

NO EMBALO DO IMPROVISO, A CANTORIA SEGUE SEU RITMO

Andréa Betânia da Silva
Comissão Baiana de Folclore

Baseada em pressupostos da tradição, a cantoria nordestina desenvolveu-se, no Nordeste, como uma expressão marginalizada. Em princípio, produzida por indivíduos depreciados pela sociedade, a cantoria acontecia basicamente no meio rural, em sítios, fazendas, e não parecia “elegante” gostar desse gênero, uma vez que era elaborada e direcionada a um grupo minoritário. Atualmente, esse gênero concentra-se mais no meio urbano, embora ainda preserve muitas características que lembram o mundo rural, inclusive os temas em voga a partir dos *motes*¹. Hoje, os cantadores são chamados para apresentações em batizados, aniversários, casamentos, seminários, eventos turísticos, aulas na academia, e assim, muitos elementos próprios do gênero sofreram modificações. De acordo com Chartier (2003),

Não mais que a cultura de massa de nosso tempo, a imposta pelos poderes antigos não pôde reduzir as identidades singulares ou as práticas enraizadas que lhe eram refratárias. O que se modificou, com evidência, foi a maneira pela qual essas identidades puderam enunciar e se afirmar fazendo uso de dispositivos que deviam destruí-las. (p. 147).

A partir disso, é notável verificar que, ao invés de desaparecer, ocultada por novos apelos e variadas necessidades, a cantoria tem buscado sobreviver e se manter atuante ao utilizar novos artefatos, uma vez que sua sobrevivência vinculou-se à “cidade” e passou a conviver com seus meios. Assim, iniciou-se a substituição/co-existência de elementos que representam os dois mundos nos quais os cantadores precisam estar inseridos: a *bandeja*², utilizada para recolher a contribuição dos participantes, ficou restrita às apresentações rurais, substituída, no meio urbano, por cachês pagos antecipadamente; o *desafio*³, representando o antagonismo entre cantadores, agora se dá entre parceiros, uma vez que normalmente contratam-se duplas, e, ao contrário das lendas as quais citam cantorias que duravam noites a fio, hoje tem tempo estipulado para começar e terminar, conforme o contrato; os *motes*, que normalmente eram propostos pelo público, agora, por vezes, são pré-estabelecidos por quem contrata, havendo inclusive produções sob encomenda.

¹ Para Sobrinho (2003, p. 50), mote é “a frase metrificada apresentada em até quatro pés de sete ou dez sílabas.”

² A bandeja é um recipiente (até um chapéu) onde o público deposita sua colaboração em dinheiro.

³ O desafio consiste num duelo travado entre os cantadores, sendo atualmente mais pacífico, de modo a manter uma relação amigável entre os parceiros.

As condições de produção, presentes no momento em que os repentes são produzidos nos festivais, são resultado da imagem que a sociedade tem a respeito dos seus produtores, naquele momento representada por uma platéia que admira o instante de criação. Perpassada por uma ideologia que elege um centro e rotula os demais como periféricos, a sociedade cria condições que permitem ou inibem o desenvolvimento de manifestações artísticas. Se representarem os interesses da classe que domina, essas produções são eleitas como cartões de visita. Preocupada em mostrar o luxo e esconder o que pensa ser lixo, a sociedade desenvolve estratégias para mostrar e divulgar as obras que representam o que lhe parece bonito e camuflar o que julga digno de vergonha. Segundo Ramalho (2000, p. 103), os cantadores, assim como outros artistas brasileiros, são vítimas do descaso para com a arte, precisam contar não apenas com seu talento para se estabelecer junto ao mercado, sendo necessário “filiar-se ao clientelismo dos media” para conquistar um espaço na sociedade ou se organizam enquanto grupo de maneira corporativista, que luta para se manter.

Representante da literatura oral, numa sociedade de oralidade secundária⁴, a cantoria nordestina tem como um dos seus destaques o repente, sempre divulgado pela criatividade dos desafios travados entre cantadores que, de acordo com o registro de alguns cordelistas e cantadores, durante noites, duelavam até que um se mostrasse incapaz de prosseguir. Lendas ou não, esses duelos criam no imaginário popular a figura de bravos homens que, independente de conhecimentos formais, são capazes de versejar sobre o que for pedido, criando infinitos versos de modo improvisado. Alguns estudos (HAVELOCK, 1995, p. 30) têm sugerido que a improvisação precisa ser revista como memorização de fórmulas mnemônicas próprias da oralidade, recurso para o armazenamento de informações, e têm encontrado respaldo a partir da análise da importância que os gregos primitivos destinavam à memória em sua hierarquia divina. Zumthor (1997, p. 239) afirma que “[...] a improvisação não é jamais total; o texto, produzido no ato, o é em virtude de normas culturais, e mesmo pré-estabelecidas.”

Para Lühnig (2001),

[...] enquanto no Ocidente a fixação escrita e/ou visual seria a principal fonte de memória, dentro do universo da palavra e do “texto” musical não fixado podemos observar que a cantiga, letra-melodia-percussão, serve como uma ajuda mnemônica: ela estrutura a fala, dá contornos, ajuda na estruturação da memória. A dupla codificação, pela música e fala e pela palavra cantada, faz certamente com que a informação passe por processos de fixação mais intensos e abrangentes nas estruturas mentais. (p. 28).

⁴ De acordo com Ong (1998, p. 19), conforme a presença da escrita, podem-se classificar as sociedades como de oralidade primária (sem contato com a escrita e com primazia da oralidade) e secundária (com o desenvolvimento da escrita e sua primazia), enquanto Zumthor (1997, p. 37) as apresenta como: oralidade primária ou pura (sem a inserção da escrita), mista (onde a influência da escrita ainda é parcial), segunda (quando há o predomínio da escrita) ou mediatizada (quando se dá de modo diferente no tempo e no espaço).

Estando o ritmo na base de tudo, percebe-se que a construção do pé está subordinada à melodia que surge dele, de modo que a poesia nascente das rimas colabora diretamente para o seu armazenamento na memória.

Num contexto que privilegia o escrito e seus meios de difusão, a cantoria nordestina, mais precisamente o repente, resiste e tem no desafio seu representante mais conhecido. Definida por Cascudo (2005, p. 54) como “conjunto de regras, de estilos e de tradições que regem a profissão de cantador”, e compreendida por Ayala (1995, p. 17) como “um sistema em processo no qual se articulam os repentistas e o público, em cuja dinâmica surge a produção poética”, também é conceituada por Santos (2006) como “um conjunto de poesia oral cantada e improvisada segundo modalidades e regras poéticas muito precisas, onde a performance oral condiciona em grande parte a expressão, pela troca frutuosa entre o cantador e seu público”, conceito adotado neste trabalho por julgá-lo mais abrangente. É praticada por sujeitos provenientes das mais diversas camadas sociais, embora tenham maior número de representantes das classes menos favorecidas, essa modalidade poética acaba tendo na sociedade o mesmo lugar que os sujeitos sociais que a representam, ou seja, a via marginal.

Se para Mota (2002, p. 3), “Cantadores são os poetas populares que perambulam pelos sertões, cantando versos próprios e alheios; mormente os que não desdenham ou temem o *desafio* [...]”, para Ramalho (2000, p. 114), “O profissional da viola, o repentista, conta, cantando ao seu público, tanto os eventos do mundo real em que vive quanto as fantasias que povoam a sua imaginação.” As marcas de vida colaboram para compor a imagem do repentista que, ainda segundo Ramalho (2000):

De um lado, leva uma infância cercada de amplo espaço geográfico para suas primeiras experiências lúdicas, e de outro, convive com uma total ausência de instituições que lhe abram perspectivas para uma vida digna no futuro, como cidadão adulto. (p. 115)

Em meio a esses (per)calços, o violeiro persiste e contribui para a manutenção do seu papel na sociedade, criando e recriando condições que possibilitem a sua permanência enquanto sujeito em uma cultura que precisa aprender a vê-lo como cidadão, consumidor, criador, contribuinte, eleitor, enfim, como co-responsável pela manutenção e renovação de elementos que a representam.

Cascudo (2005, p. 185), com quem concordam Ramalho (2000) e Santos (2006), aponta o provável parentesco entre o desafio nordestino e o canto *amoebœum carmem*, produção grega que consistia numa disputa alternada entre pastores, devendo os interlocutores responderem com o

mesmo número de versos. Não tendo agradado aos romanos, possivelmente por ser popular e rústico, segundo o mesmo autor, esteve ausente no período em que estes dominavam e reapareceu na Idade Média chamado de *tenson* ou *Jeux-partis* (quando versava sobre assuntos amorosos), uma disputa travada entre pares, de maneira improvisada, desenvolvendo-se com o acompanhamento de alaúdes ou viola de arco, antecessora da rabeça nordestina. Segundo Tinhorão (2001, p. 201), a igreja, não tendo conseguido conter os caminhos da música durante a Idade Média, vislumbrou, na transformação dos antigos cantares épicos em narrativas cavaleirescas pelos poetas cultos, e pelos jograis de feira e praças em cantorias nas nascentes línguas romance, a oportunidade para voltar a inculcar em seus fiéis a idéia de que a música profana é o grande “pecado das ovelhas”. Trilhando caminhos diferentes, Teófilo Braga, em 1870, indicava que o desafio praticado em Portugal teria surgido a partir da *desgarrada*, produção árabe imitada pelos provençais. Estudos mais atuais, como os de Duarte e Nascimento (2003, p.135), reúnem elementos que evidenciam uma visível relação entre esta produção nordestina e manifestações africanas.

Apesar de hoje fazer-se presente em todo o Brasil, principalmente devido à diáspora nordestina, que possibilitou que este gênero passasse a ter uma forte expressão em São Paulo, foi no nordeste que a cantoria de improviso surgiu no Brasil e ainda é nessa região que se desenvolve sua mais expressiva produção. Tendo sido o nordeste responsável por grande parte do tráfico escravo neste país, e estando nesta região quilombos como o de Palmares, revolucionário conhecido por sua luta pela libertação dos negros no Brasil, Nascimento (2003) vê nesse dado, dentre tantos outros, a possibilidade de estar o repente, assim como o rap, muito mais próximo de uma referência africana do que européia. Além das observações anteriores, a autora destaca que a relação entre cantador e público, quando da produção da cantoria, não se fazia presente na sociedade européia na Idade Média, devido a fatores sócio-econômicos da época, o que não favorecia o surgimento de situações, envolvendo o lazer coletivo. Entretanto,

Entre os povos africanos, nesse mesmo período, as soluções culturais que permitiam a vida social implicavam num amplo conhecimento de técnicas, como a tecelagem a forja, as técnicas pastoris e de cuidado com a terra, bem como variados recursos de organização das relações sociais e representações simbólicas complexas, o que os colocava num patamar civilizatório bastante favorável à saúde e à coletividade. (NASCIMENTO, 2003, p. 135).

Além disso, contando com uma língua tonal⁵, a música africana tem o ritmo como seu elemento mais importante, de modo que o aprender a lidar com instrumentos musicais envolve

⁵ As línguas tonais apresentam variações semânticas que estão atreladas à mudança de tom, ou seja, a depender da entonação utilizada, tem-se um novo vocábulo, sem que haja nenhuma mudança mórfica, já que esta é expressa através da entonação.

também o aprendizado de fórmulas verbais e silábicas, podendo-se atrelar características da fala a toques e batidas. Para Lühnig (2001),

[...] existe uma íntima ligação entre palavra cantada, fala e som percussivo, advindo ainda da concepção africana que atribui aos tambores o poder da fala, não somente pensando nas línguas tonais, mas sim no poder do tambor de *falar*, falar no sentido mais amplo. Temos que lembrar que dentro do conceito africano a fala do tambor não leva somente a uma degustação auditiva, não basta somente se ouvir a fala do tambor ou do conjunto de tambores. Esse som, através das vibrações das batidas, deve ser sentido pelo corpo e dessa forma finalmente ser transformado em movimento. Esse tipo de movimento acontece na forma da dança, que normalmente obedece às mais diversas indicações sonoras, sendo guiada pelos padrões percussivos rítmicos. Podem ser movimentos inseridos em contextos religiosos ou profanos. Essa transformação do som em movimento talvez seja a essência da música africana e afro-brasileira, religiosa e/ou profana. Apesar de não ser aceita com unanimidade como referencial estético na sociedade brasileira colonial e ainda contemporânea e existir uma certa ambivalência na relação com ela, aceitando-a ou então condenando-a, ela está fortemente inserida na cultura brasileira que reconhece a existência dessa matriz. (p. 26).

Desse modo, a matriz africana também passa a ser considerada no rol das referências da cantoria nordestina, contribuindo ainda mais para as discussões que não vêm mais sentido em buscar supostas origens, visto que as produções surgem do embricamento de diversas influências.

Muitas vezes anunciada como uma relíquia do passado que insiste em permanecer no presente, a cantoria de improviso desenvolve características que permitem a sua manutenção e apropria-se das novas possibilidades apresentadas por um mundo cada vez mais tomado pelos padrões tecnológicos, valendo-se da sua configuração sempre fluida para inserir-se na dinâmica midiática que ora se impõe. Assim, é preciso que o repente seja retirado do lugar de vitimado que lhe foi destinado e passe a ser reconhecido como uma expressão musical camaleônica, capaz de adaptar-se às demandas pós-modernas sem perder o que o caracteriza como representação da cultura brasileira.

REFERÊNCIAS

AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito*. São Paulo: Ática, 1988.

CHARTIER, Roger. *Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Tradução Maria de Lourdes Meirelles Matêncio. Campinas, SP: Mercado de Letras; ALB, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.

HAVELOCK, Eric. A equação oralidade- cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade*. Tradução Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1993.

LÜHNING, Ângela. Música: palavra-chave da memória. In: TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MOTA, Leonardo. *Cantadores- poesia e linguagem do sertão cearense*. 7. ed. Rio- São Paulo- Fortaleza: ABC, 2002.

NASCIMENTO, Jussara Costa. *Poesia oral ritmada: repentistas, emboladores, griottes*. 2003. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia.

RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

SOBRINHO, José Alves. *Cantadores, repentistas e poetas populares*. Campina Grande: Bagagem, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. O encanto histórico da palavra cantada. In: TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.