

Entre acordes de viola e fios de memória: a cantoria de improviso brasileira e seu caráter movente

Between *viola* chords and wires of memory: the *cantoria de improviso* and its moving carácter

Andrea Betania Da Silva
UNIVERSIDAD DE SALVADOR DE BAHÍA

RESUMO: Este trabalho apresenta reflexões em torno da cantoria de improviso, prática cultural brasileira inserida no rol das poéticas orais e também conhecida como repente. De constituição híbrida, pode ser definida como uma criação lítero-musical que se dá a partir de uma performance resultante do vínculo estabelecido entre os cantadores e seu público de modo a torná-los cúmplices, na medida em que a criação dos versos improvisados é retroalimentada pela parceria criada entre os que cantam e os que escutam. Nesse sentido, o elo que os aproxima é fortalecido por lembranças que circulam entre a memória individual e a memória coletiva, tendo a voz como vetor para a consolidação e a manutenção de saberes cunhados por sujeitos que se valem da poesia e da oralidade para expor seus modos de se pôr no mundo. Forjada na tradição, a cantoria se reinventa de modo a manter-se inserida nas novas demandas socioculturais que exigem um contínuo e profícuo diálogo entre as produções culturais e as alterações que se dão no contexto cultural circundante. Os eixos teóricos em questão são desenvolvidos a partir das discussões propostas por Zumthor (2010, 2005), Hobsbawn (1984), Canclini (2006) e Halbwachs (1997), dentre outros.

Palavras-chave: cantoria de improviso, poética oral, performance, memória, viola.

ABSTRACT: This work presents reflections around the *cantoria de improviso*, brazilian cultural practice inserted in the list of oral poetics and also known as sudden. Hybrid constitution, can be defined as a *lítero-musical* creation that is given from a performance resulting from the link established between the singers and their audiences in such a way as to make them accomplices to the extent that the creation of improvised verses is *retroalimentada* by the partnership created between the *cantadores* and listening. In this sense, the bond that brings them closer to it's strengthened by memories that circulate between the individual memory and collective memory, and the voice as a vector for the consolidation and maintenance of knowledge brothers-in-law for subjects who use poetry

Entre acordes de viola e fios de memória: a cantoria de improviso brasileira e seu caráter movente

and orality to expose its sunset views in the world. Forged in tradition, the singing reinvents itself in order to maintain-if inserted in the new socio-cultural demands that require a continuous and fruitful dialogue between the cultural productions and the changes that take place in the surrounding cultural context. The theoretical axes in question are developed from the discussions proposed by Zumthor (2010, 2005), Hobsbawn (1984), Canclini (2006) e Halbwachs (1997), among others.

Keywords: *cantoria de improviso*, Oral Poetics, *performance*, memory, *viola*.

Portadores de uma sabedoria cujas bases encontram-se fincadas na oralidade, os repentistas – sujeitos que constituem o cerne deste trabalho – acalentam histórias reveladoras, repletas de detalhes que permitem imaginar como seria uma sociedade permeada por práticas ancoradas em princípios não apenas diferentes dos vigentes, mas, em parte, até opostos.

A memória pode ser vista como sinônimo de imaginação, pois as histórias orais dão acesso a versões criadas a partir de um imaginário por vezes coletivo, mas cujas lembranças vão apresentar-se como um misto de vivências individuais e práticas partilhadas. Presente no discurso dos repentistas, quando compõem ou quando falam, a memória está repleta de dobras que confundem e expõem componentes de uma memória individual, ligada por fortes laços com uma memória coletiva. Esta, para Halbwachs ([1950] 1997) está sempre subjacente às práticas sociais, uma vez que o homem, enquanto ser social, tem sua identidade – que se constitui pelo viés da memória – forjada a partir do contato com o outro, de modo que escolhas, posturas e gostos sempre remeterão a uma dada comunidade, com a qual os saberes são partilhados. Entretanto, a marca movente da sociedade permite que seus membros circulem por entre grupos muito diversos, experimentando outros modos de lidar com o mundo, possibilitando, dessa forma, o retorno ao ponto de onde saíram, que, sem dúvida, já não serão mais os mesmos, pois já passaram por apropriações transformadoras, por rearranjos, por reagrupamentos e recriações em processos contínuos; já adquiriram, por fim, novos significados. Tudo o que foi vivenciado e experimentado marcará para sempre sua visão sobre o mundo. Ainda que este, aparentemente, possa parecer o mesmo, o viés a partir do qual será lido decorrerá do cruzamento com ‘outros mundos’ que venham a ser

Entre acordes de viola e fios de memória: a cantoria de improviso brasileira e seu caráter movente

acionados.

A memória coletiva, aqui compreendida como um grande palimpsesto, é resultante do manancial de experiências que compõe cada uma de suas partes, alinhavadas com o fio da memória. Este, como o de Ariadne, aproxima desejos múltiplos e ainda sem conexão, movidos por diferentes motivações, que os impulsiona de forma a fazer girar como cata-ventos, por onde passam nossos sonhos, carrosséis por onde gira nossa vida.

Ao tratar da linguagem musical e da memória dos sujeitos nela envolvidos, Halbwachs ([1950] 1997: 21) também destaca: “Os sons musicais não são fixados na memória sob forma de lembranças auditivas, mas nós aprendemos a reproduzir uma série de movimentos vocais”. É na confluência desses aspectos musicais que se dá o retorno a um tempo e a um espaço marcados por sons, que preenchem o ambiente como pano de fundo para o mundo que se descortina sob nossos olhos. Uma nota, um acorde, um suspiro, uma melodia, uma rima, todas as impressões convergem para o que há de mais idiossincrático na música: o ritmo. Este, por sua vez, chega como eco, soprado pelo vento, como produto da vida em sociedade, podendo ser entranhado ou estranhado, conforme o papel que desempenha como portador de lembranças. É preciso que este esteja prenhe dessas lembranças ou se apresente como receptáculo a fim de tornar-se o expoente de momentos marcados pelos sons que ali se fazem presente, sejam aqueles escolhidos por nós ou aqueles que se colocam à disposição.

A imagem que se cria sobre um povo pode ser plasmada a partir de influências externas, não precisando necessariamente contar com o aval da comunidade-alvo para que possa ser referendada, mas sua manutenção e sua perpetuação só acontecerão se os sujeitos envolvidos na narrativa criada compartilharem das mesmas ideias a ponto de credenciá-las. Para Ortiz (2006: 135), “A memória coletiva é da ordem da vivência, a memória nacional se refere a uma história que transcende os sujeitos e não se concretiza imediatamente no seu cotidiano”. Desse modo, a construção de uma memória nacional pode ter início através de um discurso fundamentado numa ideologia que se esforçará para forjar e manter uma lógica muito mais vinculada à história, projetando-se para o futuro com propósitos geralmente econômicos, políticos e também religiosos. Assim, ainda de acordo com Ortiz (2006: 136),

Entre acordes de viola e fios de memória: a cantoria de improviso brasileira e seu caráter movente

[...] o que caracteriza a memória nacional é precisamente o fato de ela não ser propriedade particularizada de nenhum grupo social, ela se define como um universal que se impõe a todos os grupos. Contrariamente à memória coletiva, ela não possui uma existência concreta, mas virtual, por isso não pode se manifestar imediatamente enquanto vivência [...].

Os dados que constituem a memória de uma nação podem ser baseados em fatos que têm uma existência concreta, mas o modo como eles são difundidos e imortalizados, através de narrativas que são criadas e difundidas com valor de verdade, dependem dos objetivos pretendidos por seus criadores. A opção por um enfoque cultural abre caminhos, mas também apresenta desafios e o primeiro deles mostra-se imediatamente na tentativa de apresentar um conceito definitivo de cultura. Entre aqueles que se dispõem a defini-la, Eagleton (2005: 11) apresenta a seguinte proposta:

se a palavra “cultura” guarda em si os resquícios de uma transição histórica de grande importância, ela também codifica várias questões filosóficas fundamentais. Neste único termo, entram indistintamente em foco questões de liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, mudança e identidade, o dado e o criado. Se cultura significa cultivo, um cuidar, que é ativo, daquilo que cresce naturalmente, o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz. É uma noção “realista”, no sentido epistemológico, já que implica a existência de uma natureza ou matéria-prima além de nós; mas tem também uma dimensão “construtivista”, já que essa matéria-prima precisa ser elaborada numa forma humanamente significativa.

Nessa mesma linha de raciocínio, trabalhar com a concepção de popular envolve também a impressão de ter escolhido um tema movediço, visto que a definição que se apresenta simples para uns, vai resvalar, conforme Hall (2006), em pelo menos dois modos distintos de posicionamento: a) estabelecer uma relação entre o que é popular a partir dos que a produzem e a consomem, adotando um olhar que se volta para o estabelecimento e manutenção das classes a partir da manipulação da cultura de um povo; b) considerar como cultura todas as produções do povo, aproximando-se de um modo característico de vida. Zumthor (2005: 80), por sua vez, questiona:

Entre acordes de viola e fios de memória: a cantoria de improviso brasileira e seu caráter movente

O que é então popular? A palavra pode designar uma partida, uma pertença, a classe dos autores, ou dos usuários. Mas ela não nos leva a um conceito. Ela assinala um ponto de vista, aliás pouco nítido, sobre o mundo em que vivemos. Se digo que tal poesia ou canção é popular, faço alusão a um modo de transmissão de discurso, à remanescência de traços arcaicos que refletem mais ou menos o que eram nossos antepassados? [...] Somente a ideia de função nos tira do impasse.

Assim, do mesmo modo que o conceito de cultura tem adquirido uma configuração cada vez mais antropológica, agregando expressões mais plásticas e populares, a cultura popular, ao ganhar contornos mais elásticos, deslocando o estigma de “primitivo”, de precariedade e ausência de estética, de excentricidade e de exotismo, que, por muito tempo, ofuscaram sua força criativa, passou a ser vista como uma outra possibilidade artística.

No entanto, as mudanças que ora se apresentam não são fortuitas, pois seu surgimento se deu a partir de uma reconfiguração social, influenciada, também, pelos processos de globalização que içam as produções locais a um contexto global, deslocando-as do seu inicial lugar de produção. Percebe-se, desse modo, a configuração de um discurso valorativo destinado às produções locais, contribuindo para a construção de uma identidade nacional que se fortalece a partir de elementos que passam a servir a um ideal macro, capazes de contribuir para a construção de uma imagem inclusive *made in exportation*. Ortiz (2001: 160) mostra que o surgimento de uma cultura popular de massa colabora decisivamente para a reconfiguração dos termos nacional e popular, pois estes contribuem para a própria resignificação do cenário cultural.

O nomadismo de tais expressões permite a manutenção de uma memória que não se dá de modo linear, haja vista as idiosincrasias que circundam um modo de viver que se quer fixado, mas que ultrapasse qualquer limite. A memória, que Ricoeur (2000) situa entre lembrar e imaginar, encontra-se repleta de marcas sensoriais. As associações que fazemos podem envolver memória olfativa, gustativa, auditiva, tátil e visual, mas quais serão, de fato, os dispositivos que direcionam a escolha entre fixar esse e não aquele cheiro? Esse e não aquele gosto? E, uma vez constituintes de lembranças, o que faz despertar as sensações que são selecionadas? E como se pode recortar nas narrativas o que emerge enquanto produto

Entre acordes de viola e fios de memória: a cantoria de improviso brasileira e seu caráter movente

da recordação ou da imaginação sobre o que foi vivenciado? O testemunho, tão caro aos estudos da oralidade, surge como peça fundamental para legitimar o discurso, atribuindo-lhe um caráter de veracidade, mas como filtrar no presente da voz o que se viu e o que se pensa ter visto, já que as impressões sensoriais de outrora, nesse momento distanciadas no tempo, fazem ecos de uma cena que se constitui em uma memória rarefeita, pontuada por desejos latentes que buscam, desenfreadamente, brechas por onde possam se infiltrar?

Para Halbwachs ([1950] 1997: 19)

A lembrança de uma palavra se distingue da lembrança de um som qualquer, natural ou musical, visto que o primeiro corresponde sempre a um modelo ou a um esquema exterior, fixado seja nos hábitos fonéticos do grupo (isto é, sobre uma superfície material) enquanto a maioria dos homens, quando eles entendem de sons que não são palavras, não podem sequer os comparar a modelos que seriam puramente auditivos, porque estes lhes faltam.

Enquanto o repertório de vocábulos a que se tem acesso costuma ser partilhado com a comunidade de pertencimento, os sons estão relacionados, geralmente, às relações que são estabelecidas com cada um deles. Se uma música pode acionar a imagem de uma lembrança boa, à qual se recorre como uma espécie de “volta ao tempo perdido”, uma outra melodia pode remeter a lembranças que são, por escolha, mantidas fora de alcance, de modo que não possam mais causar sofrimento. Os ruídos, aqui também considerados como linguagem dotada de sentido, igualmente trazem ecos que tocam. As palavras, por sua vez, embora pareçam partilhar de um sentido comum, são compreendidas, por vezes, mediante sua opacidade e são perpassadas por sensações que nos remetem a experiências diferentes da nossa vida, dando acesso a lampejos de imagens que já não podem ser lidas e compreendidas isoladamente, sendo preciso associá-las aos contextos em que emergiram. As cores que lhes serão dadas terão matizes gerados pelo desejo, mas sua pungência dependerá das cicatrizes que foram impostas por elas.

O ritmo, apontado por muitos como um poderoso instrumento para os processos mnemônicos, encontra nas ideias de Halbwachs ([1950] 1997: 34) o espaço necessário para destacar e valorizar o seu poder, uma vez que

Entre acordes de viola e fios de memória: a cantoria de improviso brasileira e seu caráter movente

Nas palavras em si talvez seja o ritmo que desempenha a esse respeito o papel principal. Quando cantamos de memória nós não reencontramos porque elas nos relembram os ritmos? Nós escadeamos os versos, nós agrupamos as sílabas duas a duas, e, quando nós queremos precipitar o canto ou o abrandar, nós mudamos o ritmo.

O momento de produção dos repentes revela-se extremamente profícuo para se perceber que as relações rítmicas entre os vocábulos e entre os versos desempenham um papel muito mais coesivo do que apenas a escolha das palavras, haja vista a recorrência de passagens nas quais o sentido geral da oração pode parecer comprometido em função da escolha desta ou daquela palavra, embora os parâmetros que determinam o escalonamento das ideias estejam subjugados à necessidade de manter-se fiel ao gênero, como ocorre, por exemplo, na cantoria de ‘pé quebrado’. Neste caso, a produção dos versos apresenta problemas na métrica, a ponto de evidenciar uma quebra de compasso ao expor a existência de versos que não possuem o mesmo número de sílabas métricas, ocasionando a formação de pés com tamanhos diferentes.

A memória fixada e filtrada no discurso dos repentistas, seja quando compõem ou quando falam, está repleta de dobras que confundem e expõem componentes de uma memória individual que se esforça para expor seus fortes laços com uma memória coletiva.

A(s) trajetória(s) da voz são moventes por natureza e buscam assento em diferentes lugares, sendo acolhidas por ouvidos atentos, abertas à interpretação por diferentes ouvintes, o que lhes confere um ar de imprevisibilidade, quer seja de fugacidade, que escapa à capacidade de retenção desenvolvida a partir da escrita, quer seja da flexibilidade comportada pela voz. Tendo em vista seu caráter constitutivo, é possível afirmar:

A escrita permanece e estagna, a voz multiplica. Uma se concentra e se conserva; a outra se expande e destrói. A primeira convence e a segunda apela. A escrita capitaliza aquilo que a voz dissipa; ela ergue muralhas contra a movência da outra. No seu espaço fechado, ela comprime o tempo, lamina-o, força-o a se estender em direção ao passado e ao futuro: do paraíso perdido e da utopia. Imersa no espaço ilimitado, a voz não é senão presente, sem estampilha, sem marca de reconhecimento cronológico: violência pura. Pela voz, permanecemos da raça antiga e poderosa dos nômades. Alguma coisa em mim recusa a cidade, a casa, a segurança da ordem: a exigência básica e irracional,

Entre acordes de viola e fios de memória: a cantoria de improviso brasileira e seu caráter movente

que ocultamos facilmente, mas um despertar de vinganças (Zumthor [1983] 2010: 320).

A voz, que tem no violeiro seu meio de propagação, não se quer estagnada. Tendo por função cumprir seu papel de propagadora de saberes, precisa deslocar-se no tempo e no espaço a fim de se fazer ouvir. Durante muitos anos, cavalheiros viajantes percorriam o Nordeste brasileiro cumprindo a função de noticiadores, inaugurando um modo de dar acesso à notícia que, embora pecasse pela não presteza, haja vista as dificuldades enfrentadas para percorrer longas distâncias por estradas sem fim, as informações que chegavam eram sempre de primeira mão, requentadas apenas pelo tempo. Em cada localidade, os viajantes encontravam ouvintes ávidos por novidades e sua chegada era acolhida com festa por cada comunidade. Ainda que fosse o cordel, na maioria das vezes, o suporte utilizado para a divulgação dos fatos, estes noticiavam não apenas o que tinham colhido de longe, mas as situações por vezes corriqueiras que presenciavam, entre elas, as rodas de violas. Essas, surgiam como arenas armadas a céu aberto, como a prática grega, espaços onde os guerreiros a competir eram, geralmente, homens simples, que se valiam da voz como recurso para se impor perante o mundo e por se fazer marcar em sua comunidade. Num período em que poucos tinham acesso à escrita, alguns eram escolhidos, de modo aparentemente natural, como leitores autorizados e era em torno desses que se formavam as rodas de leitura, momentos de agregação e sociabilidade, um dos muitos espaços presentes como demonstrativos da configuração de coletividade que prevalecia à época. Se os artistas assumiam a criação e a voz, aos demais cabia escutar, mas não de modo passivo, tendo em vista que as apresentações transformavam-se em espetáculos nos quais os ouvintes eram coautores. A memória, deusa cujo olimpo era personificado na figura de cada sujeito tendo em vista a configuração social calcada na oralidade, era responsável pela manutenção dos saberes e sua perpetuação, via portadores de uma memória viva, cujo trânsito se dava sem dificuldade. Além disso, para muitos, essa literatura era a porta de acesso ao mundo letrado, tendo em vista que grande parte dos leitores apresentava pouca prática de leitura de textos escritos.

Entre acordes de viola e fios de memória: a cantoria de improviso brasileira e seu caráter movente

A escuta, representada por cada ouvinte, transformava-os em potências auriculares, capazes que memorizar um vasto acervo de narrativas, pouco importando se seu conteúdo correspondia à realidade ou se ali se fazia presente o que o narrador possuía de mais valioso: a capacidade de se apropriar dos textos e contá-los com tanto fervor que passavam a ser seus e na verdade eram, se considerarmos que cada contador impunha ao texto o seu ritmo, as suas marcas e a metamorfose se dava diante de um público tão fiel quanto experiente, a ponto de perceber as alterações realizadas.

Maffesoli (2006) propõe o retorno de uma necessidade de vida errante como uma tentativa de fuga do cerco exercido pelos pressupostos da modernidade. O desenvolvimento da vida moderna, cuja existência está vinculada ao surgimento da escrita e ao crescimento da imprensa, passa a exercer sobre os homens uma violência totalitária, cerceando-lhes o direito de desejar e dispor de elementos que fujam à lógica imposta por um pensamento racional centrado no poder e no controle exercido por poucos sobre muitos. Entretanto,

Seja qual for o nome que se possa dar, a errância, o nomadismo, está inscrito na estrutura da natureza humana, seja esta individual ou social. De alguma maneira é a expressão mais evidente do tempo que passa, da inexorável fugacidade de todas as coisas, de sua trágica evanescência. É uma tal irreversibilidade que é a base desse misto de fascinação e repulsão que provoca tudo o que tem a ver com mudança. Os contos, as lendas, a poesia e a ficção têm, com prazer, bordado sobre esse tema. E de uma maneira tão mais obsessiva que é própria do destino de ser incontável (Maffesoli, 2006: 46).

A ampliação dos setores de trabalho, a possibilidade, inclusive, de produção isolada, até mesmo feita em casa, findam por enfraquecer uma das características motrizes das sociedades orais: a coletividade. Esta motivava o surgimento dos cantos de trabalhos, fortalecia laços no desenvolvimento de ações coletivas, contribuía mais para o contato entre os sujeitos, entretanto, as jornadas atuais colaboram, inegavelmente, para a estabilidade dos costumes e para o encapsulamento das rotinas. Todavia, as práticas culturais têm sido revistas a partir do crescimento das redes, virtuais e presenciais. A reorganização de tribos e a formação de novas comunidades narrativas mostram o apelo a uma vida mais sociável, ainda que seja preferível estreitar laços com quem se encontra do outro lado do oceano,

Entre acordes de viola e fios de memória: a cantoria de improviso brasileira e seu caráter movente

desconhecendo as dores e os dramas de quem está ao lado, seja a figura do vizinho ou de alguém com quem se pode conviver por conveniência. Paradoxalmente, na era de aproximações, crescem, de modo alarmante, os casos diagnosticados de depressão, de síndrome do pânico e até mesmo o consumo desenfreado de drogas cada vez mais poderosas.

Os devaneios que permeiam a produção vocal encontram respaldo no aspecto fugidio presente em narrativas, poemas e diálogos despreziosos, que podem entrar por uma perna de pato e sair por uma perna de pinto, mantendo sua coerência interna e atingindo seus apreciadores justamente porque se sentem tocados por um traço que lhes é familiar: a possibilidade de expor saberes, mesclando experiências vividas ou apenas testemunhadas por terceiros, mas de uma confiança inquestionável quanto à verossimilhança com os fatos. Junte-se a isso a possibilidade de expor sua versão da história e surgirão narradores incontáveis, cada qual com seu manancial de histórias, cada qual com seu mundo à parte, o que, geralmente, é facilmente compartilhável.

Entretanto, a fixidez proposta pela escrita passa não só a conviver, mas a propor deslocamentos quanto às estratégias para o armazenamento da memória. Enquanto para os pressupostos orais a verdade estava diretamente relacionada ao vivido, sendo necessário enfatizar, conforme algumas produções populares, o fato de estar presente no desenrolar dos fatos, ou ter tido acesso a estes a partir de fontes seguras, os princípios da escrita apresentam-se vinculados à imagem que se deixa fixar, seja na folha ou na tela, sendo detentor da verdade o que for capaz de dispor da concretude da letra e dos recursos a que se tem acesso a partir desta, pois o homem de palavra é, aos poucos, superado pelo homem que domina a pena.

As relações entre memória e tempo são indissociáveis. A forma como as experiências se dão, as estratégias utilizadas para estabelecer uma relação com o mundo têm uma estreita relação com as memórias trazidas por cada um. Nesse sentido, um filtro particular faz uma seleção prévia, recorrendo aos tipos de memórias disponíveis para administrar como se dará o acesso às imagens que ficam das histórias vividas. As performances a que teve acesso, os espetáculos a que foi exposto ou dos quais participou, juntos, cada qual com sua contribuição, colaboram para a formação de indivíduos singulares e contribuem para a construção das mensagens partilhadas com o universo. Seguindo a linha

Entre acordes de viola e fios de memória: a cantoria de improviso brasileira e seu caráter movente

proposta por Canclini (2007), há outros modos de pensar o tempo, fugindo do paradigma linear apresentado como base, resvalando para conjecturas econômicas:

A expansão dos mercados também ocorre no tempo, porque se efetiva mediante esta aparente negação da temporalidade que é a obsolescência planejada dos produtos, a fim de poder vender outros novos. Na verdade, as políticas industriais que tornam imprestáveis os aparelhos elétricos a cada cinco anos, ou desatualizam os computadores a cada três, bem como as políticas publicitárias que põem fora de moda a roupa a cada seis meses e as canções a cada seis semanas são modos de administrar o tempo. Fazem-no simulando que nem o passado nem o futuro importam. Conseguem converter a aceleração e a descontinuidade dos gostos em estilo permanente dos consumidores. (2007: 220)

Radkowski (2002), cuja preocupação volta-se para as relações entre nomadismo e modernidade, indica que a questão motriz para os modernos é saber para onde se vai e refere-se a três tipos de nomadismo: linear, radial e cíclico. O primeiro, aqui compreendido como uma trajetória mais convencional, indica um movimento que segue uma linha imaginária cujo horizonte aponta sempre para uma única direção, geralmente sem uma aparente possibilidade de retorno. O radial, por sua vez, apresenta duas direções que se retroalimentam, sendo uma voltada para o centro e a outra para a periferia. Já o cíclico é marcado pelo movimento ‘*va-et-vient*’ (RADKOWSKI, 2002: 74), tendo em vista que o retorno é previsto como parte da rota. O deslocamento realizado pelos povos ribeirinhos, que vivem às margens do rio São Francisco, em ilhas sazonais, por exemplo, segue as demandas da natureza, já que sua mudança das ilhas para a cidade, e vice-versa, se dará sempre conforme o movimento do rio. A vida desses sujeitos adequa-se a uma programação que está para além dos seus desejos; seus modos de pertencimento e sua relação com o tempo e o espaço estão em constante mudança e é entre as demandas desses dois polos que esses sujeitos tecem os contornos dos seus sonhos.

A errância que circunda a figura do cantador pode ser identificada como um dos elementos que o configuram como nômade. “A voz é nômade enquanto que a escrita é fixa”,

Entre acordes de viola e fios de memória: a cantoria de improviso brasileira e seu caráter movente

é o que nos afirma Zumthor ([1990] 2005: 53) a fim de situar o que ele prefere denominar vocalidade, tendo em vista que é a presença da voz que ancora as práticas orais.

O nomadismo dos repentistas pode ser compreendido como cíclico, tendo em vista que a(s) rota(s) traçadas pelo país indicam sempre movimentos de *aller et retour*. O retorno, embora não surja diretamente no discurso dos cantadores, integra a noção de pertencimento que desenvolvem com os lugares onde moram, ainda que este não seja apontado como seu lugar de origem. Entendendo que a cantoria irradia-se pelo Brasil de modo irregular, é no Nordeste onde é encontrada sua maior expressão, notadamente nos espaços apontados como ‘berço da poesia’. Os Estados do Ceará, Paraíba e Pernambuco sempre figuraram como fontes inegáveis de talento, tendo em vista os inúmeros representantes que contribuíram para a consolidação desses territórios como os mais profícuos. Sendo assim, apresentar-se como ‘filho’ de um desses lugares agrega valor ao potencial artístico desses sujeitos, o que pode ser visto na fala de Acrízio de França, cantador paraibano: “Venho da família de cantadores, porque eu sou da cidade de Paulista na Paraíba, onde é conhecido como a Terra da Poesia. A terra de um dos maiores cantadores do nordeste chamado Belarmino de França e depois Moacir Laurentino.” (2010: 01).

Outro discurso caminha no sentido de justificar a escolha da localidade onde mora em função da sua importância, o que pode ser evidenciado na fala de Sebastião Dias, representante do Estado de Pernambuco:

Eu sou norte rio grandense, nasci na cidade de Ouro Branco, no Rio Grande do Norte, é claro, mas, muito jovem, devido à demanda da profissão, eu tive que me mudar para Pernambuco. Antes para São Paulo, mas depois para Pernambuco, onde fixei residência porque o Pajeú, a região que eu moro, é uma região muito poetizada e a cantoria de viola tem uma aceitação muito grande e lá. Eu fixei residência e ainda hoje sou residente em Pernambuco, na cidade de Tabira, precisamente (2010: 01).

Além disso, os cantadores criam seus nomes de profissão incorporando os nomes das localidades que representam, como: Oliveira de Pannels, Mocinha de Passira, Nadinho do Riachão, Paraíba da Viola, dentre tantos outros.

Em contrapartida, alguns cantadores indicam a presença e o crescimento de uma

Entre acordes de viola e fios de memória: a cantoria de improviso brasileira e seu caráter movente

fixação em determinado lugar, justificada pelo desenvolvimento de práticas locais que inserem o repentista em um contexto favorável à cantoria sem que precise se deslocar para além das fronteiras da cidade onde mora, o que é apontado como uma das conquistas do segmento: “Hoje tem cantador que não sai da cidade onde mora, vive desse trabalho em faculdades, em colégios. A cantoria nas escolas já é um projeto, entendeu? E pra chegar a essa melhoria demorou muito.” (DIAS, 2010: 07)

Loncke (2009: 204), ao analisar como a memória e a transmissão musical operam em uma sociedade nômade, os WoDaaBe, povo nigeriano, questiona: “A música, memória sonora não discursiva de um povo que não deixa nenhum traço tangível de sua história?” Compreender que a música pode funcionar como memória sonora é colocá-la no rol dos patrimônios imateriais, é dar à voz, por mérito, o reconhecimento de que esta também pode ser responsável por portar a história de um povo, mas será mesmo não-discursiva? Quando o mesmo autor apresenta o ritual que este povo encena após a seca, de modo a saudar um novo tempo, ele assim o descreve: “Elas confrontam alternativamente, durante sete dias e sete noites, duas linhagens e seus respectivos aliados em uma verdadeira guerra ritual, exclusivamente masculina, cujas únicas armas são o canto e a dança.” (LONCKE, 2009: 205). Ora, se a cerimônia que se organiza tem como pano de fundo uma estrutura agonística, ainda que com contornos performáticos, e as únicas armas são o canto e a dança, os argumentos apresentados surgem, decerto, transfigurados como ecos e movimentos que expõem um modo de ver o mundo, de compreender-se enquanto constituinte daquela sociedade, optando por um suporte que empunha a voz e o corpo como portadores de saber; um saber que não ostenta a escrita como veículo, mas, sim, a oralidade e sua discursividade.

A memória trabalhada nos cantos, nas danças, nas práticas onde o corpo se sustenta como linguagem, surge como resultante de uma simbiose onde os recursos requeridos pela linguagem não obedecem a fronteiras que os queiram rotular como linguísticos e paralinguísticos: o que se tem é a expressão de uma linguagem poética, na qual cheiros, toques, piscadas de olhos são importantes. A interpretação? Ah, esta se encontra ao alcance dos que emanam sensibilidade na pele, que sentem seus poros e pupilas dilatarem diante, por exemplo, de uma bela imagem.

Entre acordes de viola e fios de memória: a cantoria de improviso brasileira e seu caráter movente

Em busca de novos ares para a circulação dos seus versos, os cantadores, principalmente os que já gozam de uma notoriedade que extrapola os muros impostos à cantoria, possuem agendas completas o ano inteiro e cruzam o país divulgando sua arte. Os festivais, que se organizam ao longo do ano, espalhados pelo Brasil, mas concentrando-se no Nordeste, requerem a presença de cantadores inseridos numa rede criada em torno da cantoria. Poetas andarilhos, violas aos ombros, já não se deslocam utilizando os mesmos meios de transporte de outrora, mas permanecem saltimbancos, sempre em busca de novos desafios. Se o deslocamento geográfico não se concretiza, suas obras, cumprindo o papel nômade da palavra, são embarçadas em uma discussão em torno do processo de midiaticização que oferece vantagens indiscutíveis quanto ao amplo acesso que podem possibilitar, mas cobra um preço muito alto em troca do que oferece.

Tendo em vista o encaminhamento apontado por Martín-Barbero (1987), parto do pressuposto que os *medias* já não desempenham a simples função de meros meios de comunicação, mas são eles que efetivam a mediação entre os bens culturais e os sujeitos, ditando-lhes regras, apresentando-lhes uma face da moeda como a única visão possível, mostrando-lhes suposições como verdades. Todavia, é nas brechas da informação e dos seus canais que a cantoria de improvisação mostra sua versão multifacetada e se insere, tirando proveito de todos os modos de alcance. O que se tem, enfim, é um sistema de negociação constante, embora se reconheça que este sugere a inclusão de todos quando, na verdade, seus filtros mais severos são os da exclusão, que alija do processo aqueles que se recusam a se deixar levar por seu canto de sereia.

Os cantadores que desenvolvem uma maior intimidade com os novos encaminhamentos dos aparatos tecnológicos rompem as barreiras e encontram na internet um veículo rápido, barato e eficiente para a divulgação de sua arte. Assim, inserem-se nas redes sociais, criam *blogs* e *sites* pessoais, integram o mercado de músicas *on line*, embrenham-se nas novas possibilidades da sempre metamorfoseada indústria cultural, garantindo à cantoria uma atualidade que se dá tendo em vista seu caráter movente e a liquidez com que se dispõe a moldar-se a novas propostas, mantendo-se atualizada e firme no seu propósito de encantar pelos ouvidos.

Fuentes de consulta

- CANCLINI GARCÍA, Néstor, 2007. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Tradução Luiz Sérgio Henriques. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- EAGLETON, Terry, 2005. *A ideia de cultura*. Tradução Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP.
- HALBWACHS, Maurice, 1997. *La mémoire collective*. 2. ed. Paris: Éditions Albin Michel.
- HALL, Stuart, 2006. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- LONCKE, Sandrine, 2008. Mémoire et transmission musicale dans une société nomade: l'exemple des Peuls Wodaabe du Niger. *Cahier d'ethnomusicologie*. Dossier Mémoire, traces, histoire. n. 22, Paris. p. 203-222. Disponível em <http://ethnomusicologie.revues.org/954>
- MAFFESOLI, Michel, 2006. *Du nomadisme: vagabondes initiatiques*. Paris: La Table Ronde.
- _____, 2010. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Tradução Maria de Lourdes, Menzes e Débora de Castro Barros. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, 1987. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Disponível em http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/de_los_medios_a_las_mediaciones.pdf. Acesso em 10 out. 2013.
- ORTIZ, Renato, 2006. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense.
- RADKOWSKI, Georges-Hubert de, 2002. *Anthropologie de l'habiter: vers le nomadisme*. Paris: Presses Universitaires de France.
- RICOEUR, Paul, 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil.
- ZUMTHOR, Paul, [1983] 2010. *Introdução à poesia oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Dinis Pochat; Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- _____, [1990] 2005. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Sônia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial.