “The resolution of a musical structure into relatively simpler constituent elements and the investigation of functions of those elements within that structure.”

⁶⁸ “In ethnomusicology, analysis includes the study of the relation among musical structure, performance, and culture.”

5.2.1. *Estilo do som e do canto*

O primeiro aspecto a ser considerado nas análises das transcrições pode ser o estilo individual do canto de cada cantador. A regra geral seria distinguir duas tendências para o estilo do canto: mais declamado ou mais ritmado.

Os diferentes modos de entoar os tons da toada, ou seja, as sílabas poéticas, variam entre notas glissadas, notas com ou sem apoio glotalizado, vibrato (normal, com intensidade e com portamento), acentos muito caracterizados (que merecem ser destacados); em relação à altura, podem ser mais altas ou mais baixas.

De modo geral, as toadas são semelhantes em todos os gêneros: prolonga-se quase sempre as últimas sílabas tônicas dos versos, onde, na quase totalidade das transcrições, observou-se que a última sílaba da estrofe sempre é prolongada, e, a depender do estilo de cantar do cantador, com vibrato (o que é o mais comum). Há a possibilidade do cantador terminar os versos finais (de frase ou de seção) com uma apojatura longa.

Os acentos vão variar de acordo com o cantador; nestas sílabas, é freqüente encontrar prolongação do tempo e vibratos; por vezes, a ênfase dada pelo cantador é tão grande que o tom pode aumentar um pouco na afinação (+). Os tons abaixados (-) ocorrem quando a nota é muito aguda (geralmente sol⁴ ou lá⁴), ou nos intervalos de terças, descaracterizando assim, em algumas toadas, uma noção de tons maiores ou menores. Travassos observou que alguns cantadores chegam a distinguir entre toadas maiores e menores, geralmente aqueles que possuem algum conhecimento musical formal (1989: 127).

Praticamente não existem pausas indicadas nas transcrições; o silêncio está representado pelo símbolo da respiração, que indica o tempo que um cantador leva para tecer um novo verso; é aquele momento que ele estará pensando para fazer o verso. Nem sempre o número das respirações equivale a tempos regulares, mas existe uma tendência

para completar os tempos regularmente (geralmente dois, quatro, ou oito tempos). Isso se faz mais comum nos gêneros dialogados, onde um cantador deve responder ao verso (ou par de versos) do companheiro na mesma estrofe. Ao se omitir a presença de figuras de pausa, a não ser quando dentro da estrutura dos versos, permitiu-se que todas as toadas fossem visualizadas com o número de compassos equivalente ao número de versos do gênero.

O que guia os repentistas nesta disposição de canto e silêncio é a viola. Ela que dá os tempos da toada, fazendo, na palavra dos próprios cantadores, “como se fosse um sino”. Realmente, o que mais chama a atenção neste ponto é o aspecto do andamento. Existe pouca variação no andamento das toadas, principalmente os gêneros de desafio, tradicionais — *Sextilhas* e *Décimas*; quase todos possuem andamento entre 96 e 116 M.M. Os gêneros que possuem refrão (*Brasil caboclo*, *Coqueiro da Bahia*, *Rojão pernambucano*, entre outros) são mais rápidos, situando-se entre 138 e 168 M.M. As canções, entretanto, são bem mais lentas, talvez por serem as sucessoras modernas dos Romances, com andamentos entre 80 e 104 M.M. Segundo Travassos,

a interpretação dos ‘romances’ era lenta: os cantadores que entoavam sozinhos longos poemas tinham necessidade de fazer apresentações pausadas para evitar o cansaço (Travassos 1989, 124).

A viola é o instrumento que deixa a cantoria um tanto quanto especial. Além dela servir quase como um metrônomo para os cantadores, ela também é a inspiradora dos versos, onde, nas cantorias de pé-de-parede (bem menos rígidas no que diz respeito a duração dos repentes), realizam verdadeiros prelúdios de abertura e interlúdios entre as estrofes⁶⁹.

⁶⁹ Também existem prelúdios e interlúdios nos outros ambientes, mas, nos congressos, é exigido do cantador que faça o maior número de versos possível dentro de um tempo determinado; o mesmo acontece nos programas de rádio. As gravações em estúdio, na maioria das vezes, passam por um arranjo prévio.

Além do padrão básico em *ostinato*, com um acorde maior entre sol e lá (a depender da afinação do instrumento), a viola pode ainda executar pequenos fragmentos melódicos, feitos improvisadamente dentro do estilo melódico das toadas. O padrão de acompanhamento pode ainda assumir algumas variações rítmicas, e alguns cantadores chegam ao requinte de tocar na viola a toada que vai usar; menos freqüente, mas de grande efeito, são cantadores que conseguem, por alguns momentos, acompanhar com a viola, em uníssono, a toada que está cantando.

Vale ressaltar que, quando um cantador está improvisando versos, dificilmente toca a viola, a não ser nos baiões-de-viola, que acentuam os finais de frases. Sua função é fazê-las soar como se fossem uma só, pois enquanto um canta o companheiro está fornecendo o andamento através da viola, preenchendo a melodia com um acompanhamento (sobre a viola, ver 4.3).

Alguns cantadores descreveram a forma de cantar e a forma da toada para Elizabeth Travassos (1989), relacionando-as com o desenho melódico; segundo ela, o cantador João de Lima descreveu uma toada que “começa alta e vem descendo”, “descrição exata dos segmentos das transposições a intervalos descendentes. Contudo, a toada dita por ele como sendo a mesma apresentava forma diferenciada” (1989, 126-127).

5.2.2. *Forma e estrutura*

A forma estrutural das toadas nem sempre coincide com a forma poética dos versos, ou seja, com as rimas. Espera-se que este estudo das formas musicais das toadas (descritas no item 5.3.) auxilie futuras pesquisas sobre o processo criativo dos cantadores (ver também Travassos 1989, 126-128). Mieczyslaw Kolinski lembra que

O estudo da correlação entre música e letra tanto nas culturas ocidentais como nas não-ocidentais representa indubitavelmente

um importante campo de investigação. Na medida em que a estrutura metro-rítmica está relacionada, música e texto devem demonstrar um certo grau de afinidade; mas nós devemos ter em mente que a estrutura musical freqüentemente é não somente muito mais complexa do que a [estrutura] textual mas também mostra características específicas que não estão presentes no texto⁷⁰ (Kolinski 1973, 494).

Através das transcrições, pôde-se observar que a variação da toada entre cantadores é menor quando a dupla é “fixa” (o que não é o tradicional, mas vem ocorrendo cada vez mais freqüentemente, e que não impede que estes cantadores se apresentem em outras duplas), ou habituada a se apresentar. É o caso da dupla fixa Edimilson Ferreira e Antônio Lisboa, ou de cantadores como Severino Feitosa e Oliveira de Panelas, que não trabalham com nenhuma dupla fixa, mas constantemente se apresentam juntos; tudo é uma questão de afinidade.

O que mais ocorre é o cantador se apresentar autonomamente, e, é claro, aqueles que conhecem mais e mais colegas tem a vantagem de conhece melhor cada um, aumentando assim as suas chances de apresentação. Há também o estilo individual de cada repentista, ou até mesmo a diferença de idade entre cantadores de uma dupla, o que permite ligeiras diferenças entre as toadas.

Mas não estamos diante de um conjunto de melodias fixas, que se pode discriminar com facilidade e relacionar uma a uma. Elas têm vida na improvisação poética e participam, de certa forma, da efemeridade do repente. Além disto, são sempre cantadas por duplas, o que significa dizer que, ao examinar uma toada executada no contexto de uma cantoria, temos que levar em consideração desde logo dois intérpretes diferentes. A toada não é uma entidade fixa. A memorização e reprodução de melodia “nota a nota” inexistem na cantoria, assim como inexistem em outras tradições orais. Mesmo cantando a toada à sua maneira, impondo-lhe seu estilo, alterando graus da escala ou invertendo o movimento de certos

⁷⁰ “The study of the correlation between music and words both in Western and non-Western cultures represents undoubtedly an important field of investigation. As far as metro-rhythmic structure is concerned, music and text may display a certain degree of affinity; but we should keep in mind that musical structure is often not only far more complex than textual but also shows essential specific characteristics not present in text.”

desenhos, o repentista não está rompendo com a regra que o obriga a acompanhar seu parceiro na mesma toada (Travassos 1989, 120).

5.2.3. *Ritmo e tempo*

O aspecto mais importante das toadas para a análise musical provavelmente é o ritmo, uma vez que os versos possuem números de sílabas — que equivalem a tempos musicais —, e acentos métricos, que variam de acordo com o número de sílabas. “Temos de convir que a duração de tempo está implícita no acento lingüístico da palavra” (Lamas 1973, 264).

Na própria teoria da versificação encontra-se classificações com termos que se assemelham aos termos musicais, que são as seguintes: *metro*, *ritmo* e *rima* (Cegalla 1995, 571), conceitos estes que são amplamente conhecidos dos poetas glosadores e cantadores repentistas⁷¹. Entretanto, algumas palavras são necessárias para explicar como se reduziu em notação o ritmo das toadas e sua relação com o ritmo das violas.

Ao se comparar o ritmo das toadas de sete sílabas com o ritmo das violas que as acompanham, percebe-se que os tempos das violas equivalem a dois tempos da toada, gerando uma proporção de 2:1. Isso faz com que possa se entender essa relação como um compasso quaternário simples, onde as notas das violas são semínimas, e as notas das toadas são, na maioria, colcheias.

Nas toadas de dez sílabas, a organização rítmica delas se assemelha a um compasso alternado (2+3+4+2), onde a viola praticamente não toca junto com a toada, só tocando nos interlúdios e permanecendo num compasso quaternário simples. As toadas de onze sílabas, menos freqüentes, equivalem a um compasso quaternário composto, com divisão em três — nesse caso, a viola pode permanecer no compasso quaternário simples.

⁷¹ Para uma análise mais profunda do discurso poético, ver Bakhtin (1988).

Como já foi dito, enquanto um cantador está cantando, tanto ele quase não toca a viola (a não ser os baiões-de-viola que acentuam os finais de verso) como o seu colega, que passa a um acompanhamento dedilhado na viola, bastante sutil. No início do baião e entre uma estrofe e outra, as violas tocam o estilo *ostinato*, sempre marcando os tempos equivalentes do compasso quaternário simples.

Passa-se agora à algumas considerações sobre a teoria da versificação, e suas possíveis relações musicais.

O *metro* (ou a *métrica*), na teoria da versificação, define o número de sílabas (que agora, musicalmente falando, equivalem a metade de um tempo). Classificam-se os versos mais comuns da poesia em língua portuguesa em: monossílabos, dissílabos, trissílabos, tetrassílabos, pentassílabos, hexassílabos, heptassílabos (ou setissílabos), octossílabos, eneassílabos, decassílabos, hendecassílabos e dodecassílabos. O verso de cinco sílabas pode ser chamado de *redondilha menor*; o de sete, *redondilha maior*; o de dez sílabas, *heróico*; o de doze, *alexandrino* (Cegalla 1995, 572). No caso da cantoria, são usados os versos setissílabos, decassílabos e hendecassílabos.

A regra não conta a(s) última(s) sílaba(s) átona(s) dos versos. Os versos que terminam em palavras oxítonas são os chamados “versos agudos”⁷²; os que terminam com uma sílaba átona (palavras paroxítonas) chamam-se “versos graves”; os que terminam com duas sílabas átonas, “versos esdrúxulos” (palavras proparoxítonas) (Cegalla 1995, 573). Isso causa um efeito direto na configuração rítmica das toadas, já que o cantador, naturalmente, busca um tempo maior sempre nas últimas sílabas tônicas.

Um verso agudo quase sempre acaba com um tempo que poderia equivaler a uma semínima, num compasso quaternário simples; um verso grave pode ter duas variações: terminando em duas colcheias ou duas semínimas, a depender da forma do verso

(se inicia ou conclui uma frase musical). Exemplo (note-se que a acentuação dos versos, com uma ligeira diferença no acento das duas primeiras sílabas):



Figura 8: versos Grave e Agudo

As sílabas poéticas não equivalem às sílabas gramaticais. Elas estão muito mais próximo do discurso falado, e como possuem ritmo, muito mais musicais. Eis os “processos para a redução do número de sílabas métricas”: a *crase*, “fusão de duas vogais iguais numa só”; *elisão*, “supressão da vogal átona final de um vocábulo, quando o seguinte começa por vogal”; *ditongação*, “fusão de uma vogal átona final com a seguinte, formando ditongo”; *sinérese*, “transformação de um hiato em ditongo, na mesma palavra”; *ectlipse*, “supressão de um fonema nasal final, para possibilitar a crase ou ditongação”; *aférese*, “supressão de sílaba ou fonema inicial” (Cegalla 1995, 573-4).

Interessante é observar o segundo aspecto na classificação, o *ritmo*. Esse aspecto se refere à acentuação tônica dos versos, através da colocação das palavras. No caso específico da cantoria repentista, ver-se-á os versos de sete, dez e onze sílabas.

Os *heptassílabos* (ou *setissílabos*) apresentam praticamente todos os tipos possíveis de acentuação, com uma única exceção: sempre são acentuadas as últimas sílabas tônicas dos versos (versos extraídos da obra *Cancioneiro*, do poeta contemporâneo português Cabral do Nascimento, *in* Cegalla 1995, 575):

⁷² Note-se agora mais um termo aproximando a poesia da música.

- 1^a, 3^a, 5^a e 7^a: “**Surgem velas muito além.**”
- 1^a, 3^a e 7^a: “**Todo o tempo** me sobeja.”
- 3^a, 5^a e 7^a: “**Viveria sempre lá.**”
- 3^a e 7^a: “De que **tudo** acontecesse.”
- 1^a, 4^a e 7^a: “**Tudo** o que **está** para **trás.**”
- 2^a, 4^a e 7^a: “O **tempo tudo** melhora.”
- 2^a, 5^a e 7^a: “Ou **foi** ou **jamais** começa.”
- 4^a e 7^a: “Que se **prolonga** sem **pressa.**”

Os quatro primeiros tipos de acentuação lembram a acentuação natural de um compasso quaternário; os outros tipos, semelhantes à contratempos nos três primeiros tempos, mantendo o último tempo forte do compasso.

Décio Pignatari (1986, 31) explica que os versos de até sete sílabas, amplamente utilizados, possuem acento livre, sendo que o único acento que é respeitado sempre (inclusive na cantoria) é o da sétima sílaba, o que pode ser observado na transcrições. São encontrados versos setissílabos nas *Sextilhas*, *Décimas*, e nos gêneros acompanhados de refrão, como o *Brasil caboclo*, por exemplo.

Os *decassílabos* apresentam duas modalidades de acentuação: 3^a, 6^a e 10^a sílabas (sempre respeitando o último acento tônico), os chamados “versos heróicos”; 4^a, 8^a e 10^a sílabas, chamados de “versos sáficos” (Cegalla 1995, 576). Contudo, ao se observar as transcrições, percebe-se que todos os versos de dez sílabas registrados neste trabalho são acentuados como os versos heróicos:



Figura 10: versos Hendecassílabos (Galope à beira-mar)

Décio Pignatari ainda lembra que o ritmo poético pode ser interpretado através de esquemas de acentos, que, segundo ele, são apenas quatro na poesia ocidental, “de origem grega” (1987, 27): “2 binários e 2 ternários” (1987, 22). São eles: **I. “binário ascendente”**: um acento fraco (breve) seguido de um forte (longo) (1987, 22); **II. “binário descendente”**: um acento forte (longo) seguido de um acento fraco (breve) (1987, 23); **III. “ternário ascendente”**: dois acentos fracos (breves) seguidos de um forte (longo) (1987, 24); **IV. “ternário descendente”**: um acento forte (longo) seguido de dois acentos fracos (breves) (1987, 26).

Estes padrões de acentuação foram utilizados na criação dos modos rítmicos da Idade Média, onde “os padrões correspondem aos pés métricos da poesia francesa e latina” (Grout e Palisca 1994, 103): “binário ascendente”: modo II, “iâmbico” (ou “jâmbico”); “binário descendente”: modo I, “trocaico” (ou “troqueu”); “ternário ascendente”: modo IV, “anapéstico” (ou “anapesto”); “ternário descendente”: modo III, “dactílico” (ou “dácilo”)⁷³. No caso da cantoria, provavelmente o princípio de organização rítmica das suas toadas siga uma métrica acentual (ver Kolinski 1973). Eventualmente as sílabas tônicas podem não coincidir com pulsos fortes, naturais de cada compasso, mas na maioria das vezes, as sílabas tônicas coincidem com os pulsos dos compassos, principalmente a última sílaba, como já foi visto anteriormente (para os versos de sete, dez e onze sílabas, os padrões de acentuação são aqueles descritos na p. 112, 113 e 114, respectivamente).

⁷³ Nos modos rítmicos da *Ars Nova*, ainda encontra-se duas possibilidades extras: o modo V, “espondaico” (ou “espondeu”), com duas longas, e o modo VI, “tribráquico” (ou “tribaco”), com três breves.

Entretanto, nem sempre a organização métrica acentual consegue explicar a organização rítmica de um determinado exemplo musical, pois muitos não obedecem esta regra, tal como a música renascentista, que “mostra uma organização métrica clara apesar de ser basicamente não-accentual”⁷⁴ (Kolinski 1973, 495), ou em culturas não-ocidentais (ver Kolinski 1973, 495-497, 500-501).

O terceiro critério para a versificação é a *rima*: “é a identidade ou semelhança do som do fim (ou do meio) dos versos. [...] É um recurso *musical* que agrada aos ouvidos [o grifo é meu]” (Cegalla 1995, 578; ver também Pignatari 1987, 36). Existem os seguintes tipos de rimas:

Foneticamente, as rimas podem ser:

- 1) **perfeitas**: *sereno* e *moreno*, *audaz* e *paz* [...] etc.
- 2) **imperfeitas**: *Deus* e *céus*, *estrela* e *vela*, *espirais* e *Satanás*, etc.
- 3) **toantes** (idênticas somente na vogal tônica): *casa* e *vale*, *mudo* e *último*, [...] *época* e *pétala*, *livro* e *lório*, etc.

Conforme a posição do acento tônico das palavras que as formam, as rimam chamam-se:

- 1) **agudas** ou **masculinas**: *feroz* e *atroz*, *amor* e *clamor*, etc.
- 2) **graves** ou **femininas**: *festa* e *manifesta*, *flores* e *cores*, etc.
- 3) **esdrúxulas**: *mágico* e *trágico*, *lórico* e *onírico*, etc. (Cegalla 1995, 578).

Ainda podem ser classificadas segundo o seu valor (*ibidem*), se são “pobres” (palavras da mesma classe gramatical: “coração e oração, amor e temor”); “ricas” (palavras formadas com classe gramatical diferentes: “prece e adormece, penas e apenas”); “raras” (palavras de poucas rimas possíveis: “cisne e tisne, bosque e enrosque”); ou ainda “preciosas” (artificiais, do tipo “vê-la e estrela, tranqüilo e ouvi-lo, dá-lhe e fale”). As rimas ainda podem ser organizadas em “parelhas” (AABB), “alternadas” (ABAB), “interpoladas” (ABBA) e “misturadas” (livremente). Na cantoria, tem-se as seguintes ordens básicas de rimas: ABCBDB (*Sextilha*) — alternadas, e ABBAACCCDDC — onde

⁷⁴ “shows a clear metric organization although it is basically non-accentual.”

ABBA e CDDC são interpoladas (geralmente DC é o mote das *Décimas*, ou o refrão, também chamado de estribilho (ver Cegalla 1995, 579 e Pignatari 1987, 36).

Finalizando as questões sobre o ritmo, as estrofes também são nomeadas de acordo com o número de versos: *Dístico*, *Terceto*, *Quadra*, *Quintilha*, *Sextilha*, *Oitava*, *Décima* (Cegalla 1995, 579). O número de versos irá determinar o tamanho das frases musicais e o número de motivos melódicos.

5.2.4. *Melodia e escala*

Melodicamente falando, as toadas são basicamente configuradas em graus conjuntos. Os saltos de terça maior e menor são amplamente usados; já os saltos de quarta, quinta, sexta e sétima maior, menos freqüentes. Geralmente os saltos são situados no início de cada toada, ou de cada seção da toada, ou no fim. O motivo inicial da toada quase sempre começa com uma nota aguda, formando um desenho descendente, e o motivo final sempre acaba na fundamental, com a penúltima nota quase sempre um tom acima, como um apoiatura (lá-sol).

O registro das toadas ficaria situado entre o tenor, sendo a nota mais grave ré³, e a mais aguda, lá⁴. Não se encontram nos exemplos toadas em outros registros, apesar de existirem cantadores com todo o tipo de voz, como já disse o cantador entrevistado Oliveira de Pannels.

Por isso a afinação das violas, que, por ser padrão, muitas vezes prejudica a execução vocal daqueles que possuem um registro vocal mais grave. Outrossim a escolha de parceiros é muito importante, pois quando têm a mesma altura vocal, escolhem toadas com registro menor, ditas “toadas baixas”; e aqueles que possuem uma voz mais brilhante, procuram toadas com registro maior, “mais altas” (ver 4.3.3.; Travassos 1989, 121-A - 123).

Os modos que mais se assemelham com a estrutura das toadas são mixolídio, lídio, dórico, e também os modos maior e menor, a depender da toada e do cantador. Pode se encontrar toadas com a sensível menor, ou maior, e também pode se encontrar o quarto grau aumentado (semelhante ao modo lídio) ou justo, isso na mesma toada, o que vai depender da criatividade e da improvisação feita pelo cantador.

Muito comum é a ocorrência de terças semelhantes à terça neutra, pois eventualmente os cantadores entoam as terças de modo completamente maior ou menor; ao observar as transcrições, nota-se quase sempre a terça maior com o sinal (-), ou a terça menor com o sinal (+). Também é muito comum apresentar, na mesma toada e até mesmo no mesmo verso, terças ora maiores ora menores (ver 5.1. p. 114).

Câmara Cascudo chegou a citar Mário de Andrade, que achou traços semelhantes ao quarto de tom na música dos “violeteiros-cantadores”, a partir de glissandos ou vibratos (Cascudo 1939, 151-152). Poderiam ser estas características, a terça neutra, e também a quarta aumentada, uma herança da cultura árabe, oriunda do tempo da colonização brasileira⁷⁵ (ver Soler 1995).

Elizabeth Travassos aponta para duas vertentes sobre as características das toadas. A primeira, representada pelas idéias do Pe. José Geraldo de Souza e Dulce Martins Lamas, sugere que as melodias utilizadas na cantoria vêm de uma herança “do canto latino na música folclórica brasileira”, utilizando “‘escalas modais’ que integravam a cultura musical dos primeiros colonizadores”. (Travassos 1997, 543-544). A outra vertente, de acordo com as idéias de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Oneyda Alvarenga, fala de “‘escalas alteradas’ (subentende-se escalas tonais alteradas)” (1997, 544).

Assim, caracterizam o canto nordestino, o abaixamento do VII grau, a alteração ascendente do IV grau, a eliminação da sensível

⁷⁵ Essa idéia relacionando as escalas nordestinas com a cultura árabe são extremamente difundidas, mas não existem muitos estudos aprofundados a respeito.

nos desenhos melódicos. Estes autores não repudiaram a interpretação anterior, pois em outros momentos referiram-se às mesmas como “escalas modais” (Travassos 1997, 544).

5.3. Descrição do estilo musical das toadas

Para se buscar um melhor entendimento da organização das toadas em motivos, buscou-se identificar padrões semelhantes com o objetivo de se abstrair modelos de toadas (ver Nettl 1983, 118-127).

Cada verso equivale a um “motivo” melódico, de um compasso. Como os versos são agrupados em pares, estes pares de versos foram designados de “frases”. Encontrou-se motivos idênticos entre a mesma dupla, e entre duplas diferentes, que foram a base para a identificação das toadas. Estas toadas muito semelhantes foram agrupadas, recebendo uma numeração, por exemplo, “toada 1”. Posteriormente, distinguiu-se, principalmente nas *Sextilhas* e nas *Décimas* de sete sílabas, grupos de toadas organizados de acordo com algumas características.

Assim sendo, ao analisar as transcrições encontrou-se toadas com motivos praticamente idênticos nas *Sextilhas* e nas *Décimas*, sendo que, de acordo com a própria orientação dada pelos cantadores, os outros gêneros variados possuem uma toada mais ou menos padrão.

As *Sextilhas* possuem três grupos de toadas, sendo o “grupo I” formado por motivos transpostos diatonicamente, o “grupo II” formado por toadas constituídas por 2 ou 3 motivos melódicos, e o “grupo III”, formado por toadas com 3 ou 4 motivos. As *Décimas* possuem apenas dois grupos, equivalentes aos grupos II e III das *Sextilhas*.

As toadas, ditas semelhantes, depois de agrupadas de acordo com o tratamento dado aos motivos, ainda podem apresentar variações, de acordo com a sua organização

interna, o que demonstra a relatividade existente na organização das toadas. Desse modo, uma toada pode fazer parte de um ou outro grupo, de acordo com a sua variação (isso ficará mais evidente se o leitor observar as transcrições e as tabelas).

Para se entender melhor essa organização motivica das toadas, confeccionou-se tabelas que possuem as formas de todos os exemplos transcritos: para *Sextilhas* (tabela 1), *Décimas* de sete sílabas (tabela 2), *Décimas* de dez sílabas (tabela 3), *Outros gêneros* (tabela 4). As tabelas podem se organizar nas seguintes colunas: grupos, forma, número da toada, número da transcrição. A ordem é feita por toadas, e cronologicamente, também respeitando a ordem das duplas do exemplo transcrito. Para ressaltar as variações semelhantes, utilizou-se o recurso de cores: preto e azul, indicando duas organizações possíveis semelhantes entre si, e vermelho, indicando outros tipos de organização, que não se encaixam em nenhum dos outros dois tipos (preto e azul).

A forma é descrita através do uso de letras maiúsculas para as frases musicais (em pares de motivos), e números, para os motivos, que são equivalentes aos versos. As variações de frases e de motivos são indicadas por linhas. Quando necessário, indicar-se-á as rimas dos versos através de letras minúsculas. O traço indica as respirações, que podem ocorrer no final de frase, ou até mesmo entre motivos, a depender da necessidade do cantador⁷⁶. Por exemplo:

A(1)(2)B(3)(4)-B'(3')(4')B''(3'')(4'')

Passa-se agora à descrição específica das toadas nos principais gêneros poéticos pesquisados, entre elas as *Sextilhas*, as *Décimas* de sete e dez sílabas, e outros gêneros derivados, incluindo aqueles com refrão.

⁷⁶ Vale lembrar que as respirações não são apenas para tomar ar, mas também para pensar na estrofe que irá cantar; quanto menos o cantador “respirar”, melhor será conceituado, principalmente nos festivais.

5.3.1. *Sextilhas*

Como já foi visto anteriormente, as *Sextilhas* são os gêneros que possuem mais variedade e quantidade de toadas. Acredita-se que isso deve-se ao fato das *Sextilhas* serem o gênero mais flexível e mais usado, tanto para abrir como para intermediar e encerrar cantorias; nos festivais e programas de rádio, são elas que iniciam a cantoria.

Sua forma básica consiste em seis compassos, organizados em duas frases A-BB, num andamento médio entre 100 e 108 M.M. (a mais rápida e a mais lenta, respectivamente, com mínimo de 88 – S3 – e um máximo de 126 – S12). Nas *Sextilhas*, os versos são tratados em pares, formando três frases musicais de dois versos. O ritmo se assemelha a um compasso quaternário simples, onde os acentos nem sempre são no 1º, 2º e 3º tempos — isso irá depender da acentuação dos versos, conforme visto nas regras para o estabelecimento da versificação (ver 5.2.3.).

Existem três tratamentos formais básicos para as toadas das *Sextilhas*, formando três grupos: o primeiro consiste em toadas compostas por um motivo descendente que vai sendo transposto diatonicamente e descendentemente; o segundo consiste na repetição de dois ou três motivos, como se fosse um *ostinato*. Um terceiro grupo seria formado por toadas compostas de frases de dois compassos, com motivos diferentes, seguindo os pares de versos que compõe a rima. Um detalhe importante de se ressaltar: nas *Sextilhas*, os dois últimos motivos da frase B sempre correspondem à forma poética, com motivos semelhantes para os versos c e d, e b (Aab-BcbBdb).

As toadas das *Sextilhas* possuem uma semelhança muito grande na sua construção. Com a exceção de uma toada (ver S15, toada 11), a forma básica é A-BB', onde o motivo da rima b sempre é o mesmo, um em pergunta e o outro em resposta. Segue agora uma descrição mais detalhada das toadas identificadas através da análise das transcrições.

Toada 1 (sextilha)**Figura 11: toada de Sextilha 1**

O motivo básico para esta toada está definido no primeiro verso, iniciando com um arpejo de tríade maior na segunda posição (I), seguindo o resto das sílabas do verso por graus conjuntos (II) (ver S1, S4, S11 e S17). Por vezes, a segunda nota do arpejo pode ser substituída, ou pela primeira ou pela segunda nota, iniciando a toada com um salto, ou mesmo trocá-las de lugar (fazendo um acorde quebrado). Em quase todos os exemplos, o 2º compasso possui um prolongamento com um tempo a mais. Isso poderá ocorrer sempre nos finais de frase, em todos os gêneros. A escala utilizada tem todas as características do modo maior, inclusive a presença de uma sensível menor. Sua extensão não passa de uma oitava, e sua forma básica pertence ao primeiro grupo, motivo transportado descendentemente e diatonicamente por imitação.

Sua forma poderia ser descrita como A(1)(2)-B(3)(4')B'(5)(4), sendo A constituído de dois versos ab e B, dividido em duas frases Bcb-B'db, uma pergunta e outra resposta, o que será uma forma constante nas toadas de *Sextilhas*. A seção A é formada pelo motivo inicial (1), mais o segundo motivo, igual ao inicial, transposto diatonicamente um tom abaixo (2); B é formado pelo motivo inicial transposto dois (3), três (4) e quatro (5) tons abaixo, com uma variação no motivo (4'), em forma de pergunta, no 4º compasso, e o motivo (4), seguindo a estrutura do motivo inicial. A forma musical e poética desta toada seria, então, A(1a2b)-B(3c4'b)-B'(5d4b), onde (1) é o motivo principal, exatamente de um compasso.

Toada 2 (sextilha)**Figura 12: toada de Sextilha 2**

Nesse segundo exemplo (ver S3, S12 e S16), existem menos motivos, dois ou três, que são repetidos igualmente ou com variações durante a toada. O motivo inicia também com um arpejo maior, só que agora na posição fundamental. A extensão melódica é menor ainda, indo de, no máximo, mi³ a ré⁴. Essa toada parece estar mais aproximada do modo lídio, pois, eventualmente, o 4º grau é elevado, formando uma 4ª aumentada em relação à fundamental.

Poderão aparecer fragmentos da toada anterior, principalmente na seção B (ver transcrição S3 cantador I). Sua forma também poderia ser definida como A-BB', mas com outra organização interna: A é formado pelo motivo inicial repetido (1), e B, formado por dois motivos, uma variação do inicial, como se fosse uma pergunta, e um motivo de resposta, podendo ser (1)(2) ou (2)(3). Existem ainda outras possibilidades, descritas na tabela 1 referente às *Sextilhas*. Este grupo de toadas poderia estar encaixado no segundo grupo, um motivo repetido várias vezes. Sua forma musical poderia ser A(1)(1)-B(1)(2)B'(1)(2') ou A(1)(1)-B(2)(3)B'(2)(3').

Toada 3 (sextilha)**Figura 13: toada de Sextilha 3**

Um terceiro modelo de toada (ver S7 e S9) possui uma melodia um pouco diferente dos exemplos anteriores. A primeira frase é composta por dois motivos, ou dois compassos, como nos outros exemplos. A linha melódica da primeira frase faz um desenho em arco, no primeiro compasso ascendente e no segundo compasso, descendente, por graus conjuntos, o que pode ser encaixado no terceiro grupo, frases de dois compassos, com motivos diferentes. Poderá haver um salto no primeiro compasso, de 4ª justa, da 6ª para a 7ª sílaba.

A segunda frase, composta por duas seções, possui a primeira seção B invertida no desenho, onde o primeiro compasso é descendente e o segundo, ascendente. A segunda seção B' é uma variação da primeira, como se fosse para finalizar o verso, com uma característica bem peculiar: um salto descendente de 6ª maior, da 7ª para a 8ª sílaba do penúltimo verso. Junto com as duas primeiras notas do último verso, fazem também um arpejo de tríade maior, na segunda posição.

Sua forma poderá ser definida como A(1)(2)-B(3)(4)B'(3)(4'), sendo B' a finalização da toada. A construção dos motivos dá uma idéia constante de pergunta e resposta. A escala do primeiro motivo se assemelha mais ao modo lídio, com o 4º grau aumentado, e os outros dois, no modo maior. Até então, em nenhum dos três exemplos percebeu-se a terça menor, ou mesmo maior baixa, a não ser na transcrição S9, onde o cantador Zacarias Sobrinho parece conduzir a toada para os dois últimos motivos de maneira diferente, onde aparece o 3º grau abaixado, fazendo uma terça menor. Esse modelo é o que apresenta maior extensão vocal, de ré2 a sol3. O terceiro grupo de toadas é o que parece ser mais comum entre as toadas das *Sextilhas*.

Estes três modelos de toadas representam cerca de metade do repertório das *Sextilhas* desse trabalho. A outra metade consta de toadas diferentes, todas elas, com um estilo bastante semelhante. Estas toadas seguem mais ou menos estes princípios descritos

acima, onde a maioria se assemelha aos princípios do terceiro grupo (S2, S8, S10, S13, S14, e S18); outras duas poderiam pertencer ao segundo grupo (S5, S15 e S6).

Tabela 2: formas das toadas de *Sextilhas*.

Grupo	Forma	Toada (Cantador)	Transcrições
I	A-BB' 12-3454'	1	S1, S4, S11, S17
II	A-BB 11-2323 ABB' 11-232'3'	2	S3
	A-BB' 11-1'21'2'	2	S12
	A-BB 11-1'21'2 A-BB' 11-1'21''2'	2	S16
	A-A'B 11'-1''232'	5	S5
	A-BB' 11-1'222' A-BB' 11'-1''21''2'	6	S6
	A-BB' 11'-232'3'	8	S10
	A-A'B 12-1'2'34 A-A'A'' 12-1'2'12''	11	S15
	A-BB' 12-343'4'	3	S7, S9
	A-BB' 12-3434' A-BB 12-3434	4	S2
III	A-BB' 12-343'4' A-BB' 12-3'434'	7	S8
	A-BB 12-3434 A-BB' 12-343'4	9	S13
	A-BB' 12-1'313'	10	S14

A-BB' 12-1'313		
A-BB' 12-3434' A-BB 12-3434	12	S18

5.3.2. *Décimas de sete sílabas*

Segundo os próprios cantadores, as *Décimas* possuem poucas toadas, tanto de sete como de dez sílabas. Ao analisar o repertório de *Décimas* de sete sílabas, entretanto, constatou-se que, se existem de fato menos toadas para este gênero, existem também muito mais variações, tanto de melodia como de forma.

O andamento das *Décimas* também é bastante regular, numa média de 100 e 108 M.M. (a mais lenta chegando a 96 — D^s2 e D^s3 — e a mais rápida, 132 — D^s9). O ritmo é igual ao das *Sextilhas*, e será sempre igual em todos os versos de sete sílabas.

As *Décimas* são formadas por cinco frases de dois motivos, o número de motivos equivalendo ao número de versos, dez. Ao contrário das *Sextilhas*, que possuem uma forma geral bastante semelhante, as *Décimas* não possuem uma forma geral rígida. Algumas características são constantes: o começo, sempre com a frase A iniciando com o motivo (1), a segunda frase sempre B, e a sequência da toada sempre terminando com uma frase B ou C (nunca A). A grosso modo, pode-se dizer que as toadas de *Décima* de sete sílabas possuem forma ABBBB, ABABB e ABBBC. Não há quase nenhuma relação dos motivos melódicos com as rimas poéticas. Uma relação identificada foi a seguinte:

A(1a)(2b)B(3b)(4a)B(3a)(4c)B(3c)(4d)B(3d)(4c); uma outra relação pode ser estabelecida com os versos e os motivos, com outra organização das frases:

A(1a)(2b)B(3b)(4a)A(1a)(2c)B(3c)(4d)B(3d)(4c).

Distinguiu-se dois grupos de toadas, semelhantes às toadas das *Sextilhas*. Um grupo é formado por toadas compostas por frases com motivos diferentes, e o outro, frases com menos motivos, dois ou três, repetidos ou rearranjados conforme a improvisação.

Um detalhe interessante de ser observado é o seguinte: pelo fato da forma da *Décima* ser muito extensa, existe muito mais liberdade para se trabalhar as toadas. Existem toadas que podem estar no primeiro ou no segundo grupo, de acordo com cada cantador. Outro ponto a ser observado é a questão do mote, válido tanto para as toadas de sete como de dez sílabas: é sempre conclusivo, muitas vezes com os motivos finais variados ou até mesmo diferentes. Segue abaixo o primeiro modelo de toada para *Décima* de sete sílabas:



Figura 14: toada de *Décima* (sete sílabas) 1

Este exemplo mostra três das várias possibilidades existentes para este modelo de toada. A primeira frase A possui um desenho melódico descendente, complementado pela frase B, e as outras três frases poderão ser iniciadas pela frase inicial A, seguindo de B duas vezes (ABABB), ou três vezes B (ABBBB) fazendo parte de um primeiro grupo de toadas (ver D^s12, D^s13, D^s16 e D^s17). O mais comum é encontrar-se as respirações da segunda para a terceira frase, com variações em quase todos os motivos:

A(1)(2)B(3)(4)-B'(3')(4')B''(3'')(4')B'''(3''')(4''');

A(1)(2)B(3)(4)-A(1)(2)B'(3)(4')B''(3')(4''), mas podem ocorrer respirações em outros locais (por exemplo, A-BBBB) Na prática, as respirações poderão ocorrer em

qualquer momento, a depender da necessidade do cantador. Optou-se por ressaltar no texto apenas as respirações entre frases, que são mais frequentes; as respirações ocorridas dentro de frase, entre motivos (descritas nas tabelas), podem ser consequência do processo criativo dos cantadores, que é ainda um ponto a ser melhor estudado. Por causa do mote, pode surgir uma terceira frase C com outros dois motivos, dando ênfase ao mote (ver D^s13/ cantador II e D^s16/ cantador II).

Sua extensão melódica vai de mi³ (o mais comum, fá³) a fá⁴. Sua escala oscila entre os modos mixolídio e dórico (um tom inteiro entre o sétimo e o oitavo grau, com o terceiro grau maior ou menor), com características do lídio (4º grau aumentado). Desse modo, observa-se uma ambivalência entre dois graus — o terceiro e o quarto —, onde o cantador pode, num mesmo motivo, executá-los das duas maneiras, o terceiro, com intervalos maior ou menor, e o quarto, justo ou aumentado (em relação à fundamental). Ou ainda terças menores altas (+) ou maiores baixas (-), quartas justas altas (+) ou aumentadas baixas (-). Essa ambigüidade será encontrada também em toadas de outros gêneros, principalmente os derivados da *Décima* de sete e dez sílabas.

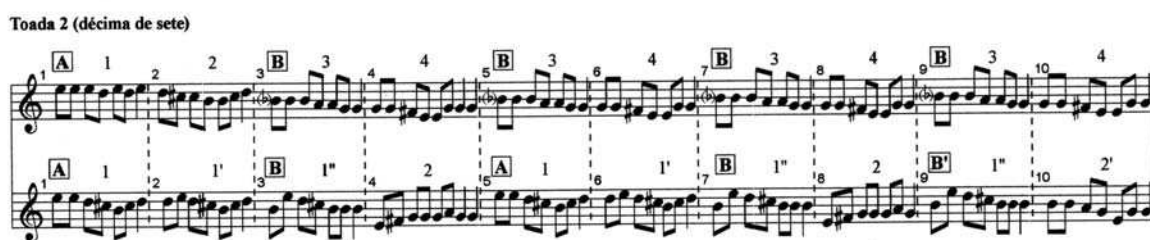


Figura 15: toada de Décima (sete sílabas) 2

Este segundo modelo de toada mostra ainda mais a relatividade das formas musicais das *Décimas*, podendo estar tanto no primeiro (D^s2, D^s3, D^s8) como no segundo grupo (D^s1, D^s5 e D^s7). Se pertencer ao primeiro grupo, assumirá as mesmas formas da toada anterior, mas se pertencer ao segundo, poderá assumir a seguinte forma: ABABB. Ao se comparar a forma musical com a rima das *Décimas*, se perceberá que não há

nenhuma relação de equivalência entre o motivo melódico e o verso. Sua forma musical básica poderá ser:

A(1)(1)B(1)(2)-A(1)(1)B'(1)(2')B''(1)(2''), e as respirações, seguindo o padrão da toada anterior, na maioria das vezes depois da segunda frase. Podem ocorrer respirações da seguinte maneira: A-B-ABB, AB-A-BB.

Sua extensão melódica não passa de uma oitava, de mi³ a mi⁴. O primeiro motivo começa sempre num desenho descendente ou numa linha horizontal, repetindo a mesma nota. As considerações sobre os modos são as mesmas que da toada 1.

A próxima toada segue os mesmos princípios das anteriores, fazendo parte do segundo grupo, ou seja, repetindo dois motivos constantemente (D^s10, D^s14 e D^s15). Sua escala é semelhante ao modo menor, e a passagem de mi bemol para ré no primeiro motivo dá um caráter extremamente penoso a esta toada. Entretanto, há uma toada bastante parecida com esta no desenho, mas em tom maior e com mais motivos (à semelhança do primeiro grupo), formando uma variação com um caráter bem mais alegre (D^s6). Interessante observar que, com apenas uma alteração no terceiro grau, e tem-se uma toada com um caráter completamente diferente.

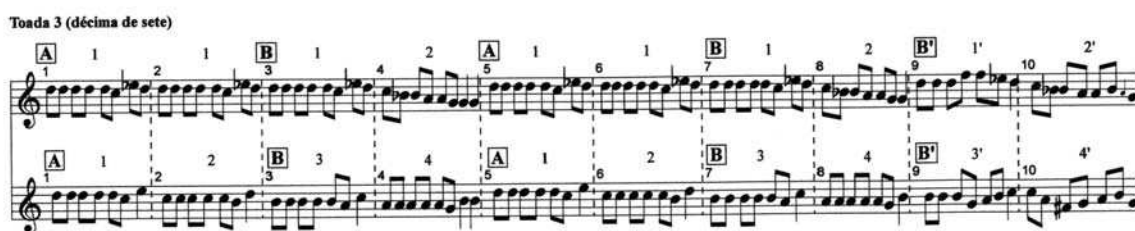


Figura 16: toada de Décima (sete sílabas) 3

Uma quarta toada, apresentada por Severino Feitosa e Antônio Lisboa, segue um princípio semelhante ao primeiro grupo das toadas de *Sextilhas*, exibindo um motivo que é transposto diatonicamente e descendente, com forma A(1)(2)B'(3)(4')-A(1)(2)B'(3)(4')B(3)(4) (ver D^s4).

Toada 4 (décima de sete)



Figura 17: toada de Décima (sete sílabas) 4

Uma última consideração, muito importante, é lembrar que nas cantorias de pé-de-parede os gêneros podem ser mudados sem interrupção. Essa é uma das práticas de execução mais antigas da cantoria, e pode ser um dos pontos fundamentais para o estudo da criação de toadas. No exemplo descrito abaixo, a toada de *Sextilha* 6 (S6) se equivale a toada de décima de sete sílabas 2, pois esta *Sextilha* foi emendada com a *Décima* D^s5, com forma A(1)(1)-B(1')(2)B'(2')(2):

Toada 6 (sextilha)



Figura 18: toada de Sextilha 6

Do mesmo modo, fizeram parte do mesmo baião a *Décima* D^s8 (que iniciou o baião) e a *Sextilha* S8 (que encerrou o baião). Desse modo, a toada de *Sextilha* 7 (grupo III) se equivale à toada de *Décima* de sete sílabas 2 (grupo I; ver tabelas 2 e 3).

Tabela 3: formas das toadas de *Décima* (sete sílabas).

Grupo	Forma	Toada (Cantador)	Transcrições
I	AB-B'B''B''' 1234-3'4'3'4''3'''4''' AB-A'B'B'' 1234-1'2'3'4 3''4	1	D ^s 12

	AB-AB'B'' 1234-1234'3'4'' A-BB-B'C 1234-34 34' 56 ⁷⁷	1	D ^s 13
	AB-B'B'' B''' 1234-3'4 3''4' 34' A-B-B'- B'' C 12-2'3-2''3'-2'''3''45	1	D ^s 16
	A-BB'B''B''' 12-343'4'34''3''4''' AB-B'B''B' 1234-34'3'4'' 34'	1	D ^s 17
	AB-A'-B'B'' 1234-1'2'-3'4' 3''4' 1234-1'2'-2''4'3'4''	2	D ^s 2
	AB-B'B''B''' 1234-3'4'3''4'3'''4''' 1234-34' 3'4'' 3''4'''	2	D ^s 3
	A-B-B-B-B 12-34-3-4-3-4-34 AB-AB'B'' 1232-123'2'45	2	D ^s 8
	AB-AB'B'' 1234-1234'3'4'' AB-ABB'' 1234-12343'4'	3	D ^s 6
	AB-ABB' 1234-12 3434'	4	D ^s 4
	AB-A-B'B'' 1234-123'4'3''4'' 1234-12'3'4'3''4'	5	D ^s 11
	A BA B'B'' 1-2341'2'34'3'4' A-BA'BB' 12-3412' 34 3'4	6	D ^s 9
	AB-A-BB' 1234-12 -34 3'4' ABA'BB' 123412'343'4'	7	D ^s 18
II	AB-B'-B''-B''' 1123-2'-1-2''3'-2'''3'' AB-A'B' B'' 1123-1'1'2'3'2''3''	2	D ^s 1
	AB - A'B' B'' 11'1'' 2-111''2'' 1'''2	2	D ^s 5

⁷⁷ Variação do esquema do grupo 1, toada 1, transcrição D^s12, cantador 1, entre outras, marcadas com a cor preta.

A-B- A-B' B'' 11'1''2-11'1''2'1''2'		
AB - A-B'B'' 11'1''2-11'12'12'' A B A B B 11'1''211'1''21''2	2	D ^s 7
AB-A'B'B'' 111'211'12' 1''2 AB-AB'B'' 1112-1112' 1'2''	3	D ^s 10
A-B-A'B'B'' 11'12- 11 1''232'' AB-AB'B'' 1112-1112' 32''	3	D ^s 14
AB-B B'B'' 11'23-2321''2'3 AB-A'B'B'' 1112-1'1'13'3'2'	3	D ^s 15

5.3.3. Décimas de dez sílabas

O verso de dez sílabas é, com certeza, um dos mais difíceis de ser glosado de improviso. Isso pode explicar porque suas toadas são bem menos variadas melodicamente, e as variações de frase, bem mais sutis. Ritmicamente, as toadas das *Décimas* de dez sílabas seguem o mesmo padrão, dividido de acordo com as acentuações determinadas pelo verso.

Todavia, ao contrário das transcrições encontradas no *II Congresso Nacional de Violeiros* (Tavares 1976), que tentam acomodar o ritmo das *Décimas* de dez sílabas num compasso quaternário, utilizando figuras diferentes (semicolcheias e quiálteras de três colcheias), as transcrições do presente estudo mostram a toada com valores iguais, o que ocorre na prática, executadas com plena liberdade rítmica. Alguns cantadores chegam a ser completamente regulares, entoando as onze notas rapidamente e quase sem parar. Travassos observa que, de acordo com os próprios cantadores, as toadas podem ser “vexadas”, “arrastadas” ou “lentas”.

Com relação ao andamento, portanto, há três aspectos a considerar: a lentidão ou a velocidade como traços estilísticos de certos repertórios no âmbito da cantoria; como estilos individuais; e na alternância entre os cantadores da dupla, isto é, na lentidão ou rapidez com que as vozes se alternam (Travassos 1989, 124).

Estas considerações são válidas para todos os gêneros de cantoria, acrescentando ainda que existe mais um padrão de andamento: as respirações feitas por um cantador durante a toada. “Quanto mais ‘quente’ é um desafio, mais os cantadores tendem a acelerar o andamento e a eliminar os baiões-de-viola dos intervalos entre as estrofes” (*ibidem*). Quanto mais rápido o andamento, maior está sendo a disputa entre os cantadores. Isso fica mais claro nas *Décimas* de dez sílabas, pois os *decassílabos* são os versos mais difíceis da cantoria. Outro fator que mostra a importância dos versos de dez sílabas: não são executados na mesma frequência que os versos de sete sílabas. No caso do andamento médio das *Décimas* de dez sílabas, optou-se pela observação do andamento das violas, que permanecem num compasso quaternário simples. O andamento mínimo das violas é de 96, e o máximo, de 108 M.M.



Figura 19: toada de Décima (dez sílabas) 1

O desenho melódico desta toada é bastante regular, num padrão geral descendente. O oitavo compasso é de extrema importância nas *Décimas*, e em especial nas de dez sílabas, pois ele acaba toda a improvisação do cantador: os compassos que vem depois, o 9º e o 10º compassos, constituem o mote, fazendo com que o cantador finalize a estrofe, na maioria das vezes com muita ênfase. Quase todos os motes são variações das

outras frases, e a forma segue os mesmos princípios das *Décimas* de sete sílabas: ABABB ou ABBBB, com motivos 1234123'4' ou 12343'4'3''4'' (ver D^d1, D^d2 e D^d4). Sua escala é predominantemente maior, onde dificilmente aparecerão alterações nas notas da toada, com extensão melódica de uma oitava (mi3 a mi4).

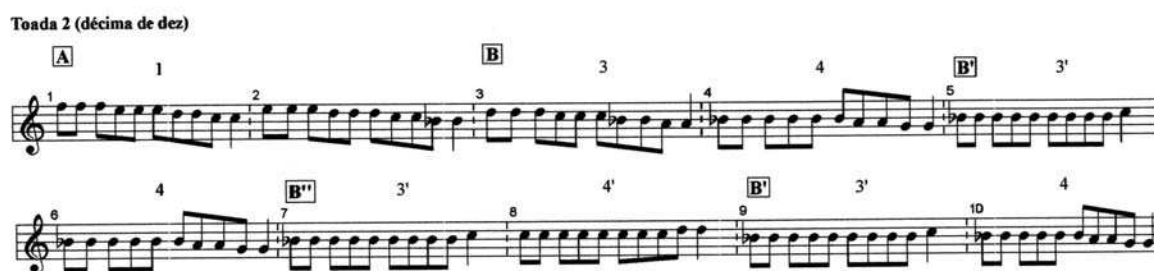


Figura 20: toada de Décima (dez sílabas) 2

Esta segunda toada não difere muito da outra, possuindo algumas pequenas variações: inicia sempre no sétimo grau; freqüentemente encontra-se a alteração do terceiro grau de maior para menor, mas em nenhum exemplo apareceram alterações no quarto grau. Outra variante: a escala desta segunda toada se assemelha com o dórico, modo que possui um intervalo de 2^a maior, do sétimo grau para o oitavo, e uma 3^a menor entre o 1^o e o 3^o graus.

Tabela 4: formas das toadas de *Décima* (dez sílabas).

Forma	Toada (Cantador)	Transcrições
A-B-A-BB 12-34-12- 3434 AB-AB-B 1-234-1234-34	1	D ^d 1
A-B-A-B-B' 12-34-12- 34-34' ABA-B-B' 123412 34 3'4'	1	D ^d 2
A-B-A'-B'B'' 12-34-1'2'-3'4 3'4' A-B-A'BB'' 12-34-1'23434'	1	D ^d 4

AB-B'B'B'' 1234-3'4'3'43''4'' AB-B'B''B''' 1234-3'4'3'4''3''4'''	2	D ^d 3
AB-B'B''B''' 1234-3'4'3'4''3''4''' AB-B-B'B'' 1234-34-34' 3'4''	2	D ^d 5
ABBB'-B'' 1234343-4' 3'4'' AB-B'-B''B''' 1234-34'- 34'' 3'4'''	2	D ^d 6
A-BB'-B''-B''' 12-3434'-3'4''- 3''4''' AB-A'-B'-B'' 1234-1'2-1''4'-2'4''	2	D ^d 7
A-BB'B''B''' 12-343'4 3-4'3''4'' AB-B'B'' B''' 1234-3'4'3''4''3'''4'''	2	D ^d 8

5.3.4. Outros gêneros

A principal diferença existente nos outros gêneros existentes na cantoria é a presença ou não de refrão. Na maioria dos casos, se assemelham às *Décimas* de sete sílabas (*Brasil caboclo*, *Coqueiro da Bahia*, *Rojão pernambucano*, *Tudo eu sei ninguém me ensina*), *Sextilhas* (*Gemedeira*), ou ainda *Martelos* variados (*Martelo malcriado*, *Martelo miudinho*). Ainda existem os gêneros dialogados (ou trocados), como o *Mourão* (*Mourão voltado*, *A resposta foi bem dada*) e o *Quadrão perguntado*. O *Galope à beira-mar* é um gênero composto em *Décima*, mas com versos de onze sílabas, o que o faz um gênero um tanto especial.

A toada de *Gemedeira* (ver G1) possui uma estrutura muito semelhante a das toadas de *Sextilhas*. A diferença está no acréscimo da partícula “ai-ai, ui-ui” no quinto verso, gerando um compasso de oito tempos. A forma desta toada equivale a toada da transcrição S15. Especial atenção deve ser dada para o compasso onde o cantador “geme”,

pois possui uma estrutura modal bastante interessante, mostrando uma ambivalência modal: no primeiro trecho, uma seqüência próxima do lídio, com o quarto grau aumentado; a continuidade do motivo mantém a quarta aumentada, mas agora com uma terça menor. A extensão melódica desse exemplo vai de sol3 a fá4, e a forma, A(1)(2)-A'(1')(2')B(3)(4), onde (3) é o motivo da *Gemedeira*⁷⁸.

A toada para as cantorias do *Brasil caboclo* (ver BC1, BC2 e BC3) possuem motivos muito semelhantes entre si, onde o primeiro sempre começa com sol4, seguindo de motivos com linhas melódicas descendentes. Como o *Brasil caboclo* é um gênero que possui refrão, surge uma nova frase, C, com os motivos referentes ao refrão, bastante característicos. O refrão possui dois acordes, o que diferencia estes gêneros dos tradicionais, sempre tônica e dominante. O refrão também pode ser apresentado no início da improvisação.

Sua extensão melódica é de mi3 a sol4, e com escala semelhante ao modo maior. A forma se assemelha a forma das *Décimas* de sete sílabas, sempre com as primeiras frases AB. Suas formas, a partir das transcrições obtidas, seriam AB-B'B''CC', AB-A'A''CC', ou ainda AB-CC'C''C''' (ver tabela 5).

O *Coqueiro da Bahia* (ver CB1) é também um gênero que possui refrão, mas se difere um pouco do *Brasil caboclo*. A organização do refrão é diferente, possuindo uma forma mais longa. Os versos improvisados, num total de seis, fecham com os versos do refrão, que são repetidos (“Coqueiro da Bahia / Quero ver meu bem agora [bis] / Quer ir mais eu vamos / Quer ir mais eu vambora” [bis]; pode acontecer também de não se repetir o primeiro verso do refrão). A extensão melódica do exemplo vai de mi3 a fá4, com escala semelhante ao modo mixolídio. A forma poderia ser definida como **BB'CC'**[refrão 1]-**AAA'BCC'** [refrão 2].

⁷⁸ É bom lembrar que nem todas as *Gemedeiros* tem este caráter triste e penoso (no caso, dedicado à

Mais uma variante de gênero com refrão, *No pé da cajarana* possui um refrão CD, com os versos improvisados ABAB⁷⁹ (ver tabela 5; transcrição PC1). Como parece ser predominante nos gêneros de refrão, a escala desse exemplo também se aproxima muito do modo maior, com extensão melódica de fá#3 a mi4. A forma: **CD** [refrão] **ABABCD** [refrão].

O *Rojão pernambucano* é outra variante, com forma **ABBCDD'** [refrão]. A extensão melódica vai de fá#3 a fá4, o que mostra a ambivalência modal novamente (ver a transcrição RP2, onde o primeiro motivo inicia com fá4, e o refrão, que chega a fá#3). O refrão pode ser cantado no início (ver RP1) ou não (ver RP2):

Tudo eu sei ninguém me ensina é um gênero igual a uma *Décima* de sete sílabas, com mote apenas no último verso, o que dá o nome ao gênero. A forma geral também é a mesma, com uma pequena variação da organização dos motivos: A(1)(2)B(2)(3)-B'(2)(2)B''(2)(3)B'''(2)(3') (ver transcrição TN1).

Treze por dez é um gênero mais recente, que possui um número maior de estrofes devido ao seu refrão. Contudo, a estrutura da sua toada não é muito diferente das toadas de *Décimas* de sete sílabas (ver transcrição 13/10; ver também 3.2. pp. 54-55 e 3.2.3. p. 72).

Os gêneros que são dialogados têm uma forma bem mais relativa e simples, pois a criação das frases depende da alternância dos cantadores na construção da estrofe. No *Mourão voltado* e no *Quadrão perguntado*, os cantadores se alternam de verso em verso; já o gênero intitulado *A resposta foi bem dada* é alternado de dois em dois versos, da mesma maneira que um *Mourão de sete linhas*. Um outro gênero registrado é chamado *Sete linhas*, que tem a mesma estrutura do *Mourão de sete linhas*, mas não é perguntado.

morte de um cantador) (ver 3.2.2.).

⁷⁹ Interessante é observar o tratamento dado por Heleno Severino, unindo um terceiro motivo, que normalmente faria parte de outra frase, nos dois primeiros motivos, mudando um pouco o sentido da estrofe.

Segue abaixo alguns exemplos de toadas referentes aos gêneros descritos acima (ver tabela 5; ver também transcrições MV1, QP1, 7L1 e M7L1).

Dentre os variados tipos de *Martelo*, conseguiu-se registrar um exemplo de *Martelo malcriado*, que, musicalmente falando, é idêntico à uma toada de *Décima* de dez sílabas do primeiro tipo (ver MM1).

De todos estes gêneros variados, o mais diferente de todos é o *Galope à beira-mar* (ver GBM1). Seus versos de onze sílabas tônicas geram um compasso quaternário composto; por uma questão de lógica musical, preferiu-se indicar as divisões de tempo (com a barra de compasso), onde o tempo forte cai na segunda sílaba. Para indicar o início e o fim de cada verso, colocou-se, na primeira linha da transcrição, as divisões equivalentes aos versos (com a barra de compasso tracejada).

Como um gênero de dez versos, a organização das frases é semelhante a dos outros gêneros de dez versos. Os motivos são bem menos variados (ver tabela 5), fazendo com que o *Galope à beira-mar* seja semelhante a um *moto perpetuo*. Seguindo a lógica geral da construção motívica das toadas na cantoria, o primeiro verso sempre possuirá um desenho descendente. A escala, mostrando também todas as características de algumas das toadas anteriores, oscila o 3º e o 4º graus entre maior e menor, justo e aumentado, respectivamente.

Tabela 5: formas de outros gêneros registrados.

Forma	Gênero	Transcrições
A-A'B 12-1'2'-34	Gemedeira ⁸⁰	G1
AB-B'B''C C' [refrão] 1234-32 3'2 3''4''3'''4''' AB-A'A'' C C' 1234-12'2'' 2''' 3''4'3'''4'''	Brasil caboclo	BC1

⁸⁰ Equivalente à transcrição S15, toada 11, cantador I.

AB-C C' C'' C''' 1233'-3''2' 3'''2''3''2'''3''''2''' AB-B' C C' C' 122'32''3'3''43'''4'3'''4'		BC2
AB B B C' C'' 1232'32'32''3'43''4 AB-B' B'' C C'' 1232'-3'2''3''2'''3'43'' 4		BC3
BB'CC' [refrão] 343'4 565'6' AA-A' [I] BB'CC' [refrão] 1212-12' 343'4 565'6' AA'-A'' [II] BB'CC' 121'2'-1''2'' 343'4 565'6'	Coqueiro da Bahia	CB1
CD [refrão] 5676' AB-A'B' CD [refrão] 1234-1'2'3'4' 5676'	No Pé da Cajarana	PC1
DD' [refrão] 6767' AB-B C [I] DD' [refrão] 1232'-3'2''45 6767' ABB-C [II] DD' [refrão] 123232-45 6767'	Rojão pernambucano	RP1
AB-B'B'' CC' [refrão] 1234-3'4'3''4'' 565'6' AB-A'B' CC' [refrão] 1234-1'2'3'4' 565'6'		RP2
AB-B' B'' B''' 1223-2'2'' 2''3' 2'''3' 122'3-2''2'2''3' 2''3''	Tudo eu sei ninguém me ensina ⁸¹	TN1
AB-ABBB' 1234-12343434'5	Treze por dez	13/10
A B A' B'C 11'1''21''1'12 32 [I/II] A''C'C''C'C 1'1' 3'2 3'3''3'2 32 [II/I]	Mourão voltado	MV1
A-B-A- BC 12-34-1'2'-34-56 A''B' A'''B''C' 1''2'3'4'1'''2''34' 5'6'	A resposta foi bem dada	RD1
A'-A-B 12' -12-1'34 A-B-B' 12-1'3-1'34'	Mourão de sete linhas	M7L1
AA'B 1212'32''4	Sete linhas	7L1

⁸¹ Variação de uma toada no estilo de décima de sete sílabas.

ABA'B'C' 11121'112' 34	Quadrão perguntado	QP1
AB-A-BB' 1234-12-343'4' A-BA'B'B'' 12-3412'-3'4'34''	Martelo malcriado ⁸²	MM1
ABA'-A''A' 12322'2-22'' 2'2 AB-A'BB' 1223-22- 2323'	Galope à beira-mar	GBM1

5.3.5. Canções

Pode se dizer que os romances estão extintos, mas, de certa forma, sua tradição teve continuidade nas *canções*, poemas curtos musicados, composições musicais e poéticas “feitas”, não improvisadas. Travassos, ao analisar a antiguidade das toadas, observou que as toadas de romances, ditas “antigas”, “pois a prática [dos romances] entrou em decadência”, podem ser reaproveitadas nas canções (Travassos 1989, 126).

Das canções registradas, uma segue o padrão das *Sextilhas* (“Adeus do filho querido” — Juvenal de Oliveira, C1), e as outras duas são canções que não seguem os padrões dos gêneros poéticos (“Voltando à minha terra” — Severino Feitosa, C2 — e “Os últimos sentimentos” — Sebastião Dias, C3).

A forma da canção “Voltando à minha terra”, de Severino Feitosa, possui duas seções distintas, onde I é o refrão e a introdução, e II, as estrofes da canção. A primeira seção possui duas frases A e B, onde A é a introdução que só é cantada no início do poema; B é o refrão, intercalado entre as seções II, formadas pelas frases C e D.

A construção dos versos é bastante livre, seguindo um padrão de rimas, mas não segue rigorosamente as regras para a divisão silábica — o que aproxima muito mais do processo de criação musical. Nesse caso, a música é mais importante que o texto, mesmo

que os cantadores considerem sempre a poesia em primeiro lugar. A viola toca diferentes “posições” — acordes —, e também serve para introduzir e intercalar as seções musicais da canção. Na harmonia da canção, que tem como tom principal ré menor, por vezes aparecem acordes como dominantes (lá maior), mas a maior parte da peça é construída sobre acordes em paralelismos (fá maior-mi menor- ré menor). A maneira que Feitosa trabalhou os versos fez com que a canção possuisse compassos alternados, de dois e três tempos (ver C2).

Segundo Feitosa, essa canção, que é bastante pedida pelo público, foi composta “de uma vez só”, pois foi quando estava dirigindo, numa viagem, e vieram a sua mente as estrofes da poesia. Pegou a viola e, com um gravador cassete que sempre o acompanha, registrou as idéias que acabaram por ser esta canção tão popular entre o público de cantoria (ver 4.4. p. 110).

A canção “Os últimos sentimentos”, de Sebastião Dias, possui compassos bem mais regulares, de dois tempos. Após a introdução da viola, o cantador apresentou a primeira seção com três frases: A, A’ e B; mais um pequeno interlúdio de viola, de cerca de dois compassos, e há a apresentação da segunda seção, com frases C-C’D-D’. Essas duas seções se alternam durante todo o poema (ver C3). Harmonicamente, a peça, que é basicamente em ré maior, gira em torno dos três acordes tonais básicos: tônica, subdominante e dominante.

Sebastião Dias fez esta canção na ocasião da morte do poeta José Gonçalves, apresentador do programa *Retalhos do Sertão*, e a reapresentou no *XXII CNV*, quando da morte do cantador Severino Ferreira.

Espera-se que, com o estudo feito neste capítulo, tenha se contribuído para um maior entendimento sobre a construção das toadas, sua forma básica, sua estrutura rítmica

⁸² Equivalente às transcrições D^d 1 a D^d 4, toada 1.

e melódica, bem como as diferenças geradas pelas características próprias de cada gênero. Viu-se que o número de versos determina o número de motivos da toada, o número de sílabas determina o tipo de célula rítmica a ser usada, bem como a sua acentuação. Do mesmo modo, viu-se também que os motivos inicial e final são bem característicos; os motivos internos podem ser variações do primeiro ou do último, podem ser transposições do motivo inicial ou ainda ser diferentes, servindo como elemento de ligação para o início e o fim da toada.

6. CONCLUSÕES

A cantoria repentista nordestina é uma arte que, ao mesmo tempo, é tradicional e moderna. Tradicional, pois mantém até os dias de hoje características inalteradas há muito tempo, décadas ou talvez séculos: as rimas, as formas poéticas, a métrica, o estilo vocal e instrumental, a apresentação do cantador. Alguns gêneros novos surgem de tempos em tempos, mas são sempre moldados a partir de gêneros tradicionais, como a *Sextilha* e as *Décimas* de sete e dez sílabas. Outros gêneros caíram no desuso, como a quadra e também o uso de versos com outros números de sílabas, como os tetrassílabos, pentassílabos e hexassílabos (respectivamente, de quatro, cinco e seis sílabas).

Até esse ponto, pode-se dizer que a criação de novos gêneros ainda não demonstra uma mudança sensível, pois os novos gêneros trazem a mesma configuração dos gêneros tradicionais, com pequenas alterações. Contudo, as mudanças vão aumentando quando os cantadores começam a rearranjar determinados gêneros antigos, que estavam praticamente em desuso, o que tornou-se mais comum a partir da segunda metade do século XX. Um exemplo é o *Gabinete*, um gênero que possui um refrão muito longo e de difícil execução, e que hoje raramente é usado. Outro exemplo é o gênero chamado *Treze por dez*, que é um gênero novo e que também possui um refrão longo, mas de uma maneira que convém melhor para as “coisas da cantoria”, segundo Severino Feitosa (ver 3.2. p. 54, 3.2.3. p. 72).

Outro ponto de transformação seria a popularização das canções entre o público urbano, e conseqüentemente mais jovem, como já disse Sebastião Lima. O público tradicional, que prefere os desafios repentistas, é mais velho e se encontra mais no meio rural.

O próprio público em si é mais uma prova de que a cantoria está sempre em transformação. Há muito tempo atrás, poderia se dizer que o cantador repentista era um artista popular, um verdadeiro menestrel, que com suas andanças e caminhadas levava as notícias, os acontecimentos mais importantes, as novas histórias de cordel que lia (ou decorava, caso não soubesse ler), enfim, era um verdadeiro “jornal vivo”.

Com o passar do tempo, e o surgimento da tecnologia do século XX, o meio de atuação dos cantadores acabou mudando forçosamente. Em primeiro lugar, a própria explosão demográfica e o fenômeno da superpopulação, o que fez com que a população se concentrasse cada vez mais nas cidades; hoje, um país como o Brasil é essencialmente urbano, mas esse fenômeno é recente — iniciado depois de Segunda Guerra Mundial — se comparado à história brasileira. Conseqüentemente, surgiram novos meios de comunicação, os *meios de comunicação de massa*: o rádio (que surgiu na primeira década do séc. XX) e a televisão (que consolidou-se a partir dos anos 40), fazendo os cantadores perderem o espaço que tinham perante a população, que outrora era essencialmente rural (para uma crítica da cultura dos meios de comunicação de massa, ver Stam 1988).

O que não fez com que os cantadores deixassem de serem artistas populares, autênticos representantes da população. Para continuar com a tradição dos versos cantados e improvisados, os cantadores precisaram buscar o seu espaço dentro desses meios de comunicação de massa, sendo que o primeiro desses meios foi, sem dúvida, o rádio, isso a partir das década de 30.

A modernização é um fator decisivo nas transformações da cantoria e da poesia popular nordestina. Como disse José Laurentino na sua entrevista, antes da comercialização dos rádios transistorizados, que ficaram “mais vendáveis na zona rural”, o cordel “era lido abundantemente e comercializado nas feiras, e era uma atração, comprar cordel para ser lido nas residências, quando o rádio não tinha chegado ainda”.

Não havia quem não comprasse cordéis, principalmente aqueles que já sabiam ler. Mesmo não sabendo, existiam figuras como Zé Laurentino, verdadeiro apreciador dos cordéis, que quando criança pedia para seu pai comprá-los. Ele os lia, e depois contava as histórias para as pessoas da sua vizinhança. O surgimento do rádio fez com que as pessoas deixassem de ouvir as histórias dos cordéis, para se reunir nas casas aonde já tinha chegado um rádio. Foi quando os poetas e cantadores descobriram esse meio de comunicação, e surgiram vários programas dedicados à cultura da poesia popular e da cantoria, mantendo assim a sua popularidade na região.

Contudo, o surgimento de outro poderoso meio de comunicação, a televisão, fez com que a população se interessasse cada vez menos pelos comunicadores populares, cantadores e poetas, trazendo as influências da cultura do Sul-Sudeste. Apesar do espaço conquistado nas rádios, a facilidade que existe hoje em dia em se obter energia elétrica na zona rural aumentou a popularização da televisão, fazendo a cantoria perder espaço.

Estas transformações também estão ligadas ao fenômeno da migração das populações rurais para os centros urbanos. Os assim chamados “retirantes”, movidos pela crise gerada pela seca e também pela urbanização, ao migrar para outras regiões, levam consigo sua cultura. Muitos cantadores trabalham hoje como apresentadores de programas de rádio, nas capitais do Nordeste, e também no eixo Rio - São Paulo, e em cidades maiores do interior nordestino, como Campina Grande, Patos (PB), Caruaru (PE), Crato (CE), Caicó e Mossoró (RN), entre outras.

A cantoria se expandiu, dos meios tradicionais de apresentação, para eventos competitivos como os congressos, contratos para shows promovidos por entidades de classes trabalhadoras, sindicatos, professores, campanhas políticas... Atualmente, pode-se dizer que um cantador pode ter um nível de vida economicamente melhor, sendo

verdadeiros artistas de performance. Que não estão na elite do meio artístico brasileiro, mas sim, fazendo parte de um grupo culturalmente e regionalmente definido.

Essas transformações mudaram também o modo dos próprios cantadores se definirem, bem como a cantoria. A grande maioria não acha que cantoria seja “folclore”, mesmo sendo uma tradição musical oral, ou ainda, segundo a definição clássica, o “saber do povo” (*folk + lore*)⁸³.

Segundo a maioria dos entrevistados, a cantoria atualmente aborda uma temática igualmente atual, com gêneros clássicos definidos em livros de poesia (ou mesmo nos trabalhos de pesquisa), com entidades de classe profissional, diferentemente de outras manifestações culturais ditas “folclóricas”, associando a palavra com conotações como “amador”, o oposto de “profissional”. Ademais, o próprio trajar do cantador hoje em dia mostra-os como figuras atuais, e como disse Severino Feitosa, mais no “jeans e na camiseta”, diferentes daquela imagem do cantador de “chapelão e terno”.

Talvez um dos fatores que fazem com que a cantoria mantenha suas características mais tradicionais seja o aprendizado oral e familiar. Todos os colaboradores concordaram em dizer que o aprendizado da cantoria é feito inicialmente em casa, onde o pai já fazia versos, que aprendeu com o avô, e assim por diante. Como disse Tião Lima, “geralmente, numa família de cantadores, sempre acontece de um dos filhos ser poeta”, como é o caso do seu filho, Astier Lima, que não é cantador, e está seguindo a linha da poesia mais acadêmica, mas sabe cantar e tocar viola ou violão.

Do mesmo modo, segundo Tião, se aprende a tocar viola: em casa com os pais, ou com um colega, que “pode ser um instrutor”, iniciar um jovem cantador (ou até mesmo um menino) na arte da cantoria, para depois seguir por conta própria. “O mais difícil é afinar. Quando você aprende a afinar aí você aprende a tocar alguma coisa em viola”.

Também para o cantador Severino Feitosa a cantoria é através da tradição familiar, de “pai para filho”. Citando alguns exemplos, ele próprio aprendeu com o pai, que era cantador. Da mesma forma, outros cantadores como Ivanildo Vila Nova e Moacir Laurentino.

Após todas estas constatações, resta ainda fazer uma última pergunta: e a música da cantoria, como está situada em meio a tantas transformações? Na minha opinião, a música dos cantadores é um grande símbolo da cultura nordestina, pois, em meio a tantas influências externas, ela permanece mantendo algumas características básicas, como a terça “neutra” (ver cap. 5, pp. 114 e 140), descaracterizando o que seriam os modos “maior” ou “menor”; a quarta aumentada (semelhante ao modo lídio), é um referencial existente em todo o país, para se fazer música no “estilo nordestino”, seja forró, MPB, modas de viola etc. Luiz Gonzaga se inspirou nos baiões-de-viola para muitas de suas composições, imortalizando o ritmo sincopado das violas dos cantadores.

O próprio *baião-de-viola* é um símbolo da cultura repentista nordestina. Não vi nenhum cantador usando acordes variados, mudando de posições, durante um desafio tradicional, como uma *Sextilha*, uma *Décima* de sete ou de dez: a viola está ali, “batendo como se fosse um sino”, dando o tempo para os repentistas, como um metrônomo num bordão obstinado. Só existe variedade de acordes nos gêneros que possuem refrão, onde os acordes de primeiro e quinto graus se alternam de verso em verso.

Durante a improvisação poética, esse “metrônomo” se cala e dá lugar a uma viola “etérea”, que acompanha, praticamente sem nenhum pulso rítmico, os versos declamados; se são de sete sílabas, é possível se manter um pulso mais ou menos regular no ponteadado que os acompanha; sendo de dez sílabas, é praticamente impossível determinar um pulso para as violas durante a recitação poética.

⁸³ Para uma maior discussão sobre termos como “folclore” e “cultura popular”, ver Reily (1990).

É como se existissem dois tipos de colocação da viola: antes e depois da improvisação, toca-se no estilo rasgueado, com um pulso bastante claro para os cantadores e para quem está ouvindo também, onde se pode também improvisar alguns floreios, semelhantes às toadas: são os chamados *baiões de viola*.

Baseando-se nestas constatações, é possível se afirmar que a música na cantoria tem um importante papel. Utilizando como referencial as idéias de Merriam (1964, 223-227), poderia se dizer que uma das funções da música seria proporcionar prazer, agradar aos ouvidos do público, com os baiões-de-viola e com as próprias toadas, que diferenciam a cantoria de uma declamação poética. A música também tem o papel de representação simbólica, distinguindo a cantoria nordestina de outras manifestações, como uma marca registrada. Do mesmo modo, a música da cantoria serve para reforçar a identidade deste grupo de pessoas como sendo nordestinos.

Se os gêneros poéticos estão bem registrados e explicados em várias obras — representando o lado escrito da cantoria —, a música representa verdadeiramente a oralidade da cantoria. Ela vai se transformando de acordo com as necessidades dos cantadores através dos tempos.

Outrora as toadas eram mais cantadas em tons mais graves, mas a extinção dos Romances e o enaltecimento dado para os desafios improvisados fizeram com que as toadas ficassem mais agudas, talvez para chamar a atenção, dar mais ênfase ao texto improvisado, e atualmente esse estilo vocal é o que caracteriza a cantoria nordestina e a diferencia de qualquer outra arte poética cantada, tanto no Brasil como em Portugal ou Açores.

Mas se a música não é escrita como a poesia, como registrá-la? As gravações de cantoria existem desde a década de 30, mas é recentemente que elas se tornaram

populares entre os cantadores, e servem como mais uma forma de renda para eles⁸⁴ (ver Travassos 1995). São utilizados desde recursos mais acessíveis, como as fitas cassete, até aparelhos mais sofisticados, como o Mini-Disc, digital, muito utilizados nas rádios pela sua praticidade de edição, facilitando a organização das propagandas⁸⁵.

Através das análises, observou-se que as toadas dos gêneros poéticos possuem um estilo musical bastante característico, variando apenas de acordo com a estrutura poética do gênero ao qual a toada pertence. Nas *Sextilhas*, há uma maior aproximação da forma musical e da forma poética, diferentemente das *Décimas* de sete sílabas. As *Décimas* de dez sílabas possuem uma toada bem mais definida e menos variada, devido talvez à complexidade da sua construção rítmica e dos acentos, sempre regulares.

As toadas derivadas dos versos de sete sílabas apresentam muito mais variação melódica, sendo que as *Sextilhas* apresentam maior variedade e possibilidade de toadas, e as *Décimas* de sete sílabas menos; os gêneros derivados seguem esses mesmos princípios, tendo ainda o refrão como um ponto básico, com pouquíssimas variações.

Sobre o ritmo, seria muito forçado tentar colocar todas as variações rítmicas dentro das figuras rítmicas ocidentais, todas proporcionais, como foi feito por alguns autores. É preferível pensar que as toadas não possuem variações rítmicas, apenas notas

⁸⁴ Ainda pode-se distinguir dois tipos de gravações: aquelas realizadas através de pesquisas e, mais recentemente, as gravações feitas pelos próprios cantadores, com o objetivo de aumentar a renda dos cantadores.

⁸⁵ Existem também gravações de estúdio, onde a cantoria não é essencialmente improvisada; a dupla deve preparar algo previamente, para evitar erros na gravação. Obviamente, o público sabe que não são os verdadeiros desafios; estes se encontram registrados nas gravações e vídeos de congressos, festivais ou até mesmo cantorias de pé-de-parede.

Um dos cantadores entrevistados mostrou-se fascinado ao ver o gravador DAT utilizado durante a pesquisa de campo, pois, unindo praticidade e extema qualidade, poderia ser a verdadeira arma do cantador no mundo moderno, sem precisar implorar para conseguir espaço diante da grande mídia e nem desembolsar uma quantidade de dinheiro para pagar uma gravação em estúdio.

Com um aparelho desses digitais, DAT ou MD (e que estão ficando cada vez mais baratos), o cantador pode ir até a zona rural, sem energia elétrica, se for o caso, e registrar com grande qualidade suas cantorias tradicionais, para depois fazer cópias em cassete que serão vendidas nas andanças do cantador moderno, que trocou o cavalo pelo automóvel, meio de transporte muito mais rápido mas muito mais perigoso — já tirou a vida de, pelo menos, dois cantadores, José Gonçalves e Severino Ferreira.

longas e curtas, que podem ser prolongadas ou diminuídas livremente, de acordo com os acentos tônicos das palavras, aproximando-se da recitação poética.

Outro fator interessante de se observar é que não existe uma clara noção de tonalidade, se maior ou menor, onde é necessária a resolução de uma sensível; sabe-se que a toada deve acabar no tom fundamental, aquele que se usa para afinar a viola.

É bom lembrar, ainda, que todas estas abstrações foram feitas a partir de registros escritos aproximados de exemplos musicais gravados, suportados pelos depoimentos oriundos dos colaboradores deste trabalho. Por isso se buscou o maior número de exemplos, para se poder buscar padrões consistentes, que se repetem com duplas diferentes, em locais e contextos diferentes. As toadas não são melodias fixas, que os cantadores decoram nota por nota.

Sendo a cantoria uma arte poético-musical que está tão envolvida com a modernidade, buscando através dela meios para a sua continuidade, dificilmente ela deixará de existir. Poderá, eventualmente, se modificar, mas mantendo características que irão sempre identificá-la, como a figura do cantador, sempre ativa, representando o verdadeiro sábio popular, crítico da sociedade em que vive, mas também bem humorado, podendo fazer graça de qualquer coisa.

Uma outra observação ainda se faz necessária: a música da cantoria, como qualquer outra música, não tem nada de “primitiva” e nem é “rudimentar”, como visto anteriormente, por exemplo, nos trabalhos de Cascudo (1939, 150-153) e Lamas (1973, 235-236, 243, 264, 267). Segue padrões muito consistentes e conscientes entre os cantadores, diferenciando-os dos poetas declamadores e servindo como uma armação onde são colocados os versos da poesia popular nordestina.

Espera-se que se tenha cumprido com os objetivos básicos deste trabalho, descrevendo as características básicas das toadas e sua relação com o texto poético, bem

como a importância da viola como instrumento guia dos cantadores, mostrando que a música é extremamente importante para esta arte improvisatória, apesar de ter sido negligenciada até hoje.

E, como diriam os cantadores, “sem toada e sem viola não existe cantoria”. E eu pediria licença para ir mais além: o Nordeste não existe sem cantoria. E o Brasil não existe sem o Nordeste.

TRANSCRIÇÕES

BIBLIOGRAFIA

Andrade, Mário de.

1989 *Dicionário musical brasileiro*. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni, coords. Coleção Reconquista do Brasil (2ª série), v. 162. São Paulo: Itatiaia / EDUSP.

Bakhtin, Mikhail.

1988 *Questões sobre literatura e estética: A teoria do romance*. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior e outros, trads. São Paulo: Hucitec; Fundação para o Desenvolvimento da UNESP.

Barbosa, Domingos de Azevedo.

1992 *Cantigas de cego*. João Pessoa: edição do autor.

Barroso, Gustavo.

1921 *Ao som da viola (Folk-Lore)*. Rio de Janeiro: Editora Leite Ribeiro.

Beltrão, Luís.

1971 *Comunicação e folclore: Um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de idéias*. São Paulo: Melhoramentos.

Bent, Ian D.

1980 "Analysis." In *New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie, ed. London: Macmillan Publishers Limited. 20 v., v. 1, pp. 340-388.

Camello, C. Nery.

1941 *Alma do nordeste*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Tipografia Batista de Souza.

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 em Sociologia Rural. Campina Grande: UFPB.

Carvalho, Rodrigues de.

1995 *Cancioneiro do norte*. 4ª ed. João Pessoa: Conselho Estadual de Cultura – SEC. 1ª ed.: 1903; 2ª ed.: 1928; 3ª ed.: 1967.

Cascudo, Luís da Câmara.

1939 *Vaqueiros e cantadores: Folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará*. Rio de Janeiro: Ediouro.

1993 *Dicionário do folclore brasileiro*. 7ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia.

Cegalla, Domingos Paschoal.

1995 *Novíssima gramática da língua portuguesa*. 38ª ed. São Paulo: Livraria Editora Nacional.

Chew, Geoffrey.

1980 "Song." In *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 20 v., v. 17, pp. 510-521.

Coutinho Filho, Francisco.

1953 *Violas e repentes: Repentes populares, em prosa e verso — pesquisas folclóricas no nordeste brasileiro*. Recife: Saraiva.

Daus, Ronald.

1982 *O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do nordeste*. Rachel Teixeira Valença, trad. Literatura Popular em Verso / Estudos (nova série). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

DeVoto, Mark.

1986 "Analysis." In *The New Harvard Dictionary of Music*. Don M. Randel, ed. Cambridge, Mass.: Belknap Press, pp. 37-38.

Diégues Jr., Manuel.

1977 *Literatura de cordel*. 2ª ed. Cadernos de folclore 2. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura - FUNARTE.

Ellingson, Ter.

1992 "Transcription." In *Ethnomusicology: An Introduction*. Helen Myers, ed. New York: Norton, pp. 110-152.

Fausto Neto, Antônio.

1977 "Cordel e a ideologia de punição." Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira. Brasília: UnB.

1979 *Cordel e a ideologia de punição*. Petrópolis: Vozes.

Gomes Neto, José.

1976 "O aspecto verbal na literatura de cordel." Dissertação de mestrado em Letras. Florianópolis: UFSC.

Grout, Donald J. e Claude V. Palisca.

1994 *História da música ocidental*. 4ª ed. Ana Luísa Faria, trad. Lisboa: Gradiva.

Kolinski, Mieczyslaw.

1973 "A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns." *Ethnomusicology* 22: 494-506.

Krader, Barbara.

1980 "Ethnomusicology." In *New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie, ed. London: Macmillan Publishers Limited. 20 v., v. 6, pp. 275-282.

Lamas, Dulce Martins.

1973 "A música na cantoria nordestina." In *Literatura popular em verso: Estudos*. Tomo I. Maxmiliano de Carvalho e Silva, dir. Coleção de textos da língua portuguesa moderna nº 4. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Fundação Casa de Rui Barbosa, pp. 233-270.

1987 "A cantoria tradicional no nordeste brasileiro: Suas características poético-musicais." In *Revista brasileira de música* XVI: 30-41. [Rio de Janeiro: UFRJ.]

Lima, Luiz Soares.

1976 "A imagística dos cantadores." Dissertação de mestrado em Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: PUC.

Lima, Rossini Tavares de.

1964 "Estudos sobre a viola." *Revista brasileira de folclore* IV/8-10 (jan.-dez.): 29-38. Renato Almeida, dir. [Rio de Janeiro: MEC.]

1985 *Abecê do folclore*. 6ª ed. São Paulo: Ricordi.

Lima e Silva, Vera Lúcia de.

1981 "Aspectos da recção na literatura de cordel." Dissertação de mestrado em Literatura. Rio de Janeiro: PUC.

Lisboa, Jane Ribeiro.

1976 "Morfologia da literatura de cordel." Dissertação de mestrado em Literatura. Rio de Janeiro: PUC.

Lühning, Angela E.

1991 "Métodos de trabalho de campo na etnomusicologia: Reflexões em volta de experiências pessoais." *Revista de ciências sociais* XXII (1/2): 105-126.

Luyten, Joseph M.

1986 *O que é literatura popular*. 3ª ed. Luís R. S. Malta, rev. Coleção Primeiros Passos 98. São Paulo: Brasiliense.

Merriam, Alan P.

1964 *The Anthropolgy of Music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.

Mota, Leonardo.

1976 *Cantadores: Poesia e linguagem do sertão cearense*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra. Reedição do original de 1921. Prefácio da 3ª ed.: Luís da Câmara Cascudo. Prefácio da 4ª ed.: Orlando Mota.

Myers, Helen (ed.).

1992 *Ethnomusicology: An Introduction*. New York: Norton.

- Nettl, Bruno.
1964 *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: The Free Press.
- 1973 *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. 2^a ed. With chapters on Latin America by Gérard Béhague. H. Wiley Hitchcock, ed. Prentice Hall History of Music Series. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- 1983 *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- Oliveira, Alzir.
1990 "A literalidade da poesia popular." *Ariús* 2/1 (jan./jun): 59-62.
- Oliveira, Terezinha Soares de.
1985 "Romanceiro / cancionero de patos." Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira. João Pessoa: UFPB.
- Pascall, R.J.
1980 "Style." In *New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie, ed. London: Macmillan Publishers Limited. 20 v., v. 18, pp. 316-321.
- Pignatari, Décio.
1987 *O que é comunicação poética*. 3^a ed. Maria O. P. Serafim e Lúcio F. Mesquita Filho, revs. Coleção Primeiros Passos 191. São Paulo: Brasiliense.
- Poulton, Diana.
1984 "Vihuela." In *The New Grove's Dictionary of Musical Instruments*. Stanley Sadie, ed. London: Macmillan Publishers Limited, 3 v., v. 3, p 724-727.
- Ramalho, Elba Braga.
1992 "Música e palavra no processo de comunicação social: A cantoria nordestina." Dissertação de mestrado em Sociologia do Desenvolvimento. Fortaleza: UFC.

- Randel, Don M. (ed.).
 1986 "Style." In *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Mass.: Belknap Press, pp. 811-812.
- Reily, Suzel Ana.
 1990 "Manifestações populares: Do 'aproveitamento à reapropriação'." In Suzel A. Reily e Sheila M. Doula, orgs. *Do Folclore à Cultura Popular*. São Paulo: USP, pp. 1-31.
- Romero, Sílvio.
 1985 *Folclore brasileiro: Cantos populares do Brasil*. Reconquista do Brasil (nova série) v. 86. Márcio Guimarães, dir. 1ª ed.: 1883; 2ª ed.: 1897. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP.
- Sachs, Curt.
 1940 *The History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton.
- Sadie, Stanley (ed.).
 1984a "Guitarra (ii)." In *The New Grove's Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan Publishers Limited, 3 v., v. 2, p. 108.
- 1984b "Violão." In *The New Grove's Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan Publishers Limited, 3 v., v. 3, p. 764.
- Seeger, Anthony.
 1996 "Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property." *Yearbook for Traditional Music* 28: 87-105. Dieter Christensen, ed. [New York: International Council for Traditional Music.]
- Seeger, Charles.
 1975 *Studies in Musicology 1935-1975*. Berkeley and Los Angeles, Calif.: University of California Press.
- Soler, Luiz.
 1984 *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis: UFSC.

- Spencer, Robert, and Ian Harwood.
 1984 "English Guitar." In *The New Grove's Dictionary of Musical Instruments*. Stanley Sadie, ed. London: Macmillan Publishers Limited, 3 v., v. 1, p. 706.
- Stam, Robert.
 1988 "Mikhail Bakhtin e a crítica cultural de esquerda." In *O mal estar no pós-modernismo: Teoria, prática*. E. Ann Kaplan, org. Rio de Janeiro: Zahar.
- Tavares, Bráulio.
 s/d *Cantoria: Regras e estilos*. Olinda: Casa das Crianças de Olinda.
- 1975 *II Congresso nacional de violeiros*. Transcrição musical de Pedro Santos e Nely Monteiro. Campina Grande: Fundação Universidade Regional do Nordeste / Associação de Poetas e Repentistas.
- Tejo, Orlando.
 1988 *Zé Limeira: Poeta do absurdo*. 8ª ed. Brasília: edição do autor.
- Travassos, Elizabeth.
 1989 "Melodias para a improvisação poética no nordeste: As toadas de sextilhas segundo a apreciação dos cantadores." *Revista brasileira de música* XVIII: 115-119. [Rio de Janeiro: UFRJ].
- 1995 "Improvisação, oralidade e gravações sonoras." *Art 22* (dez.): 91-111. [Salvador: UFBA.]
- 1997 "Notas sobre a cantoria." In *Portugal e o mundo: O encontro de culturas na música — VI Colóquio do Conselho Internacional de Música Tradicional (ICTM)*. Salwa El-Shawan Castelo-Branco, coord. e ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote (Nova Enciclopédia), pp. 535-548.
- Turnbull, Harvey, James Tyler (3-4), with Tony Bacon (7) (text), Thomas F. Heck (bibliography).
 1984 "Guitar." In *New Grove's Dictionary of Musical Instruments*. Stanley Sadie, ed. London: Macmillan Press Limited, 3 v., v. 2, pp. 87-109.

Valle, Maria Cecília Matta.

- 1988 "Os cordéis de Raimundo Santa Helena, o guerrilheiro da utopia."
Dissertação de mestrado em Literatura. Rio de Janeiro: UFRJ.

Waddey, Ralph C.

- 1980 "Viola de Samba and Samba de Viola in the Recôncavo of Bahia (Brazil)." *Latin America Music Review*, 1/2: 196-212.

Wilson, Luís.

- 1986 *Roteiro de velhos cantadores e poetas populares do sertão*. 2ª ed. Coleção Tempo Municipal 5. Centro de Estudos de História Municipal. Recife: Estado de Pernambuco.

Wright, Laurence.

- 1984 "Guttern." In *New Grove's Dictionary of Musical Instruments*. Stanley Sadie, ed. London: Macmillan Press Limited, 3 v., v. 2, pp. 48-50.

Wright, O. and Josef Pacholczyk.

- 1980 "Arab Music, I: Art Music." In *New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie, ed. London: Macmillan Publishers Limited. 20 v., v. 1, pp. 514-528.

Zemp, Hugo.

- 1996 "The/an Ethnomusicologist and the Record Business." *Yearbook for Traditional Music* 28: 36-56. Dieter Christensen, ed. New York: International Council for Traditional Music.

ANEXO: FOTOGRAFIAS

