

A CANTORIA CONCEBIDA COMO SISTEMA ARTÍSTICO-COMUNICACIONAL: PROPOSIÇÕES A PARTIR DO CONCEITO DE ANTONIO CANDIDO

Rafael Hofmeister de Aguiar¹

In memoriam de Ariano Suassuna.

RESUMO: O presente artigo procura abordar a cantoria como sistema artístico-comunicacional. Com esse intuito, primeiramente, volta-se para o conceito de sistema em Antonio Candido. A partir disso, analisam-se os três elementos da tríade sistêmica proposta pelo crítico – autor, obra e público – na cantoria. Por fim, considera-se a possibilidade do sistema artístico-comunicacional da cantoria integrar o sistema literário brasileiro.

Palavras-chave: Cantoria. Sistema artístico-comunicacional. Antonio Candido. Sistema literário brasileiro. Poesia popular.

RESUMÉ : Cet article présente le ‘cantoria’ comme système artistique et communicationnel. Dans ce but, les chercheurs se proposent a réfléchir sur le concept système de Antonio Candido. Nous analysons trois points sur la triade systémique proposées par Candido - auteur, l’œuvre et receuteur. Pourtant, cette analyse considère que le « cantoria » est un système artistique et de communication passible de intégrer le système littéraire brésilien.

Mots-clé : Cantoria. Système artistique et communicationnel. Antonio Candido. Système littéraire brésilien. Poésie populaire.

1 Para começo de conversa ou uma possível introdução

A noção de sistema literário é central quando se fala na obra de Antonio Candido desde o ponto de vista literário. O sistema se constitui em um conceito-chave que se pretende, neste ensaio, transpor para os decantes da cantoria nordestina. A fim de manter a inteligibilidade da reflexão, foi realizada a divisão em duas partes: a primeira procura resenhar a ideia de sistema em *Formação da literatura brasileira e Literatura e sociedade* (ensaio “A literatura e a vida social”) e a segunda examina a cantoria dentro da órbita do sistema artístico-comunicacional. Há, ainda, uma observação final que não se constitui

¹ Graduado em Letras-Português pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), mestre em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale e doutorando em Letras – Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com tese sobre uma tradição lusófona do improviso poético performatizada em Patativa do Assaré e nas manifestações culturais ligadas à cantoria. Atua nas disciplinas de Antropologia e Filosofia no Núcleo de Tutorias EaD da Universidade Feevale.

exatamente em uma conclusão, mas faz o movimento de pensar uma epistemologia que possibilite que o sistema da cantoria integre o sistema literário brasileiro.

2 Resenhando o conceito de sistema em Antonio Candido

Antonio Candido volta-se, pela primeira vez, para o conceito de sistema literário, tributário a Thomas Clarck Pollock², na primeira parte (“Literatura como sistema”) da “Introdução” de *Formação da literatura brasileira*. A reflexão teórica sobre o conceito é anunciada como *secundária* pelo crítico, uma vez que afirma em nota que “a leitura desta ‘Introdução’ é dispensável a quem não se interesse por questões de orientação crítica, podendo o livro ser abordado diretamente pelo capítulo I” (CANDIDO, 2000, p. 23). Talvez, por isso, o autor se surpreenda, como declara no “Prefácio da 2ª edição”, com a repercussão que as reflexões teóricas introdutórias causaram. Mesmo que advirta que a *Formação* é “um estudo de obras” (CANDIDO, 2000, p. 15), a ideia de sistema permanece, tanto que, de certa forma, o retome no estudo “A literatura e a vida social” de *Literatura e sociedade*. O caminho a ser seguido aqui é expor as acepções a respeito do conceito na *Formação* para, depois, voltar ao ensaio de *Literatura e sociedade*.

A noção de sistema literário faz uma vinculação do sincrônico ao diacrônico, uma vez que está ligado diretamente à formação da literatura brasileira. O autor declara que a “*literatura* propriamente dita” é “considerada aqui [na *Formação da literatura brasileira*] um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase” (CANDIDO, 2000, p. 23). Na perspectiva sincrônica, o sistema constitui-se na tríade autor-obra-público, uma vez que entre os seus denominadores estão:

[...] a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os

² Candido (2000) revela a origem do conceito em Pollock no “Prefácio da 2ª edição”.

homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. (CANDIDO, 2000, p. 23)

O viés diacrônico advém da concepção formativa. Quando um sistema se forma na via sincrônica, ele passa a se perpetuar, de certa forma, na tradição, movimento diacrônico de formação de dada literatura.

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização. (CANDIDO, 2000, p. 24)

A nuance diacrônica, a partir do sistema, sustenta a perspectiva de processo formativo da literatura brasileira que se configura no período árcade, trazendo marcas das manifestações literárias anteriores e desenvolvendo-se no período posterior, como transparece no “Prefácio da 2ª edição”.

Suponhamos que, para se configurar plenamente como sistema articulado, ela dependa da existência do triângulo “autor-obra-público”, em interação dinâmica, e de certa continuidade da tradição. Sendo assim, a brasileira não nasce, é claro, mas se configura no decorrer do século XVIII, incorporando o processo formativo, que vinha de antes e continuou depois. Foi este o pressuposto geral do livro, no que toca a divisão de períodos. Procurei verificá-lo através das obras dos escritores, postas em absoluto primeiro plano, desde o meado daquele século até o momento em que a nossa literatura aparece integrada, articulada com a sociedade, pesando e fazendo sentir a sua presença, isto é, no último quartel do século XIX. (CANDIDO, 2000, p. 15-16)

Mesmo que não se refira abertamente ao sistema, essa concepção manifesta-se em “Literatura e vida social” ao referir-se à tríade autor-obra-público.

Tomemos os três elementos fundamentais da comunicação artística – autor, obra, público e vejamos como a sociedade define a posição do autor e o papel do artista; como a obra depende dos recursos técnicos para incorporar os valores propostos; como se configuram os públicos. (CANDIDO, 2010, p. 33)

A partir daí, Candido volta-se para cada um dos componentes da tríade. Pela importância que eles terão neste artigo na abordagem da cantoria, volta-se para a compreensão do crítico acerca deles.

Em relação à posição social do artista, é ressaltada a necessidade de reconhecimento do intérprete pela sociedade. Apesar de a arte ser uma criação individual, o papel do artista, bem como o destino que sua obra terá, depende da sua inserção na sociedade, dos efeitos de sentido engendrados pelo público.

Os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo. As relações entre o artista e o grupo se pautam por esta circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome para si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas. (CANDIDO, 2010, p. 35)

É o reconhecimento do papel do artista pela sociedade que permitirá não só que a obra permaneça, mas também a associação entre os autores. Tais agrupamentos proporcionam fortalecimento junto à sociedade da posição do artista e estabelecem tradição por meio da aceitação, mais ou menos seletiva, de novos membros.

Uma vez reconhecidos como tais, os artistas podem permanecer desligados ou vincular-se, seja por meio de uma consciência comum, seja pela formação de grupos geralmente determinados pela técnica. Esta é, em grau maior ou menor, pressuposto de toda a arte, envolvendo uma série de fórmulas e modos de fazer que uma vez estabelecidos, devem ser conservados e transmitidos. É então frequente nas civilizações primitivas, mas também nas históricas, a existência de certas confrarias que as detêm e nelas iniciam outros indivíduos. Nestes grupos diferenciados e coesos, cuja sociabilidade se alimenta da atividade técnica, podemos ver um tipo de atuação da arte na configuração da estrutura social. Eles são decisivos nas civilizações sem escrita, pois sabemos que as técnicas são perecíveis e que sua conservação acarreta problemas delicados de preservação, iniciação e transmissão, que só podem ser resolvidos mediante uma forte concentração de sociabilidade em torno delas. Vemos então a arte se associar ao segredo e ao rito, dando lugar à formação de grupos esotéricos, subordinando a aprendizagem a condições de ordem iniciatória.

Não é apenas entre primitivos, todavia, que a arte assume aspectos marcadamente grupais. Nas altas civilizações acontece o mesmo, bastando lembrar as confrarias de aedos na Grécia ou, na Idade Média, as de construtores de catedrais. A sociedade

como que destaca do seu meio um agrupamento detentor dos segredos técnicos, para realizar num dado setor as necessidades de todos. (CANDIDO, 2010, p. 38-39)

A obra seria resultado não só das inflexões do autor, mas também da própria configuração social. A sociedade influencia a obra nos seus aspectos conteudísticos e, especialmente, nos formais.

Tanto quanto os valores, as técnicas de comunicação de que a sociedade dispõe influem na obra, sobretudo na forma, e, através dela, nas suas possibilidades de atuação no meio. Estas técnicas podem ser imateriais – como o estribilho das canções, destinadas a ferir a atenção e a gravar-se na memória; ou podem associar-se a objetos materiais, como um livro, um instrumento musical, uma tela. (CANDIDO, 2010, p. 42)

A respeito do terceiro elemento da tríade, Candido (2010) aborda, em primeiro momento, a distinção entre artista e público no interior da sociedade. Se, em uma *sociedade primitiva* ou *rústica*, segundo os termos do autor, a distinção é tênue e parece até inexistente, na sociedade contemporânea, a diferenciação é nítida, e, muitas vezes, o público não se constitui “um grupo, mas um conjunto informe, isto é, sem estrutura, de onde podem ou não deprender-se agrupamentos configurados” (CANDIDO, 2010, p. 44). Quando surgem tais agrupamentos, eles influem diretamente sobre o *ato criador* do artista e, também, sobre a obra.

Existem, numa sociedade contemporânea, várias dessas coleções informes de pessoas, espalhadas por toda parte, formando os vários públicos das artes. Elas aumentam e se fragmentam à medida que cresce a complexidade da estrutura social, tendo como denominador comum apenas o interesse estético. A sua ação é enorme sobre o artista. Desgostoso com a pouca ressonância dos seus romances, Tomas Hardy abandona a ficção e se dedica exclusivamente à poesia. Premido pela exigência dos leitores, Conan Doyle ressuscita Sherlock Holmes – que lhe interessava secundariamente, e prolonga por mais de 20 anos a série de suas aventuras. (CANDIDO, 2010, p. 45)

Não é só o público que atua sobre a obra, mas esta também influencia na constituição daquele, evidenciando uma relação dialógica. Outra informação importante é que a técnica age sobre a formação e caracterização do público, como demonstra Candido (2010):

Vejamos agora a influência de um fator sociocultural, a técnica, sobre a formação e caracterização dos públicos. No caso da literatura, ou da música, as manifestações

primitivas se ligam necessariamente à transmissão imediata, por contacto direto, e isto se junta aos motivos já apontados de ordem estrutural para limitar o público e intensificar a sua relação com o artista, criador ou executante, e frequentemente ambas as coisas. A invenção da escrita (para o caso da literatura) mudou esta situação, abrindo uma era em que foram tendendo a predominar os públicos indiretos, de contactos secundários, já referidos, e que adquiriram ímpeto vertiginoso com a invenção da tipografia e o fim do mecenato estamental. Em nossos dias, invenções como o fonógrafo e o rádio, para o caso da música, e a reprodução generalizada dos quadros, para a pintura, em condições de admirável fidelidade, deram lugar a um tipo inteiramente novo de público, alterando a própria atitude geral em face da arte, como ressalta nítido nos estudos de Malraux. CANDIDO, 2010, p. 45)

Ao descrever os componentes da tríade constitutiva do sistema, parece que Candido (2010) alarga o conceito para outros campos artísticos além do fenômeno literário escrito. Tal compreensão, a partir dos exemplos de outras artes citadas pelo autor, permite que se pense a compreensão de sistema em relação à cantoria nordestina, o que se objetiva neste artigo.

3 A cantoria e a possibilidade de sua constituição como sistema

Antes de partir para a abordagem da cantoria como sistema, pretende-se traçar uma definição de cantoria. Elba Braga Ramalho (2000) delimita a cantoria a partir da descrição do seu possível acontecimento.

Uma dupla de violeiros repentistas cercados por seu público atento, num sítio, numa residência, num clube do interior e do litoral, ou mesmo das capitais nordestinas, numa bodega ou na feira, numa praça ou no teatro, prepara-se para o desafio. Sentados com uma postura rígida e o olhar em direção ao infinito, começam o seu “baião de viola” que tanto se constitui de um prelúdio ou introdução ao evento, quanto permite à dupla uma visão geral do ambiente onde deverão enfrentar o confronto de palavras que logo mais irão travar. Enquanto isso, a plateia se acomoda em silêncio e o ‘promovente’, ou seja, aquele que promove Cantorias, se encarrega de apresentar os artistas e de comandar o desenrolar dos repentistas. Isto é Cantoria. (RAMALHO, 2000, p. 87)

O estudioso Leonardo Mota (1978, p. 3), em sua obra fundamental sobre a cantoria, *Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense*, por sua vez, conceitua cantador. Segundo ele, os cantadores são os bardos populares que vagam pelo sertão, “cantando versos

próprios e alheios; mormente os que não desdenham ou temem o *desafio*, pelega intelectual em que, perante o auditório ordinariamente numeroso, são postos em evidencia os dotes de improvisação”.

Tanto na citação de Ramalho (2000) quanto na de Mota (1978), fica evidente a natureza performática da cantoria e seu aspecto de composição no improvisado. Decalcam-se algumas problemáticas acerca do autor – diante da interação cantador-público na performance e na participação do público no processo de composição poética (ZUMTHOR, 2010), quem é o autor? –, da obra – é possível pensar em uma fixação da obra dos cantadores? – e do público – quem é o público? e como funciona a sua relação entre a recepção e a obra? Segue, na exploração do objeto, a sistemática de pensar os três eixos separadamente, apesar dessa imbricação inerente.

3.1 O autor na cantoria: entre o indivíduo criador e o coletivo agregador de sentidos

A questão do público como possível coautor da cantoria passa não, apenas, pela sua direta participação, por exemplo, por meio da sugestão de motes a serem glosados, como também da ideia da literatura oral como obra coletiva (JAKOBSON, 2009)³. Embora a primeira concepção tenha razão de ser, haja vista a compreensão de Paul Zumthor (2010), a segunda desconsidera a compreensão de Candido (2010, p. 35) de que, inclusive, o que “chamamos de arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo”, podendo-se diluir a imagem do criador no seio da comunidade. Todavia, no caso dos cantadores, confiando nas formulações de Mota (1978), existe uma afirmação por parte desses poetas populares de uma noção de autoria⁴: tanto o repentista procura afirmar a si como autor quanto a outro colega de fazer poético.

Autoafirmados como artistas, os repentistas, assim, são vistos pela sociedade e, dessa maneira, como eles perfazem o seu papel social? Em um primeiro momento, considerando o

³ O teórico russo em “*O folclore, forma específica de criação*” parte da distinção de Saussure (1999) entre *langue* e *parole* para distinguir folclore (no que o autor inclui a poesia oral) e literatura. Enquanto, esta se manifesta como *parole*, aquele se dá pela *langue*, ou seja, a literatura é um ato de criação individual, enquanto o folclore e a poesia oral são criações coletivas.

⁴ O que passa pelo discurso do dom poético predominante entre os cantadores, conforme atesta Sautchuk (2012).

fato diacrônico, os cantadores encontram-se em uma posição marginal, sendo, inclusive, *perseguidos*, conforme relata Ramalho (2000).

Os cantadores eram tidos pelos fazendeiros como vagabundos, gente que não quer trabalhar. Isto é o relato do pesquisador Manuel Correia de Andrade e que os próprios Cantadores confirmam. Conta o cantador Alberto Porfírio que os fazendeiros punham seus capangas à procura de locais onde se realizariam as Cantorias para, em lá chegando, espantar os ouvintes com cachorros que soltavam no local. O Cantador era cognominado de “Mané da Viola”, isto é, desocupado, aquele que não quer trabalhar na enxada. [...] Os Cantadores que conseguiram sobreviver como profissionais chegaram a essa condição com dificuldade. (RAMALHO, 2000, p. 91-92)

Como é perceptível na exposição da especialista, há um período da cantoria em que o cantador não possui o reconhecimento da sua posição de artista na sociedade. As marcas dessa fase ainda se fazem presentes, inclusive, causando a autojustificativa pelo próprio cantador de possíveis defeitos que seriam inerentes à cantoria, como demonstra o estudo do antropólogo João Miguel Sautchuk (2012):

[...] o preconceito contra a cantoria parece permear a consciência de alguns cantadores, ocasionando um “complexo de inferioridade”. Uma atitude diante disso é tentar justificar os “defeitos” da cantoria para o público – já assisti a um cantador “prevenindo” plateias pouco habituadas acerca da “pobreza” e da “monotonia” musical da cantoria, como se estivesse se justificando por algo de errado em sua arte ou com medo de receber zombarias. (SAUTCHUK, 2012, p. 195)

A superação da condição marginal advém com a constituição de um grupo mais ou menos consciente de seu papel; condição importante para o fortalecimento do sistema como é possível depreender das proposições de Candido (2000, 2010). Sautchuk (2012), por sua vez, procura elucidar o complexo campo social da cantoria, em que podem emergir dois elementos de pertencimento a uma associação no quadro artístico: os festivais e o desenvolvimento de uma ética orientadora dos desafios.

A maneira como o campo social complexo e variado da cantoria se constitui atualmente é entendida pelos cantadores de uma evolução positiva em comparação com formas anteriores de relacionamento entre os poetas e destes com os ouvintes, com o poder público e outros setores da sociedade. Eles enfatizam mudanças marcantes, sobretudo desde a década de 1970: a urbanização da cantoria (na medida em que o país e o Nordeste se urbanizavam) e seu reconhecimento por novos

públicos; a realização regular e frequente de festivais; a diversificação de temas e conhecimentos para se cantar; o crescente domínio do cantador sobre a duração de apresentações e sobre formas de remuneração, e a preocupação em reverter a má imagem que se tinha (e ainda se tem) dos cantadores. Houve também um refreamento da disputa entre os parceiros, outrora mais agressiva, e o desenvolvimento de uma ética a esse respeito. (SAUTCHUK, 2012, p. 189)

A complexidade do campo social da cantoria é composta, como expõe o etnógrafo, por elementos importantes da ordem social e histórica. Todavia, mesmo que mereçam ser examinados com maior dedicação, pela especificidade e brevidade deste ensaio, detém-se na estruturação de grupos de cantadores conscientes de seu papel e posição, como artistas. Nesse sentido, o autor evidencia conquistas por meio da construção de uma “consciência de classe” (SAUTCHUK, 2012, p. 212), resultando, além disso, no reconhecimento legal da profissão de repentistas, o que é elucidante quando profissões de inegável mérito social, até a escrita do presente reflexão, como a de historiador, não gozam de regulamentação em lei⁵.

Foi também nos anos 1970 que se iniciou a tentativa de criação de uma “consciência de classe” entre os cantadores e de uma politização em defesa da regulamentação de direitos, como o reconhecimento formal da profissão de repentista, só alcançado com a promulgação da lei 12.198 de 14 de janeiro de 2010. A organização de classe mais antiga é a Associação dos Cantadores do Nordeste, fundada em Fortaleza no ano de 1950. Desde lá, muitas outras surgiram, várias minguaram e poucas chegaram a ter representatividade e atuação significativa em favor de interesses coletivos – sendo muito comum elas se tornarem instrumentos de um cantador para promover seus festivais e cantorias e exercer influência sobre os seus colegas. Segundo o presidente da ACN, Dimas Mateus, há 22 associações de cantadores – algumas delas fora do Nordeste. Em São Paulo, a Associação de Repentistas, Poetas e Folcloristas do Brasil (ARPOFOB), fundada em 1970, atuou no sentido de “legalizar” a atuação dos repentistas – que eram perseguidos pela polícia e tinham que ser acobertados pelos donos de bares onde se apresentavam. Um marco foi a criação da Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos (ARPN) em Campina Grande (PB), no ano de 1974. A ARPN contribuiu para consolidar os “congressos” de cantadores, que serviram para divulgar a cantoria e debater a arte e a profissão da viola. A ACN promove em Fortaleza ao menos um encontro mensal, a Noite das Violas, na qual há uma reunião e apresentações dos associados. (SAUTCHUK, 2012, p. 212)

Apesar de algumas associações de cantadores servirem como forma de atender aos interesses profissionais e pessoais de alguns deles, o esforço em agrupar os artistas, inclusive

⁵ O PL (Projeto de Lei) 4699/2012, oriundo do PLS 368/2009, que regulamenta a profissão de historiador aguarda para entrar em pauta no plenário da Câmara dos Deputados, segundo consta na página dessa casa legislativa. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=559424>>. Acesso em: 08 ago. 2014.

“legalizando” a profissão: forma de fugir da polícia, merece ser reconhecido. Aliás, tal esforço remete a iniciativas anteriores que procuravam modificar o *status* do cantador na sociedade, como é o caso daquelas promovidas na segunda metade da década de 1940 por Ariano Suassuna e Rogaciano Leite.

Em 1946, o escritor e dramaturgo paraibano Ariano Suassuna promoveu uma apresentação de cantadores no Teatro Santa Isabel, em Recife. Rogaciano Leite, após deixar de ser cantador e tornar-se jornalista, dirigiu os primeiros congressos de cantadores, em 1947, no Teatro José Alencar de Fortaleza e, em 1948, no mesmo Santa Isabel do Recife. (SAUTCHUK, 2012, p. 232)

Esse movimento cresce até se constituir em elemento de congregação dos cantadores a partir do ano de 1974. Sautchuk (2012) reforça a sua afirmação anterior sobre os congressos de cantadores da década de 1970 e acrescenta o dado da ocorrência quase permanente de festivais de cantadores no Nordeste.

Até o início dos anos 1970, ocorreram por volta de dez congressos de cantadores. A partir de 1974, com a realização anual do Congresso Nacional de Violeiros pela Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos, os congressos tornam-se atividade mais corriqueira (ALVES SOBRINHO, 1983). Hoje em dia, usa-se mais o termo festival para designar esses eventos, e ocorrem vários deles toda semana no Nordeste, estima-se que mais de uma centena por ano. (SAUTCHUK, 2012, p. 232)

Ademais, a união dos cantadores, formando agrupamentos, está ligada ao modelo interno à própria cantoria. A atuação em duplas, a reciprocidade inerente à modalidade do pé-de-parede⁶, entre outros níveis de troca, são elementos constitutivos nos planos poético, ritual e social, como bem assevera o autor de *A poética do improviso*⁷.

[...] existe um modo de reciprocidade entre poetas nos pé-de-parede segundo o qual quem é convidado por outro para formar dupla numa cantoria deve retribuir o convite. Ou melhor, há redes de reciprocidade que ligam os cantadores por meio das cantorias e dos festivais que promovem e para os quais são convidados. Os festivais dinamizam essas trocas na medida em que movimentam a arte e a profissão dos

⁶ O pé-de-parede é uma modalidade *clássica*, por assim dizer, da cantoria. Trata-se da performance em que os cantadores “sentam-se de frente para o público em cadeiras encostadas a uma parede” (SAUTCHUK, 2012, p. 23).

⁷ O estudo de Sautchuk (2012, p. 125-180) abrange uma gama enorme de aspectos da cantoria. Entre eles, há a questão da aprendizagem e da inserção de um novo cantador no circuito da cantoria.

cantadores e lhes permitem maiores oportunidades de apresentação e ganhos financeiros – embora apenas uma parcela da classe participe deles com regularidade. Vale ressaltar que a cantoria impõe a troca entre os cantadores em diferentes níveis. Isto se deve principalmente à obrigatoriedade de cantar em dupla, que cria uma interdependência entre os cantadores tanto no plano poético e ritual quanto no plano da estrutura de relações no campo social. Como só podem cantar em dupla, eles precisam sempre contar uns com os outros e há a necessidade de cultivar os parceiros da cantoria. (SAUTCHUK, 2012, p. 238)

Voltando, antes de passar para o exame das problemáticas sobre a cantoria como obra, à questão inicial desta subseção do ensaio, ou seja, à possibilidade de autoria compartilhada entre cantador e público na performance, há uma influência inegável do público sobre o fazer poético do cantador, característica da poesia oral em performance já enunciada por Zumthor (2010). Nesse sentido, o pesquisador português Carlos Nogueira (2007) é taxativo:

O receptor torna-se assim emissor, funções que, no domínio da poesia oral, alternam constantemente. O ouvinte acumula, portanto, vários papéis: o de receptor e, ao tornar-se emissor, o de co-autor. Entre o intérprete e a audiência gera-se uma reciprocidade de relações, como já vimos: pelo seu entusiasmo maior ou menor, o receptor influencia a actuação do intérprete, funcionando como incentivo ou obstáculo à prestação pública. O público, que espera do intérprete um certo discurso, uma linguagem cujas regras conhece, interfere de modo decisivo na produção da obra durante a performance: faz a apreciação da actuação, aceitando ou recusando as inovações individuais, integradas ou não no acordo cultural em que emissores e receptores se movimentam. (NOGUEIRA, 2007, p. 50)

Ainda que, segundo a percepção de Nogueira (2007), na performance, o *receptor* assuma um papel ativo sobre a obra, não é plausível, ao menos no entendimento seguido neste ensaio, negar ao cantador a posição de autor. Sem contar a questão de que ele pode utilizar de suas habilidades para sistematizar uma reação esperada no público, o que também é premissa na produção literária escrita. Em tal perspectiva, Candido (2010, p. 44) fornece não só o exemplo de Conan Doyle, que *ressuscita* Sherlock Holmes, como também o de “muitos autores modernos se ajustam às normas do romance comercial”. Logo, não se pode exigir o enclausuramento dos cantadores na *torre de marfim* e uma desvinculação das influências do público para considerá-los autores, uma vez que a influência do *receptor* sobre a obra ocorre tanto nas que são escritas como nas que são fruto da performance oral. Se se pensar na analogia saussuriana de Jakobson (2009), o cantador também é *parole*, não ficando preso em um viés de aceitação social da *langue*. O escritor também é subordinado à *langue*; pode ser

uma *langue* de outro tempo, como ocorre no exemplo jakobsoniano do autor marginal redescoberto em outra época.

Em tempo, o argumento do pensador oriundo do círculo formalista russo para distinguir literatura de poesia oral é o da permanência da obra como *parole*. Portanto, volta-se, neste trabalho, na seção que segue, para a abordagem de problemáticas que permeiam a obra dos cantadores.

3.2 A obra do cantador: a performance entre a efemeridade e a perpetuação

A obra da cantoria é constituída na performance. Nesse sentido, voltando-se para Zumthor (2010, p. 32), a performance “constitui o momento crucial em uma série de operações logicamente (mas nem sempre de fato) distintas”, que são as cinco fases “da existência do poema”. As cinco fases e as que participam da performance são definidas da seguinte forma:

1) produção, 2) transmissão, 3) recepção, 4) conservação, 5) (em geral) repetição. A performance abrange as fases 2 e 3; em caso de improvisação, 1, 2 e 3.

No repente, produto da cantoria, ocorre a simultaneidade das três fases da existência do poema: produção, transmissão e recepção são concomitantes. Em tal perspectiva, é importante que se volte para a possibilidade da satisfação da fase 4: a conservação. Como performance, o repente existe no momento da enunciação, mas ele pode cair na efemeridade ou se perpetuar. Uma das formas de perpetuação é por meio dos registros de ouvintes conhecidos como apologistas. Roberto Benjamin (2007) informa sobre a importância de tais receptores especiais da cantoria.

A memória das cantorias-de-violão no Nordeste tem se conservado pelos séculos a fora à atividade de alguns ouvintes, os quais têm sido chamados de apologistas. Apologistas, no caso, são pessoas aficionadas da poesia popular de improviso, que guardam na memória trechos de performances que julgam dignos de registro e os repetem em outros eventos, situações públicas e reuniões familiares onde ocorre a declamação. (BENJAMIN, 2007, p. 174)

Entretanto, como atesta o pesquisador, os apologistas não se restringem em memorizar e repetir os repentes (forma de conservação efêmera), mas também em registrar o fazer poético dos cantadores. Nas palavras do estudioso, “em alguns casos, sobretudo mais recentemente, apologistas alfabetizados e até mesmo com formação universitária têm, eles próprios, realizado os registros escritos e editado livros” (BENJAMIN, 2007, p. 174). Ainda, foram esses ouvintes que “informaram aos primeiros pesquisadores que trataram das cantorias o teor das performances que, em alguns casos, haviam presenciado muitos anos antes” (BENJAMIN, 2007, p. 175).

As palavras de Benjamin são importantes, pois as antologias organizadas por pesquisadores, bem como os seus estudos são outras formas de conservação da poética dos cantadores. Exemplo disso, são *Cantadores* (1978) e *Violeiros do Norte* (1962), de Leonardo Mota, e a *Antologia ilustrada dos cantadores*, de Francisco Linhares e Otacílo Batista (1982). Tais obras satisfazem a fase quatro da existência do poema, seguindo a proposição de Zumthor (2010).

A perpetuação das peijas travadas entre cantadores pode ocorrer pela reprodução pelas páginas de cordéis. Todavia, os registros que aparecem nos folhetos, muitas vezes, podem se manifestar como *criação* de cordelistas que, incorporando técnicas de composição dos repentistas, da sua bancada, utilizam a forma da cantoria com um conteúdo totalmente produzido por eles. Benjamin (2007), ao abordar uma suposta *peleja* entre dois cantadores que teria durado sete dias e sete noites⁸, atesta a pouca confiabilidade dos registros de cordelistas.

Não é possível duvidar da sua ocorrência, pelo fato dos registros terem fontes diferentes e apresentarem diferentes vencedores. Caso contrário, se houvesse uma única fonte, poderia se atribuir a uma criação de poetas-de-bancada, como hoje se sabe que ocorreu com as peijas entre Cego Aderaldo e Zé Pretinho do Tucum (escrita pelo poeta popular piauiense Firmino Teixeira do Amaral, cunhado de Aderaldo) e Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde (escrita pelo próprio João Martins de Athayde). (BENJAMIN, 2007, p. 178)

Conforme Sautchuk (2012), o rádio se constituiu uma aspiração dos cantadores. Ele representava um alargamento na amplitude da transmissão e, conseqüentemente, da recepção da cantoria. Outra grande aspiração dos repentistas, por sua vez, era a gravação de um LP

⁸ A história é recorrente, sendo repetida não só pelo povo como também por diversos autores. O registro já aparece em 1921 em *Cantadores*, de Leonardo Mota (1978).

(mais recentemente um CD). Esse romperia com a efemeridade e conservaria a produção poética dos cantadores.

Assim como apresentar-se no rádio, a gravação de um LP foi durante muito tempo uma aspiração profissional dos cantadores. Adaptando sua arte às expectativas de quem ouve um disco, ou mais recentemente um CD, os cantadores compõem e escrevem ou decoram para gravar. Como o disco é considerado um registro da produção poética, as falhas comuns no improviso criariam um juízo negativo a respeito de sua capacidade poética, exceção feita para as gravações de festivais cantadas de improviso. (SAUTCHUK, 2012, p. 222)

O antropólogo faz um levantamento das gravadoras e selos discográficos que se interessaram pelo produto da cantoria e relata que, com o desenvolvimento dos meios de reprodutibilidade técnica e da desconfiança com as prestações de conta das gravadoras, os próprios cantadores passaram a produzir seus CDs e DVDs. Ainda, o autor fala da comercialização das mídias pelos repentistas nos festivais. Assim, mesmo que a dose de improviso tenha perdido seu espaço nas gravações, elas se constituem como modo de preservação das produções poéticas dos violeiros.

Os CDs e os DVDs são atualmente o principal item de um comércio feito pelos próprios cantadores nos eventos de que participam para complementar sua renda. Nos festivais, sempre há um lugar reservado para os poetas montarem suas bancas. (SAUTCHUK, 2012, p. 225)

O pesquisador aborda as questões dos influxos que a obra sofreu da sociedade. Em tal sentido, ele adverte que as transformações na cantoria, tanto em termos de performance quanto em termos dos conteúdos ⁹, são benéficas e que um possível sentimento de perda da tradição é uma preocupação de alguns pesquisadores, como é o caso citado de Nadja Carvalho, e não dos cantadores.

Carvalho retrata a cantoria como uma forma de “resistência” e fala insistentemente num sentimento de perda dos violeiros em função dessa mudança gradativa para o meio urbano. Porém, creio que tal preocupação seja mais da socióloga (que cede à ideia erudita de tradição em perda) que dos cantadores. Os próprios depoimentos

⁹ É interessante ver aos Irmãos Nonato cantando um repente que utiliza expressões como internet no documentário *Poetas do repente*, produzido pela Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=079UIJOfkq0>>. Acesso em: 02 ago. 2014.

citados pela autora expõem uma valorização positiva das transformações ocorridas na cantoria e enaltecem o maior prestígio atingido com os programas de rádio, congressos e difusão nos meios universitários, o fato de o cantador ser uma figura mais respeitada, o comportamento mais leal entre os colegas, a politização, o maior preparo para cantar temas mais diversificados. [...]

A tese de que a cantoria se urbaniza e de que isso foi uma mudança positiva e fundamental é corriqueiramente defendida por cantadores. Ela implica dizer que eles souberam sofisticar a sua arte e se adaptar a novos públicos e a novos modos de vida e de relações sociais – servindo como argumento de que cantoria não é “coisa de matuto”. (SAUTCHUK, 2012, p. 225-226)

Na citação de Sautchuk (2012), é perceptível como os cantadores foram influenciados pela urbanização da cantoria. Esse fenômeno alargou o público ouvinte. O tema da próxima subseção deste ensaio procura, justamente, abordar alguns aspectos acerca do público da cantoria.

3.3 O público da cantoria: os receptores imediatos e sua relação com a obra

Alguns aspectos acerca do público da cantoria já foram mencionados quando se falou do autor e do público. De certa forma, eles serão retomados. Todavia, inicialmente, voltar-se-á para a caracterização do público imediato da cantoria, ou seja, para aqueles que acompanham a performance.

Ramalho (2000) refere-se a um público heterogêneo em termos de posição social, mas coeso em aspectos *identitários*. Para ela, prevalece uma comunhão com o mundo rural e com um manancial axiológico. O público também se veria representado pelos cantadores, símbolos da sua cultura.

Integrados pela identidade com o mundo rural, pelo linguajar específico da região, pelos hábitos comuns de convivência social, pela relação com a natureza, pelos mesmos sentimentos de religiosidade e da moral cristã, os ouvintes da Cantoria comportam um universo muito heterogêneo em termos de *status* social, mas conseguem manter-se unificados diante dos poetas cantadores, certamente porque eles lhe representam, simbolicamente, a memória viva de sua cultura. (RAMALHO, 2000, p. 90)

A autora afirma que o público é composto por aqueles que possuem um *laço* afetivo com o sertão. Mesmo ao tratar da cantoria fora desse espaço geográfico, ela procura sobressair tal aspecto.

[...] a submissão permanente às adversidades climáticas, até agora sem solução definitiva, também é fato de aumento de bolsões de rurícolas nas periferias urbanas em busca da sobrevivência. Mas o vínculo afetivo dessa gente com o sertão mantém-se vivo na representação das festas, por exemplo, como a necessidade fundamental da manutenção da identidade cultural com o cotidiano da estrutura social onde está inserido. (RAMALHO, 2000, p. 90)

Ramalho (2000) prossegue afirmando que a cantoria se alastrou por todo o Brasil. Entretanto, as marcas do rural continuam mesmo diante de um público urbano, pois esse seria oriundo do meio campesino, constituindo-se em um diaspórico da seca.

O sofrimento do camponês tem feito com que a cantoria seja uma arte que ultrapassa as fronteiras regionais. Ela se encontra em todos os pontos do Brasil para onde o fluxo de migrantes nordestinos se dirige. Embora todos os seus elementos constitutivos seja parte da cultura rural, ela também pertence – de fato – à cultura urbana na qual se encontra espalha a tragédia do homem do campo nordestino. (RAMALHO, 200, ps. 90-91)

No entanto, como se viu anteriormente, Sautchuk (2012) fala em uma ampliação do público da cantoria, como a penetração nos meios universitários. A dilatação do espectro de ouvintes faz com que os temas da cantoria se diversifiquem, revelando a influência do público sobre a obra, seguindo a tendência enunciada por Candido (2010).

A influência do ouvinte é percebida por ele próprio. Os motes a serem glosados não são os únicos meios de participação do *receptor* na obra cantador, mas também perpassa os temas que integram a exibição performática do repentista, como atesta o ouvinte Chico Preto em entrevista a Ramalho (2000).

“A Cantoria quem faz é o povo”, comenta o ouvinte sexagenário, Chico Preto. Ele explica que hoje o público tem primazia na escolha do que quer ouvir e, conseqüentemente, os Cantadores procuram captar de antemão os assuntos a serem explorados no contexto em que se vão apresentar. Chico Preto relata ainda que “antigamente os cantadores não tinham o ‘saber’ dos de hoje. Os cantadores de antigamente eram mais ‘grosseiros’” [...] Ele quer dizer que eram mais rudes, analfabetos. “O povo só querem cantador que tenha ‘ciência’. Os cantadores hoje têm estudo. (RAMALHO, 2000, p. 93)

Como se percebe na fala de Chico Preto, o público exerce influência sobre os cantadores. A preferência por aqueles que possuam conhecimento formal maior pode fazer com que os aspirantes a cantadores procurem adquirir um grau maior de instrução e também com que os que já se encontram na profissão de violeiro busquem adquirir informações que possam manejar no âmbito de seu fazer artístico.

Ainda em relação ao público, Sautchuk (2012) afirma que:

A cantoria tem um público restrito, porém cativo. De fato, se não conquistaram para o repente instrumentos de veiculação semelhante aos de outras formas de entretenimento (como o forró, seja o “pé-de-serra” ou o “estilizado”), boa parte de seu público é formada de frequentadores assíduos. Em Fortaleza, por exemplo, pude conhecer um bom número de ouvintes que sempre encontrava em cantorias realizadas mensalmente na Casa do Cantador e num teatro da cidade. Contribui para isso não apenas a admiração pelos cantadores, mas os laços de amizade com eles e com quem promove os eventos de cantoria. (SAUTCHUK, 2012, p. 199)

Dessa forma, a integração entre autor e público possibilita uma maior influência deste sobre a obra daquele. Constitui-se assim um movimento recursivo entre os três elementos do sistema artístico-comunicacional da cantoria. Aliás, aventa-se a possibilidade desse sistema integrar outro: o sistema literário brasileiro.

4 Algumas palavras finais: o sistema da cantoria e a possibilidade de sua vinculação ao sistema literário brasileiro

Pensar a participação do sistema da cantoria no sistema literário brasileiro passa por refletir sobre o papel da literatura popular na historiografia da literatura brasileira. É a partir de uma nova visada epistemológica, que se permitirá a inclusão da literatura popular na historiografia literária. Esse movimento semântico ressignificador do sistema literário, quando se pensa em Antonio Candido (2000), abrange uma postura remodeladora do cânone que se ergue sobre a arbitrariedade e o apriorismo. Apriorismo classista que “eruditiza” as produções advindas de determinado estrato social e as denomina como literatura enquanto, simultaneamente, lança as manifestações populares nas fissuras daquilo que a crítica

denomina e/ou coloca sob o véu do rústico e do folclórico. Nessa funcionalidade polarizada, evidencia-se um encobrimento dos valores das poéticas e artes populares, modelando e sedimentando uma espécie de etnocentrismo denunciado por Colombres (2007). O autor ensina que os preconceitos

[...] metropolitanos de superioridad llevan a la cultura dominante a ver lo diferente como inferior, lo que cierra los ojos a la belleza de los otros, y con ella a lo que la sociedad tiene de particular. Su cacareado universalismo termina así convertido en un provincialismo elitista y necio. Bajo esta óptica, lo que se aparta de sus cánones raramente será considerado una auténtica cultura. (COLOMBRES, 2007, p. 154)

Ao abordar a epistemologia de caráter eurocêntrico e propor uma “pluriversalidade epistêmica”, Walter Mignolo (2004, p. 668) define um totalitarismo epistêmico, marcado pelo fato de que “[...] os padrões epistêmicos estabelecidos em nome da teologia, da filosofia e da ciência tornaram possível que se fosse negar a racionalidade a todas as outras formas de conhecimento”. Nesse sentido, há de se questionar se o que o autor denomina como “totalitarismo epistêmico” não levou ao estabelecimento de um cânone excludente que insiste em situar as manifestações literárias populares à margem da estética oficial, atribuindo-lhe um lugar subalterno e estigmatizado, em um movimento similar à estigmatização das classes, cujas vivências, impasses e esperanças essa poética dá e é voz.

Mignolo (2004, p. 704) edifica sua exposição em torno de uma colonialidade epistemológica e de uma percepção de que o avanço se dá quando “[...] uma história pós-colonial da ciência reconheceria e daria conta das práticas ‘científicas’ nas sociedades não-europeias” e não “[...] na generosidade de reconhecer a prática ‘científica’ noutras histórias locais [...]”, contribuindo, em tal perspectiva, “[...] para reificar a própria visão moderna e europeia de ciência”. A afirmação, no contexto deste trabalho, permite que se pense que a viragem epistemológica na historiografia literária estará não no fato de se elaborar uma história específica da literatura popular, mas, sim, na aceitação, no interior do cânone já estabelecido, dos seus representantes mais significativos. É preciso fugir, em tempo, de aventados progressismos, simulacros do criticismo literário, que procuram uma valoração dúbia ao cunhar termos como “oralitura” que, ao desvencilhar as práticas orais e populares da literatura, acabam por colocar a produção poética popular e oral como *algo à parte*, visto desde uma perspectiva marginal. O desafio é coletar as obras da literatura popular e da

cantoria e submetê-las ao crivo de uma apurada análise estética – o que é tarefa para um trabalho de maior fôlego do que este breve ensaio.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Roberto. Oralidade primária na memória da cantoria-de-violão: apologistas. **Organon**, Porto Alegre, jan-jun, 2007, p. 173-180.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 9 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. A literatura e a vida social. In: **Literatura e sociedade**. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2010.

COLOMBRES, Adolfo. **Sobre la cultura y el arte popular**. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2007.

JAKOBSON, Roman. O folclore, forma de criação específica. In: **Algumas questões de poética**. Tradução de Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2009.

LINHARES, Francisco, BATISTA, Otacílio. **Antologia ilustrada dos cantadores**. 2 ed. Fortaleza: UFC, 1982.

MIGNOLO, Walter. Os esplendores e misérias da ciência. In: SANTOS, Boaventura de. **Conhecimento prudente para uma vida decente**. São Paulo: Cortez: 2004.p.121-143.

MOTA, Leonardo. **Cantadores: poesia e linguagem do sertão do Ceará**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

MOTA, Leonardo. **Violeiros do Norte**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

NOGUEIRA, Carlos. Cantigas ao desafio e estetização da fala: natureza, modalidades e funções. **Organon**, Porto Alegre, jan-jun, 2007, p. 33-56.

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

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Tradução de Antônio Chelini et al. 21 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

SAUTCHUK, João Miguel. **A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino**. Brasília: UnB, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

[Recebido: 19 set.14 – Aceito: 22 Set.14]