

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

LUCIANO NUNES DE OLIVEIRA

FIGURAS DO FEMININO NA CANTORIA NORDESTINA

CAMPINA GRANDE - PB

2009

LUCIANO NUNES DE OLIVEIRA

FIGURAS DO FEMININO NA CANTORIA NORDESTINA

Dissertação apresentada ao Mestrado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Cultura Popular e Práticas Simbólicas, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Prof^a Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza

CAMPINA GRANDE - PB

2009

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

O48f Oliveira, Luciano Nunes de.

Figuras do feminino na cantoria nordestina [manuscrito]
/ Adriana Braz de Souza. – 2009.

124 f.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade)
– Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2009.

“Orientação: Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza”.

1. Cultura Popular. 2. Mulher. 3. Poesia. I. Título.

21. ed. CDD 306

LUCIANO NUNES DE OLIVEIRA

FIGURAS DO FEMININO NA CANTORIA NORDESTINA

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profª Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza

Orientadora (UEPB)

Profª Drª Rosilda Alves Bezerra

Examinadora (UEPB)

Profª Drª Mª Marta dos Santos Silva Nóbrega

Examinadora (UFCG)

Aos poetas do repente de viola nordestino.

Agradeço a todos que contribuíram para a construção deste trabalho

Ao Deus do Amor e da paz. À minha querida orientadora Zuleide Duarte, sincera e eterna gratidão. Aos professores Geralda Medeiros, Sudha Swarnakar, Gorette Ribeiro, Sebastien Joachin, Diógenes Maciel e Alfredo Cordiviola. À coordenação do mestrado. A Roberto, secretário do mestrado, e Júnior da biblioteca, sempre atenciosos e fraternos. Aos professores Rosilda Alves e Ricardo Soares pelas contribuições na qualificação. À prof^a Marta Nóbrega, simpatia em pessoa, agradeço pelas observações. A todos os companheiros e companheiras da turma de 2008, *tutti bonna gente*: Ananília, Steffânia, Marília, Jackson, Kelvo, Ana Lígia, Michelle, Romualdo, Ivon, Sebastião, Newton, Raquel Serrão, Alex, Teresa Raquel, Celso, Itamar, Kátia, Álisson, Zita, Myrna e Marcelo. À Fundaj, Massangana Multimídia Produções, Germana Pereira e Nilza Lisboa, por minha liberação. Aos companheiros e companheiras da Fundação Joaquim Nabuco, Bete e Jaci Bezerra, Estevão Mendes, Jorge Rocha, Gilson Rocha, Hélio Moura, Carlos Alberto, Agildo Galdino, Cynthia Falcão, Christyan Jerônimo, Ricardo Clericuzi, Lúcia Cabral, Júlio Ribeiro, Cleyton, Miro, Gildo, Sebastião e Osman, pela compreensão e apoio. Renato Phaelante, coordenador da Fonoteca da Fundaj. À Gicélia, Biblioteca Cristina Tavares. À Veronilda e Emanuel, Biblioteca Blanche Knopf. Aos que fazem a Biblioteca da PUC – Recife. À minha querida família, Dona Dolores e Seu Cidinho (em memória), meus irmãos e irmãs. Aos livros, ao sol e a chuva e a todos os poetas do repente, especialmente, Sebastião Dias e João Paraibano.

Claro, mas, exatamente, é por isso que, quando você fala assim: “Ah, não existe homem brasileiro, a criança brasileira, a mulher brasileira...” De que mulher você está falando? Aquela da periferia lá, que a gente só vê na televisão para contar desgraça, que a água entrou no barraco dela? Ou a *socialite*, que fez um... Todas são mulheres brasileiras. No Rio de Janeiro, aquela *socialite* fez uma grande festa para comemorar o aniversário do cachorrinho. Então, de que mulher brasileira nós estamos falando, quando a gente fala na "mulher brasileira"? Então, tudo isso é uma coisa que eu sempre procurei desmistificar, porque, como o meu método é o método do materialismo histórico, eu vejo as coisas... a história para mim é um processo com forças que agem de uma forma dinâmica e que se desenrolam dentro desse processo, dentro de uma realidade de uma sociedade de classes, porque nós vivemos num mundo capitalista. O modo de produção capitalista determina a divisão da sociedade em classes. Então, de que homem nós estamos falando? Homem de que classe? De que criança nós estamos falando? Então, eu sempre procuro distinguir essas coisas.

José Ramos Tinhorão – Programa Roda Viva – TV Cultura

O mundo se encontra bastante avançado
A ciência alcança progresso sem soma
Na grande pesquisa que fez do genoma
Todo corpo humano já foi mapeado
No mapeamento foi tudo contado
Oitenta mil genes se pode contar
A ciência faz chover e molhar
Faz clone de ovelha, faz cópia completa
Duvido a ciência fazer um poeta
Cantando galope na beira do mar.

Geraldo Amâncio

RESUMO

Nos últimos 50 anos, aconteceram diversas mudanças no campo social com a ruptura de tabus seculares de comportamento. Dentro deste quadro, um dos acontecimentos mais impactantes tem sido a trajetória de lutas e conquistas da mulher. A poesia do repente como bem cultural do seu povo é um instrumento valioso para a compreensão das relações humanas. Neste sentido, a proposta desta dissertação é analisar os modelos femininos cantados pelo improviso de viola nordestino contemporâneo, com o objetivo de compreender os aspectos conservadores e reformadores, sobre a nova mulher, presentes nesta arte. Este estudo foi feito a partir de um levantamento estatístico entre leituras e audições de um *corpus* com mais de 900 cantorias, no qual, identificou-se uma tipologia baseada em três modelos femininos: a musa, a heroína e a vilã, e suas variantes mais recorrentes.

Palavras-chave: mulher; cultura popular; improviso; poesia.

ABSTRACT

In the last 50 years several changes have been taken place in the social field causing a rupture of centenary behavior taboos. In this scenery, one of those most relevant events has been women's battles and victories trajectory. Improvisation poetry as a cultural value of its people is a valuable instrument for understanding human relationships. By the way, the purpose of this essay is to analyse feminine models sung extemporaneously by contemporary north-eastern viola, trying to understand conservative and innovative aspects about this new woman shown in this art. The above study has been conducted according to statistic investigations of readings and auditions from a group of more than nine-hundred improvised singings, whereby has been identified a pattern (classification) based in three feminine models: the muse, the heroine and the villain and their other recurring figures.

Keywords: woman; popular culture; improvise; poetry

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CULTURA DO POVO	11
1.1 A cultura e a voz.	11
1.2. A invenção do popular	15
1.3. Repente e cultura nordestina	26
1.4. Estudos Culturais e cultura popular	34
2 HISTÓRIA E ESTRUTURA DO REPENTE	38
2.1 Origem e trajetória – entre mouros, gregos e paraibanos	38
2.2 Aspectos formais e temáticos	46
2.3 Musa de trovadores e repentistas	66
2.4 As mulheres cantadoras de viola	68
3 FIGURAS DO FEMININO NA POÉTICA REPENTISTA	73
3.1 As estatísticas do improviso	73
3.2 Ela é bonita de cara e linda de manequim: a figura da musa	84
3.3 A mulher que só quis me enganar: a figura da vilã	92
3.3.1 A adúltera e o chifrudo	93
3.3.2 Mulher do sexo vendido: a figura da meretriz	96
3.3.3 Não é o cão, mas parece: a figura da sogra	99
3.3.4 Toda mulher hoje em dia quer dominar o marido: a figura da dominadora	103
3.4 A remissão do matrimônio	106
3.5 Deusa do lar: a heroína mãe	110
3.6 A nova cidadania: mulheres independentes	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	119

INTRODUÇÃO

O repente de viola, no universo das manifestações artísticas populares, tem se revelado uma perfeita tradução para a cultura do povo nordestino. Esta poética sempre despertou o interesse de escritores, compositores, cineastas, pesquisadores e estudiosos de todo o país, a exemplo de Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Ariano Suassuna, Jorge Amado, Glauber Rocha, Zeca Baleiro, Alceu Valença, Zé Ramalho, Gilberto Gil, e outros. No espaço acadêmico há inúmeros artigos, monografias, dissertações e teses tendo a arte do repente como *corpus* analítico.

Nos últimos 50 anos, aconteceram diversas mudanças no campo social com a ruptura de tabus seculares de comportamento. Dentro deste quadro, um dos acontecimentos mais impactantes tem sido a trajetória de lutas e conquistas da mulher. A definitiva saída da vida privada para a vida pública, a considerável atuação em profissões antes exclusivamente masculinas, seu desempenho no setor político, aliados a novas formas de conduzir aspectos tradicionais como a maternidade e a vida doméstica, estão cada vez mais consolidando o novo caráter social da mulher.

A poesia do repente como bem cultural do seu povo é um instrumento valioso para a compreensão das relações humanas e, ao seu modo, reflete a história da mulher. Nesse sentido, a proposta desta pesquisa é investigar os principais modelos femininos cantados pelo improviso de viola contemporâneo, como forma de compreender os aspectos conservadores e reformadores sobre a nova mulher presentes nesta arte.

Esta dissertação configura-se do seguinte modo: no tópico *Cultura do povo*, a partir de um breve quadro histórico e genérico, foram investigadas as expressões “cultura”, “cultura popular” e “povo” como forma de situar o repente de viola no processo evolutivo desses conceitos e apresentar as vantagens que tem uma pesquisa em cultura popular sob a perspectiva dos Estudos Culturais. Foram

utilizadas como suporte teórico as concepções de Burke, Zumthor, García Canclini, Bhabha, Chartier, Escosteguy, entre outros.

No tópico *História e estrutura do repente*, traçou-se um panorama histórico, das origens da cantoria aos dias atuais, como também, foram apresentados os principais aspectos estruturais da poética repentista. Para isso, tomou-se como base os estudos de Câmara Cascudo, Luís Soller, Idellete Muzart, Julie Cavignac, Alves Sobrinho, Peter Burke, Ignez Ayala e outros.

Nas leituras e audições de cantorias durante a composição deste trabalho, identificou-se uma tipologia geral com base em três modelos femininos e suas variantes mais recorrentes: a musa, a heroína e a vilã. O espaço destinado a cada categoria do feminino na cantoria tem relação com esta tipologia.

Após se constituir um suporte teórico-conceitual nos dois primeiros tópicos, o terceiro parte de um levantamento estatístico feito com as mais de 900 cantorias catalogadas, para analisar e interpretar o papel feminino na poética do repente. Este *corpus* foi produzido por “cantadores” dos estados da Bahia, Ceará, Pernambuco, Paraíba, Piauí e Rio Grande do Norte.

Duas correntes ideológicas serviram como bases para as análises textuais: as noções de sociedade patriarcal e doutrina cristã. A exploração da mulher pelo homem é uma característica do sistema patriarcal que predominou por um longo período no Brasil. A extrema diferenciação dos sexos fez surgir um padrão duplo de moralidade, que permitia ao homem liberdade social e restringia a mulher às atividades domésticas. A moral cristã fortalecia a idéia de submissão feminina. Nesse sentido, afirma o sociólogo Gilberto Freyre (1966, p. 105): “Onde o processo de colonização européia afirmou-se essencialmente aristocrático foi no Norte do Brasil. Aristocrático, patriarcal, escravocrata”.

Numa tentativa de entender “o todo pela parte e a parte pelo todo, a síntese pela análise e a análise pela síntese” (CANDIDO, 2006, p. 29), a metodologia deste trabalho considerou a sugestão de cada mote, cantoria, estrofe, verso e palavra. No estudo dos aspectos formais e temáticos, este último tópico teve como suporte

teórico e conceitual as noções de Antonio Candido, Jean Cohen, Norma Goldstein, Lúcia Santaella, Paul Zumthor, Eric Hobsbawn e alguns conceitos da psicanálise freudiana.

1 CULTURA DO POVO

1.1 A cultura e a voz

Neste primeiro tópico, pretende-se apresentar as vantagens que tem uma pesquisa em cultura popular ao adotar a perspectiva dos Estudos Culturais. Dados os objetivos e dimensão deste trabalho, não será feita uma reflexão exaustiva.

Dentro de um espectro de inter-relações, este estudo tem como *corpus* analítico primordial a poesia improvisada do repente nordestino que, por sua vez, é um componente da poesia oral, relacionada à literatura popular nordestina, gênero que faz parte das práticas artísticas da cultura produzida pelo povo brasileiro.

Desta forma, faz-se necessário uma investigação em torno da expressão “cultura popular”, como forma de marcar a trajetória desse conceito e a sua relação com o objeto desta pesquisa. Um breve quadro histórico e genérico foi traçado para a captação de informações que reforçaram a posição adotada em relação às práticas culturais populares, especificamente o repente de viola nordestino.

A transmissão da cultura não é feita de forma imutável, cada nova geração recria antigos costumes, dando-lhes novas roupagens. A cultura se constrói junto às relações sociais e, para entendê-la, é preciso analisar a história de grupos e sociedades.

A palavra “cultura” tem origem no verbo latino *colere* (CEVASCO, 2003, p. 9; CHAUÍ, 1997, p. 292; BOSI, 1992, p. 16) que significa habitar, cultivar, criar, tomar conta e cuidar. Cultivar e criar se avizinham do sentido de construção, evolução, transformação, crescimento; por sua vez, tomar conta e cuidar são próximos do sentido dos termos preservação, manutenção, conservação. Na sua origem

etimológica, a palavra cultura já fornece as pistas para a compreensão da sua atuação dialética na história, ora compreendida como um processo dinâmico, ora como algo estático.

Para a língua romana, colo significava “eu moro, eu ocupo a terra”, ou ainda, “eu trabalho, eu cultivo o campo”. De modo geral, a noção de cultura é compreendida até hoje como “um conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social” (BOSI, 1992, p. 16).

Nas últimas décadas, o termo cultura tem sido utilizado por quase todas as áreas de conhecimento humano, da política ao futebol, da moda à sociologia, dos aborígenes aos pós-modernos. Como afirma Kuper (2002, p. 21) “todo mundo está envolvido com cultura atualmente”, não obstante a palavra cultura possuir diversos sentidos e alguns conflitantes com outros.

Nesta contemporaneidade, os estudos relacionados à temática cultural abrangem diversos conceitos, discursos e teorias, tais como: a cultura das minorias, cultura do *establishment*, cultura dos marginalizados, cultura *hippie*, sertaneja, *gay*, machista, feminista, *hip-hop*, nacional, regional, colonialista, de elite, de massa, da mídia, cultura popular, entre outras. Caso o leitor procure um melhor aprofundamento sobre o tema, vai precisar estudar, além de toda essa complexidade de conceitos, as teorias da cultura: francesa, inglesa, americana e alemã; os discursos iluministas, românticos, clássicos, positivistas, modernos e pós-modernos. Portanto, não é tarefa simples defini-la ou mesmo situá-la.

Para Bosi (1992, p. 324), “cultura implica modos de viver: o alimento, o vestuário, a relação homem-mulher, crenças, afetividade, etc”. O autor considera ainda o conceito antropológico de cultura o mais completo. Para a antropologia, a cultura é um sistema simbólico de idéias, valores, cosmologia, estética, princípios morais, numa atitude mental coletiva (cf. Kuper, 1999, p. 288).

Desta forma, cultura é um conhecimento subjetivo, particularizado. O que vale para um povo pode representar um erro para outro. Este termo adquire diferentes

significados, variando da leitura que dela faz um repentista ou um empresário japonês. O que é semelhante entre os diversos conceitos é a compreensão de cultura como uma forma de expressar as identidades coletivas.

De certa forma, os pesquisadores reclamam da dificuldade de encontrar um conceito de cultura que satisfaça a maioria. Sob esse aspecto, Burke (1989, p. 25) também expõe a sua preocupação ao afirmar que “Os problemas suscitados pela utilização do conceito de “cultura são no mínimo ainda maiores que os suscitados pelo termo popular”.

Através da cultura, as sociedades se estabelecem e delimitam suas principais características. O ser humano precisa de uma identificação cultural para reconhecer-se no espaço e no tempo. Para isso, ele agencia esse processo de produção de valores simbólicos dentro da dinâmica social.

Confúcio acreditava que a natureza dos homens é a mesma, são os hábitos que os mantêm separados. O comportamento das pessoas depende de um aprendizado, de uma vivência, portanto, as diferenças entre os seres humanos não podem ser explicadas a partir de restrições impostas. O homem sempre rompeu com as próprias limitações, conforme aponta Laraia (2003, p.24):

Um animal frágil, provido de insignificante força física, dominou toda a natureza e se transformou no mais terrível predador. Sem asas, dominou os ares; sem guelras ou membranas próprias, conquistou os mares. Tudo isso porque difere dos outros animais por ser o único que possui cultura.

Alguns estudiosos (CANCLINI, 1997; LUYTEN, 1987; CHAUI, 1989; BOSI, 1992) apontam a presença de três tipos de cultura no mundo ocidental. Classificação constituída durante o século XX, a saber, cultura erudita, cultura de massa e cultura popular.

A cultura erudita ou das elites é produzida pelo conhecimento letrado e transmitida por bases institucionais como a escola, igreja, a universidade, etc; a cultura de massa é uma produção das elites para o povo, transmitida por diversos tipos de mídia e de forma exaustiva; a cultura popular é compreendida como práticas culturais produzidas pelo povo.

Chauí (cf. 1989, p. 10) questiona se o popular na sociedade moderna é feito pelo povo ou para o povo, pelo fato da cultura popular ser uma construção simbólica que se realiza dentro de uma cultura dominante, resistindo, e ao mesmo tempo, se apropriando de seus valores.

A apropriação dos bens simbólicos populares também é praticada pelas elites, afastando-os de suas características originárias. As elites se apropriam do popular como forma de dominá-lo, domesticá-lo. O mercado e suas extensões, a cultura de massa e a propaganda são ferramentas utilizadas pelas elites nesse processo de dominação.

Sob esse aspecto, Bosi afirma (1992, p. 322) que não se deve esperar da indústria cultural, nem da cultura de massa “lições de liberdade social e estímulos para a construção de um mundo que não esteja atrelado ao dinheiro e ao status”. Porém, a exploração e o uso abusivo que a cultura de massa faz das manifestações populares não foi ainda capaz de interromper a produção popular, pois, o massificado é assimilado e traduzido pelo povo a sua maneira.

Neste sentido, entre culturas não existem limites rígidos, elas estão constantemente interagindo e se complementando. A transmissão não é feita de forma imutável. Cada nova geração recria antigos costumes, dando-lhes novos sentidos. A cultura se constrói junto às relações sociais. Todavia, como lembra Candido (cf. 1985, p. 41) este intercâmbio entre gerações, ao longo dos séculos, se estabelece geralmente numa conjuntura social em que o humano adulto, branco e civilizado está sempre no comando, reduzindo à sua própria realidade a realidade dos outros.

Para Zumthor (cf. 1993), a voz é um dos elementos fundamentais na construção das culturas. A concepção do objeto poético passa pela presença da voz, da performance e da recepção. Em relação à arte do repente, pode-se afirmar que estas três categorias são indispensáveis para a sua produção.

No repente, a experiência da voz materializa a leitura de mundo do poeta cantador. O improviso é um fazer poético de contato imediato com o público e a voz é o canal pelo qual são articuladas as afinidades entre performance e recepção. A

poesia medieval foi produzida pela voz, pela palavra falada e cantada. No repente, encontram-se os ecos dessa “vocalidade”, pois, em tempos pós-modernos, a cantoria consegue conviver com a cultura eletrônica, midiática, e manter-se fiel aos elementos seculares de tradição. Este aspecto é um dos principais diferenciais do repente em relação às demais práticas da literatura popular nordestina.

Os elementos medievais presentes no repente, ao contrário do que se pode pensar, não são apenas formais. Os valores éticos do cantador, especificamente os relacionados à sexualidade, são gerados sob modelos patriarcais e cristãos. Mesmo adaptando-se aos temas contemporâneos, ele continua seduzido por noções que remetem àquela época, como o heroísmo, a mulher idealizada e submissa, a fé cristã, a virilidade, o trabalho, o mito e as tradições culturais. Contudo, o cantador contemporâneo acompanha e faz uma leitura crítica das mudanças vivenciadas pela sociedade nas últimas décadas, especificamente, em relação às lutas e conquistas da mulher, objeto desta pesquisa.

A poesia oral do repente de viola é uma presença da voz na cultura nordestina. Como se pode observar na estrofe abaixo, improvisada pelo repentista Edmilson Ferreira¹ numa peleja com Antonio Lisboa, o cantador tem plena consciência da importância da voz para a sua arte, sua sobrevivência e sociedade:

Quem possui consciência vê que a voz
É a arma de guerra do cantor
O primeiro recurso do político
O maior requisito do tenor
O poder de quem prega a profecia
E a certeza do pão de cada dia
Da família de todo cantador.

Através da voz o cantador compartilha a sua leitura crítica da existência com o seu público. O poeta sabe que o povo não pode prescindir da informação, pois esta é à base das escolhas, por isso que a voz se torna a “arma de guerra do cantor”. Neste sentido, a poesia oral pode ser compreendida como “expressão simbólica da cultura local e um modo de abordar a realidade” (CAVIGNAC, 2006, p. 21), embora,

¹ CD Grande Encontro de Poetas Repentistas, disponível em viladepatos.blogspot.com, acesso em 15 set 2008.

no caso da cantoria, a cultura funcione, muitas vezes, como uma espécie de moldura para a sua leitura do social.

1.2 A invenção do popular

Segundo García Canclini (1997, p. 207) “a elaboração de um discurso científico sobre o popular é um problema recente no pensamento moderno”, para o autor, só os trabalhos de Bakhtin e Ernesto de Martino nas três últimas décadas do século XX situam as culturas populares em “uma teoria complexa e consistente do social”. É importante salientar que não é intenção deste tópico discutir teorias sobre a cultura do povo, mas traçar um quadro genérico da trajetória do discurso sobre o popular.

Apesar da interpretação descritiva que por muito tempo rechaçou aspectos sociais, econômicos e históricos das pesquisas em cultura popular, a ciência do folclore tem sido muito importante como parte desse conjunto de métodos que ao longo da história procura compreender a sociedade humana. O termo folclore, saber popular ou do povo, foi criado em 1846 pelo inglês William John Thoms, porém, a idéia de compreender a cultura popular como um campo com sabedoria própria foi inicialmente trabalhada pelos românticos do século XVIII (cf. MATOS, 1992).

Num determinado momento essas perspectivas tiveram a sua importância na transformação do modo de pensar a cultura, conseqüentemente, as relações humanas. Para Hall (2003, p. 131), no trabalho intelectual não existem “inícios absolutos” nem “continuidades” inquebrantadas, o que importa:

são as rupturas significativas em que velhas correntes de pensamento são rompidas, velhas constelações deslocadas, e elementos novos e velhos são reagrupados ao redor de uma nova gama de premissas e temas.

Em 1941, Luís da Câmara Cascudo fundou a Sociedade Brasileira do Folclore, com o objetivo de dar às pesquisas nesta área um procedimento científico com método, investigação, interpretação, comparação e classificação, em oposição à compreensão do folclore como algo pitoresco, exótico e engraçado.

Ao longo da história, a cultura popular despertou o interesse de estudiosos nas mais diversas áreas do conhecimento humano, conforme aponta Theófilo Braga (1867, p. 7), ainda no século XIX:

Platão, Lutero, Montaigne, Lope de Vega, Rousseau, Goethe e Grimm, os maiores espíritos, como filósofos, como poetas, como eruditos sentiram o que há de graça, de ingenuidade, de frescura, de consolação e de profunda verdade na poesia do povo.

Para a República Romana, o “*populus*” designava a classe dominante, em oposição à *plebs*, plebe, ou o povão. No renascimento existia o “*populo*”, detentores do poder econômico, cujo oposto era o “*populo minuto*”. Especificamente na Holanda, o termo povo tinha relação com as pessoas honestas e trabalhadoras, enquanto a plebe era a ralé, os vagabundos.

Até o século XVII, segundo Ortiz (cf. 1985, p. 75), ainda não haviam sido estabelecidas as fronteiras entre cultura erudita e cultura popular. Os nobres participavam dos jogos e práticas religiosas das classes subalternas, embora o povo não participasse das práticas culturais da nobreza.

Os interesses de católicos e protestantes, a imprensa de livros, a supervalorização da escrita, o triunfo da classe burguesa, aliados a um processo de centralização do Estado, foram definitivos na polarização dessas duas culturas.

Ainda neste sentido, Burke (1989, p. 291) afirma que, até 1500,

a cultura popular era uma cultura de todos: uma segunda cultura para os instruídos e a única cultura para todos os outros. Em 1800, porém, na maior parte da Europa, o clero, a nobreza, os comerciantes, os profissionais liberais – e suas mulheres – haviam abandonado a cultura popular às classes baixas, das quais estavam mais do que nunca separados por profundas diferenças de concepção do mundo. Um sintoma dessa retirada é a modificação do sentido da palavra “povo”, usada com menor frequência do que antes para designar “todo mundo” ou “gente respeitável”, e com maior frequência para designar a “gente simples.

Desta forma, “povo” passa a ser um conceito ambíguo relacionado às questões de nacionalidade ou às classes subalternas e o popular pode ser visto pela perspectiva de sua produção ou de sua recepção. Por sua vez, a cultura popular

compreende toda a produção cultural feita pelo povo que se encontra fora do cânone da alta cultura estabelecido pelas elites intelectuais e econômicas.

Para Vannucchi (cf. 1999, p. 95), todas as camadas da sociedade que não façam parte das classes dominantes podem ser consideradas como povo. A classe dominante vive noutra condição socioeconômica, noutros hábitos e possuem outra postura cultural. Numa sociedade estratificada as polaridades culturais são permanentes: elite e povo, culto e inculto, modernidade e tradição. Em termos subjetivos, essa polaridade não se sustenta, pois, uma pessoa economicamente pobre pode ser “cultura”.

Originalmente, o conceito “povo” aceito pelos folcloristas apontava diretamente para as classes subalternas da sociedade, especificamente a dos camponeses. Desta forma, as práticas populares urbanas não eram percebidas como acontecimentos folclóricos. Foi a cultura letrada que primeiro se interessou em conhecer e identificar a cultura popular, naturalmente como parte de seus interesses políticos e ideológicos. Paradoxalmente, é a burguesia que inventa o povo, neste sentido, configurando-se numa criação intelectual (cf. ESCOSTEGUY, 2001, p.107).

Nos regimes monárquicos, “povo” tem relação direta com a grande massa demográfica relegada à periferia das sociedades. “Até então toda a cultura não latina era comum tanto a dominantes – nobres e cortesões – como ao povo propriamente dito” (LUYTEN, 1983, p. 18). Com a ascensão da burguesia, quem não fosse burguês, nem estivesse dentro dos padrões de valores designados pela classe dominante, era considerado “povo”. Com o interesse dos burgueses em dar forma às suas nações, a partir da revolução francesa, por fins do século XVIII, o popular torna-se um instrumento da burguesia na delimitação e afirmação dos Estados-nações. Neste sentido, afirma Theófilo Braga (1867, p. 6):

O povo é o anônimo de todas as grandes obras da humanidade: das pirâmides do deserto às epopeias seculares, das renovações da sociedade ao prodígio da catedral. É ele sempre que argamassa a pedra com o sangue de suas veias” (sic).

Uma cena do cinema contemporâneo dialoga com esta reflexão de Theófilo Braga. O filme *1492 - A Conquista do Paraíso*², dirigido por Ridley Scott e lançado em 1992, narra as viagens do Almirante Cristovão Colombo que culminaram com o “descobrimento da América”. Colombo, interpretado pelo ator francês Gérard Depardieu, pede para um nobre da corte espanhola descrever a cidade de Sevilla:

Olhe lá fora, o que você vê? O nobre responde – Vejo torres, palácios, campanários, vejo a civilização! E vejo pináculos que alcançam o céu. - Colombo o olha fixamente e observa: Todos criados por pessoas como eu. Não importa o tempo que viva, tem uma coisa que nunca mudará entre nós, fui eu que fiz, não você.

No fim do século XVIII, com o crescente nacionalismo europeu ocidental, o termo “povo” adquire o distintivo de “massa organizada”, útil como ferramenta de trabalho ou arma de guerra. A partir daí, povo além de designar a população pobre de qualquer nação ocidental, passa também a ser o seu representante unificador de acordo com os interesses políticos e ideológicos das elites dominantes. Neste sentido, assinala Burke (1989, p.39), “a descoberta da cultura popular estava intimamente associada à ascensão do nacionalismo”.

É importante lembrar que, se o povo foi instrumento de unificação dos Estados-nações naquele tempo, em nossa contemporaneidade ameaça dissolver esta forma de organização política e social. Sob esse aspecto, Bhabha (cf. 2003, p. 24) afirma que os conceitos de culturas nacionais homogêneas não mais se sustentam, como também as transmissões de costumes e tradições entre gerações, que “estão em profundo processo de redefinição”.

Sobre a presença feminina na cultura popular dos séculos XVI e XVII, Burke (1989, p. 76) observa que “há muito pouco a se dizer sobre as mulheres, por falta de provas. Tanto para os antropólogos sociais como para os historiadores da cultura popular, existe um problema das mulheres”. Essa invisibilidade do feminino pode ter como causa o fato de que a história tem sido escrita pela versão masculina.

² SCOTT, Ridley. *A conquista do paraíso*. EUA: Paramount, 1992.

Segundo Burke, existe muita dificuldade na reconstrução e interpretação das categorias chamadas de inarticuladas, nas quais se insere a classe feminina na história daqueles séculos. Desta forma:

a cultura das mulheres está para a cultura popular assim como a cultura popular está para o conjunto da cultura de modo que é mais fácil dizer o que ela não é do que o que ela é (BURKE, 1989, p. 76).

As mulheres compartilhavam algumas atividades com os homens, como também eram excluídas de outras. Diversas profissões como agricultores, pastores, mineiros e marinheiros tinham um significado pequeno para as damas medievais. Existiam as “canções de mulheres”, as cantigas de amor, e as “canções dos homens”, as baladas. Aldeãs Francesas tinham suas próprias canções de trabalho e se reuniam para fiar, cantar e contar histórias. Em síntese, havia sempre a divisão de gêneros nas atividades lúdicas e profissionais.

Os livros destinados às poucas mulheres que sabiam ler eram especificamente destinados ao público feminino. A palavra escrita foi um dos principais instrumentos da cultura dos homens nas primeiras centenas da Idade Moderna, esta não era compartilhada com as mulheres que, por seu lado, se tornaram guardiãs da tradição oral.

A cultura popular de cada região, cidade ou aldeia, era compreendida como um sistema local. A variação regional era secular e determinante para cada comunidade, relutante contra novos costumes e contra a presença de estrangeiros. O cristianismo foi responsável pela conversão da cultura europeia num conjunto unitário. As mesmas festas passaram a ser celebradas em toda a Europa, os mesmos santos cultuados, as mesmas peças religiosas encenadas, influenciando no século XVIII, inclusive, a cultura muçulmana. Sob esse aspecto, Burke (cf. 1989, p. 77) afirma que eram constantes as interações entre pequenas e grandes tradições culturais.

Em relação ao feminino, a figura da bruxa era um dos casos de interação entre o popular e o erudito. Alguns estudiosos acreditavam que a crença nas bruxas vinha do povo, outros, que teria sido uma idéia criada pelos teólogos a partir das

tradições cristãs. Por sua vez, pesquisas recentes sugerem a existência de aspectos das duas tradições na imagem típica da mulher-bruxa do século XVI e XVII. Do lado popular, a crença no sobrenatural, do lado erudito, a ideia cristã de um pacto com o diabo (cf. BURKE, 1989, p. 89).

A imagem da bruxa como uma transgressora social se estende aos dias atuais, como se pode ver nos versos da cantora paraibana Maria Soledade ao fazer uma analogia entre as condições da bruxa, da feminista e da repentista:

Sou mulher, sou repentista
 Sou bruxa, sou feminista
 E ser muito mais espero! (SANTOS, 2006, p. 104)

A repentista é uma bruxa porque desafia o universo tradicional da cantoria, ainda em muitos aspectos, profundamente machista. A cantora é bruxa porque faz a diferença ou denuncia a existência dessa diferença. O verso “sou bruxa, sou feminista” traz um diálogo entre dois estereótipos do feminino: um medieval, outro moderno: a bruxa dialoga com a visão medieval das mulheres que eram diferentes, que personificavam a rebeldia contra as imposições sociais; a feminista simboliza as mulheres que resistem à dominação masculina.

Nos primeiros séculos da Idade Moderna, a cultura popular era transmitida através das histórias tradicionais contadas entre os membros da comunidade, no ambiente familiar, na criação dos filhos, na transmissão dos valores de cada cultura. No século XIX, a formação e a consciência de uma classe proletária na Europa geram insatisfações diante dos processos sociais estabelecidos pelo capitalismo industrial, o que resulta em greves e rebeliões populares. O povo, massa trabalhadora, passa a ser um elemento perigoso aos olhos dos detentores do poder. O popular passa a ter dois sentidos: “resíduo tradicional de uma nação e ameaça contínua para a sociedade burguesa” (MATOS, 1992, p.13).

Como construção cultural das elites dominantes, tanto na compreensão folclórica, em que é visto como parte de uma sociedade, quanto na leitura histórica, entendido como grupo à margem do poder econômico, o povo só foi reconhecido historicamente mediante ritualização de um conjunto de elementos apontados pelas

elites como populares, ou seja, a língua, os costumes e hábitos, afinidades de interesses, história e tradições.

Neste sentido, o povo é uma invenção do poder econômico. O objetivo das elites nessa empreitada era fortalecer o processo de formação das nações ocidentais, identificando o nacional burguês e seus interesses na cultura regional e popular.

Ao longo da história, a cultura popular tem sido concebida numa oposição ao conhecimento letrado, erudito, acadêmico, e, de forma geral, das classes dominantes. Jacques Le Goff (*apud* MATOS, 1992, p. 311) assinala que, quando se classifica uma prática cultural de popular, “há em verdade uma rejeição: o popular é, sobretudo, aquilo que não é (erudito, científico, racional, nobre, etc.)”.

As elites construíram a imagem do popular a partir da depreciação ou do encantamento. O popular é o local onde ainda reside certa pureza perdida pela cultura civilizada. O popular é simples e raso, enquanto o letrado é complexo e profundo. A cultura popular é o espaço nostálgico no jogo de alteridades proposto pela cultura letrada.

O intercâmbio entre culturas distintas sempre existiu. Cultura, como tudo na vida, constrói-se a partir de interações, sendo, portanto, resultado de um processo de trocas. Desta forma, a arte popular é decorrência de uma complexidade cultural que se manifesta nela e que a faz ser porta-voz de seu povo.

Como resultado de diferentes aspectos, os complexos culturais populares sempre estiveram em oposição aos complexos culturais das elites. Na Idade Média, a oposição era entre a cultura clerical e a cultura vulgar; na era moderna entre o popular e o erudito. No entanto, a oposição não neutralizou, nem neutraliza a interação.

Historicamente, as noções de cultura popular podem ser compreendidas por diversos pontos de vista: em oposição à cultura erudita, acadêmica e científica; como práticas culturais vivenciadas pelo povo, que podem também ser

experimentadas e instrumentalizadas pelas elites; todas as práticas conhecidas como tradicionais derivadas do povo, que não se enquadram nos cânones e leis das elites; tudo que é tradição, e que, pela lógica de quem defende essa perspectiva, precisa ser preservado intocável; ou, simplesmente, como o saber do povo.

Segundo Canclini (1997, p. 208), a inclusão do povo no debate moderno começa no fim do século XVIII e início do XIX com a formação das nações europeias e a necessidade dessas de “abarcas todos os estratos da população”. Vale salientar que, mesmo que legitimasse o poder burguês, a “incultura” do povo incomodava bastante. Burke (1989, p. 31), também marca o final do século XVIII e início do século XIX, como o despertar do interesse burguês pela cultura do povo e afirma que foi “quando a cultura popular tradicional estava justamente começando a desaparecer, que o povo (folk) se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus”.

No Brasil, a discriminação cultural tem início com o conflito entre culturas provocado pela interação entre negros e índios, como base da cultura popular, e do branco europeu como classe dominante, durante o período colonial (cf. SUASSUNA, 1995, p. 8). Paralelo a esta interação, formou-se imediatamente um processo de recriação e reinterpretação da cultura das elites pelas classes subalternas. Como se vê, a apropriação de valores eruditos pelo popular, e vice-versa, tem sido processada desde o período colonial.

Na Colônia, havia uma migração inversa a atual, na direção do litoral para o interior, quando os colonizadores se aventuravam sertão adentro em busca de riquezas. Algumas práticas culturais antes de se firmarem em solo sertanejo fizeram estágio no litoral, como também práticas rurais se firmaram nas cidades litorâneas.

Os colonos portugueses recusaram os elementos externos negros e indígenas adicionados à sua cultura. Esta discriminação pelo elemento popular se agravou no século XIX, quando as elites urbanas trocam os valores culturais ibéricos pelos franceses e, logo a seguir, no século XX, pelos valores americanos. A submissão das elites locais à cultura externa (ibérica, francesa e americana)

procede a rejeição, no Brasil, das elites pelo popular por oposição ao “culto” (cf. SUASSUNA, 1995, p. 9).

Sobre a ruptura do popular e o erudito entre os séculos XVII e XIX (ORTIZ, 1985, p. 78; MATOS, 1992, p. 13; LUYTEN, p. 18) Roger Chartier (2003, p. 145) aponta a existência de dois grandes modelos de descrição e interpretação da cultura popular, o primeiro caracterizando-a como um “sistema simbólico coerente e autônomo” e o segundo concebendo a cultura popular a partir de suas diferenças e dependências em relação à cultura dominante.

O autor (cf. CHARTIER, 2003, p. 147), não se apóia nessas vertentes, ao contrário, percebe que não há uma divisão entre o que é imposto e o que é praticado ou produzido nas camadas subalternas. A permuta de bens simbólicos entre o popular e o erudito sempre existiu. Mas a cultura popular é vista pelos estudiosos como a parte “sufocada, expulsa e usada”, que sempre consegue se reerguer. Importa, então, investigar as relações de imposição e sobrevivência estabelecidas do popular para o erudito.

Os pesquisadores românticos do século XVIII se lançaram no resgate dos costumes populares impulsionando os estudos folclóricos da época. No entanto, ao idealizarem as práticas do povo, perceberam a sua cultura como uma espécie de arquivo da memória popular: seus costumes, desejos, espontaneidade, imaginação, sua vida simples, em oposição aos modos de viver artificiais da burguesia. Neste sentido, aos românticos não interessavam exclusivamente a análise dos aspectos sociais, culturais, históricos e econômicos que envolviam o popular. Na verdade, o que os românticos queriam ao se empenharem no conhecimento dos costumes populares era fazer oposição ao iluminismo, ao cosmopolitismo e ao desprezo do pensamento iluminista pelo irracional (cf. CANCLINI, 1997, 208).

Por sua vez, Burke (1989, p. 38), afirma que “a descoberta da cultura popular fazia parte de um movimento de primitivismo cultural no qual o antigo, o distante e o popular eram todos igualados”. Para os intelectuais, a cultura popular cativava por ser simples, ingênua e arcaica. Assim como Canclini, Burke (1989, p. 38, 39) afirma

que: “esse movimento foi também uma reação contra o Iluminismo, tal como se caracterizava em Voltaire: contra o seu elitismo, contra o seu abandono da tradição, contra a sua ênfase na razão”.

No livro “As razões do Iluminismo”, Rouanet (1987, p. 28) faz uma distinção entre os termos Ilustração e Iluminismo. Para o autor, Ilustração se refere exclusivamente “a corrente de idéias que floresceu no século XVIII, enquanto, o termo Iluminismo “é uma tendência trans-epocal, que cruza transversalmente a história e que se atualizou na Ilustração, mas não começou com ela, nem se extinguiu no século XVIII”. Desta forma, pode-se entender que os intelectuais daquela época, ao se interessarem pelo *folk*, se posicionaram contra as razões do movimento enciclopedista, a ilustração; e não contra o pensamento iluminista, que, segundo Rouanet (1987, p. 29), já existia antes da Ilustração e existe até hoje, podendo ser percebido em autores, como: Luciano, Lucrécio, Erasmo, Marx, Adorno, Freud, Foucault e Harbermas.

Guiados pelas exigências positivistas e estimulados pela fundação em 1878 da primeira Sociedade do Folclore na Inglaterra, os folcloristas passam a situar a noção do popular dentro de uma visão científica, à qual o conhecimento da cultura do povo serviria a partir de então não só para formar nações modernas como também para livrar a plebe da sua própria ignorância.

Os folcloristas procuraram se diferenciar dos românticos e de seu método intuitivo pela utilização do método científico de bases positivistas na elaboração da crítica das tradições populares. O folclore então se estabelece no meio acadêmico como disciplina e passa a investigar os hábitos do povo, especificamente, tudo o que tivesse relação com o passado, pois as práticas populares só se tornam folclóricas quando perdem “as tonalidades da época de sua criação” (CASCUDO, 1984, p. 24).

Contudo, tanto para românticos quanto para folcloristas, a essência da cultura popular possuía essa relação direta com o passado e com o homem do campo. O popular como uma cultura em movimento, com presente, passado e futuro, produzida dentro de um contexto de interações sociais continuava a ser ignorado.

Após um tempo, na Europa a cultura popular voltou à cena acadêmica na Grã-Bretanha, em meados do século XX, como método de identificação da coleção de “formas e práticas culturais, tendo em comum o fato de estarem excluídas do cânone aceito da “alta cultura” (cf. ESCOSTEGUY, 2001, p. 108). Inicialmente, a proposta dos Estudos Culturais era “ler a cultura da classe trabalhadora em busca de valores e significados incorporados em seus padrões e estruturas: como se fossem certos tipos de textos” (HALL, 2003, p. 132)

No final dos anos 1970, a cultura popular entre os estudiosos britânicos era vista através de duas perspectivas: a estruturalista, que distinguia a cultura popular através das lentes da ideologia; e a culturalista, que tinha uma leitura romântica, ao compreender a cultura popular como expressão de valores e interesses autênticos das classes dominadas.

As reflexões de Gramsci sobre o tema da hegemonia trouxeram novas perspectivas. A cultura popular deixa de ser apenas uma cultura de oposição ou de condução da ideologia dominante e passa a ser compreendida como um campo de negociação entre o popular, o massivo e o erudito.

Só a partir do século XX, a heterogeneidade passou a ser vista como uma das principais características da cultura popular. Segundo García Canclini (2002, p. 206), o popular entrou para a cena moderna através de três perspectivas: o folclore, a indústria cultural e o populismo político. Embora, nesses três casos, o popular não é reconhecido como “algo construído, mas como preexistente”.

No ponto de vista de Tinhorão (2001, p. 9-10) as relações humanas no mundo moderno ocidental estão sujeitas as normas ideológicas do sistema capitalista iniciado no século XVI e ainda vigente neste início de século XXI com a “explosão tecnológica dos computadores”. Neste sistema econômico os homens estão divididos em diferentes classes ligados diretamente ao “princípio da propriedade privada dos meios de produção”. Num contexto ideológico capitalista, a tendência de cada membro das diferentes classes é assumir as idéias básicas admitidas como consenso, repassadas pelas classes detentoras do poder.

O mercado capitalista está sempre alimentando a idéia da falta para que possa continuar em atividade. Existe uma idéia perene de acumulação de bens, não existindo um momento de satisfação na sociedade, porque não importa suprir necessidades, mas produzi-las. Neste sentido, a cultura popular, a arte popular especificamente neste começo de século, converte-se em mais uma força produtiva, trabalhando conectada ao acúmulo, reposição e acréscimo do capital.

Segundo Tinhorão (1972, p.5), produções simbólicas como poesia, pintura, música, teatro, ficção, etc., refletem a ideologia dominante, pelo menos nos aspectos básicos. “Numa sociedade de classes, o que afinal se chama de Cultura, é uma cultura de classes”. Este autor assinala ainda que “a história da cultura, no Brasil, tem sido identificada sempre com a história da cultura das elites”.

Em síntese, a cultura do povo se desenvolve num processo de apropriação, releitura e resistência à cultura oficial. Nada preexiste ou existe naturalmente. Popular e erudito, culto e inculto são conceitos produzidos por quem sustém o poder econômico, quer seja aristocrata, feudal ou capitalista. Intercâmbio entre povo e elite sempre existiu e sempre existirá enquanto houver sociedades de classes, cujas práticas culturais são avalizadas de cima para baixo. Por esta situação de dependência histórica das práticas culturais em relação ao poder, Escosteguy (2001, p. 107) assinala que “a temática da cultura popular em si mesma já é uma opção de cunho político”.

1.3 Repente e cultura nordestina

Antes do período colonial brasileiro, a poesia oral já era praticada pelos índios que aqui viviam (cf. CASCUDO, 1971, p. 1). Através das narrativas orais, os feitos heróicos, lendas, mitos e conhecimentos tribais eram transmitidos para as novas gerações e assim a memória indígena era preservada.

Os negros que chegavam como escravos para a colônia traziam da África os seus cantos, espécie de memorização pela qual os fatos históricos e a “ciência” de cada tribo eram salvos do esquecimento. Por sua vez, o português trouxe para a

colônia a canção de gesta, do francês “canção de feitos”, que relatava os atos heróicos de nobres e senhores feudais. Esse gênero foi, durante a Idade Média, praticado por espanhóis, franceses e pelos próprios portugueses, ao lado das outras cantigas do cancionero ibérico.

Do amálgama de narrativas populares e das elites, nasce a poesia popular brasileira. Poesia criada e recriada pelos séculos através dos trovadores, repentistas, cordelistas, compositores de música popular, poetas populares, entre outros.

Segundo Coelho (cf. 1999, p. 125), hibridização é o modo pelo qual diferentes práticas culturais se recombinaem no interior de culturas distintas originando novas práticas culturais. Neste sentido, o Brasil é um país híbrido desde os primórdios de sua formação.

A grande fonte da literatura oral brasileira é europeia, especialmente portuguesa. A contribuição indígena e africana deu-se numa percentagem menor, conforme Cascudo (1968, p. 72). Desta forma, histórias orais, adivinhações, provérbios, anedotas, fábulas, lendas, mitos, canções de ninar, acalantos, e outras formas de expressão dessas culturas se associaram formando as origens da literatura popular brasileira. Na estrofe a seguir, pode-se ler o cantador Sebastião Dias improvisando sobre a formação do povo brasileiro:

A cultura do nosso pé-de-serra
 E dos caboclos que tem na fazendola
 Ela veio nos arames da viola
 Quando o povo voltou depois da guerra
 Com os índios que tinham nessa terra
 E com os negros que vinham no porão
 Que um navio chegava na nação
 Para serem trocados por dinheiro
 A cultura do povo brasileiro
 Se formou com a miscigenação.³

O cordel já existia entre gregos, romanos e saxônicos. Surgiu na Península Ibérica por volta do século XVI. Em Portugal recebeu o nome de folhas volantes. Na

³ Disponível em <http://www.poetapajeuzeiro.com/sebastiao-dias>.

Espanha, tornou-se conhecido como *pliegos sueltos*, denominação também adotada em países da América Latina. Na França chamou-se *literature de colportage*, na Inglaterra *Cocks* ou *catchpennies* e *broasides*. No Brasil chegou através dos colonizadores portugueses.

Segundo Cascudo (cf.: 2005, p. 25), foi o cantador paraibano Silvino Pirauá quem introduziu os folhetos de cordel no Brasil. Logo após, os poetas Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista consolidaram o formato conhecido até os dias atuais. Em meados do século XVIII, surgem os primeiros poetas populares, os quais, com seus versos orais de improviso, se tornariam os precursores da poesia popular nordestina. Cavnignac (2006, p. 132) afirma que a maioria dos estudiosos considera que a tradição poética nordestina está relacionada à toada do vaqueiro: “O aboio seria então o ponto de partida, evidentemente mítico, dessa poesia da natureza que está presente nas formas escritas e improvisadas”.

No início, os cordelistas eram os próprios cantadores que vendiam seus versos impressos em tipógrafos. Com a aquisição de tipógrafos, o processo de produção e divulgação tomou outro rumo. Os folhetos passaram a ser reproduzidos pelos poetas não necessariamente cantadores. Esses poetas passaram a ser chamados de “poetas de bancada”. Sob esse aspecto, assinala Meyer (1980, p. 6):

Cantadores são poetas populares que perambulam pelos sertões ou engenhos, cantando versos próprios, ou às vezes alheios. (...) Já o poeta que escreve histórias em versos não costuma ser repentista: pode também ser chamado de poeta de bancada. Os poetas de bancada vêm geralmente da zona rural e, embora pertencentes às camadas populares, podem apresentar certas diferenças sociais, econômicas e culturais. São estas que determinam suas condições de produção.

Esses diferenciais entre cantadores e poetas de bancadas foram ampliados nos últimos anos. Hoje o poeta do repente, conhecido também como cantador profissional, não mais perambula pelos sertões cantando seus versos. O repentista continua um andarilho, porém, quando parte para mais uma turnê de apresentações já tem conhecimento do itinerário a ser cumprido. Hoje, a agenda do poeta do repente equivale a de qualquer artista popular com cachês, horários e locais de apresentação pré-estabelecidos.

O cordelista ou poeta de bancada hoje em dia não necessariamente são oriundos do meio rural. O cordel tem sido intensamente praticado por grupos de poetas urbanos, geralmente universitários que criam sociedades de cordelistas, *sites*, comunidades no *Orkut*, digitam e imprimem seus versos em computadores e os divulgam através da *Internet* em *sites* e *blogs* afins.

Isso não quer dizer que o cordel tradicional tenha desaparecido. Pelo contrário, ele está se renovando cada vez mais. O cordel impresso em papel mais simples, medindo 15x11 centímetros, capas ilustradas com variação de 8 a 16 páginas, continua a ser vendido em feiras municipais como em Caruaru, Campina Grande, nos mercados públicos de Recife, João Pessoa, Fortaleza, Natal, Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, em lojas de artesanatos nos centros urbanos ou como *souvenirs* em aeroportos.

As primeiras manifestações de literatura popular surgem ainda no século XII. O povo se utilizava dos falares regionais para compor versos e contar suas histórias em oposição ao latim que era a língua oficial da Europa cristã. A poesia popular foi a solução que o povo encontrou para representar o mundo à sua maneira.

Durante a Idade Média a comunicação entre os povos era difícil, ocorria em tempos de guerra e de peregrinação aos locais sagrados, a exemplo de Roma e Jerusalém. Segundo Luyten (cf. 1983, p. 17) a literatura popular nasce e se desenvolve nesses eventos, quando os poetas andarilhos se encontravam para narrar as histórias de heróis e belas princesas.

Através de seus versos, o poeta do repente narra a história de seu povo. Desta forma, o estudioso desta poética encontra um material repleto de dados simbólicos com informações básicas para a compreensão do processo de formação da cultura nordestina. Na cantoria de viola, a temática da tradição é sempre recorrente: o vaqueiro, a culinária, a religiosidade, o sertanejo, o cordel, a dança, o repente, entre outras, são práticas culturais apresentadas como elementos tradicionais do Nordeste:

O meu maior documento

Meu palato um gibão
Minha bebida cachaça
Minha comida é feijão
Pai-nosso é minha oração
Meu esporte é vaquejada
Meu forró é de latada
Viola é meu instrumento
O meu melhor documento
É minha mão calejada.⁴

Por sua vez, de acordo com Albuquerque Júnior (1996), o Nordeste tem sido reinterpretado como uma invenção das elites intelectuais nordestinas, e, igualmente, pode ser compreendido como um espaço de tradições inventadas. Sob esse aspecto, Hobsbawn (1997, p.9) afirma que muitas tradições “que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas”. Todavia, deve-se observar que o termo “invenção”, muitas vezes é usado em total oposição aos “referentes”, como mera imposição das elites. Como se o Nordeste, por exemplo, fosse o resultado direto dessas invenções, tornando-se, desta forma, num determinismo.

O conjunto de práticas que compõe a tradição inventada é regularizado e aceito de modo aberto ou não pelos membros de uma sociedade. A classe dominante se utiliza dessas práticas simbolicamente construídas para infiltrar, no meio social, comportamentos que assegurem a sua hegemonia. O paradoxo vivido pela tradição inventada é o fato de estar situada entre a velocidade das mudanças no mundo moderno e a tentativa de estruturar alguns aspectos da vida social de modo inalterável.

Através da repetição de um suposto costume, este tipo de tradição se estabelece, a partir de um passado real ou tramado. No entanto, conforme assinala Hobsbawn (1997, p. 10), “O costume não pode se dar ao luxo de ser invariável, porque a vida não é assim nem mesmo nas sociedades tradicionais”. Neste sentido, as tradições inventadas podem estar infiltradas em todos os setores da sociedade.

⁴ TELES, Valdir; MENEZES, Rogério. **CD As feras da viola.** s/d.

Os Estudos Culturais compreendem a cultura como algo dinâmico, por onde circulam e se misturam significados e valores numa construção constante de novos sentidos. Segundo Bosi (1991, p. 65), Gramsci, intelectual marxista italiano que exerceu forte influência sobre os Estudos Culturais, “admirava essa capacidade vital que tem a cultura popular de absorver e reelaborar elementos urbanos já afetados de novas tecnologias”.

A globalização trouxe para o Nordeste o poder avassalador da cultura midiática. Quando a televisão invadiu e modificou os costumes do nordestino, muitos pensaram no possível fim das artes populares, inclusive o fim do repente. Todavia, tem prevalecido a sua capacidade de resistência e transformação ao se apropriar das influências ditas “nefastas” e renovar antigas tradições.

Os cantadores não se comportam diante do mercado de informações como um consumidor passivo. Eles fazem a sua crítica social baseada na própria experiência de vida. Adaptam-se às mudanças do tempo, incorporam à arte do improviso elementos recebidos através dos meios de comunicação. Reelaboram essas informações e as revelam em cantorias ao seu público, como se vê na estrofe a seguir improvisada pelo repentista Raimundo Nonato:

Quem se pluga em milésimos de segundos
E se conecta ao portal e seus assecclas
Basta apenas tocar numa das teclas
Que o visor nos transporta a outros mundos
Desde a terra dos solos mais fecundos
Aos espaços onde o vácuo se inicia
Quem formata depois cola copia
E prende o mundo na grade de um disquete
O planeta movido à Internet
É escravo da tecnologia.⁵

Nessa décima, a leitura crítica do poeta se apropria da linguagem midiática utilizando termos como: plugar, conectar, formatar, colar, copiar, disquete, teclas, *Internet*, tecnologia, para concluir que a relação homem versus máquina, apesar de facilitar o acesso à informação instantânea, tem também o poder de escravizá-lo.

⁵ NONATO, Raimundo; COSTA, Nonato. **CD Os meninos da viola**. s/d.

O escritor Ariano Suassuna (1995, p.9) afirma que, “o encanto e a força do poeta popular é a liberdade poética de reinventar e recriar esse mundo”. Para dar sentido à vida, o ser humano vincula toda prática cultural à construção de significados. Sob esse ponto de vista, o improviso de viola, como um campo fértil da simbologia nordestina, representa um instrumento poderoso de observação e crítica do social.

O relacionamento entre culturas é sempre complexo e, mesmo nessa contemporaneidade, continua a existir uma concepção preconceituosa em relação ao popular, compreendida como arte feita por pessoas economicamente pobres, ou pior ainda, feita por aqueles que não têm consciência daquilo que estão fazendo, em oposição ao erudito que faz cultura com consciência. Desta forma, compreende-se então o quanto a cultura é subsidiária do poder econômico.

Conforme assinala García Canclini (cf. 1997, p. 362), o domínio do heterogêneo sobre o homogêneo está em todos os espaços, quer sejam rurais ou urbanos. Em seu improviso, o repente sempre teve um acervo globalizado de temas, sem nunca perder a sua relação com a cultura local, especialmente a rural. O cantador se informa através da mídia eletrônica e impressa, mas continua a reivindicar melhores condições de vida para o homem do campo. A experiência rural não se dissolve no mergulho que o poeta faz dentro da cultura urbana.

Na modernidade tecnológica, o urbano e o rural se cruzam e se processam com perdas e ganhos para ambas as partes. Naturalmente, essa relação de troca estabelecida dentro de uma lógica capitalista tende a reverter-se em perdas maiores para a cultura rural, economicamente mais frágil.

No Nordeste, o jumento trocado pela motocicleta, a quantidade de antenas parabólicas e pontos de *Internet* instalados no interior dos estados sinalizam também um desejo que sempre esteve presente no homem do campo, ou seja, o de estar conectado às novidades tecnológicas e ao conhecimento moderno. O popular nordestino rural ou urbano não é e nunca foi avesso ao novo ou ao tecnológico. A

propósito, ele sempre quis e fez por onde estar antenado ao global, desde os tempos do radinho de pilha.

A poesia popular teve maior produção e divulgação no Brasil enquanto a população foi basicamente rural. A ausência de meios de comunicação e a distância entre a cultura letrada, baseada no padrão europeu, e a popular analfabeta, aumentavam o abismo entre as duas. No entanto, segundo Croce (1967, p. 16), “o mais humilde canto popular, quando iluminado por um raio de humanidade, é poesia e pode defrontar-se com qualquer outra sublime poesia”. Com uma linguagem peculiar que trafega entre o popular e o erudito, o repentista faz a sua leitura da realidade, como se vê na estrofe abaixo:

É preciso escrever e registrar
 A mensagem oriunda de um poeta
 Pode ser de família analfabeta
 Tem valor que merece divulgar
 O repente tem marca secular
 É autêntico, ordeiro e soberano
 Nesse mundo, o poeta é veterano
 Com a força maior que vem de Deus
 Fiz os versos dos pensamentos meus
 Nos dez pés de martelo alagoano.
 (DANTAS, 1999, p. 198)

No Brasil, a questão do popular adquire também uma perspectiva regionalista. Regional está normalmente relacionado à arte produzida fora da região Sudeste. Desta forma, um CD de samba-funk da cantora Fernanda Abreu com o título *Rio 40 Graus* enaltecendo a cultura carioca é apresentado pela mídia como MPB, enquanto um CD de forró da cantora paraibana Elba Ramalho é considerado música regional.

A literatura popular é basicamente constituída de poesia e prosa, tal qual a literatura erudita. Porém, na cultura popular a arte poética é bem mais forte e durável do que a prosaica, sobretudo tratando-se da poesia popular nordestina. Por ser geralmente cantados, os versos do repente, da embolada, do maracatu, inclusive do cordel, são mais simples para memorizar, o que os tornam mais fáceis de ser acolhidos pelo público.

De tanto circular na boca do povo, a cantoria pareceu durante muito tempo criação coletiva, já que até pouco tempo o poeta popular não se preocupava muito

com os direitos autorais de sua obra. O direito autoral é um valor que se introduziu na arte junto com a consciência de mercado. Pela facilidade de inventar versos, não havia entre os poetas uma prática de registro. Hoje, as obras populares são registradas e os nomes de seus autores são citados em capas de CDs, reportagens, livros, trabalhos acadêmicos, entre outros.

A cantoria é geralmente apresentada como uma interpretação da cultura de seu povo. O Nordeste é narrado a partir de motes como “O Nordeste é rico em tudo”; “O Nordeste tem de sobra”; “O Nordeste se enfeita e se perfuma”; “O Nordeste tem poesia”, “Obrigado meu Deus por ter me feito, nordestino poeta e cantador”. A valorização da cultura nordestina é um aspecto fundamental da arte do repente, como se vê na estrofe seguinte:

A viola é um marco cultural
 Conservada em diversas gerações
 Transmitindo alegria e emoções
 Com a sua riqueza natural
 Conduzindo o padrão original
 Pra também ser irmã e companheira
 No xaxado, baião, xote e rancheira
 Berimbau, realejo e concertina
 Venha ver a viola nordestina
 Defendendo a cultura brasileira.
 (DANTAS, 1999, p. 197)

No improviso do repente, o Nordeste é terra de gente corajosa, trabalhadora, apaixonada, mística, poética, sábia. Essa valorização do nordestino tem relação com a imagem do Nordeste colocada no mercado pela mídia: o Nordeste produto cultural e de consumo para turistas. A imagem de um Nordeste como terra de ignorantes e miseráveis é coisa do passado na representação da cantoria. Hoje o Nordeste é o espaço da alegria, da poesia, da beleza, da força e da coragem, de lutas sociais. Por outro lado, o poeta do repente como crítico da experiência do seu povo continua a denunciar o Nordeste de gente sofrida, iludida, favelada, desempregada, desassistida, alienada, miserável, fantoche de políticos e empresários corruptos.

Geralmente, a análise da poesia popular tem sido feita sob métodos idênticos aos utilizados para a análise da poesia erudita. Um dos principais desafios de um estudioso é analisar o texto popular a partir de seus próprios aspectos estéticos e

socioculturais, sem prevalecer o seu ponto de vista erudito, sem preconceitos, tampouco o endeusamento do popular. Uma crítica dentro de um relacionamento sincero e profundo (cf. BOSI, 2001, p. 79).

1.4 Estudos Culturais e cultura popular

Segundo Cevasco (2003, p.174), os Estudos Culturais foram oficialmente instituídos no Brasil em 1998, ano em que a Abralic - Associação Brasileira de Literatura Comparada escolheu como tema de seu congresso bianual: “Literatura comparada = Estudos Culturais?”. Embora de recente atuação no Brasil, todos sabem que os Estudos Culturais têm origem com a fundação do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos na Universidade de Birmingham, Inglaterra, em 1964. Todavia, no Brasil, a formação de um método interdisciplinar de crítica cultural que converge com a concepção dos Estudos Culturais formou-se na Universidade de São Paulo durante os anos 1940, tendo em Antonio Candido a sua figura central (CEVASCO, p. 176). Para uma interpretação apropriada dos fatos literários, Candido, em 1965, ano da primeira edição do seu livro *Literatura e Sociedade*, já indicava a prática da interdisciplinaridade como método.

Sobre as práticas artísticas populares, Candido (1985, p. 75) assinala que estas são de tal modo integradas a vida social que só poderão ser compreendidas com a combinação de três disciplinas: a ciência do folclore, a sociologia e a análise literária. Vale lembrar que a interação de disciplinas num mesmo método de pesquisa é uma das principais características dos Estudos Culturais.

Hoje, as pesquisas nos Estudos Culturais se orientam na direção das políticas culturais, ou seja, no conjunto de iniciativas que os agentes sociais tomam nas diferentes fases do processo cultural: produção, distribuição, preservação, divulgação, normas e uso. Conforme assinala Escosteguy (2001, p. 108), os estudos contemporâneos sobre cultura popular estão relacionados “à política, à direção política e cultural das sociedades”.

Como a representação da mulher na literatura popular passa necessariamente por pontos de vista políticos, econômicos, históricos, sociais e culturais, compreende-se que os Estudos Culturais tornam-se uma linha de pesquisa valiosa para a proposta desta pesquisa.

“A expressão cultura popular, (como) sinônimo de cultura do povo, permite visualizar mais facilmente um aspecto que nos interessa ressaltar: o de ser uma prática própria de grupos subalternos da sociedade” (AYALA; AYALA, 1987, p. 9). Assim, ampliando essa compreensão, a literatura popular e sua vertente a poesia improvisada da cantoria de viola nordestina estão sendo compreendidas neste trabalho, como práticas culturais das classes economicamente subalternas.

“Embora os Estudos Culturais não possam ser reduzidos ao estudo da cultura popular, esta temática é central no seu projeto” (ESCOSTEGUY, 2001, P. 107). Desta forma, a literatura popular como componente da cultura artística produzida pelo povo torna-se um elemento fundamental para a análise e interpretação de suas transformações sociais e culturais.

Conforme foi demonstrado nesse breve quadro histórico, a cultura popular, embora nem sempre reconhecida, é personagem principal na história cultural da humanidade. Conforme assinala Silva (1995), aos Estudos Culturais interessa não só o conteúdo e sim como e por que determinado trabalho é feito. O que importa é compreender o funcionamento das culturas, especialmente no mundo globalizado. Desta forma, pelo fato do processo criativo da literatura popular estar integrado aos procedimentos econômicos e culturais do seu contexto social, justifica-se a escolha dos Estudos Culturais na direção teórico-metodológica deste estudo.

Não é interesse específico desta pesquisa encontrar na poesia improvisada uma possível essência do feminino no contexto cultural nordestino, mas elementos que possibilite compreender como tem sido construída a representação da mulher no repente de viola, um espaço poético muitas vezes compreendido como um território machista. É importante lembrar que este Estudo analisa a figura da mulher através do olhar masculino do improviso de viola.

A relação íntima que os Estudos Culturais têm com a vida cotidiana torna-se outro fator decisivo na escolha desta área de estudos como apoio teórico conceitual, pois a substância do repente é a cultura do povo nordestino, seu cotidiano, seus costumes, suas crenças, necessidades, tradições e transformações. Sobre a importância da análise do cotidiano como método de investigação cultural, afirma Alfredo Bosi (1992, P. 323): “Uma teoria da cultura brasileira, se um dia existir, terá como sua matéria-prima o cotidiano físico, simbólico e imaginário dos homens que vivem no Brasil”.

A cultura popular tem sido marcada pela opressão tanto dos meios de comunicação de massa, quanto das instituições sociais. Neste sentido, os Estudos Culturais tentam compreender as origens, os efeitos materiais da cultura e a forma como esta se comporta em relação ao processo de dominação ou à resistência. Para tanto, investiga sistemas e estruturas de dominação, como também as estratégias da cultura subalterna para criar resistências. Segundo Kellner (cf. 2001, p. 49), para os Estudos Culturais a sociedade é “um sistema de dominação em que certas instituições como a família, a escola, a igreja, o trabalho, a mídia e o Estado controlam os indivíduos e criam estruturas de dominação”.

Observa-se que as análises nos Estudos Culturais interagem entre dois processos: no entendimento da cultura como expressão do povo, ou ainda, como imposição sobre o povo. No mundo globalizado essas duas possibilidades se misturam, ora a cultura do povo se expressa através da sua arte e costumes, ora se alimenta do que é imposto pela mídia, estabelecendo novas formas de expressões culturais.

Por seu caráter dinâmico e suas particularidades, García Canclini (cf. 1997) entende que não se pode analisar a cultura local partindo dos métodos de compreensão da cultura européia, especificamente na América Latina, pois cada cultura exige o seu próprio método em conformidade com seu contexto socioeconômico e cultural. Daí a necessidade do pesquisador de estar completamente envolvido pelo objeto de estudo para poder criar, quando

necessário, alternativas metodológicas. Sob esse aspecto, afirma Pinheiro (2003, p.14)

“Em literatura (e em arte em geral) muitas vezes o objeto é que nos suscita o método. Ou seja, à medida que vamos nos aproximando do objeto (poema, conto, romance, etc.) é que vamos descobrindo elementos importantes para a leitura”.

Neste início de século, a cultura da mídia é o mais recente conceito cultural. Embora esta nova expressão esteja vinculada aos gerenciadores dos meios de comunicação, seus produtos veiculam idéias que criam um campo de conflitos sociais e geram novas formas de expressões culturais. Segundo Kellner (2001, p. 27) as imagens e celebridades inventadas e veiculadas pela cultura da mídia têm substituído a família, a escola e a igreja como guias de valores e costumes.

Na pós-modernidade, a cultura do povo não pode mais ser concebida como símbolo autêntico da identidade nacional ou local, conforme afirma Bhabha (1998, p. 207): “o povo não é nem o princípio nem o fim da narrativa nacional”. Ele é pensado como sujeito presente e constrói a sua cultura a partir da imagem do nacional e do transnacional disseminados repetidamente pela tecnologia midiática.

As culturas locais são constantemente reformuladas através da tecnologia da comunicação, isto redefine os conceitos de povo, nação e da própria cultura. As culturas tradicionais têm sido globalizadas através da cultura eletrônica, conforme assinala Martín-Barbero (2000, p. 152):

Asistimos una profunda reconfiguración de las culturas tradicionales que responde no sólo a la evolución de los dispositivos de dominación sino también a la intensificación de su comunicación e interacción con las otras culturas de cada país y del mundo”. (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 152).

Porém, todo esse intercâmbio muitas vezes só esconde realidades seculares, ou seja, as culturas mudam como se modificam as modas, os carros, a arquitetura, a economia, a arte, no entanto, as emoções e necessidades básicas do ser humano permanecem as mesmas.

A cultura popular é então esse espaço mutante como se tentou demonstrar. São muitas as reflexões motivadas por esta expressão e os estudiosos sempre

concordam quanto à dificuldade em se encontrar uma definição satisfatória. Ecléa Bosi (1991, p. 63) afirma que “a definição de cultura popular não é tarefa simples; depende da escolha de ponto de vista e, em geral, implica tomada de posição”. Porém, o fato da cultura popular nesta contemporaneidade ser compreendida como um espaço de interação cultural fortalece a posição deste Estudo em utilizar-se da perspectiva analítica interdisciplinar dos Estudos Culturais.

2 - HISTÓRIA E ESTRUTURA DO REPENTE

2.1 - Origens e trajetórias – entre mouros, gregos e paraibanos

Investigar as origens de uma determinada prática cultural tem sido, na maioria das vezes, uma questão problemática, quase sempre sem resultados, pois,

a história é feita de descontinuidades e rupturas e não somente de permanências que se deslocariam em uma trajetória linear e progressiva em direção (retrospectiva) a um suposto ponto de onde tudo se teria originado (GALVÃO, 2001, p. 28).

No Brasil, o conjunto de influências étnicas e culturais é enorme, o que dificulta ainda mais essa procura por origens. Neste tópico foi traçado um quadro das principais correntes que abordam a questão dos primórdios da arte de improvisar, como forma de compreender o seu percurso dentro da história.

Há quase duzentos anos o ritual da cantoria se repete no nordeste brasileiro. O improviso, como toda prática cultural, tem seu processo de formação e desenvolvimento. Através da magia da palavra poética reinventada e da técnica precisa, os repentistas falam da vida, interpretam costumes, histórias e lutas do povo nordestino, como se vê no mote de sete sílabas improvisado pelo poeta Zé Cardoso sobre as origens da cantoria. Nesta estrofe, fica clara a preferência do cantador pelas raízes trovadorescas do repente:

Nossa poesia avança
Fortalecendo raízes
Criada pelos países
Portugal, Espanha e França
O trovador de voz mansa

Descrevia o seu lugar
 Na força do linguajar
 E na expressão da colcheia
 A poesia é a veia
 Da cultura popular.⁶

Para muitos pesquisadores e estudiosos brasileiros, a cantoria de viola foi herança dos colonizadores ibéricos portugueses e espanhóis, todavia, há várias correntes que tentam descobrir de quem os ibéricos herdaram essa poética musical.

Entre os que tentam identificar as raízes do repente nordestino, duas perspectivas tem sido as mais debatidas. A primeira delas é defendida por Câmara Cascudo que afirma estar convencido de que o desafio de viola nordestino se origina no canto Amebeu grego:

A origem do “desafio” é incontestavelmente clássica e provém do canto Amebeu inteiro, completo, típico e fiel. Desta forma, o desafio nordestino seria originário do duelo de improviso entre os pastores gregos. Esta técnica de desafio foi utilizada por Homero em a Odisséia. (CASCUDO, 1968, p. 76).

Segundo Cascudo (1968, p. 71), os primeiros estudiosos do folclore no Brasil se interessaram em especial pelos contos e poesias populares. No século XIX, Celso Magalhães divulgou as versões do norte brasileiro para os romances europeus; José de Alencar registrou a poesia do sertanejo; Sílvio Romero publicou versos e contos e os Estudos sobre a poesia popular no Brasil. No Nordeste, muito do que se conhece de literatura popular, especificamente em relação à cantoria e à literatura de cordel, deve-se aos pesquisadores, estudiosos, colecionadores e apologistas.

O maranhense Celso Magalhães (1849-1879), formado pela Faculdade de Direito do Recife, foi um dos pioneiros no resgate e divulgação da poesia do povo. Seus artigos publicados em jornais de Recife e São Luís, em 1873, são considerados o marco inicial dos estudos brasileiros sobre cultura popular. Além de poesias, publicou lendas, costumes, danças e festas tradicionais.

⁶ Programa Tirando Versos da Imaginação, disp. em www.dominiopublico.gov.br. em 20 abr 2008.

Apesar de suas interpretações muitas vezes elitistas, a literatura popular do Nordeste é tributária de todos esses estudiosos e amantes da cultura do povo: Celso Magalhães, Silvio Romero, Leonardo Mota, Câmara Cascudo, Francisco Linhares, Pereira da Costa, José Costa Leite, Francisco Batista das Chagas, José Alves Sobrinho, Orlando Tejo, José Rabêlo de Vasconcelos, Liêdo Maranhão, Mário Souto Maior, Oswaldo Elias Xidieh, entre outros.

A poesia continua sendo o estilo literário mais praticado pelo povo nordestino. Os versos populares dos períodos colonial e imperial brasileiros evoluíram e neste início de século XXI encontram-se disseminados em ritmos musicais como: samba, maracatu, ciranda, bumba-meu-boi, coco, na literatura de cordel e no desafio poético do repente de viola.

Para Teófilo Braga (*apud* CASCUDO, 1978, p. 358), o desafio português, conhecido como desgarrada, de origem árabe, era imitado pelos provençais. Este dado remete à segunda versão da origem do repente defendida pelo pesquisador Luís Soller (cf. 1978, p. 29), para quem as raízes da cantoria nordestina se estendem à arte poética dos jograis na Idade Média, no período em que a península Ibérica esteve dominada pelos árabes.

Por sua vez, Spina (cf. 1956, p. 22) considera que a influência árabe na poesia ibérica passa pelo platonismo, em razão das traduções que sírios cristãos fizeram do *Banquete de Platão*, nos séculos VIII e IX, feito que influenciaria os poetas árabes dos séculos IX e X, e por conseguinte, a poesia dos trovadores provençais.

O escritor Ariano Suassuna (SOLLER, 1978, p. 11-14) na apresentação do livro de Soller *As raízes árabes, na tradição poético-musical do sertão nordestino* comenta um ensaio de sua autoria escrito em 1950 e publicado no livro *É de Tororó* no Rio de Janeiro, pela Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, em 1951, onde se refere às “correntes ibérico-mourisca e gregoriana como duas raízes que, juntamente com a indígena, tinham contribuído para formar a música sertaneja”.

Contudo, Soler (cf. 1978, p. 15) afirma que ao começar a pesquisar sobre as raízes do repente, logo percebeu a existência de um determinado preconceito quanto à possibilidade da ascendência árabe da cantoria. Os pesquisadores apresentavam um painel bastante genérico para a genealogia repentista, tais como as influências dos jesuítas, dos trovadores provençais, das lendas cristãs medievais, como também, a constante referência aos gregos, latinos, germânicos e provençais. No entanto, deixavam sempre no esquecimento a influência exercida pelos árabes no ocidente europeu medieval.

Com uma notável presença na vida cultural e artística ibérica durante 800 anos de dominação, a tradição poética da civilização árabe marcou a poesia européia. Esta influência árabe fora transportada durante a colonização para a América do Sul através dos navegantes portugueses e espanhóis. Não é de admirar existirem poetas repentistas em diversos países sul-americanos, com variantes nacionais, como Chile, Colômbia e Venezuela, especialmente, os payadores, violeiros repentistas argentinos, que privilegiam a extensão do conhecimento acima da capacidade de improvisação.

Para Soler, a razão da influência árabe na colonização do sertão nordestino ser tratada com tanta irrelevância deve-se ao fato de que a História foi escrita por colonizadores ibéricos, antes colonizados pelos árabes, conseqüentemente, com um profundo sentimento “antissemita”.

As características dos rapsodos populares da ilha de Mallorca, apontadas pelo escritor maiorquino Rafael Ginard (*apud* SOLER, 1978, p. 23), demonstram, apesar da diferença de tempo e espaço, como são extraordinariamente similares a dos repentistas nordestinos:

Eles eram mesteirais, camponeses ou pedreiros. Homens iletrados, mais ricos em potencial humano, observadores dos fenômenos naturais, conhecedores da vida e do linguajar, capazes de respostas prontas e maliciosas, de gracejos imprevisíveis. Com uma memória prodigiosa, desenvolvida pelo exercício continuado, eles possuíam uma importante bagagem de conhecimentos religiosos e históricos, adquiridos principalmente através dos sermões eclesiásticos avidamente ouvidos e fielmente lembrados.
(*apud* SOLER, 1978, p. 23)

Nesta exposição, um aspecto não se coaduna com as características coetâneas do repente nordestino, o que se refere ao fato dos rapsodos serem “homens iletrados”. O repentista contemporâneo é informado e culto à sua maneira, sendo alguns graduados pela Academia, como é o caso dos poetas Sebastião Dias, Edimilson Ferreira e Rogério Menezes, formados em História, Letras e Sociologia, respectivamente.

O poeta Dimas Batista, por exemplo, considerado pelos repentistas o cantador mais culto de todos os tempos, era geógrafo, historiador e poliglota. Foi professor de língua portuguesa da Universidade Federal do Ceará. Na estrofe seguinte, confiante em seu talento, este cantador critica os poetas eruditos por não terem o dom e a técnica do improviso para versificar:

Eu acho engraçado um poeta de praça
 Que passa dois meses fazendo um quarteto
 Com um ano de luta é que finda um soneto
 Depois que termina, ainda sem graça
 Com tinta e papel, o esboço ele traça
 Contando nos dedos pra metrificar
 Que noites de sono ele perde a pensar
 A fim de mostrar tão minguado produto
 Pois, desses eu faço dois, três num minuto
 Cantando galope na beira do mar.
 (LINHARES; BATISTA, 1982, p. 456)

Entre os séculos XI e XIII, surge a arte dos trovadores, com técnicas poéticas musicais inovadoras como a introdução da rima (a poesia latina não possuía medida e estrofação em rimas), o canto monódico acompanhado pelo menos de um instrumento e a temática do amor cortês.

Ao contrário dos trovadores, que não visavam recompensa, os jograis viviam da sua arte. Nesta denominação, cabiam os menestréis a serviço do rei, os acrobatas, o cantor ou o instrumentista, o poeta-músico. O repertório dos jograis era constituído de narrativas de episódios de guerreiros, da vida dos santos, de fatos admiráveis e louvores aos senhores que os hospedavam. Para Soler (cf. 1978. p. 59), o artista ibérico medieval que mais se assemelha ao violeiro do sertão

nordestino é o chamado “segrer” ou “segrel”, um misto de trovador e jogral que compunha e cantava suas próprias composições.

Como se vê, alguns estudiosos insistem na origem grega do desafio nordestino, outros evocam os trovadores ou a tradição da poesia improvisada árabe. Segundo Santos (2006, p. 21), ainda hoje “as justas poéticas são freqüentes ao longo de todo o Mediterrâneo, e consistem, quase sempre, em improvisações alternadas de dois cantores”.

A polêmica sobre o berço da cantoria de viola se estende também para o território nordestino. Orlando Tejo (cf. 1980, p. 45), no seu cultuado livro *Zé Limeira, Poeta do Absurdo*, afirma que a cantoria nasceu nas primeiras décadas do século XIX, na serra paraibana do Teixeira, tendo como pioneiro o poeta Francisco Romano Caluête, também conhecido como Romano do Teixeira ou Romano da Mãe D’Água. Este cantador teria sido o autor do vocábulo “Cantoria”. Por sua vez, Alves Sobrinho (cf. 2003, p. 21) afirma que a cantoria surgiu no sertão nordestino em meados do século XIX, era cantada pelas fazendas em dias de festas de santos, em casamentos e batizados.

Para o cantador Geraldo Amâncio⁷, a cantoria chegou ao Brasil através dos lusitanos, “nós temos notícias do primeiro grande improvisador, o poeta Boca de Inferno, Gregório de Matos Guerra. Agora uma coisa bem próxima de nós, é que a cantoria nasceu realmente na Serra do Teixeira”. Ou seja, a cantoria que surgiu na Serra do Teixeira, na Paraíba, no século XIX, foi gerada ao longo dos séculos, com influências grega, moura, provençal e lusitana. Sob esse aspecto versam os poetas Sebastião Dias e Zé Cardoso:

SD - Vamos jogar a semente
 Que a nossa arte tem
 Que já ultrapassa séculos
 Precisa ir mais além
 Que começou com Gregório
 E vai findar não sei com quem.⁸

ZC - Nossa poesia avança

⁷ Geraldo Amâncio, profissão: repentista. Disponível em WWW.revues-plurielles.org

⁸ 1º DVD ao vivo de cantoria na cidade de Tuparetama – PE.

Fortalecendo raízes
 Criada pelos países
 Portugal, Espanha e França
 O trovador de voz mansa
 Descrevia o seu lugar
 Na força do linguajar
 E na expressão da colcheia
 A poesia é a veia
 Da cultura popular⁹.

Na cidade de Teixeira, no sertão paraibano, conhecida como a “Provença brasileira”, nasceram os mais célebres cantadores conhecidos até hoje: Ugolino Nunes da Costa, conhecido como Ugolino do Teixeira ou Gulino do Sabugi (1832 – 1898), irmão de Nicandro Nunes da Costa e filhos de Agostinho Nunes da costa (1757 ou 1797 a 1858), tio-avô de Francisco das Chagas Batista; Bernardo Nogueira (1832-1895); Francisco Caluête (1840-1891) e Germarno da Lagoa (1842-1904).

Na definição clássica de Leonardo Mota (cf.1960) os cantadores eram poetas populares que perambulavam pelos sertões improvisando versos. Esta leitura do cantador feita na década de 1920 tem sofrido inúmeras mudanças. Como toda arte popular, a cantoria se reestruturou no mundo globalizado. Os gêneros poéticos permanecem, na grande maioria, inalterados, mas a temática deixou de ser essencialmente rural e passou a ter elementos marcadamente urbanos em função da migração do poeta do espaço rural para o urbano, como se ler na sextilha improvisada pelo cantador Sebastião Dias:

Eu também com minha rima
 Passei por transformação
 Troquei o trote do jegue
 Na rapidez do avião
 Vim do programa de rádio
 E já to na televisão.¹⁰

Um dos fatores que definitivamente mudaram o curso da cantoria foi o advento dos festivais de viola. Através destes, a cantoria ganhou mais visibilidade na

⁹ Poeta Zé Cardoso, disponível em Programa Tirando versos da viola.
www.dominipublico.gov.br Acesso em 20 abr 2008.

¹⁰ CD: 3ª Noite dos campeões da viola em Brejinho Prefeitura Municipal de Brejinho – PE

mídia despertando o interesse do público dos grandes centros urbanos. Três eventos tornaram-se célebres na história do repente: em 1946, o escritor Ariano Suassuna organizou no Recife a *1ª Cantoria realizada no Teatro Santa Isabel*, reduto da arte erudita pernambucana; neste mesmo palco, em 1948, realizou-se o *1º Congresso de Cantadores do Nordeste*, organizado pelo poeta e também repentista Rogaciano Leite e em 1959, o *1º Congresso de Cantadores do Rio de Janeiro*, tendo como um dos juízes o poeta Manuel Bandeira, que publicou dois dias após o evento, no *Jornal do Brasil*, em 11 de dezembro de 1959, o poema “*Saudação aos Cantadores*”, do qual foram transcritos os dez últimos versos:

Saí dali convencido
 Que não sou poeta, não;
 Que poeta é quem inventa
 Em boa improvisação,
 Como faz Dimas Batista
 E Otacílio, seu irmão;
 Como faz qualquer violeiro
 Bom cantador do sertão,
 A todos os quais, humilde
 Mando a minha saudação!
 (BATISTA, 1982, p. 108)

O advento desses festivais e congressos de violeiros gerou mudanças significativas na produção da cantoria. Esses eventos ultrapassaram os limites geográficos de seus locais de apresentação, reunindo diversos poetas de diferentes cidades nordestinas. Por sua vez, o público deixou de ser o povo simples dos sítios, das fazendas ou das pequenas cidades interioranas. Cantar para uma platéia urbana requer o poeta intensamente atualizado com as notícias veiculadas pelos meios de comunicação. Neste sentido, o tempo dirá qual o tipo de contribuição que esta dependência da informação midiática causará ao processo criativo dos cantadores. Algumas mudanças já podem ser observadas.

O repente sempre funcionou como uma espécie de mediador entre a cultura erudita e o povo, cantando questões de linguagens mais complexas como temas bíblicos, mitológicos, históricos, geográficos, políticos etc. Até poucas décadas atrás, a cantoria era o jornal do povo interiorano. Com o aparecimento da informação midiática, os cantadores adicionaram outra estratégia ao improviso: além de informar, passaram a fazer uma leitura crítica da matéria informada, o que demanda mais acúmulo de informação por parte dos poetas. Para o cantador Edimilson

Ferreira¹¹: “essa habilidade crítica não suprimiu a capacidade poética desses artistas, que acompanham os avanços do seu tempo sem tirar o pé do chão”.

Neste tempo de “intercâmbios culturais”, o andarilho, que segundo Leonardo Mota, perambulava pelos sertões cantando muitas vezes por comida ou bebida, globalizou-se, urbanizou-se, profissionalizou-se. Alguns estudiosos questionam o fato de que o envolvimento do cantador com os meios de comunicação interfere na sua criação artística, descaracterizando a sua “essência poética”, reconhecida como expressão máxima da cultura popular nordestina. Sob esse aspecto, afirma o repentista Edimilson Ferreira¹²:

Na verdade, o contexto da cantoria atual atende muito menos às expectativas de alguns "estudiosos da poesia popular". Isso ocorre porque os repentistas, sobretudo os das últimas gerações, têm dado um caráter profissional ao que fazem, não confundindo farra com trabalho, nem incorporando a carcaça de "boêmio" ou "valentão" para atender à especulação folclórica de uma minoria de pesquisadores que procuram mais confirmar idéias pré-concebidas do que investigar a realidade conforme ela é.

Hoje, o repentista faz questão de ser reconhecido como cantador profissional, tendo sido inclusive, aprovada a regulamentação da profissão, através da lei 613/17 do Congresso Nacional¹³. Pelo projeto, os profissionais são autorizados a organizarem-se em associações de classe autônomas, em nível local, regional e federal, podendo se apresentar em espetáculos públicos, com direitos garantidos em igualdade de condições com os demais artistas. De acordo com o texto do Projeto, repentista é o profissional que utiliza o improviso rimado como meio de expressão artística, transmitindo a tradição e a cultura popular por intermédio do canto, da fala ou da escrita, como exemplos, são citados o cantador e o violeiro improvisador, o embolador e o cantador de coco, o contador e o declamador de causos, e o escritor de literatura de cordel.

¹¹ Disp. em http://www.interpoetica.com/equivocos_sobre_a_cantoria. Acesso 02.03.09.

¹² Disponível em http://www.interpoetica.com/equivocos_sobre_a_cantoria. Acesso 02 mar 09.

¹³ Disponível em <http://www2.camara.gov.br/> acesso 28 jul 09.

2. Aspectos formais e temáticos

A cantoria é composta por um sistema binário, pelo qual forma e conteúdo determinam a comunicação entre criador e receptor. Existem no seu interior vários esquemas quanto à rima, métrica e tema. “A coesão dessas regras e seu reconhecimento pelo público tem como conseqüências o respeito estrito dos gêneros e modalidades pelo poeta popular” (SANTOS, 2006, p. 111).

Existe toda uma trajetória histórica dos elementos formais adaptados pela arte do repente nordestino. Para Burke (cf. 1989, p. 148), a cultura popular no início da Idade Moderna pode ser compreendida como um repertório de gêneros e também, como um repertório de formas. A arte popular, especificamente a música, era produto de combinações entre formas orais simples, enquanto a música da minoria dominante era escrita e impressa. Conseqüentemente, a música popular pode ser resumida em dois paradoxos: o primeiro é que na tradição popular as melodias tocadas são variações sobre um mesmo tema, pois o músico não memoriza toda nota da melodia, então, ele improvisa; o segundo paradoxo é que as diversas melodias são iguais, isto é, as melodias folclóricas são combinações entre motivos acabados. O improvisado é resultado desses fundamentos melódicos. Desta forma, a música no repente, considerada por alguns como repetitiva, pode ser compreendida como variações infinitas de um mesmo tema melódico.

Burke (1989, p. 150) assinala que na tradição oral os textos se comportam como melodias: “o mesmo texto é diferente, e diferentes textos são iguais”, isto não se aplica à tradição oral do improviso de viola. Na cantoria, a forma não configura o conteúdo. Um cantador pode improvisar diferentes textos sobre uma mesma estrutura de versos, como se pode observar nas estrofes improvisadas pelos poetas Ivanildo Vilanova e Geraldo Amâncio, respectivamente, em diferentes cantorias, duas estrofes de dez versos com dez sílabas poéticas cada (nominada pelos poetas como Mote de dez). Na primeira estrofe, a temática é a história de Zumbi e sua importância na luta pela liberdade racial; enquanto na segunda, é narrada uma escolha feita pelo poeta entre o casamento e a profissão de cantador:

Rebouças e Zé do Patrocínio
 Tobias Barreto, Cruz e Souza
 Todos eles deixaram antes da lousa
 Verso, prosa discurso e tirocínio
 Mas nenhum pelejou contra os domínios
 Que o branco implantou sem piedade
 E somente o Zumbi cerrou a grade
 Que prendia os cativos de Angola
 Só com outro Zumbi, o quilombola
 Pode o negro alcançar a liberdade.¹⁴

Eu bem novo pensei em me casar
 Com uma moça do meu conhecimento
 Disse ela: eu aceito o casamento
 Se você deixa a arte de cantar
 Ela estava esperando no altar
 E eu voltei da calçada da matriz
 Quebrei todas as juras que lhe fiz
 E comecei a cantar dali por diante
 Sou feliz porque sou representante
 Da cultura mais bela do país.¹⁵

A tradição da viola no improviso se confunde com a fundação do Brasil. Neste sentido, em seu livro *Música Caipira: As 270 maiores modas de todos os tempos*, José Hamilton Ribeiro assinala (2006, p. 16): “a origem da música caipira é a origem do Brasil”, pois na “caravana” de Cabral havia músicos e certamente violas que, nesta época, era moda em Portugal.

Segundo Cascudo (2009, p. 192), “o mais antigo instrumento do cantador sertanejo devia ter sido a viola (...) era um dos instrumentos preferidos pela sua sonoridade, recursos e relativa facilidade de manejo”. A viola tem uma importância tão grande para a cantoria que a arte de executá-la, ou seja, o ser violeiro tornou-se sinônimo de cantador, como se observa nos versos do poeta Zé Viola:

Este sagrado instrumento
 Faz quem gosta passar sono
 A peça que mais nos toca
 Ficando no abandono
 Viola é como chapéu
 Parece a cara do dono.

Me orgulho por ser dono
 Da viola que comprei
 Não dou, não troco, nem vendo

¹⁴ DIAS, Sebastião; VILANOVA, Ivanildo. LP Mensageiro da cantoria, faixa 14.

¹⁵ Disponível em: cantoriasecordeis.blogspot.com, acesso dez 2008.

Que se fizer isto eu sei
 Que estou vendendo a segunda
 Mãe dos filhos que criei.

Boa parte das modalidades de estrofes utilizadas pelos cantadores foi trazida pelos portugueses, entre elas, as quadras, as sextilhas e as décimas. Através destas estrofes, acontece o desafio ou canto improvisado entre dois poetas acompanhados à viola. As estrofes podem ser versadas em diferentes temáticas, como se vê na classificação de Batista e Linhares (1982, p. 40)

A estrofe pode ser classificada como: lírica, filosófica, humanística, contemplativa, descritiva, de louvação ou de apologia, de exaltação ou condoreira, mista, picante, epigramática, de bravura ou de vantagem, de trocadilho, de mensagem, de recado, lamúria, súplica, narrativa, humorística, etc.

A estrofe que se segue é um exemplo genuíno de versos feitos “de repente” e pode ser classificada como humorística. Os poetas Zé de Cazuzza e Geraldo Amâncio, numa cantoria em Recife, elogiavam um casal francês cuja mulher se chamava Bucê, esta foi saudada pelo primeiro cantador de forma divertida:

Eu vou convidar Bucê
 Uma distinta pessoa
 Perdoe do pobre poeta
 Meu repente, minha loa
 Mas seu nome tira um fino
 Numa coisa muito boa.
 (CAZUZA, 2001, p. 24)

O desafio, conhecido entre os repentistas também como peleja, é uma espécie de duelo poético que existe há séculos entre outros povos, a exemplo dos italianos, franceses, alemães e na América espanhola. Os primeiros desafios entre poetas populares do Nordeste do país foram feitos em quadras, ou versos de quatro pés (cf. CASCUDO, 1968, p. 75), como se pode observar nas estrofes seguintes coletadas pelo pesquisador Silvio Romero (1954, p. 528):

Quando canto desafio,
 Abro a voz, suspendo o brado;
 Quero que o meu peito sinta
 A lei e o rigor do fado.

Destes cantadores novos,
 Que cantam por desafio,
 Dou-lhes conselho de mestre:

Que vão tratar de seus filhos.

Manuel do Riachão
 Tem fama de cantador;
 Quando cheguei nesta terra
 Bateu asas e voou.

Burke (1989, p. 162), analisando o processo de composição na arte popular, aponta um elemento ainda hoje muito presente, especificamente, na cantoria: a repetição. O autor destaca que “sem a repetição simplesmente não existiria nenhuma estrutura, mas ela predomina ou se mostra particularmente evidente na cultura popular”:

He was a braw gallant,
 And He rid at the ring;
 And the bonny Earl of Murray
 Oh He might have been a king!

He was a braw gallant,
 And He played at the ba;
 And the bonny Earl of Murray
 Was the flower amang the ‘a.

He was a braw gallant,
 And He played at the glove;
 And the bonny Earl of Murray
 Oh He was the Queen’s Love!

Observa-se que os primeiros e terceiros versos são invariáveis (paralelismo comum nas cantigas dos trovadores medievais), o segundo varia apenas no final do verso para rimar com o quarto e dar ação à narrativa: ring – king; glove - love. Segundo Burke (1989, p. 163), “este padrão ternário era comum nas baladas medievais”.

Por sua vez, a repetição na cantoria pode ser encontrada em todas as modalidades, o próprio formato fixo de qualquer estrofe já constitui uma repetição formal. A métrica e as rimas possuem padrões pré-determinados e os motes orientam o improvisado para a repetição.

Sobre os cantores do início da Europa moderna, pela qual o Brasil foi colonizado, Burke (1989, p. 166) afirma que muitos improvisavam: “várias pessoas,

de ambos os sexos, tinham um dote poético e eram capazes de fazer uma sátira ou um panegírico de improviso (...).”

No repente nordestino, o bom improvisador é reconhecido a partir de aspectos como: versatilidade temática, rapidez de raciocínio, jogo de palavras, técnica precisa, que significa, basicamente, a capacidade do poeta de improvisar metrificando, rimando dentro das regras, sem fugir do tema. Essa aprendizagem é adquirida ao longo dos anos. O bom improvisador não deve apenas ter os conhecimentos técnicos da cantoria, precisa ser bom poeta, e um bom poeta cantador é aquele que possui um rico vocabulário de metáforas, lirismo e bom humor.

O conhecimento do cantador é basicamente o conhecimento dos aspectos gerais das ciências humanas, da sociedade e da cultura do seu povo. Conhecimento este que, numa cantoria, o leve a improvisar com desenvoltura sobre temas diversos, que vão de Barack Obama à contemplação do luar sertanejo. O improviso depende muito do estado de espírito do cantador.

A interação cantador e platéia é vital para uma boa cantoria, e, quase sempre, é estabelecida a partir da capacidade do cantador de interagir com o seu público. O público da cantoria é um público peculiar, atencioso. Num tempo dominado pela estética visual pré-elaborada do cinema e da televisão, o improviso e a audição atenta são elementos diferenciais da arte do repente.

Os poetas do repente normalmente se apresentam em duplas. Os pares de poetas se conhecem e se unem por afinidades e posicionamentos em relação à arte do improviso. Essa identificação é bastante particular e depende do estilo de cada poeta, empatia entre o par e exercício cotidiano.

Geralmente, os cantadores se sentem mais à vontade nas cantorias de pés-de-parede, realizadas hoje em dia em bares, restaurantes, churrascarias, residências rurais ou urbanas. Na divulgação da sua arte, além da oralidade secular, utilizam os meios de comunicação disponíveis, como a televisão, o rádio, os jornais e a *Internet*.

Desde meados do século XIX, Pernambuco e Paraíba são os Estados que mais formaram repentistas, vale lembrar que atualmente existem no Brasil mais de cinco mil cantadores profissionais atuando. Segundo Ayala (1995, p. 490):

a profissão de poeta repentista é exercida basicamente por homens, no Nordeste e em outras regiões do país (...) Há centenas de cantadores, enquanto as mulheres repentistas, de que se tem notícia através dos livros e de informações colhidas em pesquisa de campo, chegam a pouco mais de cinqüenta, entre vivas e falecidas.

A cantoria profissional contemporânea realizada em festivais e congressos tem seus temas selecionados por uma comissão e sorteados entre as duplas. Por outro lado, quando a cantoria ocorre num estabelecimento comercial ou residência, os cantadores começam a apresentação cantando temas livres em sextilha, elogiando os organizadores, expondo aspectos relevantes do local da cantoria e outros detalhes, para em seguida improvisar sobre motes pedidos pela platéia.

O repente é então verso improvisado, criado na hora, essencialmente diferente do verso elaborado e escrito da poesia erudita ou do verso decorado da música popular. Na verdade, os cantadores nordestinos fazem as duas coisas: improvisam e decoram. O balaio é o verso feito em casa, que o poeta insere entre um e outro tema, o verso decorado. Seria humanamente impossível para o cantador passar duas, três, quatro horas só improvisando.

O verso feito na hora é aquele que, quando no meio da cantoria acontece algo insólito, o cantador começa a fazer versos sobre esse fato. A platéia fica então em êxtase, participando da criação de uma obra de arte que até então não existia. O cantador profissional é muito exigente com rima e métrica, como se pode observar na sextilha improvisada pelo poeta Manoel Filó, sobre a deixa: "Poeta bom, inspirado / Seu verso ninguém contesta":

A poesia só presta
No assunto é quente ou morno
Um verso bom, de improviso
Feito na boca do forno
Mostra o mesmo polimento
Que a corda dá num torno.
(CAZUZA, 2001, p. 208)

A essência do repente é o verso feito na hora, no transcorrer de alguns segundos diante de uma platéia. Exercício da reflexão do poeta, democratização do

seu saber, da sua capacidade de penetrar nos problemas existenciais, senso de beleza, percepção da complexidade da vida, da sociedade, dos seres, cultivo da esperança, e, principalmente, do bom humor.

Na estrutura formal do repente, antigos metros, ritmos e gêneros são preservados e novos introduzidos. Os cantadores costumam chamar o verso de pé, como por exemplo, em “oito pés a quadrão” e “mourão de sete pés”. A mais provável origem para esta denominação vem do trovador espanhol Juan del Encina(1469-1529), que no seu livro *A arte de poesia castellana*, dizia que “Pie no es outra cosa em el trobar sino um ayuntamiento de cierto número de sílabas: y llamase pie porque por él se mide todo lo que trobamos, y sobre tales pies corre y roda el sonido de La copla” (*apud* BATISTA, 1982, p. 3).

Sob o ponto de vista de Burke (1989, p. 161), essas fórmulas e motivos podem ser compreendidos como a “gramática poética” do cantador. No repente, os poetas aprendem essa gramática ouvindo os mais velhos e tentando imitá-los, a aprendizagem não é feita através de textos acabados, mas através de um conjunto de fórmulas e temas e as suas respectivas regras de combinação.

Quatro elementos são básicos para se compreender a estrutura poética do improviso de viola: ritmo, rima, metro e tema. Ritmo é a combinação de sons dos fonemas e dos versos. Segundo Croce (cf. 1967, p. 219), o ritmo é a alma da expressão poética; rima é a repetição de sons semelhantes, no final ou no interior dos versos; metro é o número de sílabas poéticas de um verso, “não são as sílabas tomadas umas em relação às outras, mas os segmentos rítmicos, que permitem variar a modulação e adaptá-la às necessidades expressivas” (CANDIDO, 2006, p. 81). Além desses três elementos formais, temos o tema (oração ou assunto como dizem os repentistas). O bom cantador é então aquele que sabe improvisar obedecendo às regras de ritmo, metro e rima de cada gênero, sem fugir da temática sugerida pelo mote.

Os metros mais comuns no repente são os versos de sete e dez sílabas. Algumas estruturas da poesia erudita foram aproveitadas pela cantoria nordestina, tal qual a poesia erudita também se apropriou de elementos da poesia popular.

Novos gêneros poéticos estão sempre surgindo, a grande maioria são antigos gêneros transformados, acrescidos de novos elementos lingüísticos ou temáticos. Entre os gêneros mais utilizados pelos cantadores coetâneos estão: Sextilha, Setilha, Décima, Galope, Quadrão a beira-mar, Oitavão rebatido, Nove palavras por seis, Oito pés a quadrão, Treze palavras por doze, Gemedeira, Gabinete, Dez de queixo caído, Martelo agalopado, Martelo alagoano, O que é que me falta fazer mais, Quadrão alagoano, Quadrão mineiro, Mourão, Mourão você cai, Mourão respondido, Mourão agalopado, Mote de dez, Mote de sete, Galope a beira-mar, Me responda cantador, Falta um boi vaqueiro, Brasil Caboclo e Brasil de Pai Tomás. Segundo Linhares e Batista (1982, p. 13),

Entre as criações dos poetas clássicos que vieram a ser usadas pelos nossos cantadores estão a quadra, a décima, a sextilha em decassílabo com rimas cruzadas e suas variantes. A sextilha com rimas cruzadas originou-se da oitava de Ariosto, estilo que Sá de Miranda (irmão de Mem de Sá) introduziu em Portugal, no século XVI, e que possibilitou a Camões realizar sua imortal obra “Os Lusíadas”.

A sextilha é o gênero mais utilizado pela cantoria contemporânea. Estrofe de seis versos heptassilábicos, onde o 2º, 4º e 6º versos rimam entre si na fórmula ABCBDB (as letras iguais correspondem às rimas iguais). Remanescente da poesia medieval, geralmente, a sextilha é cantada na apresentação das duplas. Considera-se o poeta Romano do Teixeira como o responsável pela sua introdução na cantoria.

A sextilha substituiu a quadra, forma bastante utilizada na poesia oral portuguesa. Com a introdução da sextilha ainda no século XIX, inicia-se o processo de profissionalização do cantador. A cantoria deixa de ser uma manifestação popular espontânea e se transforma numa poesia mais elaborada, que “necessita de um conhecimento aprofundado de códigos e regras” (SANTOS, 2006, p. 112), como se vê na sextilha seguinte, improvisada pelo poeta Pinto do Monteiro:

Essa palavra saudade
Conheço desde criança

Saudade de amor ausente
 Não é saudade é lembrança
 Saudade só é saudade
 Quando morre a esperança.
 (VASCONCELOS, 1996, p. 47)

Na sextilha, o cantador tem a obrigação de retomar em seu primeiro verso a rima do último verso da estrofe anterior. Este movimento é conhecido na cantoria como “deixa”, o mesmo que “leixa-pren” entre os trovadores medievais, como se pode observar nos versos adiante sobre o mote “A história do repente”, numa peleja entre os poetas Sebastião Dias e Sebastião da Silva:

SD: A arte teve aperreios
 E também nas épocas falhas
 Aí Deus trouxe os poetas
 Lá das casinhas de palhas
 Para a conquista dos palcos
 Pódios, troféus e medalhas

SS: Cobriram as antigas falhas
 Do tempo dos ancestrais
 Saiu da casa de taipa
 Fugiu dos meios rurais
 Para os palcos e teatros
 Das noites dos festivais

SD: Sei que a falta de cartaz
 Do cantador do passado
 Foi hospede de meretrício
 Galã de oitão de mercado
 E hoje é líder de platéias
 De clubes superlotados

SS: Poucos eram convidados
 Para festas e pra banquetes
 Casa boa de mosaico
 Ou em salão de tapete
 Tinha era um litro de cana
 Debaixo do tamborete

SD: Lá na roça era o banquete
 Há muitos anos atrás
 E se deixar as antigas
 Propriedades rurais
 Hoje estão dentro dos grêmios
 Das maiores capitais

SS: Há muitos anos atrás
 Tenho isso em minha idéia
 A viola era mais rústica
 Era mais rouca a traquéia

E o verso encenava os sonhos
De toda bela platéia.¹⁶

Observa-se que a “deixa” é apenas um recurso formal, que não interfere no desenvolvimento do tema.

O Martelo é um gênero mais utilizado nos desafios, propriamente ditos. Um tipo de improviso sem pausa em estrofes de 4, 6, 7, 8, 9 ou 10 versos. Os mais utilizados atualmente pelos cantadores são o martelo agalopado e o martelo alagoano. As rimas são improvisadas no formato ABBACDDC. Obrigatoriamente, o martelo alagoano termina com o refrão “nos dez pés de martelo alagoano”, o que força os 6º e 7º versos rimarem em “ano” como se vê nos versos dos poetas Edmilson Ferreira e Raimundo Nonato, respectivamente:

Poesia é a coisa linda e brava
Que se faz e pratica como lei
Tanta coisa se faz sem ter replay
Tanta estrofe se faz que não se grava
Tanta roda de glosa que se trava
Cada um planejando diferente
Tanta frase se faz inteligente
Tanto verso famoso que se cria
Se o vento gravasse cantoria
Tinha um livro completo de repente.

Quem insiste, persiste e vive alerta
Para ser vencedor é candidato
Quando o pé é maior que o sapato
Só o dono é quem sabe onde aperta
Muita porta precisa ser aberta
Por criança, por jovem ou por decano
Como o fogo precisa de abano
E a canoa precisa dos dois remos
É preciso ir atrás do que queremos
Nos dez pés de martelo alagoano.
(DANTAS, 1999, p. 196).

O gênero Brasil-Caboclo é uma décima com versos de sílabas e rimas disponibilizadas no formato ABBAACDDC, ou seja, o 1º verso com o 4º e o 5º; o 2º com o 3º; o 6º com o 7º e o 10º; e o 8º com o 9º; o 9º e 10º versos formam um refrão que são cantados em uníssonos entre os cantadores: “Nesse Brasil de caboclo / de Mãe Preta e Pai João”:

¹⁶ 1º DVD ao vivo de cantoria na cidade de Tuparetama – PE.

Meu Brasil que sua lei
 A justiça não oprime
 Brasil de furtos e crimes
 De prostituta e de gay
 Tem um tal de Zé Sarney
 Veio lá do Maranhão
 Para acabar com a nação
 Deixa o povo no sufoco
 Nesse Brasil de Caboclo
 De Mãe Preta e Pai João.
 (BEZERRA; RAFAEL, 1991, p. 92)

A Gemedeira, gênero utilizado para temas de queixas ou tristezas, é uma estrofe de seis versos na disposição de rimas ABCBDB em que o cantador intercala um estribilho em tom melancólico “ai-ai, ui-ui” entre o 5º e 6º versos com a obrigação de retomar a última rima da estrofe anterior. O verso de sete sílabas poéticas por ser considerado o mais simples do ponto de vista da métrica, é também o mais utilizado pelos poetas populares. Este tipo de verso era freqüente nas cantigas medievais. No Nordeste, a introdução do lamento “ai-ai, ui-ui” teria sido feita pelo cantador cego do Ceará, Benjamim Mangabeira (cf. SANTOS, 2006, p. 114; GOLDSTEIN, 1989, p. 26).

Gemedeira é um estilo
 Que mexe com muita gente
 Há pessoa que só geme
 Quando alguma coisa sente
 Porém eu gemo cantando
 Ai-ai, ui-ui
 Mesmo sem estar doente.

O homem não vê pra frente
 Vive farrando e bebendo
 Porém vai ficando velho
 Sentindo o corpo doendo
 Quando se levanta treme
 Ai-ai, ui-ui
 Quando se deita é gemendo.

O Mourão de Sete Pés ou de Sete Linhas é um desdobramento da sextilha. Um verso foi acrescentado e a disposição das rimas é feita no formato AB versado pelo primeiro cantador; CB pelo segundo; e CCB novamente pelo primeiro cantador. O nome Mourão é característico dos gêneros dialogados. Como exemplo, tem-se

esta estrofe improvisada pelos poetas Heleno Bezerra Pinto e José Soares do Nascimento:

HBP: Eu sou Maior do que Deus
 Maior do que Deus eu sou
 JSN: Se nunca esteve enganado
 Pois agora se enganou
 HBP: Pois não estou enganado
 Sou maior só em pecado
 Porque Deus nunca pecou.
 (*apud* BATISTA, 1982, p. 47).

O Mourão Voltado é uma décima heptassilábica no formato ABBAACDDC, dialogada entre os cantadores com um refrão cantado em uníssono: “Isto é que é mourão voltado / Isso é que é voltar mourão”:

1° cantador – Assisti o carnaval
 2° cantador – Lá no Rio de Janeiro
 1° cantador – Comprei por muito dinheiro
 2° cantador – Mesa no municipal
 1° cantador – Com um broto fenomenal
 2° cantador – Rodopiei no salão
 1° cantador – Depois vi que era um peixão
 2° cantador – Um macho fantasiado
 Ambos: Isto é que mourão voltado / Isso é que é voltar mourão.

O Mourão Você Cai ou DEZ-PÉS-LÁ-VAI, como todo mourão, é dialogado, composto de oito versos em sete sílabas, entre os quais se intercalam quatro versos obrigatórios no formato de rimas ABC ABC BD D EED, construído de modo bastante particular que o diferencia da sextilha e da décima, como pode-se ver nestes versos improvisados pelas cantadoras Mocinha de Passira e Minervina Ferreira:

1ª ESTROFE
 MP: A cantoria só presta
 Misturando quente e frio
 Conte um, dois, três
 MF: Antes do meio da festa
 Começou o desafio
 Conte quatro, cinco, seis
 MP: Você não teve elogio
 Nem de mãe, nem de pai
 MF: Você cai
 MP: Caio cantando repente
 Dez léguas na sua frente
 Se for por dez pés lá vai.

2ª ESTROFE
 MF: Pra cantiga ficar quente
 Vou começar lhe insultar

Conte um, dois, três
 MP: Eu já nasci resistente
 Ninguém vai modificar
 E conte quatro, cinco e seis
 MF: Você hoje vai chorar
 Seu choro não me atrai
 MP: Você cai
 MF: Se eu cair, caio cantando
 Com o povo me elogiando
 E se for por dez pés lá vai.

O Mourão Perguntado ou Quadrão Perguntado é uma estrofe de oito versos dialogados, divididos cada qual em sete sílabas no formato ABBAACCD. O oitavo verso tem que terminar em ADO para rimar com “perguntado” do refrão obrigatório no final, cantado pelos dois cantadores: “Isto é mourão perguntado / Isto é responder mourão”, como se observa nestes versos cantados entre os poetas Rogério Menezes e José Luís Neto:

RM - Que me diz do Usineiro?
 JL – Escraviza bóia-fria
 RM – É sócio da burguesia
 JL – Só confia no dinheiro
 RM – Faz empréstimo financeiro
 JL – E no lugar do coração
 RM – Feudalismo e repressão
 JL – A tortura é seu passado
 AMBOS: Isto é mourão perguntado / Isto é responder mourão
 (BEZERRA; RAFAEL, 1990, p. 248).

O Oitavão Rebatido é uma estrofe de oito heptassílabos, com rimas alternadas e emparelhadas no formato ABABCCB em que o 2º e 4º versos terminam obrigatoriamente em ido para rimar com o refrão “No oitavão rebatido”. O exemplo seguinte é do cantador Valdir Teles em peleja com Oliveira de Panelas:

Meu crânio é uma colméia
 Que o mel do verso é nascido
 E dentro da minha idéia
 Tenho o verso construído
 Deus é o meu protetor
 E o mundo é meu professor
 Sou um simples cantador
 No oitavão rebatido.

O Quadrão Mineiro é uma estrofe de oito versos de sete sílabas no formato AAABBCCB ou AAABCCCB, com uma rima obrigatória em “eiro” para rimar com o refrão cantado no último verso que diz “cantando quadrão mineiro”:

Dentro da sala pequena
 Quando a sala envenena
 Se erra, o povo condena
 Poeta é como goleiro
 Sendo novo ou veterano
 Se acertar é gênio humano
 Se errar perdeu o ano
 Cantando quadrão mineiro.

O Galope à Beira-mar é uma estrofe de dez linhas e onze sílabas com as rimas distribuídas na fórmula ABBAACCCDDC, tem obrigatoriamente no último verso a expressão beira-mar (ou beira do mar), como se vê nas estrofes improvisadas respectivamente pelos poetas José Alves Sobrinho e Geraldo Amâncio:

Eu canto sextilha, oitava e martelo
 Mourão de seis pés, de cinco e de sete
 Canto carretilha, tudo que compete
 Ao homem que canta repente em duelo
 Faço fortaleza, construo castelo
 Sou mestre de ritmo, aprendi rimar
 Conheço o segredo de metrificar
 E meço o compasso da minha expressão
 Ouvindo as pancadas do meu coração
 Cantando galope na beira do mar.
 (DANTAS, 1999, p. 200)

João Paraibano depois de Valdir
 Canta para o povo do sítio e da rua
 Mas nosso trabalho aqui continua
 Que eu canto o passado, presente e porvir
 Eu sou o Geraldo, ele é Moacir
 A dupla chamada, que eu chamo de par
 O nosso trabalho vai continuar
 Tá caindo chuva e o povo contente
 Que a chuva é de Deus e o verso é da gente
 No dez de galope na beira do mar.¹⁷

Algumas das mais belas construções poéticas do repente são improvisadas a partir da fórmula do Galope à Beira-mar. Os versos longos em onze sílabas ao mesmo tempo em que propicia um espaço maior para a criação poética, exige do cantador uma mensagem mais elaborada e abrangente, como se observa nas estrofes feitas pelos poetas Dimas Batista e João Paraibano, respectivamente:

A praia é uma virgem deitada na areia
 De olhos abertos, contemplando a lua
 Enquanto nas águas a barca flutua
 Lá no firmamento Diana passeia
 O sol com ciúme a praia incendeia

¹⁷ DVD XV Noite da Poesia de Belo Jardim – PE.

Com raiva da lua que não quis casar
 A lua queixosa começa a chorar
 Na cama do céu, coitada, desmaia!
 Derramando prantos de prata na praia
 Que coisa bonita na beira do mar.
 (*apud* BATISTA, 1982, p. 31)

Todos nós poetas temos consciência
 De sermos unidos nas mesmas idéias
 Os cancioneiros das pobres platéias
 Os estagiários da inteligência
 Somos companheiros dessa penitência
 Por nossa cultura, temos que lutar
 Diz o velho dito, a voz popular
 Do Sul, do Nordeste ou de qualquer parte
 Desfrutamos juntos, amor dessa arte
 No dez de galope na beira do mar.
 (DANTAS, 1999, p. 201)

A Décima “Me responda cantador” é uma estrofe com dez versos de 4, 5, 6, 7, 10, 11 ou 12 versos. O próximo improviso faz parte de um desafio entre os poetas Ivanildo Vilanova e Sebastião Dias¹⁸, tem dez versos de sete sílabas com rimas no formato ABBAACDDC, no qual o 6º e 7º versos terminam em “or” para rimar com a palavra final do último verso “cantador”:

IV: Cite as velhas profissões
 Os três nomes discrimine
 Hitler, Stalin, Mussolini
 Quais eram suas nações?
 As bombas e explosões
 Que causaram mais pavor?
 Quem foi o seu causador?
 Qual o país castigado?
 Se você tem bom guardado
 Me responda cantador.

SD: Hiroshima, Nagasaki
 Truman fez a represália
 Mussolini na Itália
 Foi mestre, forjou ataques
 Stalin, russo bem craque
 Sapateiro e ditador
 Hitler, da Áustria, o terror
 Foi cabo e pintor frustrado
 Como eu tenho um bom guardado
 Já respondi cantador.

IV: Me aponte um rei caridoso
 Cite um poeta brilhante
 Descreva um rio gigante

¹⁸ VILANOVA, Ivanildo; DIAS, Sebastião. **CD Mensageiro da Cantoria**. s/d.

Mostre um grande criminoso
 Diga um escritor famoso
 E um pugilista de cor
 Anote um reformador
 Visite um país gelado
 Se você tem bom guardado
 Me responda cantador.

SD: Poeta bom foi Homero
 Rei nobre, Antonino Pio
 Mississipi o grande rio
 Incendiário foi Nero
 Reformador foi Lutero
 Jean Paul Sartre o escritor
 País frio o equador
 Cassius foi peso pesado
 Como eu tenho um bom guardado
 Já respondi cantador.

O Mote de Dez é uma estrofe com dez versos de dez sílabas poéticas. O mote seguinte: “Não conheço esquerdista que não mude, quando pega nas rédeas do poder”, foi improvisado pelo cantador Ivanildo Vilanova:

O sujeito quando é adolescente
 Quer mudar o planeta e o país
 Através dos arroubos juvenis
 Vira líder, orador e dirigente
 Mas um dia ele sendo o presidente
 O que foi nunca mais poderá ser
 Então diz que o remédio é esquecer
 As loucuras que fez na juventude
 Não conheço esquerdista que não mude
 Quando pega nas rédeas do poder.

Quem vivia de noite de vigília
 Pichação, movimento e barricada
 Através disso aí fez uma escada
 Pra chegar aos tapetes de Brasília
 Vai pensar no progresso da família
 E o que faz pra do posto não descer
 Nunca falta quem queira se vender
 Sempre encontra um covarde que lhe ajude
 Não conheço esquerdista que não mude
 Quando pega nas rédeas do poder.

Dirigido não é o dirigente
 Dominante não é o dominado
 Se quem vive debaixo é revoltado
 Quando sobe, ele fica diferente
 Compreendo a fraqueza dessa gente
 Submissa ao desejo de vencer
 Eu também poderei me corromper
 Quem sou eu pra ser dono da virtude
 Não conheço esquerdista que não mude

Quando pega nas rédeas do poder.

O Gabinete é uma estrofe estruturada sobre uma sextilha de sete sílabas no formato ABBAAC com 19 ou 20 linhas e versos de metros variados, sempre com o refrão “Quem não canta gabinete, não é cantor pra ninguém” nos dois últimos versos, conforme segue no improvisado do cantador Oliveira de Panelas:

Se eu fizer minha viagem
 Sei que ninguém me acompanha
 Vou daqui pra Alemanha
 Levando a minha bagagem
 Vencendo a quilometragem
 De passada dou de cem
 Eu comprei um cartão
 Pra viajar no trem
 Sem cartão ninguém vai
 Sem cartão ninguém vem
 Sem cartão ninguém dá
 Sem cartão ninguém tem
 Tanto tem como dá
 Tanto dá como tem
 Tanto vem como vai
 Tanto vai como vem
 E você meu colega cante assim também
 Vê se entende o macete
 E quem não canta o gabinete
 Não é cantor pra ninguém.¹⁹

O gênero Treze por dez é uma estrofe de 12 versos de 7 sílabas, tendo como base uma sextilha inicial, no meio o refrão “13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, mais 1, mais 2 e mais 3”, finalizando com o refrão “com o cantador de vocês”:

A poesia popular
 Tem valor universal
 Com a marca original
 Do poeta exemplar
 É preciso divulgar
 Os costumes e papéis
 13, 12, 11, 10
 9, 8, 7, 6
 5, 4 mais 1, mais 2 e mais 3
 Vim fazer essa canção
 Para o povo da nação
 Com o cantador de vocês. (DANTAS, 1999, p. 203).

¹⁹ PANELAS, Oliveira de. **CD O Bardo Cantador**. Série Os Grandes Repentistas, Volume 13, s/d..

No improviso de viola, os poetas são classificados em três categorias: os cantadores, os poetas e os repentistas (isso não significa que o mesmo cantador não possua todas as habilidades reunidas). O primeiro tipo, o Cantador é o mais midiático, aquele que atende a todo tipo de público, improvisa em qualquer estilo, tem um conhecimento geral mais aprofundado, é bem informado sobre atualidades. Na linguagem do cantador é aquele que sabe “cantar ciência”. Nesta categoria podemos incluir atualmente os cantadores Ivanildo Vilanova, Raimundo Nonato e Nonato Costa, Antonio Lisboa e Edimilson Ferreira.

As estrofes seguintes, versadas pelos poetas Ivanildo Vilanova e Valdir Teles, são exemplos da modalidade “cantar ciência”. O mote é “A cidade e o sertão”, desenvolvido em dois motes de sete sílabas: “Quem se senta ao meu lado, não canta apenas sertão”; e “Só se senta do meu lado, quem sabe cantar sertão”. O primeiro, improvisado por Ivanildo Vilanova, canta o conhecimento urbano; o segundo, por Valdir Teles, canta a ciência do campo:

IV: Tem que analisar ativo
 Renda fixa e comodites
 Saldo, balanço e limites
 Orçamento indicativo
 Falência, déficit e passivo
 Superávit, cotação
 Hipoteca e transição
 Moratória e resultado
 Quem se senta ao meu lado
 Não canta apenas sertão.

VT: Eu sei cantar a faísca
 Do relâmpago dando açoite
 Vagalume que de noite
 Na escuridão se arrisca
 Acende o farol e pisca
 Dando sinalização
 Não anda na contramão
 Com medo de ser multado
 Só se senta do meu lado
 Quem sabe cantar sertão.

IV: Cante sobre cururu
 Coco, chula e caboclinho
 Nau e cavalo marinho
 O fandango e o lundu
 Calango, maracatu
 Marujada e espontão
 Quadrilha, frevo-canção

Bum-meu-boi e reisado
 Quem se senta do meu lado
 Não canta apenas sertão.

VT: Sei cantar um cão de caça
 Que a noite caça sem medo
 Quando o dono estala o dedo
 Em todo canto ele passa
 Tamanduá não lhe abraça
 Cobra não lhe faz traição
 Cheira a terra, cava o chão
 Descobre um peba enterrado
 Só se senta do meu lado
 Quem sabe cantar sertão.

Os versos a seguir também são exemplos de “cantar ciência”, neles os poetas Edimilson Ferreira e Antonio Lisboa versam sobre a importância da leitura do dicionário na aprendizagem:

AL: Diminuição é corte
 Quem não tem brilho é opaco
 Indolente é brando e fraco
 Consistente é rígido e forte
 Óbito é sinônimo de morte
 Mal é antônimo de bem
 Consentimento é amém
 Eremita é solitário
 Estude o dicionário
 Se quiser saber também

EF: Sei que impulso é veemência
 Farulho forte é furdunço
 Capanga é chuço e jagunço
 Letargia é sonolência
 Tolerancia é transigência
 Azorrague é gurinhém
 Dança de roda é xerém
 Ladrão marítimo é corsário
 Estude o dicionário
 Se quiser saber também²⁰

O segundo tipo, o Poeta, é o que carrega em si a essência da poesia, o criador de imagens, ou como versou Pinto do Monteiro (MEDEIROS, 2007): “é aquele que tira de onde não tem, e coloca onde não cabe”. O poeta é um artesão da palavra, lapida a palavra bruta e não se impressiona com quem canta o conhecimento, como se pode ver nos versos seguintes improvisados pelo cantador Jó Patriota sob o mote: “As ondas são cabeleiras / de sereias defloradas”,

²⁰ Disponível em cantoriasecordeis.blogspot.

Nas mais profundas geleiras
 Onde há mares violentos
 No pente oculto dos ventos
 As ondas são cabeleiras
 As brisas madrugadeiras
 Quando perpassam geladas
 Cujas ondas agitadas
 Tornam-se mais pardacentas
 Que até parecem placentas
 De sereias defloradas.
 (MELO, 2002, p. 15)

Finalmente, o terceiro tipo é o “repentista”, aquele que tem o pensamento rápido, que pega o verso no ar, que está atento ao espaço, ao movimento, atitudes e palavras das pessoas, aos bichos, ao inusitado. O poeta Pinto do Monteiro, que ficou conhecido como “a cascavel do repente” pela rapidez com que improvisava, pode ser incluído nesta categoria. Durante uma cantoria realizada em Campina Grande-PB, passaram dois enterros, o primeiro de uma pessoa rica, pela quantidade de carros presentes, o segundo de um pobre, pela ausência de carros, o fato foi assim registrado pelo poeta:

Passou um enterro de rico
 E outro de causar dó
 Um com cento e tantos carros
 Outro vai num carro só
 Mais importante é que a terra
 Vai reduzir tudo a pó.
 (CAZUZA, 2001, p. 138)

O repentista cearense Geraldo Amâncio não vê diferença entre os poetas do repente, para ele todos improvisam, cada qual a sua maneira:

Trata-se da mesma coisa: o cantador, o repentista, o violeiro, no nosso caso, eles são uma mesma pessoa. Veja bem: existe um cantador que é mais repentista: quero dizer que ele improvisa versos mais rápido, mais fácil e é capaz de cantar o que acontece no momento, ele é capaz de dizer com uma graciosidade impressionante. O cantador mesmo trabalha mais a diversidade, o conhecimento, ele sabe de muitas coisas, aplica métodos, não se preocupa com o momento, com que acontece. Ele se preocupa com o todo e menos com o momento. Violeiro é o nome que se dá ao repentista e ao cantador que se acompanham tocando uma viola.²¹

²¹ Geraldo Amâncio: Profissão Repentista. Disp. em: WWW.revues-plurielles.org. em 03 mar 2009.

Uma cantoria pode ser definida de forma breve como uma peleja entre dois repentistas (cf. BATISTA, 1982, p. 9). O pesquisador e repentista Alves Sobrinho (2003, p. 36), afirma que a cantoria “Não depende de cultura nem de técnicas eruditas. É simples, espontânea, nasce da inspiração ao gosto do povo”. José Américo de Almeida na apresentação do livro *Antologia ilustrada dos cantadores* (LINHARES; BATISTA, 1982, p. 10) também invoca essa naturalidade do fazer poético no repente. Para este escritor paraibano, tudo na cantoria é expresso com uma espontaneidade explosiva, “isenta de afetação e de cálculos materiais”. A dinâmica do cotidiano é interpretada pelo cantador, cuja psicologia das camadas mais humildes transparece em seu improviso. A esta noção, bem ao gosto do poeta popular, que compreende a cantoria como um processo espontâneo, quase imanente, opõe-se a definição da Santos (2006, p. 21),

A palavra cantoria designa o conjunto da poesia oral cantada e improvisada segundo modalidades e regras poéticas muito precisas, onde a performance oral condiciona em grande parte a expressão, pela instauração de uma troca frutuosa entre o cantador e seu público.

Cada cantoria é uma performance única, variando a cada apresentação de acordo com o espaço e o público. Pode ser realizada numa feira, num bar, fazenda, escola, universidade, festival, congresso, teatro, clube. A depender do público, a performance do poeta repentista tomará rumos diversos.

Os cantadores migraram para as metrópoles e se apropriaram do discurso urbano como forma de resistir e denunciar a dominação da cultura oficial. Vivendo entre o rural e o urbano, o cantador acabou por tornar-se um mediador entre essas duas culturas. Seu discurso abrange um espectro amplo e heterogêneo de temas, focalizando experiências e percepções da realidade. O cantador compreende que a palavra e o conhecimento são instrumentos de poder. Sob esse aspecto, assinala Paixão (1987, p. 21):

As palavras deixaram de ser instrumentos para os homens se relacionarem entre si, e com a natureza, e passaram a ser na maioria das vezes um instrumento de sedução, de venda, de veiculação de mentiras, etc. A palavra deixou de ser uma expressão da autenticidade para se tornar predominantemente um meio de dominação do homem sobre o homem.

O Brasil é hoje um país industrializado, cuja maior parte da população vive nos grandes centros urbanos. Em sintonia com o processo de globalização os meios

de comunicação evoluíram. Como todo artista, o cantador tem acompanhado essa evolução, tanto na arte quanto na própria vida. Por outro lado, alguns estudiosos temem que esse envolvimento com a mídia e a cultura urbana venha a descaracterizar um aspecto fundamental da cantoria que se define pela congregação de elementos rurais da região nordestina. Talvez esteja nascendo a cantoria pós-moderna voltada para a temática urbana, como se pode observar no improvisado do poeta Nonato Costa²²:

Cibernética na prática e no papel
 Deixa os seres online e ganha IBOPE
 Com Word tem Palm e Laptop
 E ainda mais PowerPoint e Excel
 É possível quem mora em Israel
 Pelo Messenger teclar com a Bahia
 Se os autômatos ganharem rebeldia
 Tenho medo que a máquina nos delete
 O planeta movido a internet
 É escravo da tecnologia.

Neste mote de dez sílabas: "O planeta movido a Internet / É escravo da tecnologia", o cantador introduz a cantoria no mundo globalizado desenvolvendo um tema, que embora de certa forma já faça parte do universo rural, é oriundo do espaço urbano. As rimas com termos freqüentes na mídia como "Ibope e Laptop", "Excel e Israel" redimensionam os aspectos formais do repente e também, expõe a preocupação do poeta em se mostrar informado, atualizado com as novas conquistas tecnológicas. Ao mesmo tempo, ele mantém a sua verve crítica ao confrontar os avanços da ciência com a condição humana moderna.

2. 3 Musa de trovadores e repentistas

O século XI é considerado pelos estudiosos como marco das origens da "história literária" da moderna Europa. Por esta época surgem os trovadores do norte da França e da Provença. O sistema feudal assegura o poder da classe dominante e fortifica a Igreja. A união entre os senhores feudais e a Igreja foi determinante para a

²² Improvisado por Nonato Costa, disponível em <http://www.luizberto.com/>, em 20 mar 2009

expulsão dos invasores eslavos, sarracenos, magiares e dinamarqueses. A cavalaria, organização paramilitar e complementar do Feudalismo, torna-se o exemplo guerreiro, moral e religioso dessa sociedade. O código de honra dos cavaleiros prescrevia “o temor a Deus, a manutenção da religião cristã, o serviço leal ao seu rei, a proteção aos fracos e indefesos, o desprezo das recompensas pecuniárias, o respeito à honra das mulheres” (SPINA, 1956, p. 14).

Ao redor das igrejas e dos castelos, surgem as cidades e uma nova situação social é criada aos poucos pela mulher “que começa a ter relevo nesta organização social, criando um mundo à parte, seu, e os salões tornam-se um centro de convivência social”. Naturalmente, Spina se refere àquela mulher que estava inclusa no círculo de convivência da nobre família feudal, com a qual o barão começava a constituir uma Corte, “onde tinha ocasião de florescer as graças femininas”, onde filhas e filhos de vassallos eram enviados para aprender as boas maneiras dos “donzéis e donzelas”, para os quais “menestréis, vendedores ambulantes, peregrinos e outros educadores vagabundos levavam notícias do mundo e os produtos de sua indústria” (cf. SPINA, 1956, p. 15)

Com a expulsão dos invasores, a sociedade feudal retoma a sua vida normal, a prática da música, poesia, pintura, escultura e artes manuais. O cavaleiro volta a conviver mais em companhia da mulher e da família, e nesse contexto de “harmonia feudal” nasce a Cortesia e, conseqüentemente, o amor cortês e a devoção à musa que, doravante, será mote para todos os poetas eruditos e populares do mundo ocidental.

A mulher torna-se então motivo de culto para os trovadores do sul da França, todavia, para a sociedade aristocrática do norte francês, ela continuará mera coadjuvante satisfazendo os prazeres dos seus senhores e heróis. Por esta época, distinguem-se dois estilos literários: ao norte da França, o épico, de inspiração guerreira; ao sul, o cortês, sentimental, elegante, tendo na mulher a sua fonte inspiradora.

Todavia, a vassalagem amorosa, a submissão à musa doce e pura cantada pelo trovador do sul francês era apenas idealizada. De fato, a mulher imaginada

nunca era a mesma do cotidiano, a companheira e dona do lar. As paixões versadas pelos trovadores eram apenas jogos de sedução, que não contribuíam para a formação de um perfil feminino mais justo dentro daquele contexto social.

Esta poesia nascida em pólos extremos da França do século XI - ao norte com atributos épicos e ao sul, líricos - vai se difundir por toda Europa. Os trovadores provençais lançam uma mensagem perene para as literaturas da moderna Europa, descobrindo o amor, espiritualizando-o e fazendo dele o principal suporte de sua criação. Os poetas líricos do sul da França criam, então, “o primeiro grande tema da inspiração lírica: o amor” (SPINA, 1956, 18).

O “amor” é o elemento fundamental da mensagem trovadoresca provençal, o verso tem que brotar de dentro do coração. Este amor deve ser essencialmente leal e cordial, integral, puro e carnal, racional e sentimental inspirador de toda poesia; os amantes devem prestar submissão absoluta à sua dama, ser humilde e paciente, honrá-la e servi-la com fidelidade, ser discreto e conservar em segredo o nome da mulher amada; a musa deve ser sempre a mais bela; por ela o trovador deve rejeitar títulos e riquezas.

Burke (1989, p. 170) assinala que, quando se escuta uma canção ou uma estória tradicional, está se ouvindo ecos da voz da tradição. Neste sentido, observa-se na estrofe abaixo sobre o mote em sete sílabas: “Num beijo sem falsidade, se consolida o amor”²³, a mensagem lírica dos trovadores do sul da França ecoando através do improvisado de viola nordestino:

Eu quase me acabando
Pela falta do seu beijo
Sentindo o maior desejo
Minhas lágrimas derramando
Meu coração latejando
Como quem tinha um tumor
Dê-me um beijo, por favor
Que cure essa enfermidade
Num beijo sem falsidade
Se consolida um amor.

²³ 36° Festival tradicional de Cajazeiras – PB. Improvisado pelo poeta Valdir Teles em dupla com Geraldo Amâncio.

Nesta décima em sete sílabas, o poeta implora o amor da amada como único remédio para a cura do seu mal, a paixão que o faz sofrer como um enfermo. O cantador é também uma espécie de ator que improvisa o seu texto. O objetivo é impressionar a platéia. Para isso, ele derrama lágrimas, cria mundos, fantasias, sonha, promete, mata e morre pela amada.

Assim como o verso do trovador, o lirismo do repente quer apenas seduzir com palavras. Não há uma preocupação com o desejo da amada: se a paixão é recíproca ou não, só a dor do poeta importa. Se a musa ceder aos encantos do poeta, ela o cura, caso contrário, ele pode até morrer de amor, afinal, o amor que ele sente é “um tumor”, uma “enfermidade”. Mas quem é essa mulher que faz o repentista sofrer tanto? É a mesma figura feminina idealizada há séculos pelo trovador, ou seja, a dama perfeita, pura e bela, irreal. A voz da tradição do amor cortês ecoando através dos versos.

2.4 As mulheres cantadoras de viola

Sobre a ausência da voz feminina no repente, assinala Cavnac (2006, p. 118) que “sendo a cantoria um negócio de homens, as mulheres só participavam de forma pontual do espetáculo, se ocupando, antes de tudo, das tarefas domésticas e das crianças”. Vale sempre lembrar que durante séculos as mulheres viveram enclausuradas, submetidas às leis da sociedade patriarcal, no papel secular de doméstica, sem vivência no mundo mais amplo da participação pública.

Na poesia do repente a figura feminina tem papel assegurado, no entanto, são poucas as produtoras de cantoria, as cantadoras. Mesmo sendo minoria, elas se esforçam para provar o seu talento e conquistar espaços, como se pode observar nestas sextilhas improvisadas pela poetisa Maria Soledade, num desafio com Minervina Ferreira, no *Grande Encontro de Poetas Repentistas*, realizado em João Pessoa, em abril de 1999:

Sinto um prazer sem igual / Por me encontrar neste meio
Estou alegre é por que / O meu verdadeiro anseio
É derrubar as barreiras / Que nos privou do torneio

O poeta é consciente / Tem valor, tem opção
 Cada mulher repentista / Tem a sua formação
 E a nossa luta é por gênero / Por classe e integração.
 (DANTAS, 1999, p. 36)

A provável precursora entre as mulheres no repente teria sido Francisca Barrosa, nascida em Patos - PB, no final do século XIX e assassinada em 1919, em Pombal - PB. Mesmo sendo raras, as mulheres repentistas conhecem todas as dificuldades da vida dos cantadores e suportam, além disso, “as piadas grosseiras, os insultos e todo o peso do sexismo que impregna profundamente a vida social do Nordeste”. (SANTOS, 2006, p. 103).

Outro exemplo de pioneirismo feminino é dado pela repentista piauiense Maria Assunção do Senhor, conhecida por Vovó Pangula, nascida em 1918. Numa peleja, respondeu a seguinte deixa de um cantador: “Eu sou o melhor do Piauí / Como é que eu perco pra Vovó?

V.P: É melhor que respeite essa Vovó
 A estrela da nossa Teresina
 A melhor repentista de Campina
 Dei em todos que vi em Mossoró
 João Pessoa, Natal e Maceió
 Fortaleza meu nome é repetido
 Pra cantar um martelo agalopado
 Violeiro só faz se eu quiser
 O homem que apanha da mulher
 Não merece dar parte ao delegado.

Percebe-se aqui a existência de dois discursos, o primeiro reformista nos versos de Maria Soledade, afirmando que seu “verdadeiro anseio é derrubar as barreiras”, e o segundo conformista, nos versos da Vovó Pangula afirmando, com certa dose de ironia, aspectos da cultura machista, quando canta que “o homem que apanha da mulher, não merece dar parte ao delegado”. Deve-se considerar, que no início do século XX, a poetisa Vovó Pangula, para ser aceita no ambiente machista do repente, precisou se apropriar do discurso masculino da época.

Outras poetisas que estão sempre sendo citadas como pioneiras pelos pesquisadores: Maria do Riachão, Rita Medeiros e Maria Tebana, repentista potiguar que pela rapidez com que versava e tocava bem a viola, chegou a ser termo de

comparação, pois “tocar assim só Maria Tebana”, diziam apologistas e cantadores (CASCUDO, 2009, p. 345).

Entre as cantadoras que conseguiram derrubar a barreira do preconceito e afirmar o seu nome na arte do repente estão ainda as pernambucanas: Maria Silva, conhecida como Guriatã, Anita Catota, Mocinha de Passira e Santinha Maurício; as paraibanas Elpídia Morais, Elisa Costa, Iracema Gomes, Maria Soledade, Maria Lindalva, Maria das Dores, Minervina Ferreira e Teresinha Tietre; as baianas Maria Rochinha e Chiquinha Ribeiro; a piauiense Terezinha Rodrigues da Boa Sorte; a cearense Zefinha Anselmo de Sousa; e a potiguar Diassis ou Francisca de Assis Barbosa (cf. ALVES SOBRINHO, 2003, 91).

Dentre a última geração de cantadoras, Minervina Ferreira e Mocinha de Passira são as mais festejadas. Maria Alexandrina da Silva, a Mocinha de Passira, é pernambucana, começou a cantar aos 12 anos e tem conquistado crítica e público por seus versos líricos, velozes e inspirados. Ao contrário da maioria das cantadoras, teve todo apoio familiar na escolha desta profissão. É, sem dúvida, a cantora mais famosa em atividade, pioneira ao formar junto com Minervina Ferreira a primeira dupla de cantadoras a gravar um CD de repente.

Minervina Ferreira é paraibana da cidade de Cuité, seu nome de batismo é Minervina Ferreira Costa. De família pobre, quando criança não teve condições de freqüentar a escola, sua rotina era trabalhar junto com a família numa plantação de cizal. Hoje, além de repentista, Minervina Ferreira é professora primária e agente de saúde do município de Cuité na Paraíba, onde, como fiel da Igreja Católica realiza trabalhos comunitários. É casada e mãe de seis filhos. “Consciente de seu papel quanto artista, a poetisa procura imprimir em sua obra temas sociais, principalmente a condição da mulher”. Por não aceitar o tratamento recebido por parte dos cantadores, já participou da organização de cinco encontros de mulheres repentistas, “a fim de tornar públicas as vozes violeiras tantas vezes sufocadas” (cf. SOUZA, 2003, p. 75).

A seguir será transcrita uma cantoria entre as repentistas Minervina Ferreira e Mocinha de Passira²⁴, para que o repente seja percebido numa perspectiva feminina. As poetisas cantam na modalidade Gemedeira e fazem uma leitura da mulher contemporânea, das suas lutas e conquistas:

MF: O espaço da mulher
 Se amplia a cada momento
 Desde a comerciária
 A que faz medicamento
 Em relação ao passado
 Ai, ai, ui, ui
 Mudou noventa por cento

MP: Tem mulher em movimento
 Da capela pra matriz
 Mulher passando receita
 Tem mulher com bisturis
 Cirurgiando os doentes
 Ai, ai, ui, ui
 Nos hospitais do país

MF: A mulher hoje é feliz
 Na busca da igualdade
 Luta de gênero e de classe
 Mudando a realidade
 Mas a guerra continua
 Ai, ai, ui, ui
 Por mais oportunidade

MP: Tem mãe na maternidade
 Dando assistência ao beber
 Tem mulher fazendo música
 Para gravar em CD
 Tem mulher que canta e gosta
 Ai, ai, ui, ui
 De me ouvir com você

MF: Na política hoje se ver
 Que com o homem compete
 Se destaca na cultura
 No futebol, no basquete
 Em todos os campos da vida
 Ai, ai, ui, ui
 Ela está pintando o sete.

MP: Tem mulher sendo manchete
 Corpo lindo e sensual
 Tem mulher trabalhadora
 Dentro da zona rural
 Que nem sabe onde fica

²⁴ FERREIRA, Minervina; PASSIRA, Mocinha de. **CD: Mulheres no repente**. 1999.

Ai, ai, ui, ui
O Distrito Federal

MF: No campo policial
Tem delegada e bombeira
A promotora, a juíza
A advogada, a pedreira
Nosso espaço está se abrindo
Ai, ai, ui, ui
Mesmo que o homem não queira

MP: A mulher caminhoneira
Já viaja acostumada
A dormir de meia-noite
Se acordar de madrugada
Sem temer os obstáculos
Ai, ai, ui, ui
Que existem nas estradas

MF: A luta é muito pesada
Mas se a mulher não estranha
A revolução dos tempos
Lhe joga em qualquer façanha
pois só se leva o troféu
Ai, ai, ai, ui
Depois da batalha ganha

MP: Sempre a mulher acompanha
Qualquer batalha tremenda
Do povoado a cidade
Do curral para a fazenda
Se deus não lhe defender
Ai, ai, ai, ui
Não tem mais quem lhe defenda

MF: Pedimos que o homem entenda
Nossa maneira de agir
Não queremos divisão
Precisamos nos unir
Para o futuro surgir lindo
Ai, ai, ai, ui
E a liberdade sorrir.

3 FIGURAS DO FEMININO NA POÉTICA REPENTISTA

3.1 As estatísticas do improviso

No primeiro tópico foram discutidos alguns conceitos sobre a cultura do povo como forma de situar o objeto desta pesquisa. No segundo tópico deu-se prosseguimento a esta investigação localizando-se a cantoria como gênero da literatura popular e traçando-se um quadro com os aspectos formais e históricos mais relevantes desta arte. Estabelecida uma base histórica, teórica e conceitual, este estudo parte para analisar o feminino na poesia do improviso de viola, o que leva a uma reflexão sobre a condição da mulher na sociedade contemporânea.

A história das mulheres está repleta de modelos construídos pelo olhar masculino e muitas vezes assimilados pelo feminino. Esses modelos fixos de feminilidade têm se esvaziado nas últimas décadas. Isto se reflete discretamente na arte do repente.

Hobsbawn (cf. 1998, p. 271) considera que a trajetória das lutas pela emancipação feminina inicia-se durante os anos 1870 dentro dos meios burgueses europeus. Por essa época os observadores do sexo masculino começam a discutir e teorizar sobre a nova mulher.

Mudanças significativas ocorreram no ocidente nesse contexto histórico, como por exemplo, a partir do decênio de 1870 as mulheres começaram a ter menos filhos, a ficar mais tempo solteiras e casar mais tarde. Novas formas de controlar o tamanho da família foram estimuladas, quase todas em função do desejo por um padrão de vida melhor. Para as mulheres das zonas rurais, no entanto, essas mudanças provocaram pouco impacto.

No início do século XX, o mundo ocidental presenciou um fenômeno social generalizado, a entrada feminina em atividades na esfera pública e a conseqüente saída do ambiente doméstico. No Brasil, este fenômeno ocorreu de forma gradual, iniciando em meados do século XIX e culminando em importantes conquistas sociais para as mulheres ainda no início do século XX, como por exemplo, a conquista do

direito à educação integral e superior, os direitos políticos em 1932, a entrada definitiva no mercado de trabalho. Todavia, apesar destas conquistas no plano legal, a situação social da mulher pouco mudou, porque a maneira de pensar da sociedade continuava essencialmente a mesma (cf. PINTO, 1990, p. 79).

Das últimas quatro décadas do século XX aos dias atuais, de forma galopante, o trânsito entre o privado e o público adquiriu características singulares na história da humanidade. A mulher conquistou, neste recorte de tempo, espaços que desde a revolução francesa vinham sendo reivindicados.

Neste tópico, procurou-se identificar os perfis desta nova mulher na poesia do repente de viola, montou-se um quadro analítico e interpretativo. Para a análise do *corpus* coletado e transcrito neste trabalho, a partir da audição e leitura de mais de mil cantorias, este estudo se valeu, entre outros, dos livros *A estrutura da linguagem poética* (1974), de Jean Cohen, como também, *d'O estudo analítico do poema* (2006), de Antonio Candido. Para o autor (CANDIDO, 2006, p. 29):

Análise e interpretação representam os dois momentos fundamentais do estudo do texto, isto é, os que se poderiam chamar respectivamente o “momento da parte” e o “momento do todo”, completando o círculo hermenêutico, ou interpretativo, que consiste em entender o todo pela parte e a parte pelo todo, a síntese pela análise e a análise pela síntese.

É importante considerar a observação de Goldstein (1989, p. 6) ao afirmar que:

Não há receitas para analisar e interpretar textos, nem isto seria possível, dado o caráter particular e específico de cada criação de arte. O próprio texto deve sugerir ao estudioso quais as linhas de seu trabalho. Mas de certo modo, é possível pensar-se em “técnicas” de análise que seriam uma espécie de auxiliar para o trabalho com o texto.

Desta forma, a metodologia deste estudo considerou a sugestão de cada mote, cantoria, estrofe, verso e palavra. A leitura analítica tanto de Antonio Candido, quanto de Jean Cohen e Norma Goldstein, voltadas para a poesia erudita, foi, de certa forma, adaptada para a análise do improviso popular. Nisso muito contribuíram as leituras de Paul Zumthor e Peter Burke. Em síntese, tentou-se agregar no instante da análise, de acordo com cada contexto, o conhecimento obtido através dos livros citados no referencial bibliográfico desta pesquisa.

A palavra, no plano denotativo ou conotativo, é a ferramenta do poeta. Sobre esse aspecto, afirma Candido (2006, p. 113): “o poeta usa as palavras em sentido próprio e em sentido figurado, mas tanto num caso quanto noutro, de maneira diferente do que ocorre na linguagem cotidiana”. Desta forma, um estudo sobre as representações do feminino é ainda um estudo sobre a metáfora feminina.

A linguagem metafórica é muito utilizada pelo povo, principalmente sob a forma da comparação. O repentista, homem do povo, está sempre à procura de imagens que simbolizem a sua visão de mundo. As figuras não são adornos inúteis, segundo Cohen (1974, p.43): “constituem a própria essência da arte poética. São elas que liberam a carga poética que o mundo esconde e que a prosa cativa”.

Sobre o uso das palavras na literatura, Cohen (1974, p. 165) assinala a existência de dois tipos de sentido literário: o denotativo e o conotativo. O primeiro designa uma resposta cognitiva e o segundo uma resposta afetiva do mesmo fato ou objeto. A prosa tem função denotativa e a poesia tem função conotativa. Desta forma, a finalidade do poema é “expressar certas emoções do poeta e excitar em nós emoções análogas”. A emoção provocada pelo poema é uma impressão afetiva. Pode-se dizer então que a representação dos fatos no poema são impressões emotivas do poeta.

O repertório afetivo que inspira o repentista é comum a toda humanidade. O poeta pode ter as melhores idéias e sentimentos, mas o que fará dele um grande poeta é a forma como inventa ou reinventa as palavras, no caso do repentista, no improviso, na criação de sentidos. A paixão cantada por trovadores e românticos é ainda hoje mote para o improviso de viola. A diferença está nas combinações de palavras, na forma diversa de dizer a mesma coisa, naturalmente, a cantoria como todas as artes oscila entre momentos profundos e significativos e momentos de vulgaridade e pobreza criativa.

Na cantoria, assim como em outras manifestações de cultura popular, existe uma forma exclusiva de se enxergar a sexualidade e esta é heterossexual. Outro tipo de comportamento não é admitido. Mas a arte do improviso como um espaço de

diversidade, de defesa das minorias, de resistência, de censura às injustiças, deveria combater em vez de aceitar e reproduzir padrões de comportamento. Todavia, o cantador é cria de um meio ainda sexualmente padronizado e sua compreensão das relações humanas deriva desta cultura, apesar de ele, algumas vezes, resistir-lhe. Vejam-se as estrofes seguintes cantadas pelos poetas Zé Cardoso e Jorge Macedo²⁵:

ZC: Meu procedimento é feio
 Pra mim não tem mais apelo
 Onde tiver dismantelo
 Estou metido no meio
 Para mexer no alheio
 Sou pior que guabiru
 Igual a mandacaru
 Não dou sombra, nem encosto
 Dou prejuízo e desgosto
 Mas sou melhor do que tu.

JM: Já tem gente me chamando
 “Bicha louca e mariquinha”
 Dizem que eu rodo a bolsinha
 Mas não estou nem ligando
 Só ando me rebolando
 Adoro ver homem nu
 Sou o tipo Babalu
 Pinto as unhas, falo fino
 Breve vou ter um menino
 Mas sou melhor do que tu.

Estas duas estrofes foram improvisadas sobre o mote “sou melhor do que tu” da modalidade “desafio em sete sílabas”. O desafio é caracterizado pela competição poética. Os cantadores duelam seus conhecimentos, técnicas e habilidades em compor com rima, métrica e oração perfeitas.

No desafio acima, os poetas se ornamentam de defeitos que por piores que sejam possam torná-los, na sua concepção, melhores que o contendor. Na segunda estrofe, a homossexualidade é utilizada como recurso temático para comparar os contendores, ou seja, se para vencer a peleja o ego do poeta precisa ser tudo que

²⁵CD Cantorias nordestinas – Os melhores repentistas do Brasil. Recife: Estúdio D’Angelis, 1999, faixa 10: Eu sou melhor do que tu.

não presta e ainda assim ser melhor que o adversário, os traços do feminino na “bicha louca” são tão convincentes quanto a imagem do “guabiru-ladrão” na primeira estrofe.

Embora este estudo esteja sinalizando para a continuidade no repente de valores da secular dominação masculina em relação à mulher contemporânea, este fato não é privilégio único da arte do repente. Segundo Raquel Moreno (cf. 2009), o que se pode constatar é que a mulher tem conquistado mais espaços no mundo real do que na sua representação na música, literatura e nas artes em geral. O machismo é muitas vezes ignorado ou diminuído por ser uma questão cultural.

Sabe-se que a sociedade patriarcal no que se refere a gêneros é baseada na concepção da superioridade do masculino sobre o feminino, com a contribuição histórica da doutrina cristã. Por sua vez, este estudo apresenta, a partir de um *corpus* selecionado, a composição de modelos do feminino na cantoria, entendendo esta arte como representação simbólica da cultura nordestina. Desta forma, muito mais do que revisar o repertório literário sobre a história da mulher na sociedade patriarcal, este estudo oferece ao leitor um quadro dos perfis femininos construídos por esta poética. Portanto, a intenção é priorizar a posição do poeta cantador de viola em face da mulher.

Numa época em que se apregoa o desaparecimento dos estereótipos da mulher submissa, este estudo se orienta pela hipótese de que: se no improviso do poeta ainda sobrevivem estilos femininos que remetem aos modelos de mulheres do sistema patriarcal, é porque estes estereótipos ainda estão presentes no imaginário popular, conseqüentemente também presentes no plano empírico.

Isto não significa que o poeta cantador esteja desconectado das transformações de gênero vivenciadas pela sociedade nas últimas décadas, porém, é importante salientar que neste *corpus* com mais de 900 cantorias coletadas, observou-se poucas referências em relação à nova mulher. Isto pode configurar evasão ou desinteresse pelo tema, como se pode ver mais adiante nos quadros estatísticos apresentados por esta pesquisa.

Hoje, com a ciência tecnológica reinventando a história do corpo humano, criando e recriando novos comportamentos sociais e sexuais, a imagem do supermacho encarnada pelo nordestino e reproduzida pela poesia do repente não mais se sustenta. (Sabe-se, entretanto, que o mundo empírico é muito mais complexo do que o mundo ficcional).

Em entrevista a *Revista Isto É* de 12 de março de 2008, a escritora americana Camille Paglia, professora da Universidade das Artes, na Filadélfia, EUA, homossexual e mãe adotiva, considerada uma das principais teóricas do pós-feminismo e uma das intelectuais mais influentes da atualidade afirma:

As jovens de hoje, tendo observado as escolhas feitas pelas feministas mais velhas, parecem reconsiderar o equilíbrio entre família e carreira em suas vidas. Não há mais o culto à mulher bem-sucedida profissionalmente como fêmea ideal. As mais novas devem se perguntar sobre o que irá lhes satisfazer quando atingirem a meia idade e a velhice. Por outro lado, é preciso que encorajemos as jovens a desenvolver seus talentos e seu lado profissional, para que tenham independência financeira. No passado, era a dependência da mulher por seu pai ou marido que criavam tantas e severas injustiças sociais.

Em outras palavras, foi o poder econômico gerido pelo homem o principal fator da submissão da mulher ao longo dos séculos. Esta Reflexão é perfeitamente vinculada à história da mulher no sistema patriarcal, cujo eixo central gira em torno de bens e patrimônios, materiais e simbólicos. Ao mesmo tempo, a partir da reflexão de Paglia, percebe-se a fugacidade dos modelos de comportamento na sociedade contemporânea.

No Programa *Café Filosófico*²⁶ da TV Cultura, transmitido no domingo 21 de setembro de 2008, o psicanalista Jorge Forbes e a atriz Maitê Proença discutiram sobre o tema “*O que as mulheres sempre esconderam dos homens e de si mesmas?*” A fala de abertura da discussão feita pelo psicanalista Jorge Forbes segue para que o leitor tenha uma compreensão da visão preconceituosa em relação à mulher como algo que ultrapassa fronteiras sociais, espaciais e temporais, noções populares ou eruditas:

²⁶ Programa Café Filosófico da TV Cultura - SP, exibido em 21 set 2008.

Como no gênesis a mulher era vista: Multiplicarei teu trabalho de misérias em tua gravidez, com sofrimento parirás os filhos, e estarás sobre a lei do teu marido, e ele te dominará; Buda (563-483 aC) A mulher é má, cada vez que tiver ocasião toda mulher pecará; Péricles, político grego (495-429 aC) As mulheres, os escravos e os estrangeiros não são cidadãos; Eurípedes, poeta grego, (485-406 ac) Os melhores adornos de uma mulher são o silêncio e a modesta; Aristóteles, filósofo grego (384 – 322 aC) a mulher é por natureza inferior ao homem, deve pois obedecer; o escravo não tem vontade, a criança tem, mas incompleta, a mulher tem, mas, impotente; São Paulo, apóstolo (03-66) A mulher deve aprender em silêncio com plena submissão, não consinto que a mulher ensine, nem domine o marido, apenas que se mantenha em silêncio; Voltaire (1694-1778) escritor e filósofo, uma mulher amavelmente estúpida é uma dádiva do céu; Hegel (1770-1831), a mulher pode naturalmente receber educação porém sua mente não é adequada as ciências mais elevadas como a filosofia e algumas artes; Oscar Wilde (1854-1909) escritor, todas as mulheres acabam sendo como as suas mães, essa é a tragédia; Ortega y Gasset (1883-1955) filósofo, a mulher parece resolvida a manter a espécie dentro de limites medíocres, a procurar que o homem não chegue nunca a ser um semi-Deus; Elias Canetti (1905-1994), prêmio Nobel de literatura em 1961, “sua confusão era tal, que começou a piorar lentamente como uma mulher”; John Donne (1572-1631), poeta inglês, epitáfio escrito pelo poeta na tumba de sua mulher, “enquanto você repousa, eu descanso”.

Naturalmente, o psicanalista faz esse levantamento como forma de iniciar a abordagem sobre a situação da mulher na sociedade contemporânea. Nota-se que a misoginia remete aos primórdios do tempo humano, e pode ser identificada em diversas áreas do conhecimento erudito.

Nas leituras e audições de cantorias identificou-se uma tipologia geral com base em três modelos femininos e suas variantes mais recorrentes: a mulher-musa, a mulher-heroína e a mulher-vilã. As variantes da mulher-musa, sensual e obediente, pode se personificar na amante, namorada, celebridades da TV, numa paixão proibida; as variantes da mulher-heroína personificam-se na mãe e na profissional independente; enquanto as variantes da vilã são representadas pela sogra, a adúltera e pela esposa dominadora.

O espaço destinado ao feminino na cantoria tem relação com esta tipologia. Cada categoria geralmente indica o seu espaço; A musa é a deusa do amor e seu espaço restringe-se à cama; a vilã ocupa o espaço da rua, pois ela não merece o sagrado ambiente familiar; o lar é o espaço da heroína-mãe, enquanto a heroína-guerreira, independente, atua nas lutas sociais e no ambiente profissional.

Em raras cantorias, essas categorias são combinadas. Geralmente, elas são fixas e impenetráveis, ou seja, a musa encanta por ser o objeto do desejo viril; a heroína protege, é maternal ou combativa socialmente, e a vilã é infiel ou traiçoeira. Cada categoria tem o seu papel predefinido.

No plano empírico, ao longo da vida, as mulheres somam elementos dessas três categorias. Uma mulher infiel pode ser uma boa mãe e excelente dona de casa. Outra com vocação para as atividades domésticas pode ser uma grande empresária e, além disso, ter a sua vida sexual bem resolvida.

Todavia, na poesia do repente cada categoria tem os seus códigos, permissões e proibições. Cada estilo de mulher, quase sempre, adota um comportamento determinado. No entanto, a fragilidade desses enquadramentos é exposta, como se vê na estrofe cantada pelo poeta Nonato Costa²⁷:

NC
 Você tem o direito de exigir
 Que eu me afaste de vez da sua vida
 Que não sente, mas falta na dormida
 Que não tem mais lembrança de sair
 Mas você nem ninguém pode impedir
 Que eu escute isso tudo sem sofrer
 Se me ver gargalhando pode crer
 Que eu por dentro não paro de chorar
 Você pode pedir preu me afastar
 Só não pode pedir preu lhe esquecer.

Nesta narrativa, a musa não é tão passiva e obediente, ela pratica as suas escolhas, reivindica os seus direitos, nega-se a desempenhar o papel de Afrodite, tornando-se dona do seu desejo. O seu comportamento enquanto musa se confunde com a vilã por causar sofrimento ao poeta. Observa-se no primeiro verso que a palavra “direito” está associada à escolha da musa pela separação. (Este elemento sinaliza para um fato novo: a nova mulher começa a ganhar espaço na cantoria, ainda que seja a partir da voz masculina).

De modo geral, a poesia do improviso ainda reforça o secular modelo de mulher submissa idealizado pela moral cristã. Apesar dos novos espaços

²⁷ Disponibilizado no blog: cantoriasecordeis.blogspot.com, acesso em 09.11.2008

conquistados, a mulher independente tem mais representação na vida real do que na arte do repente, conforme já foi dito. As cantorias que exaltam a sensualidade e a maternidade femininas são em número bem maior do que as que tratam das suas lutas e conquistas.

Em 900 cantorias que representam o total do *corpus* analítico desta pesquisa, a mulher é tema em 71 cantorias. Destas, a mulher independente, combativa, trabalhadora é cantada em apenas cinco, enquanto a musa sensual e a mulher-vilã são motes de 66 cantorias. Em relação ao total, nas 900 cantorias deste *corpus*, a nova mulher é mote em apenas cinco cantorias. Em termos percentuais significa 0,5%.

No mundo real, em relação à mulher contemporânea, os modelos fixos mitológicos (de Afrodite, deusa do amor, Hera, deusa do lar, e Atena, deusa da guerra) estão se fragmentando e se combinando. Além disso, a sociedade tem exigido da mulher a árdua missão de realizar com perfeição as tarefas de mãe, musa e profissional.

Desta forma, se “os repentistas nordestinos são porta-vozes dos sentimentos coletivos do meio social que representam” (RAMALHO, 2000, p. 53), a musa sensual é o modelo do feminino, na cantoria, que mais representa a contemporânea mulher nordestina. Esta afirmativa pode ser confirmada em quadro estatístico adiante.

O texto poético constitui uma fase do processo criativo da *performance* repentista, que por ser uma arte ligada ao cotidiano, depende muito da situação em que é produzida. *Performance* aqui está compreendida segundo definição de Zumthor (2005, p. 69), para quem é “virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe”. Para o autor (2000, p. 83),

a performance dá ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação. A escrita tende a dissimulá-la, mas, na medida do seu prazer, o leitor se empenha em restituí-la. A compreensão passa por esse esforço.

Para Cohen (1974, p. 17), a poética pode ser definida como uma “estilística de gênero”. Este fato torna a poética uma ciência também quantitativa. Desta forma,

a dimensão do fato poético pode ser examinada estatisticamente. A estatística permite então “transformar em verdade o que ao nível da intuição ou do sentimento, não passa de uma hipótese” (COHEN, 1974, p. 18). Como este estudo trabalha com representações, traçou-se um perfil estatístico da presença do feminino no *corpus* analisado.

Entre os anos 2007 e 2009, esta pesquisa demandou a audição de um número superior a 900 cantorias, levando-se em consideração aquelas ouvidas pelo autor deste estudo em CDs, DVDs, bares, churrascarias, festivais, programas de Rádio e TV, como o (*Programa O Canto dos Violeiros*)²⁸.

Para o levantamento estatístico dos motes, foram identificadas 900 cantorias. O CD mais antigo titulado *Só Deus improvisa mais*, data de 1979 (um vinil transposto para o formato MP3 com os poetas Lourival Batista e Oliveira de Panelas),²⁹ e os mais recentes são do ano 2009. Este *corpus* foi produzido por cantadores dos estados da Bahia, Ceará, Pernambuco, Paraíba, Piauí e Rio Grande do Norte.

180 cantorias transcritas foram coletadas no *Livro dos Repentes* (1990), com cantorias dos Congressos de Cantadores realizados entre 1987 e 1990 em Recife – PE; e nos *Anais do grande encontro de poetas e repentistas* (1999), realizado em João Pessoa - PB. Tem-se, portanto, um recorte temporal equivalente às três últimas décadas.

Cinco categorias foram criadas para a elaboração de uma tipologia de acordo com a ocorrência de seus motes nas cantorias, são elas:

1. Temáticas sociais – Temas que abordam os problemas da sociedade humana de modo global: guerras, fome, natureza, tecnologia, desemprego, etc.;
2. Existenciais - a vida humana e suas diferentes fases: infância, juventude, velhice e morte.
3. Cultura nordestina: o homem nordestino, seus costumes e crenças;
4. Conhecimentos gerais – chamado pelo cantador de “cantar ciência”, geralmente abordando diversos assuntos: história geral, geografia, mitologia, atualidades etc.;

²⁸ Programa O canto dos violeiros, apresentado pelo repentista Rogério Meneses, exibido às quintas-feiras, 19 horas, pela TV Pernambuco.

²⁹ Disponibilizado em www.cantoriasecordeis.blogspot.com. Acesso em 16 set 2008.

5. Temática feminina – relações afetivas entre homem e mulher; a sexualidade; o feminino e a sociedade.

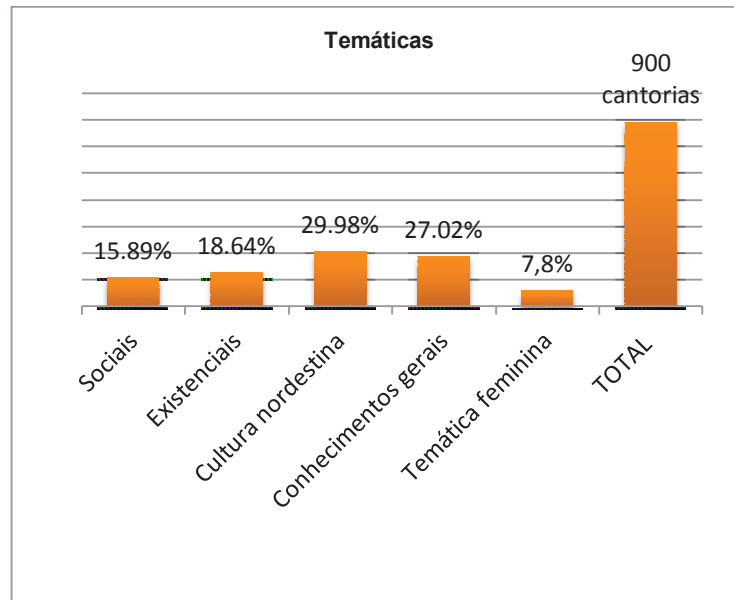


Gráfico 1 - disposição temática das cantorias em percentual.

Como se vê, a temática da cultura nordestina é a mais abordada; o desafio ou duelo de conhecimentos (das informações adquiridas através dos meios de comunicações e da própria capacidade do cantador de observar a vida e seus detalhes) aparece como a segunda temática preferida; observou-se que os dramas da velhice são temas constantes no improviso do repente; os motes políticos e sociais são os mais solicitados em festivais e congressos, nos quais uma comissão julgadora escolhe os temas que provoquem a crítica aguçada do repentista; o percentual de 7,8% da temática feminina equivale ao percentual aproximado dos temas: infância, juventude e velhice.

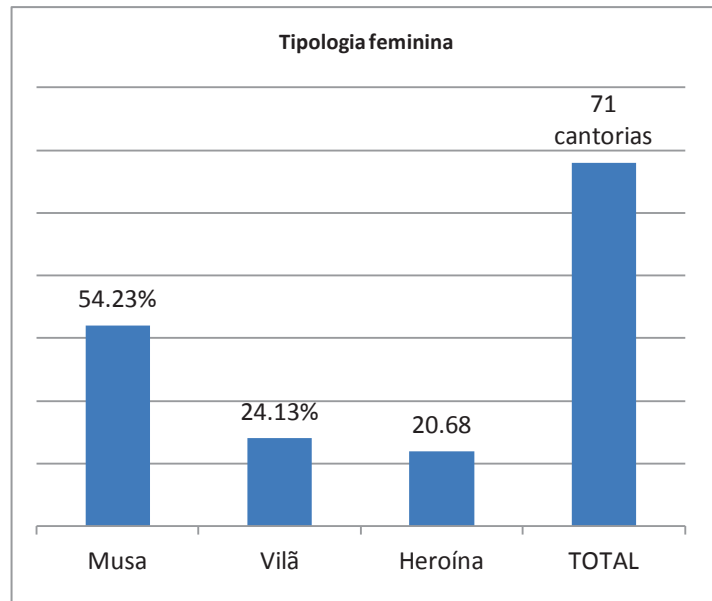


Gráfico 2 – temática feminina em dado percentual

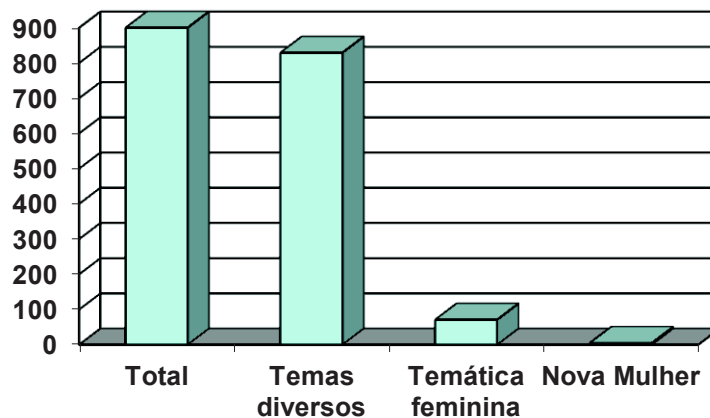


Gráfico 3 – A nova mulher

Observou-se neste segundo levantamento estatístico que, dentre as 900 cantorias catalogadas, 71 abordam o feminino sob diversas formas, representando 7,8% do total; a musa (sensual, erótica, amada) é a mais exaltada com 54,23%; a vilã equivale a 24,13% destas 71 cantorias, distribuídos entre três variantes numa proporção bastante semelhante: a sogra, a esposa dominadora e a adúltera; do total de 900 cantorias, em 15 encontrou-se a temática da heroína; destas, dez abordam a figura da mãe e cinco a nova mulher, o equivalente a 0,5% do total.

Compreende-se que o mote é o coração do improviso. Através dele o sangue poético do repentista é destilado. Sob esse aspecto, assinala Goldstein (1989, p. 40): “às vezes, um grupo de versos se repete ao longo do poema. Trata-se do refrão. O refrão facilita a memorização nas canções, tendo um papel rítmico importante em todas as épocas”. O mote é um refrão. A diferença entre o refrão na poesia erudita e no mote do improviso de viola é que o primeiro é de fórum íntimo, enquanto o segundo é geralmente indicado por uma platéia sobre temas de sua preferência.

Desta forma, no improviso de viola o cantador é obrigado a manter-se fiel ao tema proposto pelo público ou pela comissão de um festival. Se o mote pede para que o cantador improvise sobre uma viúva, por exemplo, que tem vários namorados, isto será cumprido, caso contrário o poeta se arrisca a não ser considerado um bom improvisador, pois este é julgado pela capacidade de improvisar com rapidez respeitando as regras de métrica e rima, sem fugir do tema proposto.

A direção do ponto de vista do mote, praticamente direciona o improviso do cantador. O mote é a janela do improviso, é através dele que o poeta lança o seu olhar sobre o mundo e a vida. Desta forma, é possível a avaliação das tendências temáticas a partir dos motes solicitados pelo público da cantoria.

Em relação aos resultados estatísticos desta pesquisa, como o repentista geralmente improvisa sobre o tema indicado pela platéia, pode-se dizer que a quase ausência de motes sobre a mulher independente tenha origem no desinteresse pelo tema do próprio público consumidor dessa arte, em sua grande maioria, masculino.

3. 2 Ela é bonita de cara e linda de manequim: a figura da musa

Como já aludido anteriormente, no improviso de viola nordestino existem múltiplas representações da mulher, quase todas protótipos ideológicos da moral cristã. Por outro lado, se a educação familiar tem na mulher um dos seus principais pilares, a participação feminina dentro deste processo de dominação deve ser

questionada, pois é através da figura materna que a criança recebe as primeiras orientações morais. Sabe-se que, segundo a psicanálise, a infância estrutura a consciência. Sob esse aspecto, afirma Lúcia Helena (1989, p. 46):

A história das mulheres e de sua representação na sociedade e na literatura mostra que elas tem estado mais proximamente integradas com a cultura dominante, patriarcal e masculina, do que com qualquer outro grupo dissidente. De alguma forma, na história da sua servidão, as mulheres consentiram na sua própria dominação, internalizando a ideologia do opressor, ao doutrinarem seus filhos de ambos os sexos e perpetuarem os valores (ditos universais, naturais e atemporais) que as mantiveram e as mantêm sob a égide da dependência. Obviamente que se poderia objetar que esta tem sido a história das mulheres escrita pela mão dos homens. No entanto, de alguma forma, o registro desse conflituoso “consentimento” da mulher na história de sua dominação é fundamental.

Nessa perspectiva, a mulher não é apenas a vítima desse processo histórico, de certa maneira ela também colaborou para a manutenção da hegemonia masculina durante séculos. Por outro lado, pode-se compreender esse “conflituoso consentimento feminino” como um ato inconsciente, pois essa mulher tem o imaginário capturado pela ordem simbólica do sistema patriarcal.

Apesar de criar seus próprios e novos mitos, o repentista continua preso à influência da imagem conservadora da mulher obediente, sensual, dependente, frágil. A extraordinária capacidade do poeta do repente de refletir de forma inovadora sobre diversos temas sociais, culturais e existenciais, ainda não se estendeu para as relações afetivas entre homem e mulher, especificamente, no campo da sexualidade, como se vê nas estrofes a seguir improvisadas pelos cantadores Valdir Teles e João Lourenço³⁰:

JL: Mulher é boa demais
Mesmo cheia de pecado
Por mulher tenho sofrido
Tenho vivido e cantado
Viado não me ofende
Mas anda c'uma de lado.

VT: Eu tendo a mulher de lado
Vivo feliz na guarida
Ela forra a minha cama
Bota o prato de comida
Homem que perde a mulher
Perde a metade da vida

³⁰ FESTIVAL de poesia em defesa do folclore. Estelamares: Caruaru – PE. CD.

JL: Mulher é santa e querida
 Rainha do meu abrigo
 De noite me dá a sopa
 Me faz um bolo de trigo
 E mais tarde dá uma coisa
 Que aqui na frente eu não digo.

VT: Eu sou esposo e amigo
 Numa união rica e bela
 Arrumei uma morena
 Dessas da cor de canela
 E só tomei jeito na vida
 Depois que casei com ela

JL: Eu sei que a mulher é bela
 Do jeito que estou falando
 Toda a banda de forró
 Tem que ter mulher dançando
 E ninguém vai passar a noite
 E só ouvir macho cantando

VT: Na casa que estou morando
 Mora uma em meu jardim
 Ele é bonita de cara
 E linda de manequim
 Eu de dia mando nela
 E de noite ela manda em mim.

Nestas sextilhas em sete sílabas, códigos seculares do feminino são retransmitidos. O valor social da mulher está vinculado à sua função sexual, uma “união rica e bela” se concretiza porque a consorte é uma “morena da cor de canela”. Ser feliz então é ter um belo corpo de mulher ao lado, uma rainha serviçal que dê “sopa, bolo de trigo e que forre a cama” do seu proprietário. Confirma-se a permanência da visão patriarcal sobre o feminino, como se vê nos versos: “Toda banda de forró, tem de ter mulher dançando, porque ninguém vai passar a noite e só ouvir macho cantando”, ou seja, exibir o corpo é atributo de fêmea, não de macho. A leitura do feminino é funcional: “ela forra a minha cama, bota o prato de comida”.

Outro aspecto muito forte do debate feminino na atualidade é a questão do padrão de beleza, a tirania da mulher bela mapeia as seis estrofes: “Ela é bonita de cara, e linda de manequim”, exalta o poeta. A propósito, na vida real mulheres que conseguiram independência pessoal e financeira, e espaço no mercado de trabalho, também se submetem às exigências da beleza ditada pela mídia e pela sociedade.

A questão vai além do embelezar-se ou cuidar de si mesmo, significa pertencer a um padrão universal, não ser indivíduo.

Nos versos “Eu de dia mando nela, e de noite ela manda em mim”, o período de domínio de cada gênero é delimitada pelo repentista. A mulher é senhora da noite e o homem é senhor do dia. “A noite está associada à passividade e o dia a atividade” (CIRLOT, 1984, p. 384). O dia é trabalho, a noite é descanso. O dia é razão, a noite é emoção. Estes versos põem em evidência o masculino como um ser racional e a mulher como um ser emocional. Na eterna peleja entre a razão e emoção, vence a primeira.

Para a cultura brasileira, juventude e beleza têm sido há muito tempo dois importantes pilares. Na poesia do repente não é diferente, a maturidade do corpo feminino quase sempre perde para a sua juventude. A beleza sedutora da “mulher nova, bonita e carinhosa” é exaustivamente decantada, como fora para os trovadores medievais. Há um culto aos atributos físicos da mulher, o que também não é privilégio da cantoria, haja vista a máxima do grande poeta Vinícius de Moraes “As feias que me desculpem, mas a beleza é fundamental!”. O cinema brasileiro, por exemplo, cultivou durante décadas um desrespeito imenso para com a mulher, “a fase dos primeiros filmes da Atlântida e da pornochanchada é bem indicativa dessa abordagem da mulher como objeto de cama e mesa” (JACOBINA, 1998, p. 110). As telenovelas também exploram uma pornografia disfarçada e na propaganda o corpo da mulher vende de creme dental a computadores.

Na cantoria, são poucos os repentistas que se arriscam a valorizar a beleza de mulheres maduras e inteligentes. No *corpus* selecionado não se encontrou exemplo. A beleza continua a ser erótica e sensual. Mas o que é a beleza feminina pela ótica do improvisado? Os versos dos poetas Sebastião Dias e Zé Cardoso³¹ dão uma pista ao leitor:

SD: As mulheres que eu desejo
Eu sei que ninguém reclama
Xuxa servir de escada
Nos degraus da minha fama

³¹ 1º DESAFIO nordestino de cantadores. Realização Secretaria de Educação e Cultura. PE. Gravado ao vivo na Praça do Marco Zero em Recife, 02 de junho de 2001.

E Madonna por meia hora
No colchão da minha cama.

ZC: Tiazinha em minha cama
Desejo com toda fé
A feiticeira também
Beijar da cabeça ao pé
Quem não deseja esse povo
Já tá dizendo quem é.

Nesta sextilha sobre o mote “*As mulheres que eu desejo*”, os poetas cantam as celebridades femininas, erotizando-as. Nota-se que o cantador também se submete ao padrão midiático de beleza e o improviso confirma o culto ao corpo perfeito como uma característica da cultura brasileira.

Na vida real, os padrões “Xuxa” ou “Madonna” de beleza, o oposto da realidade do corpo da brasileira, são praticamente inalcançáveis para a grande maioria das mulheres. Mas o poder de influência da propaganda é tão forte que mulheres de todas as camadas sociais e faixas etárias tornam-se prisioneiras destes modelos.

Para Goldenberg (cf. 2005, p. 25) não se pode negar que no Brasil as mulheres são obcecadas pela beleza física. A idéia de que a pessoa precisa sempre ter um corpo em forma é algo que não se encontra em outras culturas, como também no mercado afetivo nacional a beleza é assaz valorizada. Na cantoria, a musa existe em função do masculino, como se vê nas estrofes improvisadas pelos poetas Raimundo Caetano e João Lourenço³²:

RC: Mulher que prepara a janta
Mulher que lava a cortina
Eu acho a mulher divina
Quando briga ou quando canta
Uma mulher não é santa
Mas é a imitação
Possui brilho na visão
Voz de santa e mão de fada
No bem da mulher amada
Está o bem da criação

JL: Trate a mulher com carinho
Que a mulher que a gente ama

³² II FESTIVAL nacional de repentistas. Caruaru: Rádio Liberdade, 2001.

Já sabe que não reclama /
 Sem o espírito sozinho
 Fique da mulher pertinho
 Lhe ofereça o coração
 E só lhe toque com a mão
 Se ela já tiver deitada
 No bem da mulher amada
 Está o bem da criação.

RC: A mulher quem nos eleva
 Sabe nos acarinhar
 O brilho de seu olhar
 Acaba com toda treva
 Deus foi sabido e fez Eva
 Da costela de Adão
 Jesus é a redenção
 E nasceu de uma imaculada
 No bem da mulher amada
 Está o bem da criação.

JL: A mulher precisa ter
 Toda alegria na vida
 Para cuidar da comida
 Café pra gente ferver
 Não queira nela bater
 Não lhe dê um empurrão
 Mulher ama no colchão
 No chão e na rede armada
 No bem da mulher amada
 Está o bem da criação.

RC: A mulher de qualquer lado
 Eu admiro bastante
 Como esposa ou como amante
 Eu vendo uma moça, agrado
 Heroína no roçado
 Católica na procissão
 Vira a gota no colchão
 Depois da vela apagada
 No bem da mulher amada
 Está o bem da criação.

Nessas cinco décimas em sete sílabas, estereótipos seculares da mulher são reproduzidos. Aqui, todos os perfis da mulher são amados, mas quais são esses perfis? “Como esposa ou como amante”. A missão desta musa é conquistar o macho, é agradá-lo: “Mulher que prepara a janta” “sabe nos acarinhar”. “A mulher não é santa, mas é a imitação”. Ela é uma coisa, uma idéia, uma fada, imaculada, divina, só não pode ser Mulher. O feminino é completamente cristão como se vê nos versos “Deus foi sabido e fez Eva, da costela de Adão”, há aqui uma convergência

para o mito bíblico do gênesis, quando Deus criou o ser humano macho e depois tirou a costela de Adão e fez Eva, a fêmea. O lar e a família representam o espaço adequado aos papéis sociais bem definidos (marido e esposa) e são instrumentos de transmissão da cultura patriarcal.

Sobre a relação repente e ideologia, leia-se o que afirma Kothe (1987, p. 18) “arte e ideologia não são excludentes. Não há arte sem ideologia nem ideologia sem arte; não há obra de arte que não seja também ideológica e não há ideologia que não possa ser utilizada na produção artística”.

Segundo o olhar repentista, a glória da musa é alcançada quando o homem a escolhe para o seu ninho de amor, “como esposa ou como amante”. O grande orgulho da musa é o poder que ela exerce sobre a libido masculina: “mulher ama no colchão, no chão ou na rede armada”. Seu dever é manter o fogo sexual do macho aceso. A dedicação é recompensada com um tratamento carinhoso: “trate a mulher com carinho”, como se faz com qualquer animal de estimação.

Instrumento de satisfação do desejo masculino, a musa é aquela “que vira a gota no colchão” e tem o corpo sempre cheiroso. A musa nega os próprios desejos, deve ser mansa, obediente, carinhosa, santa, conformada com a sua condição de coadjuvante, como se pode ver nos versos dos poetas Rogério Meneses e Hipólito Moura³³:

RM: Ela é o que eu não tinha
 A mulher que eu esperava
 Se para alguém era escrava
 Mas pra mim ela é rainha
 Quando ela está na cozinha
 É a mestra do fogão
 Tempera o melhor feijão
 Faz a melhor cabidela
 Nas curvas do corpo dela
 Capotei meu coração.

HM: Ela está apaixonada
 E eu me apaixonei também
 Não lhe troco por ninguém
 Também não lhe dou por nada

³³ Disponível em cantoriasecordeis.blogspot.com, acesso em 20 out 2008.

A minha deusa sonhada
 Entrou pro meu casarão
 Dá até imitação
 De Letícia Sabatela
 Nas curvas do corpo dela
 Capotei meu coração.

Existem aqui duas estrofes em sete sílabas sobre o mote: “*Nas curvas do corpo dela / Capotei meu coração*”. Na primeira estrofe, a mulher é musa doméstica, rainha do lar, que tempera o melhor feijão, e faz a melhor cabidela, o estereótipo da motorista de fogão. O desdobramento de alguns termos empregados pelo poeta à figura feminina que habita suas fantasias amorosas falam por si: rainha, cozinha, fogão, feijão, cabidela, ou seja, trata-se de uma serviçal, de uma deusa doméstica.

Uma décima possui oito versos improvisados e dois fixos, desta forma, ainda nesta estrofe, observa-se um conflito entre os dois quartetos de versos e o mote. No primeiro quarteto, o poeta narra o surgimento de uma mulher ideal, uma rainha; no segundo quarteto, a revelação, essa mulher é rainha pelo fato de saber lidar com as atividades domésticas, seu reino é o lar. Por sua vez, o mote explora a sensualidade feminina, as curvas do corpo feminino. Neste sentido, o improviso converge para a musa doméstica e o mote canta a musa sensual.

Na segunda estrofe, a cama é o espaço da musa. A mulher narrada é comemorada como aquisição valiosa, que o narrador não dá, nem troca; uma deusa tão bela quanto uma celebridade da televisão: Letícia Sabatela (fantasia erótica da emissão lírica). No geral, a musa é só um corpo funcional, para o sexo e para as tarefas do lar. Nos dois casos, a mulher existe para agradar o macho, na cama ou na mesa. Subentende-se que a musa é peça do imaginário machista dos poetas. Uma musa criada para ser perfeita nas atividades que encantam o criador. A primeira é a imagem da servidão, a segunda da sedução.

Amada ou imaculada, a mulher-musa é sempre um corpo que trabalha, um corpo que reproduz, um corpo para o coito. O corpo ou especificamente a vagina, no olhar repentista, é também um instrumento de poder que pode dominar o homem. Com o corpo a mulher negocia a forma de tratamento que deve receber do macho. Este corpo deve sempre estar impecável, cheiroso, feroso. Por outro lado, os

castigos virão também a partir da forma de se utilizar o corpo. A fidelidade do corpo é exigida. O corpo deve pertencer a um homem, o marido, o dono.

Vejam estas estrofes entre os poetas Sebastião Silva e João Lourenço³⁴:

SS: A mulher tem poder de dominar
 Para o homem que pensa que é sabido
 Mas na frente da mesma ele é perdido
 Se apaixonou no jeito de andar
 A mulher tem um jeito de falar
 Que está pronta pro que der e vier
 E quem bater na mulher é Lucifer
 Por Jesus não pratique essa maldade
 Jararaca não tem nem a metade
 Do veneno dos olhos da mulher

JL: A mulher é a única companhia
 Que acaba com a nossa solidão
 A mulher tem poder na sua mão
 E enfeite da nossa moradia
 A mulher que jamais faz covardia
 De maneira pro que der e vier
 A mulher tem poder faz o quer
 E muitas vezes ela é alta em lealdade
 Jararaca não tem nem a metade
 Do veneno dos olhos da mulher.

Nessas duas décimas em decassílabos, tem-se no mote “Jararaca não tem nem a metade / do veneno dos olhos da mulher” a metáfora da serpente que mais uma vez aparece simbolizando a figura feminina. Segundo Cirlot (1984, p. 522) a serpente representa “a sedução da força pela matéria (Jasão por Medéia, Adão por Eva)”, o cantador pela musa. A serpente é então o princípio do mal inerente a tudo o que é terreno. Para Bachelard (cf. 1990, p. 201), a imagem da serpente tornou-se uma “imagem tradicional” transformada em tema por todos os poetas de todos os tempos e lugares. Aqui, a serpente é o arquétipo da mulher astuta, mas uma astúcia baseada nos sentidos, no corpo, e não na razão, no cérebro.

O poder delegado à mulher no primeiro verso da primeira estrofe é identificado nos quarto e quinto versos: “o jeito de andar e falar”, logo, o poder feminino está na sensualidade. O mito de Eva está mais uma vez presente, o

³⁴ 1º DESAFIO nordestino de cantadores, gravado ao vivo na Praça do Marco Zero em Recife, 02 de junho de 2001, Realização Secretaria de Educação e Cultura. Governo PE.

homem pensa que é esperto, sabido, mas a mulher pode dominá-lo pela fraqueza da carne.

Na segunda estrofe, percebe-se certa contradição entre o sentido do mote e o improviso do cantador. A musa do mote é venenosa, vingativa, traiçoeira, fatal. Enquanto no improviso a mulher é caracterizada pelos termos: companhia, no primeiro verso; enfeite, no quarto verso, e lealdade, no oitavo verso. Se os olhos são as janelas da alma, a musa do poeta se divide entre a alma obediente da esposa e a alma transgressora da mulher-fatal.

Verifica-se que a dicotomia mulher e sensualidade, corpo e dominação, atravessam todo improviso. No entanto, constatar os aspectos predominantes da cultura machista na cantoria de viola é o óbvio, será registrado mais adiante o surgimento de uma nova leitura do feminino, muito discreto, mas que atualiza o repente em relação aos avanços sociais alcançados pela nova mulher nas últimas décadas.

3.3 A mulher que só quis me enganar: a figura da vilã

A vilã na cantoria é geralmente representada através de três subcategorias: a sogra, a adúltera (a esposa infiel e a meretriz) e a esposa dominadora. Sua índole é transgressora, seu papel é contrariar o comando masculino. O simbolismo da serpente está diretamente relacionado a esta figura, recriando o estereótipo feminino da maldade.

3.3.1 A adúltera e o chifrudo

A vilã mais versada pelo repentista é a adúltera, nesta subcategoria se encontram as mulheres infiéis e as prostitutas. Vejam os versos improvisados pelos

poetas Miro Pereira e Louro Branco .³⁵ sobre o mote “Já faz dias que estou desconfiado, só me chamam de pano de toureiro”:

LB: A mulher que eu botei no meu curral
 Se casou mas não dá muito valor
 Ela gosta de beijo de doutor
 E de beijo que vem de marginal
 Quando sai é levando nem real
 Quando vem é trazendo algum dinheiro
 Eu não sei se é dinheiro de solteiro
 É de junto ou de cabra emancebado
 Já faz dias que estou desconfiado
 Só me chamam de pano de toureiro.

MP: Tô perdendo da vida o conteúdo
 Eu não sei mais na vida o que fazer
 Quando eu saio num bar para beber
 Alguém diz que lá entra um cabeludo
 Aceitei já o nome de chifrudo
 Que um vizinho gritou no meu terreiro
 Mas eu disse depressa: - companheiro
 Não aceito é o nome de veado!
 Já faz dias que estou desconfiado
 Só me chamam de pano de toureiro.

Neste mote em decassílabo, a expressão “pano de toureiro” na linguagem do povo tem o mesmo significado que “levar chifres” ou “ser corneado”, ser traído. Como reza o ditado popular: “O corno é sempre o último a saber”. O personagem encarnado pelo poeta diante das evidências ainda “desconfia que está sendo traído”. O que desperta essa desconfiança é a opinião pública (só me chamam de pano de toureiro), e através dela o atraído sente a sua masculinidade desvalorizada. Ser traído é ser trocado por algo supostamente melhor.

É importante lembrar que na vida cotidiana brasileira o adultério é tão comum quanto o casamento, o namoro ou qualquer outro tipo de acordo amoroso legal. Uma prova disso são as telenovelas sempre recheadas de casos extraconjugais como forma de segurar a audiência.

No primeiro verso da primeira estrofe, “a mulher que eu botei no meu curral”, a vilã é representada por uma vaca, metáfora zoomórfica que aparece de forma subentendida. Por sua vez, o termo “curral” simboliza o casamento, o lar, seus limites e regras. A vaca é o estereótipo da mulher leviana, que aceita qualquer

³⁵ CAETANO, Raimundo. CD A seleção da viola, 30 anos de viola de Raimundo Caetano.

homem, “doutor ou marginal”. A vaca é posta no curral para ali permanecer quieta e conformada, procriando, dando leite, nutrindo, sem reclamar. Caso ela “pule a cerca” e queira experimentar um pouco a liberdade de outros “pastos”, despertará a fúria do seu dono e será castigada. Como castigo, por não respeitar o curral (não valorizar o casamento), a vilã é rebaixada à subcategoria das adúlteras, das prostitutas.

Observa-se no primeiro verso: “A mulher que eu botei em meu curral”, que a ação praticada na primeira pessoa “eu” e “meu” ressalta a arrogância masculina, o poder do falo. O personagem-poeta, imitação de tantos “machos” da vida real, precisa desse disfarce de dono para se afirmar como ser masculino diante da opinião pública.

Sobre a reprodução de modelos socioculturais, assinala Santaella (1996, p. 214): a ideologia “fornece aos indivíduos de uma dada formação social certa homogeneidade nos modos como interpretam o mundo, nas suas maneiras de sentir, querer, julgar e de se conformar às condições reais de existência”. Por sua vez, Patai (1964, p. 73) argumenta que o mito é um instrumento que “opera validando leis, costumes, instituições e crenças (...)” enquanto “novos mitos criam novos padrões socioculturais e, inversamente, novos costumes e novas situações sociais criam novos mitos (PATAI, 1964 p. 14)”. Por outro lado, a psicanálise considera que “o inconsciente é o fato de que nós estamos condenados a repetir um passado do qual nos lembramos e a tomar como lembranças aquilo que jamais se repetirá sob sua forma primeira (BELLEMIN-NOEL, 1978, p. 97)”.

Com base nesse suporte teórico-conceitual, pode-se dizer, ainda que pareça uma afirmação verborrágica, que o personagem-poeta em questão dá voz à secular noção falocêntrica de mundo do homem-zeus patriarcal. No entanto, percebe-se também que a supremacia masculina divulgada pelo personagem-poeta começa e termina no primeiro verso, como se este fosse o discurso da tradição, dos mitos do inconsciente masculino, do ego patriarcal, e os demais nove versos se limitassem a expor a perplexidade masculina diante das transformações da mulher nesta pós-modernidade.

A partir do segundo verso “se casou, mas não dá muito valor” os papéis ficam invertidos, o espaço da mulher passa a ser o público e o do homem o privado. Essa inversão desorienta o discurso hegemônico do macho. O comportamento transgressor da vilã tem o aspecto positivo de abalar os tradicionais valores atribuídos a masculinidade (que por tanto tempo reprimiu o crescimento do ser feminino). Ao mesmo tempo, percebe-se o quanto o imprevisto de viola vem sendo palco da crise do masculino na atualidade.

Na segunda estrofe, o poeta se utiliza de uma linguagem mais denotativa: “eu não sei mais da vida o que fazer”; o personagem-poeta admite a sua incapacidade em lidar com a traição, o que gera nele o desinteresse pela vida. No primeiro verso: “Tô perdendo da vida o conteúdo”, o termo “conteúdo” está associado aos valores machistas, à falsa moralidade secular masculina de dupla via: aos machos as permissões sexuais, às fêmeas as proibições; em outras palavras, pode-se dizer que o personagem está sentindo-se menos “homem”, conformando-se com a sua fragilidade.

Este aspecto fica bastante claro nos quinto e sexto versos “aceitei já o nome de chifrudo, que um vizinho gritou no meu terreiro”. Aceitar a pecha de ser um corno numa sociedade de cabras-machos significa também ter de “engolir” o comportamento da nova mulher. Como lidar com essa nova realidade? Os efeitos são tão grandes que o personagem “não sabe da vida o que fazer”. Durante muito tempo, ele gozou de uma hegemonia absoluta, durante muito tempo se fantasiou de supermacho, agora a sua identidade está confusa, carente de reconstrução.

O termo “veado”, no oitavo verso da segunda estrofe, flagra o desprezo do personagem-poeta pela condição feminina, uma vez que, veado é uma metáfora zoomórfica para o homem que adota a aparência feminina, ou é dado a hábitos femininos. O personagem-poeta prefere ser corno a ser chamado de veado. Para compreender este aspecto, pode-se tomar emprestada a noção freudiana de castração, à qual está relacionado o medo masculino de ser castrado, virar mulher, o medo da perda do pênis (referência do poder masculino em relação ao feminino).

A psicanálise freudiana afirma que na mulher a descoberta das diferenças sexuais é acompanhada de um sentimento de desilusão e desvalorização, enquanto no homem pode exercer um efeito traumático e poderoso com alterações na atitude sexual e no caráter (cf. FREUD, 1995, p. 93). Segundo Rosito (1996, p. 469), “o homem assumindo à castração materna elege o ideal do gênero do pai, ideal que coincide com a valorização social que o pai tem na cultura”. A castração então significa perder esta identificação paterna. O medo de não poder ser igual ao pai. Em síntese, o que mais chama a atenção nas duas estrofes é a inversão de papéis históricos entre macho e fêmea no que se refere a fidelidade conjugal.

É importante salientar que não existe na cantoria a busca existencial do EU individual, o ego repentista é coletivo. As emoções e sentimentos narrados na primeira pessoa do singular são valores comuns ao meio social do repentista. A sua linguagem expressa sempre uma realidade coletiva. Desta forma, o personagem traído fala por todos os ouvintes traídos. Esta poesia social, extremamente envolvida com o ego coletivo, é um dos diferenciais entre a cantoria e outros gêneros poéticos.

3.3.2 Mulher do sexo vendido: A figura da meretriz

No repente, a prática sexual fora da instituição casamento ainda motiva leituras moralistas, como se pode observar na estrofe versada pelo poeta Valdir Teles³⁶:

Nunca tive o direito de senhora
Ser lembrada nos dias memoráveis
Sempre fui como peças descartáveis

³⁶ DANTAS, Fenelon; TELES, Valdir. CD O universo dos versos, faixa 4 Homenagem a Severina Branca. s/d.

Que a pessoa utiliza e joga embora
Meu desejo mudava de hora em hora
Confiando em promessa e falsas juras
Como prova das minhas desventuras
Nunca tive direito a um só marido
O silêncio da noite é que tem sido
Testemunha das minhas amarguras.

Como se vê, a condição de vítima não extrai da prostituta a pecha de maldita, mesmo diante das adversidades sociais que lhes são impostas. A meretriz é culpada porque a sociedade afirma que ela assim escolheu: “como prova das minhas desventuras”. No imaginário do povo a meretriz tem o poder de seduzir e destruir, o que coloca a adúltera num plano distinto da normalidade, ela ameaça a estrutura familiar e desafia a autoridade masculina.

O termo “senhora” no primeiro verso polariza a figura da mulher. Neste pólo, as senhoras casadas e seus dias memoráveis, naquele, as velhas prostitutas e suas noites amarguradas. A meretriz desta narrativa é condenada a viver sem marido, ou seja, a não ter um reconhecimento social, por se entregar a uma vida de luxúria, por confiar nas promessas de homens falsos. Observe-se que o homem que frequenta o meretrício é apenas falso, mulherengo, nunca comparado a uma peça descartável.

A mulher torna-se meretriz porque os homens a procuram nesta condição. Mas neste caso, os homens estão invisíveis. Veja o quinto verso “meu desejo mudava de hora em hora”, ou seja, a vida sexual da personagem meretriz era intensa, mas onde estão os parceiros dessas aventuras? Invisíveis. A meretriz não pode ter marido, porque não tem honra e ter honra, à leitura patriarcal da mulher, significa ser fiel a um homem, o esposo. Segundo os princípios cristãos, a adúltera é uma transgressora do sagrado vínculo matrimonial e, portanto, é condenada a ter no fim dos seus dias uma vida amargurada.

É importante salientar que o modelo básico de esposa, na maioria das vezes versado pela cantoria, continua sendo o da mulher sertaneja que atua essencialmente no espaço privado do lar, realizando tarefas exclusivamente domésticas.

No Nordeste brasileiro, a compreensão de gênero demanda o entendimento dos mecanismos históricos da sociedade patriarcal, que no Brasil está relacionada ao período colonial, quando o homem era a autoridade máxima em todos os espaços de relações humanas, familiar ou público. Desta forma, admitia-se a poligamia masculina, mas a fidelidade era obrigatória para a mulher. Esposa e filhos eram bens incluídos no montante patrimonial do homem.

A seguir, a canção do poeta Valdir Teles³⁷ “A mulher na marquise” narra a saga de uma menina que é abandonada pela mãe, criada por uma boa madrasta, porém, por força do “destino” termina se prostituindo. Enquanto teve beleza, ela foi bastante procurada, hoje, velha, doente, sem amor, sem companhia e esquecida pelos homens, vive à margem da sociedade, nas marquises de velhos casarões, esperando a morte.

Parti pras casas noturnas
Fui ser mulher de prazer
Me viquei em três coisas
Jogar, fumar e beber
Mulher do sexo vendido
Todo tipo de bandido
Eu tinha que receber

Enquanto nova e bonita
Vivia de ilusão
Depois de velha esquecida
No mundo da rejeição
Vendi o corpo e a alma
Hoje o diabo bate palma
Vendo a minha perdição.

Não casei, não tive filhos
Fui mulher sem confiança
Troquei a honra no vício
Quando ainda era criança
Depois que a vida acabou-se
O destino encarregou-se
De fazer essa cobrança

Hoje estou velha e doente
Vivendo de caridade
Esquecida pelos homens
Fora da sociedade

³⁷ SILVA, Sebastião da. TELES, Valdir. As canções que o povo canta, faixa 4 A mulher na marquise.

Sem amor, sem companhia
 E vim terminar meus dias
 Nas marquises da cidade.

No primeiro e segundo versos da primeira estrofe “parti pras casas noturnas, fui ser mulher de prazer”, nota-se que a ação é praticada pela personagem: deliberadamente ela escolhe ser “mulher de prazer” e sobreviver vendendo o corpo, as imposições de uma sociedade injusta e as causas que a levaram a fazer esta escolha são ocultadas. A explicação dá-se através do pecado nos quinto e sexto versos da segunda estrofe “hoje o diabo bate palma, vendo a minha perdição”. O pecado de trocar a “honra” pelo “vício”. O poder sedutor da mulher reside em sua beleza física, que conduz ela mesma e os homens ao “erro”: “jogar, fumar e beber”. A moralidade cristã guia o olhar do poeta e sua leitura dos prazeres noturnos, território de mulheres e homens perdidos (vendedoras de sexo e bandidos).

A mensagem moralista da narrativa se completa nas terceira e quarta estrofes. Como decorrência do pecado, a mulher é condenada a não casar, não ter filhos e ser banida do convívio “social”. Reproduzindo uma prática secular, a mulher é queimada na fogueira dos falsos valores morais. Observa-se aqui uma vez mais os resíduos do “canto patriarcal” ecoando na cantoria de viola nordestina.

3.3.3 Não é o cão, mas parece: a figura da sogra

A sogra é geralmente cantada representando a mãe da esposa, logo, a sogra do marido, embora possa também, raramente, ser citada na condição de mãe do marido. Na cantoria entre os poetas Louro Branco e Zé Viola³⁸ sobre o mote: “Quem mora em casa de sogra”, pode-se identificar algumas das várias faces da sogra que fazem parte do imaginário popular nordestino:

Veja a primeira estrofe:

³⁸ CD FESTIVAL de poesia em defesa do folclore. Caruaru: Escalamares, s/d, faixa 1.

ZV: Quem mora em casa de sogra
 Peleja e não é aceito
 Se for uma nora sonsa
 Ela põe nela defeito
 Se for um genro calado
 Padece do mesmo jeito

O temperamento da sogra é revelado logo no segundo verso “peleja e não é aceito”, supõe-se que genro ou nora tentam manter uma relação amistosa, mas não conseguem, em função da intolerância da sogra. Observe-se que nesta pequena narrativa, as duas figuras negativas são femininas, a sogra é ranzinza e a nora pode ser sonsa, dissimulada. O genro, porém, calado, é vítima.

LB: Ele vive cabisbaixo
 Seu pranto faz propaganda
 E quando ele dá um grito
 Com um olho para uma banda
 A velha diz enfezada
 Aqui meu velho é quem manda

Se na primeira estrofe a sogra aparece perfilada de intolerante, nesta segunda estrofe seu perfil é de autoritária. No terceiro verso “E quando ele dá um grito”, a tentativa do genro de impor a sua autoridade é rapidamente contestada pela velha que proclama no sexto verso: “aqui meu velho é quem manda”. Observe que nem como vilã a mulher administra o seu espaço, pois, logo a figura masculina poderosa e invisível do sogro é invocada.

LB: É uma vida sem trégua
 Quase não falta novela
 A velha fica de olho
 Sem perder o sentinela
 Se ele rir pr'uma cachorra
 Ela diz pra filha dela

Na terceira estrofe, no terceiro verso “a velha fica de olho”, o estereótipo da “faladeira” é encarnado pela vilã, pois sob seu teto “quase não falta novela”, não faltam fofocas. Sua função é espionar a vida do genro, mantê-lo na linha. A sogra é um modelo a ser reproduzido pela filha. Nota-se no quinto verso o emprego da metáfora zoomórfica da cachorra no sentido pejorativo, vulgarizando a imagem da mulher. A mulher cachorra na linguagem popular é a mulher que gosta de se exhibir, mulher maliciosa, mulher safada. No contexto, o genro se insinua pra cachorra, mas

o feminino é culpado por seduzi-lo. Através do olhar masculino, observa-se a representação de três estilos negativos de fêmeas e um modelo positivo de macho: a sogra bisbilhoteira, a filha ingênua e a mulher exibida, a cachorra. Por sua vez, o masculino é um garanhão, macho, viril.

ZV: Porém se for sogra bela
 Que sabe cuidar da lida
 A mulher é apoiada
 O genro não se intimida
 Que é mesmo que estar
 Na casa da mãe querida

Na quarta estrofe, a figura materna é invocada para justificar a possível existência de uma boa sogra, pois se a sogra for bela “é mesmo que estar na casa da mãe querida”. No contexto, o olhar repentista traça um quadro harmônico de relações entre sogra, genro e nora, fundamentando essa harmonia nas afinidades e negando as diferenças.

LB: Mas se for sogra exibida
 O quadro fica perdido
 Só dá razão a mulher
 Que é do seu fruto querido
 E se ela for sem vergonha
 Ela esconde do marido

A quinta estrofe, a sogra torna-se cúmplice da filha, uma cumplicidade perigosa na percepção do olhar repentista, diante da possibilidade da sogra ser omissa no caso da filha praticar o adultério. Nota-se que na terceira estrofe a sogra é nomeada bisbilhoteira por revelar à filha os segredos do genro com a “mulher-cachorra”. Se na terceira estrofe a sogra é julgada por revelar a infidelidade masculina, nessa ela é julgada por omitir o adultério feminino, como se vê no quinto e sexto versos “e se ela for sem vergonha, ela (a sogra) esconde do marido (o genro). Os argumentos do masculino nesta estrofe têm uma carga de impostura.

Segundo Oliveira (2005, p. 99), “na história da literatura ocidental, a representação do triângulo amoroso (marido, mulher, amante) não é nova, já era tema dileto dos antigos e medievais fabliaux”. Durante séculos na sociedade patriarcal, a exclusividade sexual foi privilégio masculino. O homem poderia ser infiel sem danos para a sua moral. O adultério condenável era o feminino, inclusive, com

a perda da própria vida em algumas culturas. Sabe-se que o apedrejamento era o castigo imposto à adúltera pela lei hebréia.

ZV: O casal se desmantela
 Quando a sogra desmerece
 Que fica o ódio subindo
 E o amor sempre desce
 Porque uma sogra ruim
 Não é o cão, mas parece

A sexta estrofe, a metáfora zoomórfica do cão é associada à figura da mulher. O cão simbolizando o mal, o demônio. Eva foi tentada pelo demônio, pecou e induziu Adão a pecar também. A sogra então é responsabilizada por todo mal que acontece ao casal, “porque uma sogra ruim, não é o cão, mas parece”. Oliveira (2005, p.137) assinala que a zoomorfização, associar características de animais a pessoas, foi figura de retórica preferida dos naturalistas pela sua leitura biológica e patológica do ser humano “submetendo-os às mesmas leis que movem e determinam os animais ditos irracionais (...) obviamente esse uso conduz ao rebaixamento e a tipificação das personagens retratadas, enrijecendo-as”. Vale lembrar que, na literatura popular, essa figura metafórica é usada como forma de ultraje ou punição.

ZV: Mas tem sogra que é franca
 Que o genro não enjeita
 Chama o casal de feliz
 Pega a filha e ajeita
 Parabéns a toda a sogra
 Que ao seu genro respeita.

O Complexo de Édipo seria a explicação da psicanálise para a sogra importuna, caracterizada por não saber dividir o amor do filho com uma suposta rival, a nora. Segundo a estrofe acima, esta barreira pode ser superada através da cordialidade (primeiro verso), aceitação (segundo e quarto versos) e respeito (sexto verso). Entretanto, observa-se que a ação é toda praticada pela sogra, ou seja, é o feminino quem precisa ceder para o progresso da relação. Em contrapartida, o masculino deve ser aceito e respeitado, como se vê nos dois últimos versos: “parabéns a toda sogra, Que ao seu genro respeita”.

A cantoria tem uma peculiaridade formal que de certo modo facilita a sua análise, a maioria das estrofes pode ser interpretada individualmente. Cada estrofe de sextilha, décima, martelo alagoano, entre outras modalidades, são estruturas que encerram métrica, rima e tema.

Nesta cantoria, o sogro é invisível, intocável, porém a sua autoridade se faz presente quando requisitada. Em mais de mil cantorias ouvidas durante esta pesquisa, o termo sogro não foi identificado em nenhum mote. A sogra, quando abordada, foi perfilada com adjetivos antagônicos como velha chata, linguaruda, irritante, mandona e intrometida.

Segundo Gancho (1989, p. 25):

A imagem tem muitos significados, mas representa a unidade, é uma síntese verbal: o poeta resume realidade-sensação, usando poucas palavras. A criação da imagem é determinada pela economia de palavras, porém, em sua interpretação, ela se configura como um processo cumulativo de visões – A significa B + C + D +... .

A composição da figura da sogra é impregnada de uma profunda carga ideológica, que remete a visão patriarcal do feminino. No contexto, a primeira imagem que chama a atenção nas sextilhas sobre o mote: “Quem mora em casa de sogra” é a imagem da casa como eterno espaço da mulher, o espaço da doméstica, da esposa, da nora, da sogra. Na vida real, vale lembrar que quase não se utiliza a expressão “casa do sogro”. Por sua vez, a imagem do homem autossuficiente, assim como, os estereótipos negativos da mulher não mais se sustentam nesse tempo de profundas mutações.

3.3.4 Toda mulher hoje em dia quer dominar o marido: a figura da dominadora

Na composição da figura dominadora, o ego lírico do poeta cantador se põe na condição de vítima da sagacidade feminina. A narrativa aqui é focada na disputa pelo poder no espaço doméstico. A hegemonia masculina é posta em questão por um modelo feminino que quase sempre se utiliza de estratégias de intimidação, reconhecidas como masculinas, para desafiar o próprio homem. São táticas opressoras de comportamento nas esferas sociais e sexuais, como se pode notar

nos versos dos poetas Pedro Bandeira e Francisco de Assis sobre o mote “Toda mulher hoje em dia, quer dominar o marido” (DANTAS, 1999, p. 147):

PB: Seja Joana ou Ester
 Se for uma autoridade
 O marido na verdade
 Só faz o que ela quiser
 Ninguém confie em mulher
 Mulher é bicho sabido
 Quando levanta o vestido
 Já ta marcando a quantia
 Toda mulher hoje em dia
 Quer dominar o marido.

FA: Conheço mulher que faz
 Esposo de brincadeira
 É ele quem faz a feira
 De frutas e cereais
 Quem troca o bujão de gás
 E só come o pirão mexido
 Se for por ele cozido
 E lavar os pratos na pia
 Toda mulher hoje em dia
 Quer dominar o marido

PB: Temos mulher deputada
 Tem juíza de direito
 E está lascado o sujeito
 Que casa com delegada
 Quando ela está afobada
 Lhe enquadra como bandido
 E depois do cabra detido
 Chora na delegacia
 Toda mulher hoje em dia
 Quer dominar o marido.

O mote sobre o qual estas três narrativas se desdobram apresenta uma situação inusitada do feminino no repente de viola tradicional, o desdobramento das palavras denuncia um masculino indefeso: “toda mulher + hoje em dia + quer dominar + o marido”. Na leitura destes quatro momentos, a atuação social da mulher é vista como uma afronta a secular soberania masculina. Por outro lado, expõe a fragilidade do um masculino que se respaldava numa hegemonia agora profundamente abalada. O mote prenuncia o fim do supermacho.

Na primeira estrofe, o primeiro verso faz referência a duas personagens históricas, a rainha Ester e Joana D’arc. A primeira, personagem bíblica, heroína do povo judeu, de menina órfã chegou a ser rainha da Pérsia; a segunda, heroína

francesa, tornou-se comandante de tropas militares durante o reinado de Carlos VII. Traída pela inveja de outros líderes militares, foi condenada e queimada em praça pública.

Duas mulheres representando dois momentos distintos na história feminina. A referência é feita com base nos livros de história geral que fazem parte do acervo de leituras obrigatórias do poeta cantador. A referência aqui explora simplesmente a imagem dessas duas mulheres pela autoridade que exerceram em relação ao masculino.

Na primeira quadra da primeira estrofe, o segundo verso “se for uma autoridade” (entende-se então o porquê da referência inicial a Joana e Ester), o poder feminino está associado à posição social e o seu domínio em relação ao macho também depende desta condição. Isto é revelado nos terceiro e quarto versos: “o marido na verdade, só faz o que ela quiser”. A situação narrada a partir da segunda quadra, do quinto ao oitavo versos, remete mais uma vez ao mito da mulher como uma criatura pecadora, que enganou até o diabo. “A mulher é um bicho sabido”, nessa metáfora zoomórfica a mulher incorpora todas as criaturas traiçoeiras, todas as qualidades negativas do bicho humano. Sua maior astúcia está na forma como utiliza a sexualidade: “quando levanta o vestido, já tá marcando a quantia”, pois os bichos “em seu grau de complexidade e evolução biológica, desde o inseto e o réptil ao mamífero, expressam a hierarquia dos instintos” (CIRLOT, 1984, p. 78). A mulher quando levanta o vestido exerce a hierarquia dos instintos e abala o falocêntrico mundo machista do cantador.

A segunda estrofe se estrutura ainda sobre a leitura binária da sociedade patriarcal. O homem deve ser o provedor “fazer a feira, trocar bujão de gás”, a mulher deve permanecer no seu eterno papel de administradora das atividades do lar: “cozinhar, lavar os pratos”.

Na terceira estrofe, a nova organização dos valores e papéis estabelecidos pelos novos parâmetros sociais é questionada pela ótica do cantador. A cena introduzida entre o terceiro e sétimo versos revela a falta de rumo que tem gerado a

atitude da nova mulher no imaginário repentista. Existe aqui uma troca de papéis, a mulher simbolizada pela figura da delegada representando a autoridade, enquanto o homem na figura do bandido simbolizando a exclusão social. A imagem final nos sétimo e oitavo versos “depois do cabra detido, chora na delegacia”, revela toda confusão masculina. Neste sentido, as estereotípias não mais se sustentam e o cabra-macho nordestino também chora.

Esta troca de papéis pode também ser percebida nesta cantoria entre os poetas Sebastião da Silva e Severino Feitosa³⁹ sobre o mote “Um marido dominado”:

SS: Um marido dominado
De casa ele não sai
Vai só cuidar das crianças
Nem brinca, nem se distrai
E se houver um forró
Ela nem diz e nem vai.

SF: Ele ali todo morfino
Do fogão é o chofer
Se humilha toda noite
Ao lado da mulher
Que até pra fazer amor
Só na hora que ela quer

SS: Dominado por mulher
Não tem uma vida bela
É pior do que galinha
Mais mole do que cadela
Devia tirar a calça
E vestir o vestido dela.

SF: Ele bem pouco reclama
Se é só dessa maneira
É quem cuida da cozinha
É quem lava a casa inteira
E ela só acha o bonito
Quando é na véspera da feira.

Em síntese, as situações narradas expõem através do olhar masculino um perfil de mulher que desafia os valores tradicionalmente atribuídos ao homem. Desta forma, é válido afirmar que se esta masculinidade fosse perene não estaria tão

³⁹ 3° *DESAFIO nordestino de cantadores*, Produzido pelo Gov. Est. Pernambuco, Recife-PE, 2003

abalada diante a nova realidade; se existe uma crise deste homem, é porque os seus fundamentos secularmente erguidos já não se sustentam, foram abalados pelas transformações sociais na modernidade e, seguramente, pela mudança na história das mulheres.

3.4 A remissão do matrimônio

A união entre um homem e uma mulher nos moldes da doutrina cristã depois de séculos continua a desvaler o gênero feminino. Com base nas idéias de Hobsbawn (cf. 1997, 2008) sobre as tradições inventadas, fez-se uma investigação sobre as origens do matrimônio. Esta noção histórico-cultural foi utilizada no estudo da representação da mulher-heroína, objeto do próximo tópico.

O mito primevo da grande-mãe presente em todas as culturas é reproduzido pela figura da heroína. Na história de todos os povos, o herói funciona como o guardião dos valores morais e através de suas narrativas esses valores são transmitidos e repassados às futuras gerações. Conforme assinala Brandão (cf. 1997, p. 15), a função primordial de todo herói é servir e proteger o seu povo. Neste sentido, o herói deve por os interesses coletivos acima de tudo e se necessário for deve sacrificar-se pelo bem-comum.

No imaginário do poeta cantador, a heroína tem sido representada através de duas figuras: a tradicional, representada pela figura materna; e a moderna, representada pela mulher independente, trabalhadora, profissional. A primeira simboliza a visão arcaica do feminino imposta pela sociedade patriarcal; e a segunda, a mulher transgressora, impetuosa, contestadora que não aceita mais modelos predefinidos de comportamento para a sua atuação social. Nestes dois tipos tem-se, em relação ao *corpus* analisado, um olhar essencialmente masculino, personificações quase sempre contraditórias do feminino. Por um lado enaltecendo a tradição, por outro, dando boas vindas à nova mulher.

Vale sempre lembrar que os repentistas atuam como “portavozes” do povo. Desta forma, não se pode negar a presença destes estereótipos femininos no

imaginário popular, como também a sua constante reprodução pela mídia. Sobre a relação mídia e verdade, veja a opinião dos poetas cantadores Raimundo Nonato e Nonato Costa⁴⁰ sobre o mote “A mídia mostra e obriga, o povo vê e aceita”:

NC
 Existem por todo canto
 Rádio, TVs e jornais
 A mídia querendo faz
 Um sataná virá santo
 O seu crescimento é tanto
 Que a nossa visão se estreita
 Futebol, política e seita
 Se ela quiser tem quem siga
 A mídia mostra e obriga
 O povo vê e aceita.

RN
 Ela nos faz convencido
 Que o Pentágono não erra
 E o paraíso da terra
 É nos Estados Unidos
 Que a ONU não tem partidos
 Que a NASA é super-perfeita
 E o quarto mundo se deita
 Aos pés da Europa antiga
 A mídia mostra e obriga
 O povo vê e aceita.

Na televisão brasileira, estes modelos femininos são reproduzidos, por exemplo, semanalmente no seriado *A grande família*⁴¹ através das personagens das atrizes Marieta Severo (Nenê), a dona de casa, e Andréa Beltrão (Marilda), a mulher liberal. Nenê é casada, doméstica, boa mãe, boa esposa e fiel; Marilda é solteira, microempresária, independente, mora sozinha e tem três amantes: Tuco, Paulão e Mendonça. A terceira personagem feminina “Bebel”, filha de Nenê, também é casada, mãe e fiel. Em síntese, o seriado procura mostrar que há espaço para todos os estilos no terreno afetivo e que isto não interfere nas relações fraternais, no entanto, não consegue escapar (e talvez não seja a intenção) da visão binária patriarcal que associa o espaço do lar (Nenê) à fidelidade e o espaço da rua (Marilda) ao adultério.

⁴⁰ COSTA, Nonato; NONATO, Raimundo. CD Os meninos da viola. João Pessoa – PB: Nonatos Produções, 1996.

⁴¹ Exibido às quintas-feiras pela Rede Globo de Televisão.

Contrariando o sensocomum, a prioridade da primeira literatura cristã era a virgindade feminina e não o casamento, nem a família. As mulheres eram educadas para permanecerem virgens e, desta forma, alcançar a imortalidade, o paraíso cristão. O corpo virgem, pregava o cristianismo, era o templo da alma apta para o movimento rumo a Deus (cf. VAINFAS, 1986, p. 8). Este discurso era dirigido às mães que tinham a missão de orientar as filhas para a vida celibatária. No Século IV, a doutrina cristã pregava que a verdadeira união entre a Igreja e Cristo só se dava através da virgindade.

Entre os séculos IV e VI, propaga-se na Europa ocidental uma literatura voltada para a castidade masculina, em que era aconselhado aos homens evitar o casamento para não aguçar os desejos da carne. Por esta época, surge a figura da mulher diabolizada, a imagem do demônio, da tentação sexual. A única imagem que resguardava a mulher era a da virgem, da mulher assexuada.

A moralidade desta época se pautava pela renúncia aos instintos sexuais, inclusive no espaço conjugal. Desta forma, o casamento foi hostilizado durante séculos pela Igreja por favorecer prazeres venéreos. Só a partir da queda do Império Romano no século V o casamento começa a apresentar sinais mais freqüentes como prática social, mas permaneceria vinculado à procriação, a descendência e ao legado econômico da família. “A mulher era, pois, parte do patrimônio familiar e a sua entrega a um homem selava a união de duas casas reais nobiliárquicas” (VAINFAS, 1986, p. 27).

Por fim, a remissão do casamento dá-se no século XII quando os adeptos do matrimônio conseguem transformá-lo num sacramento definitivo. “Sinal dos tempos: o casamento exclui a castidade e exige o pecado da carne, transfigurado em mistério cristológico” (VAINFAS, 1986, p. 31). O casamento é então uma invenção da política cristã, formatado segundo interesses econômicos e ideológicos da igreja e das classes dominantes.

O casamento, oficializado e sacramentado pela Igreja a partir do Século XII, influenciou a história da sociedade ocidental, assegurando a hegemonia masculina e

tornando as mulheres durante séculos seres invisíveis na história da vida pública do ocidente.

A formação social do Brasil, durante a colonização, tem no casamento e na família os seus pilares. Os colonos chegavam de Portugal já casados ou constituíam famílias com mulheres nativas. Sob esse aspecto, afirma Freyre (1966, p. 21):

A família, não o indivíduo, nem tampouco o Estado nenhuma companhia de comércio, é desde o século XVI o grande fator colonizador no Brasil, a unidade produtiva, o capital que desbrava o solo, instala as fazendas, compra os escravos, bois ferramentas, a força social que se desdobra em política, constituindo-se na aristocracia colonial mais poderosa da América Latina.

Hobsbawn (cf. 2008, p. 277) comentando sobre as condições de vida das mulheres nas sociedades pré-industriais, quando as casadas eram forçadas pelos maridos a realizar as tarefas domésticas e de sobrevivência (atividades agrícolas ou mercantis), afirma que pouco havia até então para dizer sobre as mulheres “que não se dissesse igualmente nos tempos de Confúcio, de Maomé ou do Velho Testamento”. Por sua vez, assinala Perrot (cf. 2005, p. 197) as mulheres por diversas vezes foram excluídas da História por esta ter sido basicamente escrita através do olhar masculino.

No século XIX, com a industrialização e a conseqüente separação da casa e do local de trabalho, as mulheres são obrigadas a escolher o gerenciamento da vida doméstica, em função de serem os ganhos familiares irregulares e normalmente providos pelo marido. No final desse século, do ponto de vista das mulheres, a dependência econômica sob a benção do santo matrimônio passa a ser uma alternativa de conseguir uma condição de vida melhor, já que suas chances no competitivo meio profissional masculino eram mínimas. Nesse contexto, “sua mais promissora carreira era o casamento” (HOBSEBAWN, 2008, p. 280).

Também no início do Século XX, com os avanços do movimento pela emancipação feminina, o casamento continuava a ser visto como uma carreira “à qual aspiravam também às mulheres trabalhadoras não-manuais que abandonavam

o ensino escolar ou o emprego de escritório para casar, mesmo quando não fossem a isso obrigadas”. (HOBSBAWN, 2008, p. 303).

Na cantoria contemporânea, o casamento não é mais tão venerado como antes, como se pode ver nos versos sob a modalidade quadrão perguntado, improvisados pelos poetas Daudeth Bandeira e João Paraibano:

DB: O que diz do casamento?
 JP: Verdadeira simbiose
 DB: A mulher é uma dose
 JP: Tomada a todo momento
 DB: Mas divide o sofrimento
 JP: E requer muita atenção
 DB: Pra não ter mais confusão
 JP: É melhor não ser casado
 Ambos:
 Isto é quadrão perguntado
 Isto é responder quadrão.
 (DANTAS, 1999, p.157)

3.5 Deusa do lar: a heroína mãe

No tópico anterior, observou-se que a instituição casamento é uma invenção forjada e mantida pelos poderes econômicos e religiosos com fins específicos. Neste tópico, através do olhar masculino do repente, analisou-se a representação da figura materna no espaço “sagrado” do matrimônio.

Vejam as estrofes improvisadas pelos poetas Geraldo Amâncio e Sebastião Dias⁴²:

GA: As mães merecem respeito
 Se a mãe rica é dedicada
 Mas a mãe que não tem nada
 Sabe amar do mesmo jeito
 Mãe de juiz de direito
 Ou a mãe do delinqüente
 Mãe de Lula presidente
 Ou a mãe do desvalido
 Não tem nada parecido
 Com o amor da mãe da gente.

SD: Seu amor é tão profundo

⁴² 5° Desafio de repentistas da cidade de Tabira - PE.

Que nem ela mesma sabe
 No coração dela cabe
 Os sofrimentos do mundo
 Porque a cada segundo
 A mãe tem que está presente
 Nas dores que o filho sente
 Aos chamados do marido
 Não tem nada parecido
 Com o amor da mãe da gente.

GA: E Cristo quando se viu
 No calvário horripilante
 Tiago ficou distante
 Judas vendeu e traiu
 Pedro negou e fugiu
 Maria ficou presente
 Vendo seu filho inocente
 Soltar o último gemido
 Não tem nada parecido
 Com o amor da mãe da gente.

Nas três estrofes, a linguagem denotativa utilizada pelo narrador sugere um diálogo com o ouvinte, induzindo-o a considerar o seu discurso moralista. A visão cristã é fundamental, característica flagrante que aqui se manifesta no conjunto das estrofes, tanto quanto nos seus detalhes. A mãe representa o equilíbrio da instituição familiar, o elo entre o código cristão e o mundo real, a prova de que Maria permanece presente e a sua tradição continua sendo respeitada. O sublime da maternidade está no sofrimento: “No coração dela cabe os sofrimentos do mundo”. A figura sublime da mãe é construída a partir das dores do parto. Esse modelo feminino tão decantado pelo repente está profundamente enraizado na cultura patriarcal.

Na primeira estrofe, a mensagem do mote “não tem nada parecido ao amor da mãe da gente” é desdobrada de maneira a levar o ouvinte a uma reflexão que desassocia a capacidade de amar da figura materna de aspectos materiais, capitais, mundanos. Isso revela uma forma de compor a imagem materna baseada no preceito cristão do amor incondicional. O jogo entre termos que se opõem fundamenta-se no campo econômico: “mãe rica / mãe que não tem nada”; “mãe de presidente / mãe de desvalido”. Em síntese, este amor absoluto imposto à figura materna está acima das questões sociais e econômicas, sua missão é doar-se integralmente à família.

Na segunda estrofe, a ótica do narrador continua compondo a figura materna com traços patriarcais. Na cena introduzida na segunda quadra de versos “Porque a cada segundo / A mãe tem que está presente / Nas dores que o filho sente / Aos chamados do marido”, o amor materno permanece associado aos serviços prestados à família. A situação narrada expõe o grau de subserviência da mulher no quadro social familiar e deixa claro que a autoridade do lar é masculina.

Na terceira estrofe, o exemplo de Maria mãe de Jesus Cristo é apresentado como modelo para todas as mães. A fidelidade é apontada como característica do feminino, pois só “Maria ficou ao lado de Cristo”. Neste sentido, em cada estrofe comentada, um traço do feminino cristão é codificado e reproduzido. Na primeira estrofe, o amor incondicional da figura materna pelos filhos; na segunda, a dedicação integral a família; e na terceira estrofe, a fidelidade ao esposo representado pela figura de Cristo.

Em síntese, na relação vertical entre o homem e a mulher, a abordagem de cada estrofe sugere uma leitura patriarcal do feminino, onde a atuação da mulher é do âmbito privado e identificada pelo olhar masculino, restringindo-a ao espaço doméstico. As narrativas de cada estrofe legitimam os interesses da hegemonia masculina ao reforçar a visão arcaica da mulher submissa, material e ideologicamente. A figura materna idealizada pelo cantador de viola reproduz um padrão ético predominante há séculos.

3. 6. A nova cidadania: Mulheres independentes

Através da forma de compor a figura da mulher neste mundo masculinizado, a poesia do repente revela dois pontos de vista muito comuns na sua atualidade: o tradicional e o moderno. O improviso mantém o repentista em sintonia com o meio social em que vive, assimilando, refletindo e compartilhando a sua idéia de mundo com o seu público. É importante considerar que o cantador no palco é uma espécie de ator, geralmente representando o papel sugerido pelo público através do roteiro dos motes. Parafraseando o poeta Fernando Pessoa, pode-se também dizer que o

repentista é um “fingidor”, como se observa nos versos dos cantadores Valdir Teles e Sebastião da Silva⁴³ sobre o mote “O homem e a mulher”, em que o primeiro exalta aspectos do masculino e o segundo canta o feminino:

VT: Deus quando criou o mundo
 Conforme a bíblia revela
 Formou o homem do barro
 E fez a mulher da costela
 Provando por esta forma
 Que ele é quem manda nela.

SS: Deus pra ele criou ela
 Que sem ela, ele vivia
 Pensativo e solitário
 Sem ninguém por companhia
 Provando que sem mulher
 Homem não tem alegria.

VT: O homem faz rodovia
 Asfalto em curta distância
 Pesquisa, cria e planeja
 Dando a tudo exuberância
 E as coisas que mulher faz
 Quase não tem importância.

SS: Elas são com elegância
 Professoras valorosas
 Atrizes e jornalistas
 Escritoras caprichosas
 Tem a missão de ser mãe
 Uma das mais espinhosas.

Através destas estrofes, nota-se uma vez mais que o repertório das narrativas populares masculinas sobre o feminino é todo norteado pela doutrina cristã. No plano social, existe aqui, a permanência da visão binária da sociedade patriarcal. As atividades de comando estão associadas ao homem, como se vê na terceira estrofe, em especial no terceiro e quarto versos “pesquisa, cria e planeja, dando a tudo exuberância”. As atividades pertinentes às mulheres estão voltadas para o corpo, à voz, às coisas do espírito, à maternidade. Todavia, não se pode negar que já existe aqui uma valorização da mulher fora do espaço doméstico.

⁴³ Disponível em www.cantoriasecordeis.blogspot.com. Acesso em 10 out 2008.

A seguir, a leitura do poeta Otacílio Batista⁴⁴ estabelece um acordo entre a poesia popular e as questões feministas. Aqui, não existe a supremacia de este ou aquele gênero. A causa da emancipação da mulher é marcada como uma questão histórica (1ª e 4ª estrofes), sociocultural (1ª e 3ª estrofes), política e ideológica (2ª e 4ª estrofes), como se pode observar:

As mulheres pela força
Sempre, sempre dominadas
Na Europa no Oriente
Tristemente escravizadas
Muitas morreram de fome
Outras foram apedrejadas.

No tribunal da verdade
Não há discriminação
Busca a mulher seu direito
Baseada na razão
A vitória está pintando
Quer o homem queira, quer não.

O índio é considerado
Pobre sem inteligência
Se perseguido reage
Se mata é por inocência
Mas respeita a companheira
Mãe de sua descendência.

Antigamente a mulher
Não passava da cozinha
O seu mundo era o fogão
Outro direito não tinha
Varrer casa e lavar prato
Escrava em vez de rainha.

Nas duas estrofes seguintes improvisadas pelos poetas Geraldo Amâncio e Severino Feitosa sobre o mote “As mulheres estão se organizando, para ter seus direitos garantidos”, existe uma preocupação em apontar o desenvolvimento pessoal e social da mulher. Porém, em dois versos o medo da perda da supremacia masculina vem à tona, em Feitosa, no verso “estão tomando os lugares do marido”; em Amâncio, no verso “Já tem calças com medo dos vestidos”:

SF: As mulheres deixaram de sofrer
Cada uma hoje é alta criatura

⁴⁴ BATISTA, Otacílio. LP Meio século de viola. 1989.

Conseguiu acabar escravatura
 Estão todas chegando ao poder
 Já ganharam o direito de escolher
 Suas siglas, seus votos, seu partido
 Estão tomando os lugares dos maridos
 E o racismo de vez está se acabando
 As mulheres estão se organizando
 Para ter seus direitos garantidos

GA: Citadinas também e sertanejas
 Conquistaram espaço e querem mais
 Estão tomando as manchetes de jornais
 Estão vencendo debates e pelejas
 Estão à frente de todas as igrejas
 No comando de todos os partidos
 Já tem calças com medo dos vestidos
 E tem voz fina que eu to vendo engrossando
 As mulheres estão se organizando
 Para ter seus direitos garantidos.

Imagem ou afirmação hiperbólica é uma característica do improviso de viola. No primeiro quarteto de versos da primeira estrofe, sabe-se que a mulher não deixou de sofrer, nem acabou com a escravidão, muito menos todas elas estão chegando ao poder. Esta é a forma que o poeta popular encontrou para compactar suas idéias através do improviso numa modalidade de estrofe de dez versos regulares. Desta forma, entende-se que a mulher já não sofre tanto quanto antes, pois os seus direitos estão sendo mais respeitados, logo, ela não é mais obrigada a depender dos homens e já pode, inclusive, ocupar cargos antes exclusivamente masculinos.

Os versos seguintes fazem parte de um desafio entre a repentista Mocinha de Passira e o repentista Valdir Teles, ela versando sobre o mote “Foi abaixo o império dos machistas / Libertou-se a mulher escravizada”; ele improvisando sobre o mote “Eu respeito os direitos da mulher / Mas não vou abrir mão dos meus direitos”. A escolha de dois motes sobre o feminino com abordagens distintas já é uma forma de provocação, o que é típico do desafio poético da arte do repente:

MP:A mulher era tida antigamente
 Objeto que o homem manobrava
 Aprendia a ler, mas não votava
 Em prefeito, governo e presidente
 Porém hoje está tudo diferente
 Já temos prefeita e deputada

Soldada, juíza e delegada
 Vivendo dessas grandes conquistas
 Foi abaixo o império dos machistas
 Libertou-se a mulher escravizada.

VT: Admiro a mulher inteligente
 Ter chegado ao nível que chegou
 Derrubou o machismo e alcançou
 As fronteiras de um mundo independente
 Mas existe mulher atualmente
 Conduzindo milhares de defeitos
 Por está livre de todo preconceito
 Quer fazer do marido o que ela quer
 Eu respeito os direitos da mulher
 Mas não vou abrir mão dos meus direitos.

A primeira estrofe está estruturada no confronto entre realidades históricas. A mulher que no passado era submissa ao homem, que sabia ler, mas não tinha direito ao voto, que não ocupava cargos públicos importantes, no tempo presente, libertou-se da autoridade masculina e pode exercer e usufruir os seus direitos. Na segunda estrofe tem-se um masculino dividido entre dois olhares: um moderno que aponta para a valorização e respeito à mulher, outro tradicional que não consegue aceitar as transformações sociais e as conquistas do feminino. Nota-se, na segunda estrofe, a cantoria sendo palco para a atual crise do masculino, que aqui consiste antes de tudo na perda da hegemonia masculina.

As sextilhas a seguir foram improvisadas pelas repentistas Minervina Ferreira e Maria Solidade, durante o *Grande encontro de poetas e repentistas* realizado em João Pessoa, Paraíba, em 30 de abril de 1999. Nelas, pode-se ver o feminino sendo interpretado através do seu próprio olhar:

MF - Disseram que a mulher
 Porém Deus fez da costela
 Foi feita depois do homem
 Se fez atraente e bela
 E o mundo só é bonito
 Porque tem ele e tem ela

MS - Se homem sem ter novela
 Caminhar na nossa estrada
 Se integrar na mesma luta
 Topar a mesma parada
 A luta de classe e gênero

Da gente está consagrada

MF - Estamos na mesma estrada
Que a cultura tem raízes
Se encontram no mesmo palco
Os atores e as atrizes
E a cultura vai em frente
E assim seremos felizes

MS - Queremos ser mais felizes
Trabalhando todo o dia
Quando houver integração
Vai ser grande a harmonia
Homem e mulher viverão
A nova cidadania.
(DANTAS, 1999, p. 19)

A figura da mulher independente representa a perda da hegemonia masculina em contexto de repentes. No olhar feminino acima indicado, há um convite fraterno para que homens e mulheres possam lutar juntos por uma nova cidadania.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o objetivo de investigar os modelos femininos presentes no repente contemporâneo, esta dissertação começou traçando um panorama histórico, teórico e conceitual dos termos “cultura”, “povo” e “cultura popular”. No primeiro tópico, analisou-se como se deu a evolução desses conceitos. Foi demonstrado como a cultura popular é um espaço mutante, com várias e complexas definições. Observou-se também que o fato da cultura popular nesta contemporaneidade ser compreendida como um espaço de interação cultural a torna um campo fértil de pesquisa para a perspectiva analítica interdisciplinar dos Estudos Culturais.

No segundo tópico, os estudos sobre as origens do repente foram levantados, traçou-se um panorama que se estendeu dos trovadores medievais aos dias atuais. Observou-se que o estudo das origens de uma prática cultural é sempre problemático, pelo fato da história ser feita de descontinuidades e rupturas. No caso do Brasil, o conjunto de influências étnicas dificulta ainda mais esta procura. Neste sentido, o objetivo maior foi apontar o improviso como uma arte secular, que

acompanha as transformações da sociedade, cujo gênero estabelecido há quase 200 anos no Nordeste brasileiro faz parte desse processo. O improviso poético é universal, pertence à humanidade.

Na apresentação dos aspectos formais do repente, ainda no segundo tópico, analisando a bibliografia sobre a cantoria, ficou bastante claro para o autor desta pesquisa, o quanto os estudos acadêmicos são deficitários em relação a esta arte. Neste sentido, existe a urgência de um trabalho mais aprofundado, uma poética do repente que analise seus aspectos estéticos e não apenas seu conteúdo sociocultural.

Por fim, o elemento estatístico nesta pesquisa reforçou a análise textual. Em 900 cantorias que representam o total do *corpus* analisado, a mulher é tema em 71 cantorias, 7,8% do total. A mulher sensual, a vilã e a mãe são cantadas em 66 cantorias, 7,3% do total. Isso significa que, em relação às 900 cantorias deste *corpus*, a nova mulher é cantada em apenas cinco cantorias, ou seja, 0,5% do total.

Embora a representação social da mulher tenha evoluído de maneira jamais vista na história da humanidade, considera-se que a representação poética da nova mulher na cantoria vem acontecendo de forma muito lenta e gradual. O repente continua situando a mulher no espaço doméstico e afirmando como manifestação do poder feminino a maternidade e a beleza física. Isso ocorre em função de que a grande maioria dos cantadores ainda cultiva uma visão do feminino fundada na ideologia patriarcal e na moral cristã.

REFERÊNCIAS:

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife / São Paulo: Ed. Massangana / Cortez, 2001.

ALMEIDA, Maria Inês de. **Na captura da voz – As edições da narrativa oral no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

ALVES SOBRINHO, José. **Cantadores, repentistas e poetas populares**. Campina Grande - PB: Bagagem, 2003.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

AYALA, Maria Ignez Novais. Mulher repentista: Uma profissão, dificuldades várias. In: **Seminário Nacional Mulher e Literatura. Anais do 5º seminário nacional mulher e literatura**. Natal: UFRN, Ed. Universitária, 1995.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. **Cultura popular no Brasil – Perspectiva de análise**. São Paulo: Ática, 1987.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso – Ensaios sobre as imagens da intimidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAKHTIN. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATISTA, Sebastião Nunes. **Poética popular do Nordeste**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**: Petrópolis RJ: Vozes, 1997.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

BEZERRA, Jaci. RAFAEL, Ésio. **Livro dos repentes**. Recife: Fundarpe, 1990.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular – Leituras de operárias**. Petrópolis: Vozes, 1991.

BRAGA, Theofilo. **Cancioneiro popular**. Coimbra: Ed. Universidade de Coimbra, 1867.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas, 2006.

_____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Ensaio de etnografia brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do livro, 1971.

_____. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global, 2005.

CAVIGNAC, Julie. **A literatura de cordel no Nordeste do Brasil – Da história escrita ao relato oral**. Natal – RN: Editora da UFRN, 2006.

CAZUZA, Zé de. **Poetas encantadores**. João Pessoa, Imprell, 2001.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições de Estudos Culturais**. São Paulo: Boi tempo, 2003.

CHARTIER, Roger. **Formas e sentido. Cultura Escrita: entre distinção e apropriação**. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência - aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 1997.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Ed. Moraes, 1984.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1974.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural – cultura e imaginário**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

COUTINHO FILHO, F. **Violas e repentistas**. Rio de Janeiro: Ed. Leitura S/A, 1972.

CROCE, Benedetto. **A poesia**. Porto Alegre: UFRGS, 1967.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária – Uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999.

DANTAS, José de Souza (org.). **Anais do grande encontro de poetas e repentistas**. João Pessoa: A União, 1999.

DICIONÁRIO do pensamento social do século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

- EPSTEIN, Isaac. **O signo**. São Paulo, Ática, 1986.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografia dos Estudos Culturais – Uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FERREIRA, Dina Maria Martins. **Discurso feminino e identidade social**. São Paulo: Fapesp, 2002.
- FREUD, Sigmund. **Moisés e o monoteísmo, Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. Recife-PE: Imprensa Oficial de Pernambuco, 1966.
- FURIBA, João. **Furiba falando a verdade**. Olinda - PE: Ed. Coqueiro, 2005.
- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Cordel: leitores e ouvintes**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Introdução à poesia – teoria e prática**. São Paulo: Atual, 1989.
- GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 1989.
- GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003
- HELENA, Lúcia. A personagem feminina na ficção brasileira nos anos 70 e 80: Problemas teóricos e históricos. **Luso-Brazilian Review**, University of Wisconsin System, USA, n °26, p. 45-57, 1989.
- HOBBSAWN, Eric. **A era dos impérios**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- _____. RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – Estudos Culturais: Identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. São Paulo: Edusc, 2001.
- KOTHE, Flávio R. **O herói**. São Paulo, Ática, 1987.
- KUPER, Adam. **Cultura: a visão dos antropólogos**. São Paulo: Edusc, 2002.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura, um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LEITÃO, Eliane Vasconcellos. **A mulher na língua do povo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

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

LUYTEN, Joseph M. **O que é literatura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Sistemas de comunicação popular**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LYRA, Pedro. **Conceito de poesia**. São Paulo: Ática, 1986.

MAIOR, Mário Souto; VALENTE, Waldemar (org.). **Antologia da poesia popular de Pernambuco**. Recife: Ed. Massangana, 1989.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Artelatina: cultura, globalização e identidades**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p.139-169.

MATOS, Cláudia Neiva de. O popular, in: JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

MATOS, Maria Zilda Santos de. **Por uma história da mulher**. São Paulo: Edusc, 2000.

MEDEIROS, Irani. **Pinto do Monteiro: O bardo do Cariri**. Campina Grande – PB: Eduerp, 2007.

MELO, Alberto da Cunha. **Um certo Jó Patriota**. Recife: SINDESEP, 2002.

MEYER, Marlyse. **Autores de cordel: Literatura comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MEZAN, Renato. **Interfaces da psicanálise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MONTEIRO, Maria do Socorro de Assis. **Repente: do canto árabe aos sertões nordestinos**. Dissertação de mestrado. Recife: UFPE, 2004.

MORENO, Raquel. **A beleza impossível: Mulher, mídia e consumo**. São Paulo: Ágora, 2009.

MOTA, Leonardo. **Cantadores**. Fortaleza: UFC, 1960.

NASCIMENTO, Bráulio do. **Estudos sobre o romanceiro tradicional**. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. In: **Estudos Feministas**. Florianópolis: UFSC, Vol. 8 N.2, p. 9-17, 2000.

ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita: A tecnologização da palavra**. Campinas: Papyrus, 1998.

ORTIZ, R. **Cultura popular – Românticos e folcloristas**. São Paulo, PUC-SP, 1985.

_____. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PAIXÃO, Fernando. **O que é poesia**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PATAI, Raphael. **O mito do homem moderno**. São Paulo: Cultrix, 1972.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru , SP: Edusc, 2005.

PINTO, Cristina Ferreira. **O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PRIORE, Mary Del (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

PROENÇA, M. Cavalcanti (org.). **Literatura popular em verso, Antologia**. Rio de Janeiro. Casa de Rui Barbosa, 1964.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. **A arte da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1976.

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

RETRATOS DE MULHER – O cotidiano feminino no Brasil sob o olhar de viajantes do século XIX. Petrópolis: Vozes, 1996.

RIBEIRO, José Hamilton. **Música Caipira: As 270 maiores modas de todos os tempos**. São Paulo: Humanitas, 2006.

RODRIGUES, L. de O. **A voz em canto: de militana a Maria José, uma história de vida**. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.

ROMERO, Silvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1977.

ROSITO, Cláudia. Feminilidade, individuação e autonomia. PELLANDA, Nize Maria Campos; PELLANDA, Luiz Ernesto Cabral. In: **Psicanálise hoje: Uma revolução do olhar**. Petrópolis – RJ: Vozes, 1991.

ROUANET, Sergio Paulo. As razões do Iluminismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SANTAELLA, Lúcia. **Produção de linguagem e ideologia**. São Paulo: Cortez, 1996.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. **Memória das Vozes – Cantoria, romanceiro & cordel**. Salvador: Fundação Cultural Estado da Bahia, 2006.

SANTOS, Nara Limeira Ferreira dos. **Mulher, sim senhor – Um estudo sobre a representação feminina no forró**. Dissertação de Mestrado. João Pessoa: UFPB, 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). **Alienígenas na sala de aula – Uma introdução aos estudos culturais em educação**. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. **O currículo como fetiche**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SOLER, Luis. **As raízes árabes, na tradição poético-musical do sertão nordestino**. Recife: Ed. UFPE, 1978.

SOUZA, Laércio Queiroz de. **Mulheres de Repente: Vozes feminina no repente nordestino**. Dissertação de mestrado. Recife: UFPE, 2003.

SPINA, Segismundo. **Apresentação da lírica trovadoresca**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1956.

SUASSUNA, Ariano. A arte popular no Brasil. In: **Cadernos Populares**. Recife: Fundarpe, 1995.

TEJO, Orlando. **Zé Limeira Poeta do absurdo**. Brasília: Senado Federal, 1980.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura Popular - temas e questões**. São Paulo: Editora 34, 2001.

TOSCANO, Moema. Cem anos de cinema: um espaço para a mulher. In: JACOBINA, Eloá (org.). **Feminino / Masculino no imaginário de diferentes épocas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, amor e desejo no ocidente cristão**. São Paulo, Ática, 1986.

VANNUCCHI, Aldo. **Cultura brasileira O que é como se faz**. São Paulo: Loyola, 1999.

VASCONCELOS, Normando. **Cantiga de Viola**. Maceió, Arte Digital, 1996.

VERAS, Ivo Mecenas. **Pinto Velho do Monteiro – O maior repentista do século**. Recife: Cepe, 2002.

VITORINO, Diniz. **Nós, cantadores poetas. Natal** – RN: Fundação José Augusto, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Perfomance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ - PUC, 2000.

_____. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. São Paulo: Ateliê Cultural, 2005.