

# CONTE LÁ QUE EU CANTO CÁ: A FORÇA DE UMA MEMÓRIA COLETIVA QUE RESSIGNIFICA A POIESIS DA CANTORIA DE VIOLA

TELL THEM THERE WHILE I SING HERE:  
THE STRENGTH OF A COLLECTIVE  
MEMORY REFRAMING THE POIESIS OF  
THE CANTORIA DE VIOLA

Marcelo Vieira da Nóbrega 1

**Resumo:** Este trabalho decorre de tese de doutoramento, já concluída, e classifica-se como de natureza qualiquantitativa e, com abordagem de Estudo de Caso, objetiva investigar a importância da memória coletiva, de acordo com o modelo Maurice Halbwachs, enquanto experiência cotidiana na produção poética dos repentistas na cantoria de viola, a partir da gravação de dois eventos de cantoria de viola, na modalidade pé-de-parede, ocorridos em 2018 e 2019. Os dados analisados apontaram que na poiesis da arte do improviso de viola a estratégia de rememoração e/ou revisitação sistemática do passado – através de causas, historietas e versos de cantadores, vivos e falecidos – impõe-se como uma necessidade que transcende a reafirmação e/ou ‘culto’ a repentistas considerados ícones e/ou mitos da arte do repente. Vislumbra-se, através desse recurso, a necessidade de ressignificação constante da tradição oral, por meio da oxigenação de uma memória, para além de individual, muito mais social e coletiva, construída através dos fragmentos e ‘cacos’ de lembranças e revigorada no presente. Enquanto parte importante das poéticas do oral, a arte do repente, através do exercício dessa memória, ao tempo em que dá luz ao passado, ‘transforma-o’ e o livra do estereótipo sectário e anacrônico que, infelizmente, ainda sustenta o preconceito contra as culturas populares, consideradas pelo cânone como de borda.

**Palavras-chave:** Cantoria de viola. Tradição. Memória coletiva. Ressignificação.

**Abstract:** This research, of a qualiquantitative nature and with a Case Study approach, aims to investigate the importance of collective memory, according to the Maurice Halbwachs model, as a daily experience in the poetic production of cantadores de viola, based on the recording of two events of cantoria de viola in the modality pé-de-parede events that happened in 2018 and 2019. The data analyzed pointed out that in the poiesis of art of improvisation of viola the strategy of remembrance and/or systematic revisitation of the past - through causes, historietas and verses of cantadores, living and deceased - is imposed as a need that transcends the reaffirmation and/or ‘cult’ of repentistas considered as icons and/or myths of the art of the repente. Through this resource we can see the need for constant resignification of oral tradition, through the oxygenation of a memory, beyond individual, much more social and collective, built through the fragments and ‘shards’ of memories, and invigorated in the present. As an important part of oral poetics, the art of repente, through the exercise of this memory, at a time when it gives light to the past, ‘transforms’ it and frees it from the sectarian and anachronistic stereotype, which, unfortunately, still sustains the prejudice against popular cultures, considered by the canon as borderline.

**Keywords:** Cantoria de viola. Tradition. Collective memory. Reframing

## Introdução

A cantoria de viola, enquanto um dos muitos tipos de poesia improvisada nordestina, caracteriza-se, por um lado, pela criação de versos de improviso entre dois cantadores - o chamado repente de viola - e pelas produções poéticas não improvisadas, por exemplo, o gênero canção, tão apreciado pelo público da cantoria.

Por outro lado, não se pode falar de improviso de viola, enquanto expressão artística inserida nas chamadas poéticas do oral, sem se delimitarem alguns conceitos intrínsecos e fundantes à arte do repente, dentre os quais destaco: tradição e memória com suas diferentes perspectivas. Este trabalho parte deste último enfoque conceitual e delimita como objeto de análise a importância do conceito de memória coletiva no processo de ressignificação da cantoria de viola na contemporaneidade.

A pesquisa realizada, de natureza quali-quantitativa e de base etnográfica, decorrente de síntese de tese de doutoramento, objetivou investigar as estratégias utilizadas pelos sujeitos envolvidos na cantoria de viola - apresentadores, repentistas e apologistas - para, via memória coletiva, ressignificarem a arte do repente, dando-lhe novos impulsos.

Nessa perspectiva, busco: a) quantificar - à luz da gravação e transcrição de dois eventos de cantoria, na modalidade pé-de-parede - os cantadores vivos e mortos rememorados pelos repentistas nas performances investigadas; b) comparar as diferentes estratégias utilizadas pelos repentistas: contos, causos e repentes; c) analisar de que forma tais estratégias de rememoração dão impulso, na contemporaneidade, ao improviso de viola.

Entretanto, o ritmo de vida contemporâneo, marcado pela massificação das múltiplas experiências virtuais, comandadas pelas mídias sociais, tem interferido decisivamente em todas as experiências humanas, em especial aquelas cuja essência se baseia em ações coletivas. Segundo Benjamin (1987), o que vivenciamos constitui, digamos, a ponta de lança de um processo conjuntural e histórico-social iniciado pelos idos do Séc. XIX. A partir da mudança de paradigma de ritmo de vida, marcado pelos processos de industrialização e trabalho em série - típicos do capitalismo industrial - substituiu-se a experiência artesanal e coletiva pela individual.

Compreendo como fundamental a experiência da poesia de improviso como necessidade de manter viva e/ou oxigenar uma experiência humana muito mais coletiva do que individual. Para isso, é crucial trazer à tona a discussão acerca dos mecanismos mnemônicos de manutenção dessa arte, em especial em tempos de efervescências, volatilidades e instantaneidades de informações.

Para tal, recorro à ideia benjaminiana de memória enquanto experiência narrativa relacionada à própria vida e que se desdobra em duas dimensões: experiência plena (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*); além da percepção (*Aisthêsis*). O ritmo de vida pré-industrial, marcado pelo modo de produção artesanal e coletivo impunha formas de produção típicas da experiência coletiva, na qual os mecanismos de partilha estendiam-se, segundo Benjamin, ao mundo narrado. A ênfase na arte de narrar põe na tradição oral, fruto dessa experiência coletiva, a sua força maior: é o que chama de experiência plena.

O reconhecimento, por parte do autor, da força da informação em detrimento da capacidade de narrar, é constatado no mesmo texto a seguir:

A cada manhã recebemos notícias de todo mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já nos chegam impregnados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece é favorável à narrativa, e quase tudo beneficia a informação. Metade da arte narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações. [...] O extraordinário, o miraculoso é narrado com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que falta à informação (BENJAMIN, 1987, p. 203)

Abre-se uma nova experiência em termos de memória: a inserção do homem coleti-

vo. Este, ao produzir memórias individuais partilhadas intimamente com o outro, através das memórias coletivas, mantém a tradição oral e escrita e dá lugar à dinâmica informacional das memórias voláteis a serviço unicamente da informação, apontada por Le Goff (1996, p. 452; 469) com a expressão “exteriorização progressiva da memória individual”.

A crítica de Benjamin à vivência, enquanto nova forma de experiência, ocorre pelo fato de que esta se distancia da tradição, já que ocorre apenas no presente em ebulição, enquanto atualidade, dando as costas ao passado; informação nova, efêmera, espetacular, longe da experiência plena. Segundo Benjamin (1987, p. 204):

a informação só é válida enquanto atualidade. Só vive nesse momento, entregando-se-lhe completamente, e é nesse preciso momento que tem de ser esclarecida. A narrativa é muito diferente; não se gasta. Conserva toda a sua força e pode ainda ser explorada muito tempo depois.

Portanto, a mudança de uma visão de mundo experiencialmente coletiva para instântanea e individualista, com efeito, afeta os processos de experiência e percepção de mundo. Neste sentido, o pensar de Benjamin acerca da memória está indissociavelmente ligado às narrativas de vida, marcadas pelas experiências e percepções.

Benjamin propõe a segunda dimensão experiencial, a vivência – que irá, segundo o autor, modificar profundamente as relações humanas, com repercussões marcantes na arte de narrar. No fragmento a seguir, Benjamin (1987) alerta acerca desse declínio da experiência, bem como da crise da tradição oral, dessa feita, com ênfase na vivência, isto é, no processo de desaparecimento do narrador, bem como da arte de narrar. Vejamos:

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. É cada vez mais frequente que, quando o desejo de ouvir uma história é manifestado, o embaraço se generalize. É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 1987. P. 197-198)

Para Benjamin, com o fim da tradição oral, esvai-se o ofício de aconselhar, partilhar experiências, dividir sentimentos e, sobretudo, contar. A industrialização inauguraria uma nova fase nas relações estéticas que marcaram a produção artística: a experiência compartilhada – marcada pela expressão do mundo narrado, que marca a tradição - dá lugar à experiência individual, singular, com ênfase na solidão, na individualidade; e, em lugar da narrativa, desponta o romance; em lugar do relato, dissemina a informação.

## **O passado, o presente e o futuro da cantoria viola: convivências de memórias em fluxos contínuos de ressignificação**

Inicialmente, para tratar das poéticas do oral, dentre as quais a cantoria de viola se insere, traço distinções conceituais importantes entre memória, lembrança e tradição. Reconheço que tais conceitos – embora complexos e nem sempre harmônicos, e atravessados por correntes teóricas as mais diversas – precisam ser aclarados. A prática comum, durante os eventos de cantoria de viola, de trazer à memória a produção poética de cantadores, vivos ou mortos – por meio de versos, causos, cenas e registros bibliográficos – parece sinalizar nova ressignificação à arte do repente; trazer o passado para o presente – ou, visto de outra forma, levar o presente ao passado – é a substância que mantém a cantoria viva.

Para os conceitos de memória e lembrança, retomo quatro pensadores: Le Goff (1996); Benjamin (1987), com sua análise sobre a memória enquanto experiência, levando-se em con-

ta a reflexão necessária acerca da tríade experiência plena, vivência e percepção, investigada pelo autor; além de Halbwachs (1990) e Bosi (2003) com perspectivas sobre a memória coletiva e seus desdobramentos no meio social.

O primeiro, Le Goff, ao reatualizar as perspectivas de Changeux (1972) e Pierre Janet (1972), avança no conceito de memória para além de seu caráter mnemônico, de atividade meramente cerebral e lhe amplia como atividade social, de reordenação de vestígios. Para Le Goff (1996, p. 424-425), não se pode pensar a memória sem que entrem em cena:

concepções mais complexas da atividade mnemônica do cérebro e do sistema nervoso: 'o processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios. (CHANGEUX, 1972, p. 356). [...] Assim, Pierre Janet 'considera que o ato mnemônico fundamental é o 'comportamento narrativo'.

Para Le Goff, a força do chamado comportamento narrativo, as constantes releituras de mundo e as interações atribuem à memória um caráter de reconstrução regenerativa da vida social. Na cantoria de viola, essa compreensão é fundamental.

A estratégia de (re)contar histórias, fatos e causos pitorescos - além da declamação de versos de cantadores, em atividade ou mortos - constitui-se como uma espécie de antologia do oral que povoa o imaginário que circunda a arte do repente.

Nesse sentido, ao tratar da experiência típica de uma memória coletiva, Bosi (1994, p. 27), assim se refere: "pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, 'desloca' estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência". A experiência narrativa, tão defendida por Benjamin, como redentora da força de memória viva no presente, no dizer de Bosi, destrona as percepções mais imediatas.

Em tempos de avançadas tecnologias, explosão das mídias sociais, espetacularização do imagético, compreendo relevante a discussão acerca do comportamento das culturas de tradição oral, com ênfase na cantoria de viola, nesse tsunami informacional. Corroboro com Ries (1988, apud Schmidt e Mahfoud, 1993, p. 04) quando eles ratificam, parafraseando Benjamin, que a experiência é memória, enquanto capacidade de recordar e de evocar, que constitui um enriquecimento de saberes; é ainda, presença ativa do passado em nós, como dinamismo e princípio de ação. A elaboração e a transmissão da experiência, então, remetem inevitavelmente ao trabalho da memória (RIES, 1988).

Se sentido, quando o assunto é memória, parece que a experiência narrativa à qual Benjamin se refere é a mesma que 'comportamento narrativo' de Pierre Janet, (apud. LE GOFF, 1996, p. 425). Vejamos:

Assim, Pierre Janet considera que o ato mnemônico fundamental é o 'comportamento narrativo' que se caracteriza antes de mais nada pela sua função social, pois que é comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo.

Se a tradição oral, da qual a arte do repente se retroalimenta, ocorre no comunitário, então, essa memória também é coletiva e exerce uma 'função social' importante. Vive, se realimenta, se ressignifica e mantém seus produtos no meio popular, por meio de diferentes formas: ora pelo oral, ocorrida quer seja pela transmissão 'boca a boca' de cantadores, folheteiros e apologistas, quer pela memória desse oral registrada em diferentes suportes de mídias audiovisuais comandadas pela internet (Facebook, Instagram, Youtube, blogs etc); ora pela transcrição desse mesmo oral para a escrita por meio de folhetos de cordel, livros físicos e *e-books*. Há uma valiosa memória desses registros (orais e escritos) arquivados nas 'nuvens' desses diferentes suportes, circulando virtualmente à disposição de todos que têm acesso às

redes sociais.

Para dar conta da função social dessa memória, recorri às noções de memória coletiva de Halbwachs, incorporadas, no Brasil, por Ecléa Bosi.<sup>1</sup> O primeiro, avança nas perspectivas de memória enquanto fato social<sup>2</sup> do filósofo francês Durkheim.

Para Halbwachs, as imagens do passado não estão na memória do indivíduo, e sim, na sociedade. Para consolidar o conceito de memória coletiva, esse autor parte de duas ideias fundamentais: memória enquanto reconhecimento e reconstrução. Reconhecer seria atualizar o passado no presente, isto é, trazer à tona o já visto; reconstruir corresponderia à ação exercida pelo grupo, no presente, a partir do que chamo de ‘transformar as lembranças do passado’ em um contexto espaço-temporal presencial: memória em fluxo contínuo, mantida e ‘transformada’ por força da tradição, esta que, segundo o autor, é responsável por encadear os fatos na memória coletiva. Para ele, quando esta não mais dá conta de rememorar os fatos, entra em ação a história com suas marcações temporais. Para Halbwachs (1990, p.45) “os quadros coletivos da memória não se resumem a datas, nomes e fórmulas, eles representam correntes de pensamento e de experiência onde reencontramos nosso passado porque este foi atravessado por isso tudo”.

De maneira sintética, compreendo que o conceito de memória coletiva está relacionado ao trabalho contínuo que um dado grupo social exerce de reconhecer e reconstruir o passado ao estabelecer uma espécie de continuidade, sem ruptura, entre passado e presente. Para tal, compartilha imagens e lembranças desse passado e, por meio da tradição<sup>3</sup>, passa adiante.

Bosi (2003, p. 20) ratifica que a memória “parte do presente, de um presente ávido pelo passado, cuja percepção é a apropriação veemente do que nós sabemos que não nos pertence mais”. Entendo tal afirmação como memória enraizada no “passado aberto, inconcluso, capaz de promessas, [...] não como um tempo ultrapassado, mas como um universo contraditório do qual se pode arrancar o sim e o não, a tese e a antítese, o que teve seguimento triunfal e o que foi truncado”. (Op. cit., p. 32-33). Ainda, segundo Bosi (Op. cit., p. 28), é esse enraizamento a única condição agregadora da memória.

Assim como Halbwachs, Bosi, ao tratar da memória, a separa radicalmente do discurso de ruptura historicista com suas datações, terminações e explicações positivadas. Parte, com efeito, para análise das tensões e contradições desse passado, inacabado e complexo para o qual muitas vezes a única explicação se detém na confrontação de dados e informações colhidos no ouvir dizer, nos cacos de lembranças esparsas e longínquas.

Essa perspectiva de memória enquanto experiência vai ao encontro do pensar de Benjamin, dessa feita a partir de uma experiência coletiva: o grupo busca ‘escavar o passado soterrado’ tentando extrair dele, por meio das lembranças - para Halbwachs compreendidas como imagens que subsidiam na tarefa de pôr a memória em ação – elementos que contribuam para manter viva a tradição.

Por sua vez, ao tratar da ideia de lembrança, Halbwachs (1990, p. 71) assim se manifesta:

É em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada.

1 Destaco desta autora as obras *O Tempo Vivo da Memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003; e *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

2 Durkheim (2007) abordou a questão do fato social para entender a relação entre indivíduo e sociedade, buscando assim inaugurar uma nova sociologia. [...] Assim, os fatos sociais se exercem sobre os indivíduos, levando-os a se conformarem às regras dispostas pela sociedade. Para Durkheim (2007), os conflitos do indivíduo passam para o grupo, ou para a sociedade, que de algum modo os representam. O ponto de vista durkheimiano sugere uma cristalização e objetividade das apropriações sociais e, conseqüentemente, a memória é concebida por ele com essas características.

3 “Do Latim *traditio*, um derivado de *tradere*, “entregar, passar adiante”. E esse verbo se formava por *trans-*, “além, adiante”, mais *dare*, “dar, entregar”. Ela atende ao significado de “passar algo a alguém”, como costumes, cerimônias, hábitos, características de um grupo”. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/tradicao/>. Acesso em: 21 abr. de 2020.

Ainda para Bosi (1994), a síntese enunciativa da compreensão de memória enquanto ‘transformação’ revolucionária do passado é construída a partir de representações de lembranças diversas. Vejamos:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. (BOSI, 1994, p. 55).

Portanto, se não há lembrança, não há memória coletiva. Entretanto, o ato de lembrar sempre ocorre no presente, a partir do ponto de vista do presente. As informações, fatos, relatos e notícias colhidos do passado são ‘transformados’ pelo olhar de quem está no presente. A tradição consiste justamente no processo contínuo e ininterrupto de recuperação ou de ‘tradução’ das imagens do passado.

Ademais, pensar em memória coletiva exige necessariamente refletir sobre os meios coletivos, nas interações, no outro. Para Halbwachs (1990, p. 51)

a sucessão de lembranças, mesmo daquelas que são mais pessoais, explica-se sempre pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos meios coletivos, isto é, em definitivo, pelas transformações desses meios, cada um tomado à parte, e em seu conjunto.

Nesse sentido, o conjunto dos grupos sociais – no caso da cantoria de viola - inseridos nos diferentes suportes de mídia da atualidade, quando (re)produzem versos, máximas, causos e historietas de antigos e atuais cantadores e demais poetas – são os responsáveis pela manutenção – por meio da tradição – dessa memória coletiva, composta pelo conjunto das memórias individuais.

Na citação de Halbwachs (1990, p. 84), que a seguir transcrevo, esclareço importante distinção entre memória individual e coletiva, necessária para fundamentar a atividade da cantoria de viola em um contexto espacial. São impressões e memórias individuais que, juntas, alimentam a memória coletiva. Ainda para Halbwachs (Op. cit., p. 50), “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios”.

O natural esgotamento da memória de uma sociedade – quer seja pela morte de seus membros individuais, quer pelo natural esquecimento e/ou substituição de conjunturas as mais diversas possíveis, provocadas pela dinâmica social e histórica por que passam os grupos sociais – sempre ocorre das bordas para o centro, “com as novas imagens recobrando as antigas” (HALBWACHS, 1990, p. 74).

Entretanto, ao olhar cauteloso e benjaminiano para a tradição, verificaremos que por trás das novas imagens estão lá cacos e resíduos de “antigas camadas que afloram em mais de um lugar. (Op. cit. p. 68). Ainda, de acordo com Halbwachs (1990, p. 84), a memória de uma sociedade:

não cessa de se transformar, e o grupo, ele próprio, muda sem cessar. É, aliás, difícil dizer em que momento uma lembrança coletiva desapareceu, e se decididamente deixou a consciência

do grupo, precisamente porque, basta que se conserve numa parte limitada do corpo social para que possamos encontrá-la sempre.

Nesse ponto, deduzo que, para além da história decorada e/ou apreendida, é na história vivida, sentida e transformada pelos grupos sociais que reside nossa memória. Por fim, para as perspectivas de tradição, importante é a contribuição de Ricoeur (1997, p. 379) para quem a tradição tem a ver com “as coisas já ditas enquanto nos são transmitidas ao longo das cadeias de interpretação e de reinterpretação”. São as narrativas do cotidiano que legitimam a tradição. Ainda para Ricoeur (1997, p. 379):

a distância temporal que nos separa do passado não é um intervalo morto, mas sim uma transmissão geradora de sentido. Antes de ser um depósito inerte a tradição é uma operação que só se compreende dialeticamente no intercâmbio entre o passado interpretado e o presente interpretante.

A dialética entre o passado histórico e o presente que o interpreta é essência basilar da tradição e suas diferentes particularidades. Ricoeur defende que, na essência da discussão acerca da tradição, há também uma voz do passado, às vezes, ideologicamente silenciada, mas que legitima uma verdade, a da tradição, voz que se “enuncia como autoapresentação das coisas-mesmas”. Nesse sentido, ratifica, ainda, Ricoeur (1997, p. 382) que, em termos mais estritos, a tradição é “instância de legitimidade, designa a pretensão (presunção) à verdade (o ter como verdadeiro) oferecida à argumentação no espaço público da discussão”.

Com base nos estudos de Reinhart Roseleck, responsável por estabelecer as duas categorias meta-históricas de Espaço de Experiência<sup>4</sup> e Horizonte de Expectativa<sup>5</sup>, doravante, respectivamente, E.E e H.E., Ricoeur categoriza (1997) o que chama de ser-afetado pelo passado, uma das categorias do fazer história. Segundo esse teórico, na tradição reside sempre uma grande tensão que ele chama de perspectivas cruzadas, marcada por um cruzamento de tendências, lutas, conflitos, forças e perspectivas entre o passado e o presente e uma grande responsabilidade em se ‘fazer um futuro’ melhor, mais justo e menos utópico. Haveria uma história por fazer, necessariamente, mais racional e ética que age. Portanto, é na força do agir que a história precisa ser feita. A tradição, no contexto de uma história por fazer é importante, porque não vê o passado como pronto e acabado, mas aberto ao que o autor denomina de abertura a possibilidades esquecidas. Senão vejamos:

Par em par com a visão de um H.E., a ideia de reinterpretação do passado abre flancos na ideia arcaica de finitude deste mesmo passado: “abertura de possibilidades esquecidas, potencialidades abortadas, tentativas reprimidas (nesse aspecto uma das funções da história é reconduzir a esses momentos do passado em que o futuro ainda não estava decidido, em que o próprio passado era um espaço de experiência aberto para um H.E.); (RICOEUR, 1997, p. 381).

A possibilidade de visitar o passado e buscar suas potencialidades, que por razões muitas foram caladas e/ou abortadas, oxigena a ideia de tradição como algo revolucionário e põe ênfase na necessidade de estabelecer constante dialética entre as questões presenciais e

4 Segundo Ricoeur (1997, p. 361) “evoca a possibilidades de percursos segundo múltiplos itinerários e sobretudo de agrupamento e de estratificação numa estrutura folheada que faz o passado assim acumulado escapar à mera cronologia”.

5 Para Ricoeur (1997, p. 361) “inclui esperança e temor, o desejo e o querer, a preocupação, o cálculo racional, a curiosidade, todas as manifestações privadas ou comuns que visem ao futuro; como a experiência, a expectativa relativa ao futuro está inscrita no presente; é o futuro-tornado-presente voltado para o ainda-não”.

urgentes que nos norteiam, dentre as quais destaco as perspectivas vislumbradas para o futuro da cantoria de viola.

O ato de trazer à memória versos de cantadores (mortos e vivos) durante os eventos de cantoria de viola constituiu-se, nos recortes investigados, como eficaz estratégia metodológica, uma espécie de antologia do oral, bastante apreciada por cantadores e apologista.

## Metodologia

O *corpus* analisado refere-se à gravação, por meio de mídia eletrônica (celular), de dois eventos de cantoria na modalidade pé-de-parede<sup>6</sup>. O primeiro deles referia-se à III edição do evento intitulado *Cantoria na Fazenda*, com a dupla Erasmo Ferreira e Zé Viola, realizada no dia 15/09/2018, na Fazenda Deserto, de propriedade do apologista Washington Farias, localizada no município de Campina Grande (PB). O segundo, em homenagem aos 20 anos de carreira do cantador Raulino Silva, realizou-se no dia 18/07/2019, no restaurante Bessa Grill, em João Pessoa (PB). Nesse momento, sob a apresentação do promovedor de cantoria e apresentador, Iponax Vila Nova, o homenageado duplou com os cantadores Edmilson Ferreira, Acrízio de França, Sebastião Dias e Biu Dionísio. Além da gravação, utilizei-me das técnicas da observação direta, conversas informais com cantadores, anotações escritas e/ou gravadas na mídia do celular e, por fim, as respectivas transcrições.

Priorizei, quase sempre, nas gravações dos pés-de-parede, além do 'durante', também os momentos 'antes' e 'depois' dos eventos em observação. Nestes, pude captar informações valiosas que rondam o universo da cantoria de viola, quase sempre obscuras quando o pesquisador se limita aos registros meramente audiovisuais.

Enquanto pesquisador, dois desafios passaram a fazer parte da minha rotina: a preocupação com o necessário distanciamento crítico entre pesquisador e colaboradores, crucial para a eficácia e credibilidade dos dados coletados, e a busca do que Geertz (1989, p. 15) chama descrição densa. Percebi que a rede de amigos colaboradores (cantadores e apologistas) que construí foi determinante para atingir alguns resultados que julgo satisfatórios.

Compreendo que a proximidade crítico-interpretativa do pesquisador com seus colaboradores, com base nas estratégias por ele utilizadas, é diretamente proporcional à eficácia e lisura dos resultados obtidos. Dessa forma, procurei, fundamentalmente, ouvir suas vozes, quase sempre na condição de aprendiz no grupo, tentando equilibrar minhas subjetividades com a busca dos necessários tratamento e rigor analíticos.

Busquei sempre uma "narrativa sincera", expressão de Taine, reproduzida por Euclides da Cunha (2013) na Nota Preliminar de *Os Sertões*: naquilo que pude, conservei o desenho dos acontecimentos, mas não mudei as suas cores; tentei retratar os fatos, entretanto sem desfigurar a sua alma.

## O ritual da cantoria de viola: o abecedário de versos de cantadores como oxigenação da memória de cantadores

A dinâmica de funcionamento de um evento de cantoria de viola rege-se pelo seu caráter ritualístico. Nesse sentido, Segalen (2002, p. 33) ratifica que os ritos "são, antes de tudo, momentos de efervescência coletiva: são maneira de agir que só nascem dentro de grupos reunidos e que estão destinados a suscitar, manter ou fazer renascer certos estados mentais desses grupos". Ademais, ainda segundo a autora, eles "estimulam a memória e ligam o presente a um passado pertinente". (Op. cit. p. 29).

A manutenção de certo rigor na organização dos atos preparatórios, de execução e de desenvolvimento satisfatórios do pé-de-parede depende sobremaneira da figura do apresentador, que é responsável pela dinâmica de condução do evento. Com efeito, quase sempre, o produto final da cantoria, isto é, a produção poética depende de variáveis como: a qualidade

<sup>6</sup> Modalidade de cantoria de viola ocorrida em ambiente fechado, e cuja dinâmica ocorre da seguinte forma: a dupla de repentistas recebe do público as propostas de motes e assuntos a serem improvisadas com as respectivas pagas (pagamento em dinheiro depositado na bandeja, colocada à frente dos repentistas).

dos repentistas, o nível de interação deles com a plateia, a logística estabelecida para os cantadores, a qualidade dos motes e assuntos que lhes são propostos, bem como a bandeja. A seguir descrevo sucintamente tal dinâmica na qual assume importância a figura do apresentador.<sup>7</sup>

Abertura do evento (quer seja festival ou cantoria na modalidade pé-de-parede) com improvisos de versos de autoria do apresentador, quase sempre na modalidade sextilhas, de louvação ao momento; em um segundo momento, este cumprimenta o público presente; em seguida, expõe as orientações gerais acerca da dinâmica do evento. Se na modalidade pé-de-parede: importância e tipos de coleta das contribuições financeiras, formas de proposta de motes e assuntos com suas respectivas pagas, tempo de duração, dentre outras informações iniciais, quase sempre dirigidas aos novos frequentadores. Se na modalidade festival: explicações gerais sobre a estrutura do evento, tais como: quantidade e natureza dos critérios de julgamento, bem como informações sobre a comissão julgadora, premiação, explicações sobre sequência dos gêneros a serem apresentados, tempo de duração de cada um deles, dentre outras informações relevantes; em seguida, realiza-se os agradecimentos iniciais aos patrocinadores e apologistas em geral. Nesse momento, além dos antigos apologistas frequentadores, a maioria dos presentes têm seus nomes mencionados. Esse ritual, para além de gerar satisfação pessoal, em face da publicização da face dos citados, parece consolidar a condição social e de natureza eminentemente popular inerente à cantoria de viola. No momento seguinte, retoma a leitura de versos dos cantadores da noite (ou outros, vivos ou mortos). Independentemente da natureza do evento, o promovedor vai lendo, durante o seu decorrer, como que ‘costurando’, no intervalo entre as apresentações, versos de cantadores e causos que envolvem apologistas e repentistas, em uma espécie de “antologia oral do repente”, expressão de Ayala (1988, p. 21). De acordo com a letra inicial solicitada pela plateia, o apresentador lança mão de versos de seu A.B.C. – extensa lista, em ordem alfabética, de verbete de versos de repentistas que esse apresentador decora, já gravada em mídia de CD<sup>8</sup> e vendida durante as apresentações. Tais leituras são intercaladas por causos, cenas e/ou episódios pitorescos que envolvem cantadores.

Bastante apreciado pelo público presente, essa espécie de abecedário tem se revelado como um eficaz registro de memórias que parece realimentar, no universo da cantoria de viola, o desejo de manter viva a arte do repente, através da memória não só dos grandes dessa arte, mas também de cantadores de pouca fama; caso se trate da modalidade festival, nesse momento, o apresentador faz o sorteio dos envelopes<sup>9</sup> que contêm os assuntos e motes a serem desenvolvidos por cada dupla. Caso se refira à modalidade pé-de-parede, convoca os cantadores aos improvisos dos primeiros baiões iniciais de sextilhas, normalmente com assuntos de livre escolha das duplas e com duração média entre 10 e 15 minutos. Nesse ínterim, o apresentador percorre as mesas para consolidar os cumprimentos iniciais e coletar os primeiros motes, assuntos e/ou propostas de modalidades a serem improvisadas pelos cantadores com as respectivas pagas. A partir desse momento, enquanto os cantadores respondem aos pedidos da plateia, o apresentador trabalha, de mesa em mesa, na coleta de assuntos, temas e modalidades a serem desenvolvidos, com suas respectivas pagas, além de fazer o social: cumprimentos, interações e consolidação de laços, sobretudo, com os frequentadores novos.

Durante os intervalos das performances – quer se trate de festival ou de pé-de-parede – o apresentador interage com a plateia: agradece os presentes, mais uma vez nominando os que eventualmente esqueceram de fazê-lo em momentos anteriores, agradece os patrocinadores bem como aos apologistas mais fiéis e generosos na paga, declama versos de cantadores (vivos ou mortos) quase sempre obedecendo ao seu abecedário e por pedidos da plateia, reforçando a forma de pagamento da bandeja.

A seguir, passo a descrever cada um dos eventos selecionados.

7 Aqui destaco no universo da cantoria de viola distinções conceituais. O primeiro refere-se ao promovedor de cantoria, isto é, quase sempre o apologista (ou até mesmo repentista) responsável pela contratação (quase sempre contratos tácitos, arranjos de boca) e organização do evento. O segundo, apresentador de eventos, responsável pela condução dos eventos, com destaque, no eixo Paraíba e Pernambuco para Iponax Vila Nova e Felizardo Moura.

8 Nome da mídia de CD: Iponax Vila Nova. Poeta declamador. Produção: Iponax Vila Nova; Co-produção: Cíntia Camila; Gravado em Gravasom Studio, Campina Grande (PB), 2005.

9 Cada envelope contém 04 propostas de gêneros de cantoria, sendo 03 que serão submetidas a julgamento: um assunto para sextilhas, 01 mote em sete e 01 mote em dez, além de uma modalidade final, que não se submete a julgamento.

## **Evento 01. Cantoria na Fazenda: dos causos com Santino Luiz, Pinto do Monteiro ao abecedário**

A dinâmica do abecedário, proposta pelo apresentador, normalmente é precedida, no ato da cantoria, pelos cumprimentos iniciais, comentários gerais sobre o evento, bem como as respectivas orientações acerca da sua condução.

Nesse pé-de-parede, o apresentador contemplou no seu abecedário as letras *A*, *B*, *C*, *E* e *F* com os respectivos repentistas: Arlindo Costa, Biu Gomes, Cichinho Gomes, Edelzel Pereira, além do jovem cantador, Felipe Pereira. A seguir transcrevo na íntegra os momentos iniciais em que ele cumprimenta os presentes e, em seguida, inicia seu abecedário:

Elza acompanha Zé Viola por todo canto. Prof. Reneudo, Gilmar Costa, Wilton Lopes, Fidelis, lá de Coxixola, Prof. Marcelão, Prof. Tavares, Fernanda Figueiredo, Fernanda Monte, Sandra Rosa, Fátima, muito bem acompanhada, por Rosa e Ascendino Araújo ((Gargalhadas)). Alisson Gouveia (irmão do saudoso deputado campinense Rômulo Gouveia, recentemente falecido). Germano, Zélio Freitas, (que agora pede um desafio), Wânia Mangueira, Edilma, Wilson, Raquel, João Barros, Feliciano, Washington (dono da fazenda), Alba (esposa de Washington), Neto e Júnior (Filhos de Washington), muito obrigado, mais uma vez. Vamos dizer versos enquanto os poetas maquinam alguma coisa. Na letra 'A', do poeta Arlindo Costa:

*Minha mãe foi um tesouro*

*Maior que eu tive na vida*

*Ela só me dava um tapa*

*Se estivesse aborrecida*

*Mesmo assim, depois voltava*

*Me beijando arrependida.*

Na letra 'B' do saudoso poeta Biu Gomes:

*Sabiá do meu Sertão*

*Quando canta me comove*

*Passa três meses cantando*

*E sem cantar passa nove*

*Porque tem obrigação*

*De só cantar quando chove*

E prá quem toma uma, boa parte toma aqui, lembrar, na letra 'C', de Cichinho Gomes:

*Antes de beber cachaça*

*Até chuva ofendia*

*Aí comecei a beber*

*Foi tão grande a serventia*

*Que até a dor da saudade*

*Não dói mais como doía.*

Além de declamar versos de poetas e repentistas – trazendo à tona a força da memória, como elemento importante na manutenção da tradição – o apresentador também costura, nos eventos de cantoria, causos e historietas envolvendo personagens do mundo cantoria. Bastante prestigiadas, tais cenas também catalisam a força da memória como elemento de ressignificação da cantoria de viola. Abaixo transcrevo um dos muitos causos desse promovente, relatados por ele naquela tarde.

Eu morava lá na Casa do Cantador, onde hoje é o Rede Compras. Toda semana tinha cantoria, mas o cantador não vinha por contrato. Então, a gente trazia grandes nomes. Santino Luiz era o responsável pela casa. Santino, Dona Francisca, a esposa dele, e Socorro, a irmã dele. Elas atendiam, cozinhavam e Santino servia nas mesas. E aí, Tavares, ao lado de Arnaldo Cipriano, diziam: ‘Rapaz, lá embaixo Santino tá criando bem umas 200 galinhas’. Isso no centro de Campina Grande, viu? E uns 30 bodes. Aí, deram o mote: ‘Hoje, à noite, tem grande cantoria/ no chiqueiro de bode Santino’. Menino, Santino tinha uma mausa e saiu gritando: “O cidadão que deu o mote...!!!” Aí disseram: “Foi Arnaldo, foi Amazan, foi Iponax”. Resumindo: o mote foi feito numa linha minha e outra linha do professor Tavares.

Em seguida, dá continuidade aos versos de cantadores.

“Na letra ‘E’: Edelzel Pereira”.

Fui nascido num velho pede serra  
Me criei contemplando a mata virgem  
Deus não quer que eu negue a minha origem  
Escondendo o valor da minha terra  
Nunca fui testemunha de uma guerra  
Nunca vi um sequestro de avião  
Ao invés do disparo do canhão  
Só ouvi o trovão estremecer  
Eu não tenho vergonha de dizer  
Como foi minha infância no Sertão

E na letra ‘F’, um verso, produzido em julho de 2018, no Festival de Barra de Santana (PB), por Felipe Pereira, cantando com João Lídio, a partir do seguinte assunto: *Meu coração está pedindo*.

Meu coração está pedindo  
Um aconchego e um ninho  
Uma doação de amor  
Uma esmola de carinho  
Por não tá mais aguentando  
Passar a vida sozinho.

Demonstrando capacidade ímpar de imitação, na cena seguinte, e provocando grande descontração no público, o cantador Zé Viola, ainda trazendo à memória causos do mundo da cantoria, relata um episódio que envolve o repentista Pinto do Monteiro, famoso pela sua capacidade de improvisação. Vejamos:

O velho Pinto de Monteiro, todos vocês sabem que foi um cantador extraordinário. Não tocava nem um pouco. Era de jeito nenhum mesmo. A voz feia, porém, o verso extraordinário. Isso valeu pra ele, valeu pra o povo da cantoria e a sua fama extraordinária está aí pra nunca se acabar, enquanto o mundo existir. Aí, certa vez, Pinto, em Monteiro (PB), cantando numa missão de Frei Damião. Um cantador chamou ele e ele num estava gostando nada daquilo. O cantador cantando com ele e ele: 'Num sei o que eu vim fazer aqui' ((Nesse momento, o cantador Zé Viola imita, em performance, exatamente o tom de voz, 'apertado, fanho e singular', bem conhecido de Pinto (gargalhadas e aplausos)). Aí o cantador terminou um baião dizendo: 'Vim cantar com Pinto velho e visitar Frei Damião'. Pinto velho disse:

(Continua a imitação no mesmo tom de voz de Pinto)

*Visite Frei Damião*

*Que não lhe dá prejuízo*

*Peça prá benzer seu bolso*

*Prá você não andar liso*

*Rezar na sua cabeça*

*Prá você criar juízo*

Tinha uma dupla de cantadores chamada Serra Osso e Serra Pau. Eles fizeram uma cantoria no sítio Vicência. Foram depois em uma cantoria de Pinto Velho e tinham umas pessoas do sítio Vicência. Serra Osso foi lá no ouvido de Pinto Velho e disse: 'agradeça ao povo do Sítio Vicência, onde eu fiz uma cantoria com Serra Pau'. Ele disse: 'pois não!!!'

Serra Osso e Serra Pau

Cantaram lá em Vicência

Naquele povo de lá

Foi a maior penitência

Mas passaram a noite escutando

Dois homens sem consciência

Naquele tempo em que o valor de uma boa viola valia uns 15 contos, valor de duas vacas de bom porte, Mané Patativa vendeu uns troços que tinha, pegou um pau de arara, foi à rua Aurora, em São Paulo, travessa da Santa Efigênia, que ainda hoje é lá, a fábrica dessas violas – Del Vecchio. Comprou a viola, viola bonita, e o povo só olhava pra viola, bonita danada,

diferente, som maravilhoso... foi cantar com Pinto Velho. Pinto Velho com um sabugo de viola, desafinada, voz ruim, não tocava... e o povo: 'A viola desse homem, vixe Maria, que coisa linda...!!!!'. 'E a viola desse velho, Ave Maria'. Pinto foi se inchando com aquilo. Daqui a pouco Mané Patativa:

*Só vim mostrar pra Pinto Velho*

*O Patativa cantar*

Resposta de Pinto:

*Se já tinha ouvido falar*

*Nesse tal de Patativa*

*Viola de 15 contos*

*A roupa um tanto atrativa*

*A voz, até nem por isso,*

*Mas o resto é merda viva*

Certa vez, Pinto, cantando no terreiro de uma casa de reboco, chegou uma garoa. Ficou todo mundo ali na casinha escondido, perto uns dos outros. Aí tem sempre um cabra gaiato, que gosta de aproveitar esses momentos, começou a soltar uns peidos. Já ia no terceiro e o povo sem aguentar, e pela educação, sem ninguém dizer nada. Pinto velho desabafou por ele e pelos outros. Quando o cabra soltou o quarto, Pinto Velho disse:

*Aqui passou um mal cheiro*

*Bafeja no meu nariz*

*Eu só queria acertar*

*No rabo desse infeliz*

*Mas quem solta um diabo desse*

*Morre na vez e num diz.*

## **Evento 02. “De Manoel Xudu a Edmilson Ferreira”: A.B.C de memórias que fundem dramas familiares, seca, religião, cultura de massa, conjuntura política e fome**

A comemoração dos 20 anos de profissão do cantador Raulino Silva ocorreu em julho de 2019, nas dependências do restaurante Bessa Grill, na cidade de João Pessoa (PB), com apresentação também de Iponax Vila Nova. Tratou-se de um pé-de-parede no qual o homenageado duplou com os cantadores Edmilson Ferreira, Valdir Teles, Acrízio de França, Sebastião Dias e Biu Dionísio. Cada dupla poderia desenvolver, no máximo, um baião de quatro estrofes em sextilhas para cada um dos cantadores.

Durante a noite, o apresentador, além de uma sextilha inicial de sua autoria em homenagem ao cantador Raulino Silva, mencionou, no seu abecedário, os seguintes repentistas: Biu Dionísio, Edmilson Ferreira, João Paraibano, Louro Branco, Manoel Xudu, Nonato Costa, Raulino Silva, Rogério Meneses, Sebastião Dias e Sebastião da Silva. A temática da fome, tratada por Manoel Xudu, foi rememorada no abecedário no seguinte mote em Dez:

Letra M (Manoel Xudu):

*Eu sou pai de cinco filhos*

*Que a natureza me deu*

*De manhã compro seis pães  
Cada um agarra o seu  
A mulher come o que sobra  
Quem passa fome sou eu.*

Por sua vez, Raulino Silva, cantando com Jonas Bezerra, satiriza a chamada cultura de massa no seguinte Mote em dez:

Letra R - Raulino Silva  
*Nessa terra quem faz música profunda  
Não atrai muito público ou vende ingresso  
Cantoria não faz muito sucesso  
Porque bom cantador não mostra a bunda  
Quem escuta um Arrocha na segunda  
Eu duvido na quarta estar lembrado  
Se dos hits só um vai ser tocado  
Para que pôr vinte músicas no CD  
A cultura de massa faz com que  
O produto já nasça descartado.*

Quando provocado acerca da rotina do ser poeta, esse cantador evoca elementos da credence, da tradição e dos valores familiares como 'costura' importante no improviso, aqui rememorado no abecedário no Mote em Dez que segue.

Letra R - Raulino Silva  
*Por saber onde vou não temo a morte  
Nem esqueço das coisas do passado  
E além do rosário pendurado  
Enfeitando o espelho do transporte  
Levo um pé de coelho prá dar sorte  
Enganchado no elo do chaveiro  
Na agenda o traçado do roteiro  
E na carteira uma foto de meu filho  
Sou poeta com alma de andarilho  
Coração de cowboy aventureiro*

Sobre o perdão materno, Sebastião Dias foi rememorado no mote em Dez que segue:

Letra S - Sebastião Dias.  
*Se um filho de casa vai embora  
E se torna ladrão ou assassino*

*Depois volta por conta do destino  
Vai viver no lugar onde a mãe mora  
Se o pai resolver botar prá fora  
A mãe sabe que o filho é um bandido  
Mesmo assim diz com raiva prá o marido:  
“Se expulsar o meu filho eu deixo o lar”  
Toda a mãe tem o dom de perdoar  
Quando o filho se mostra arrependido.*

Por sua vez, quando o assunto tem a ver com as questões relacionadas à religião, o cantador Nonato Costa, assim foi referenciado no abecedário no Mote em Dez seguinte:

Letra N - Nonato Costa.  
*Paiva Neto parece uma lagarta  
Come antes da folha ficar pronta  
Prá ser feito o depósito numa conta  
Telefona prá gente e manda carta  
A igreja que quer que a gente parta  
Não quer ver seu tesouro repartido  
Pode até existir, mas eu duvido  
Que exista algum santo com poupança  
Quem se julga de Deus a semelhança  
Não tem nada com Ele parecido*

Os versos do repentista João Paraibano, que unem dramas, dores, rotinas, hábitos e costumes sertanejos, aqui foram recuperados no abecedário no Mote em Dez que segue:

Letra J (João Paraibano).  
*Me criei no roçado trabalhando  
Que pai pobre não pode educar filho  
Botei água de longe, moí milho  
Eu, moendo com raiva, e mãe botando  
Vesti roupa de saco se rasgando  
E catei pulgas no pano do colchão  
Li romance na luz do lampião  
E roubei santo na seca prá chover  
Eu não tenho vergonha de dizer  
Como foi minha infância no Sertão*

Ou na sextilha.

Me criei cavando poço  
Jogando pedra em cupim  
Vinha da roça prá casa  
Com um feixe de capim  
E um bando de mutuca  
Doidejando atrás de mim

Ainda, tratando dos assuntos que remetem diretamente à tradição sertaneja, o cantor Edmilson Ferreira, ao cantar com Antônio Lisboa, em 2005, na cidade de Patos (PB), foi mencionado no abecedário com o seguinte Mote em Sete:

Letra E (Edmilson Ferreira).  
De roupa talvez eu troque  
Se for simples como essa  
Mas, por favor, não me peça  
Que eu troque um baião por um rock  
Meu mel de abelha num block  
Meu cusuz num caviar  
Meu pote num frigobar  
Meu fusca num currier  
Esse é o meu jeito de ser  
Eu não pretendo mudar.

O repentista Biu Dionísio, ao cantar com Zé Galdino, em Limoeiro do Norte (CE), homenageando o saudoso João Paraibano, assim glosou o seguinte Mote em Dez:

Letra B (Biu Dionísio)  
  
A viola seguiu todos os seus passos  
Companheira de mais de trinta anos  
Conheceu suas manhas e seus planos  
Alegrias, prazeres e fracassos  
Se algum dia cair em outros braços  
Vai quebrar da primeira ao bordão  
Porque as digitais da sua mão  
A viola não fala, mas conhece  
A viola de luto não esquece  
O maior repentista do Sertão.

Em ambos os eventos descritos – quer em circunstâncias de um *locus* rural, caso do primeiro pé-de-parede, quer em espaço urbano, como o segundo – fica patente que o exercício da busca de uma memória coletiva, nos moldes de Halbwachs, se sobrepõe aos *locus* de

realização dos eventos: indiferentemente aos tempos e aos espaços, a arte do repente vem resistindo e se transformando. Para tal, o exercício contínuo dessa memória vai trazendo, no imaginário dos seus envolvidos – cantadores e apologistas – o passado no presente.

No quadro a seguir, detalho os quantitativos de cantadores e apologistas envolvidos e rememorados em cada evento bem como nos causos relatados.

**Quadro** - Detalha os quantitativos de cantadores e apologistas rememorados nos eventos e causos relatados

Evento	Cantadores rememorados				Apologistas mencionados			Total de cantadores envolvidos	Total de apologistas envolvidos
	Abecedário		Nos causos		Presentes no evento	- Mortos	-		
	Vivos	Mortos	Vivos	Mortos					
01	05	02	02	06	04	02	23 <sup>1</sup>	15	29
02	06	04	-	-	-	-	-	12	-
Totais	11	06	08	-	06	-	23	27	29 <sup>2</sup>

**Fonte:** Arquivo pessoal do autor.

Do total de vinte e cinco (25) cantadores rememorados nos dois eventos – quer seja através da estratégia do abecedário, quer nos causos relatados, doze (12) deles, (48%), referem-se a cantadores já falecidos.

Os dados confirmam a inequívoca presença, na experiência narrativa dos cantadores, de uma memória coletiva, nos moldes halbwachianos, mantenedora necessária da tradição, e que se realimenta dos depoimentos ‘transformados’ de repentistas e apologistas, através de suas memórias individuais, construídas e ressignificadas pelos vestígios, ‘cacos,’ de lembranças de fatos, cenas, episódios e versos de cantadores, grande parte já falecidos, meio ‘imortalizados’ pelo imaginário da categoria. Ratifico, nessa perspectiva, o pensar de Bosi (2003, p. 18), ao reler Halbwachs, ao afirmar que há “uma memória coletiva produzida no interior de uma classe, mas com poder de difusão, que se alimenta de imagens, sentimentos, ideias e valores que dão identidade àquela classe”.

Segundo Halbwachs (1990, p. 77), nessas imagens inseridas na sociedade estão “todas as indicações necessárias para reconstruir tais partes de nosso passado, nas quais nos representamos de modo incompleto ou indistinto, ou que, até mesmo, cremos que provêm completamente de nossa memória”.

A grande quantidade de cantadores falecidos e mencionados no abecedário e nos causos relatados expõe a inequívoca força da experiência narrativa presente nos encontros da arte do repente. O processo de consolidação da urbanização por que vem passando a cantoria de viola pode ter provocado enfraquecimento das experiências do contar, tão ímpar quanto o cantar; das experiências coletivas, surgidas na tradição rural dos pés-de-parede, raiz dos causos e das historietas.

O processo de profissionalização dos cantadores que acompanhou tal urbanização pode ter atrofiado uma parte importante da memória oral, sustentáculo da tradição que povoa a cantoria de viola: a experiência narrativa de contar e de ouvir histórias de cantoria.

É preciso ficar atento para que não percamos, na arte do repente, a intensidade de uma experiência acima de tudo narrativa, nos moldes benjaminianos: a força da tecnologia, com seus suportes e aparatos espetaculares que estão a serviço da cantoria de viola não devem minar os encontros e as experiências das pessoas, tão importantes na (re)constituição da me-

mória coletiva.

Em ambas as situações registradas, é inegável a força da memória coletiva de base oral, sobretudo, na reconstituição dos causos relatados pelo cantador Zé Viola. Mais uma vez, como tem sido comum nas referências feitas a alguns 'imortais' da cantoria, - dentre os quais o cantador Pinto de Monteiro tem sido unanimidade, - o modelo de mito a ser seguido é trazido ao presente, como vemos no relato do repentista piauiense, de Bocaina.

O velho Pinto de Monteiro, todos vocês sabem que foi um cantador extraordinário. Não tocava nem um pouco. Era de jeito nenhum mesmo. A voz feia, porém o verso extraordinário. Isso valeu prá ele, valeu pra o povo da cantoria e a sua fama extraordinária está aí prá nunca se acabar, enquanto o mundo existir.

Em primeiro lugar, fica patente a estratégia do colaborador em se apropriar, na sua fala, de um discurso circulante no coletivo da cantoria acerca da fama do repentista da cidade de Monteiro (PB), ao mesmo tempo em que tenta, subliminarmente, consolidá-lo, através da expressão "O velho Pinto de Monteiro, todos vocês sabem que foi um cantador extraordinário". A expressão "cantador extraordinário", levando-se em conta os critérios de julgamento – poesia, repente e cantador – já consolidados pelos estudiosos e 'críticos da cantoria' como qualificadores de um profissional considerado completo, é negada pelo próprio Zé Viola através da expressão "voz feia", critério que o desabonaria à condição de "cantador extraordinário", isto é, completo, não correspondendo aos três quesitos elencados. Entretanto na expressão "verso extraordinário" reforça-se a fama do cantador caririzeiro: a de um exímio repentista, segundo os colaboradores os quais consultei, "nota dez nesse quesito".

A citação de Zé Viola "sua fama extraordinária está aí pra nunca se acabar, enquanto o mundo existir" denota, na verdade, a constatação de Benjamin de que a memória é meio através do qual ocorre o exercício de (re)construir imagens, sempre com o intuito de salvar o passado através da rememoração. Entretanto, esse ato de (re)construção não deve se confundir com o de apenas preservar o passado, folclorizando-o, isto é, mitificando-o ou caricaturizando-o. Segundo Benjamin, salvar essa memória exige olhá-la com os olhos do presente que tem o poder de salvar as nossas experiências do passado. A forma bem-humorada e jocosa como Zé Viola relata os seus causos – inclusive com imitação da voz inconfundível do cantador monteirense -, ao se referir à sua 'fama e genialidade', pode suscitar, do ponto de percepção de expressão de memória coletiva, três interpretações preliminares: a primeira, apenas de registro e preservação do mito inatingível; a segunda, de modelo de cantador imutável a ser seguido; e a terceira, de mais um gênio do improvisado que, como outros que surgiram e devem despontar na arte do repente, deram e darão sua contribuição à continuidade da arte do repente.

Nesse sentido, tem sido constatada, no cenário atual da cantoria de viola, a crescente qualitativa de uma geração de jovens cantadores que, em trabalho de tese, já categorizei, sobretudo, nas faixas etárias A, B e C – entre 18 e 45 anos. Há que se ter cuidado na ideia do que chamo de idolatração dos mitos, em detrimento de um processo natural de renovação de valores da cantoria de viola.

Ao comentar essa condição inata do pesquisador frente às imagens com as quais se depara, Achilles e Gondar (2016, p. 184), assim tratam da questão:

Na medida em que desenterramos e livramos cada fragmento do esquecimento, estamos ao mesmo tempo constituindo mosaicos (imagens). Todo esse exercício acontece por via da memória, que é o meio. Como afirma Benjamin "é o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do passado soterrado deve agir como um homem que escava" (1987, p. 239).

Compreendo que os relatos acima vão ‘costurando’ velhos registros de memórias individuais – muitos já recontados e readaptados por outros colaboradores, numa cadeia de memória contínua, híbrida de oralidade e de escrita, - que vão se coletivizando, através das inúmeras vivências, e se transformando, por meio dos novos contares e cantares: Zé Viola conta o que ouviu e/ou leu acerca de episódios esparsos da vida de Pinto de Monteiro. Segundo seu depoimento, começou a cantar, profissionalmente, em 1987, em São Paulo, onde teve uma experiência de operário da indústria automobilística. Jamais conviveu profissionalmente nem cantou com Pinto. O promotor Iponax Vila Nova age como um contador que vivenciou os fatos enquanto criança, em meio ao espaço da cantoria. Já para a coleta dos versos de cantadores que declama, no seu abecedário, durante os muitos eventos que apresenta, pelo que percebi, muitos são por ele gravados durante as apresentações e memorizados em seguida. Os demais, sobretudo os mais antigos ou de cantadores mortos, não tenho como precisar a forma de captação, provavelmente por depoimentos orais ou transcritos em livros diversos e decorados.

Ambos, de uma forma ou de outra, aos moldes de Changeux (1972), reproduzem uma concepção de memória enquanto “ordenação e releitura de vestígios”, modelo proveniente de Benjamin (1987) o qual na obra *Rua de Mão Única* amplia o conceito de memória ao associá-la a uma experiência ímpar de escavar, desenterrar, isto é, livrar do esquecimento fragmentos e imagens (mosaicos, na expressão do autor). Memória enquanto meio de – por meio das imagens que cada um constrói no presente – trazer o passado à tona, sob novo viés. Dessa forma, a sua ênfase está na busca dos fragmentos, rever o que ‘está debaixo do tapete’, analisá-lo, comparar as partes, ver suas camadas.

Portanto, para Benjamin, as imagens (lembranças), preciosas, estão intactas “nos aposentos de nosso entendimento tardio”. As mais antigas, se não foram rememoradas, perderam-se. Compete ao pesquisador saber escavá-las, decifrá-las, catalogá-las a partir do lugar (e do tempo) em que se apoderou delas. Para tal, faz-se importante a experiência da comunidade, a da memória coletiva: do (re)contar o que ouviu; do (re)produzir o que ‘gravou’ e gravou; de um (re)dizer ‘transformado’ do já-dito. É, portanto, esse oxigênio que paira nesse jogo de recontar que reside a chamada tradição, tão cara à ressignificação da arte do repente. Este trabalho, à luz do que se propõe, encarrega-se de contribuir para que essa memória não se perca.

Ricoeur (1997, p. 382) defende que, na essência da discussão acerca da tradição, há também uma voz do passado, às vezes, ideologicamente silenciada, mas que legitima uma verdade, a da tradição, voz que se “enuncia como auto apresentação das coisas-mesmas”. Nesse sentido, ainda para Ricoeur (Op. cit. idem), em termos mais estritos à tradição é “instância de legitimidade, designa a pretensão (presunção) à verdade (o ter como verdadeiro) oferecida à argumentação no espaço público da discussão”.

Compreendo que há nos relatos dos colaboradores uma pretensão de verdade: de um passado transformado pelas perspectivas dos relatos, sob o olhar de profissionais da cantoria, que sob vieses distintos, legitimam o que contam.

Em se tratando da cantoria de viola, esse é um exercício importante, já que afasta o pesquisador da tendência folclorista, essencialmente historiográfica tão comum em muitos estudos sobre o tema. Porque esta não permite a revisita, com olhos no presente. É nesse presente que tais mosaicos são construídos; a visão é do presente, mas os fragmentos analisados trazem marcas, registros e pistas cujas interpretações devem, necessariamente, remontar ao passado não, com efeito, apenas o que experienciamos, mas também o que ouvimos falar. Na cantoria de viola, grande parte das produções rememoradas nas memórias são de cantadores falecidos cujos registros, esparsos, quase sempre foram “transcritos” do imaginário oral para as diferentes fontes de registro escrito, digitalizados e/ou mantidos, atualmente, em diferentes suportes virtuais através das redes sociais. Este trabalho deve também instigar a curiosidade acerca da arte do repente: o que esquecemos (por inúmeras razões), o que não foi dito ou o que foi dito de outra forma no passado, no dizer de Bosi (2003, p. 34), permanece lá “como centelha embaixo das cinzas”.

## Considerações Finais

A memória coletiva, enquanto oxigênio da tradição, é a força motriz que permite a

uma arte popular, historicamente tida como de borda, de se ressignificar e se readequar aos novos tempos. Seus sujeitos diretamente envolvidos, cantadores, promoventes e apresentadores, como também apologistas são os responsáveis por esse processo constante de renovação. Driblar adversidades e condições hostis sempre fez parte do mundo da cantoria de viola. O surgimento das chamadas lives de cantorias virtuais, a partir de abril de 2020 – provocadas pela pandemia da Covid 19 – é mais um dos muitos desafios enfrentados pela arte do repente. A grande massa de repentistas não tem acesso às redes sociais, por exemplo. Essa é uma questão que demanda outras pesquisas.

A fortuna de críticos e apologistas da arte do repente é cada vez mais crescente. Os registros de versos de cantadores já falecidos, os causos e historietas permanecem latentes e vivos no imaginário de cantadores e apologistas apreciadores da arte do repente. A necessária presentificação do passado – por meio do constante diálogo e movência de vozes, ritmos e performances, reatualizados e (re)ditos – constitui marca fundante da tradição na arte do repente. O trânsito ininterrupto entre passado e presente, de uma *poiesis* nos moldes zumthonianos marca-se, por exemplo, pela necessária presença da memória coletiva. Manter viva essa tradição deve ser o grande desafio. As demandas para o devido reconhecimento das poéticas do oral, das quais a cantoria faz parte, são cada vez mais crescentes e exigentes.

## Referências

ACHILLES, D.; GONDAR, J. A Memória sob a Perspectiva da Experiência. In: **Revista Morpheus: estudos interdisciplinares em memória social**. Rio de Janeiro, v. 9, n. 16, ago./dez. 2016. p. 177.

AYALA, M.I.N. **No Arranco do Grito: aspectos da cantoria nordestina**. São Paulo (SP): Ática, 1988.

BENJAMIN, W. **Magia e Técnica. Arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas. (Vol. I). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Rua de Mão Única**. (Vol. II) Tradução de Rubens Rodrigues Torres filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOSI, A. **Literatura e Resistência**. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Cultura Brasileira: temas e situações**. 2. ed. São Paulo (SP): Ática, 1992.

BOSI, E. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo (SP): Ateliê Editorial, 2003

CUNHA, E. **Os Sertões**. Campanha de Canudos. Texto integral. 6ª reimpressão. São Paulo: Martin Claret, 2013.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. Tradução de Laurent León Schaffter. Edições Vértice. São Paulo (SP): Editora da Revista dos Tribunais, 1990.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão et. al. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 1996.

NÓBREGA, M. V. **A Cantoria de Viola na Contemporaneidade: seus poetas em performance e memórias; estratégias para formação poética de apologistas e repentistas**. Tese. 289 f. (Doutorado em Linguística) – Proling – Programa de Pós-Graduação em Linguística. UFPB - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa (PB), 2020.

RICOEUR, P. Rumo a Uma Hermenêutica da Consciência Histórica. In: **Tempo e Narrativa da obra Tempo e Narrativa** – Tomo III. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas (SP): Papirus, 1997.

RIES, J. La esperienza religiosa. In: MONTI, C., org. **Il libro del Meeting 88**: cercatori di infinito, costruttori di storia. Roma, Meeting Per L'Amicizia Fra I Popoli, 1988. p. 156-159. (Tradução livre).

SEGALEN, M. **Ritos e rituais contemporâneos**. Tradução de Maria de Lourdes Meneses. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

(Footnotes)

1 Desses presentes nos eventos dois deles se envolveram diretamente nos casos contados, momento em que puderam confirmar os ocorridos.

2 Esse total refere-se apenas aos apologistas presentes no evento 01, já que que, como foi esclarecido, não foi possível mensurar o total de envolvidos no Evento 02 pela grande quantidade de presentes.

Recebido em 23 de setembro de 2020.

Aceito em 28 de setembro de 2020.