



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

**A POESIA DE REPENTE VOLTA PARA CASA: ITAPETIM NO
CIRCUITO DE CONGRESSOS DE VIOLEIROS**

KARLLA CHRISTINE ARAÚJO SOUZA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia UFPB/UFCG, como requisito final à obtenção do grau de MESTRA. Elaborada sob a orientação da professora Dra. Elizabeth Christina de Andrade Lima.

CAMPINA GRANDE – PB
MARÇO/2006

**CARIRIS PARAIBANOS: DO SESMARIALISMO AOS ASSENTAMENTOS DE
REFORMA AGRÁRIA. RAÍZES DA DESERTIFICAÇÃO?**



5729p

Souza, Karlla Christine Araujo

A poesia de repente volta para casa : Itapetim no
circuito de congressos de violeiros / Karlla Christine
Araujo Souza. - Campina Grande, 2006.

138 f. : il.

Dissertacao (Mestrado em Sociologia) - Universidade
Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades.

1. Poesia de Repente 2. Cantoria 3. Violeiros 4.
Dissertacao I. Lima, Elizabeth Christina de Andrade, Dra.
II. Universidade Federal de Campina Grande - Campina Grande
(PB) III. Título

CDU 398.88(043)

Trabalho de Karlla Christine Araújo Souza intitulado “A Poesia de Repente Volta para Casa: Itapetim no Circuito dos Congressos de Violeiros”, defendido como requisito para a obtenção do título de mestra no Programa de Pós-graduação em Sociologia do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande.

Aprovada em: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Elizabeth Christina de Andrade Lima
Orientadora

Prof^a. Dr^a. Marinalva Vilar de Lima
Examinadora Externa

Prof. Dr. Marcos Ayala
Examinador

a Nila,

Antes de afundar encontrei fundo a dor

Nada que me partisse os pensamentos

Fugindo ao eco do amor

Canto mortal em direção aos meus ouvidos

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à professora Dra. Elizabeth Christina de Andrade Lima, orientadora e principal responsável pela conclusão deste trabalho. Não apenas por suas recomendações e críticas, mas, sobretudo, pelo apoio inestimável a todas às minhas solicitações intelectuais e extra-intelectuais. Sem dúvida, suas interferências me levaram a obter maior precisão e clareza na construção de todo o processo da pesquisa e do resultado final apresentado nesta dissertação.

Agradeço aos professores Dr. Marcos Ayala e Dra. Marinalva Vilar de Lima, de quem recebi contribuição incisiva para o aperfeiçoamento da construção deste texto. Agradeço pela análise de meu trabalho de qualificação, bem como pela reaceitação do convite quanto à dissertação.

Agradeço aos professores, colegas e funcionário do PPGS (Programa de Pós-Graduação em Sociologia /UFCCG), que viabilizaram meu trabalho pela assistência direta ou indireta. Em especial agradeço a Denize Zoraide, amiga e companheira de estrada, pelo apoio e comentários.

Agradeço aos meus informantes, pela receptividade, contribuição e carinho que tiveram por mim no decorrer da pesquisa. A eles retribuo toda aceitabilidade, com admiração e respeito.

Saliento a contribuição do CNPq, agência fomentadora da pesquisa, responsável por proporcionar os recursos financeiros que viabilizam, em grande medida, a realização de um trabalho competente.

RESUMO

A cantoria de viola é uma das expressões da poesia popular baseada em narrativas poéticas. Entre o Cordel e a Embolada ela constitui um gênero de improviso. No entanto, a cantoria de viola congrega diversos modos de configuração, desde a apresentação em feiras e praças públicas, passando pela cantoria de bandeja, até a forma dos Congressos. Baseados em alguns elementos da Cantoria, os Congressos surgiram como meio de enaltecimento para a profissão do repentista no contexto urbano. Por outro lado, o exemplo de Itapetim revela como a poesia rural bebe da fonte da experiência urbana. O movimento inicial surgiu como meio de migração para grandes cidades e denota a característica itinerante da poesia improvisada. Atualmente, a experiência vivida pelos cantadores de Itapetim mescla esses dois modelos. A partir deste percurso, é possível verificar como o Congresso no espaço não-urbanizado realiza um constante movimento de criação, recriação e apropriação da tradição. De acordo com a idéia de tradição apontada neste trabalho, constata-se que num contexto pós-moderno, a própria mudança é especular, faz parte de um momento criativo em que o antigo e o novo encontram-se, reinventam-se e reatualizam-se. O fato é que num contexto de uma cultura complexa e globalizada é cada vez mais difícil identificar na constituição de um fenômeno cultural os aspectos que fundamentam a experiência tradicional e os que fundamentam a experiência moderna, por causa das múltiplas interações que decorrem desse processo. O exemplo do Congresso de Amadores confirma como essas interações são ambivalentes, interferindo na própria dinâmica da cultura local.

ABSTRACT

The cantata of viola in na expression of popular poetry base don poetical narrative. Between the Cordel and the Embolada, it constitutes na improvise class. Although, the cantata of viola congregates many ways of configuration, since the presentation in markets and public squares, passing by the cantata of bandeja, until the shape of Congress. The Congress begun like a exalting way for the repentist job at the urban context. On the other hand, the exemplo of Itapetim, shows like the rural poetry drinks from the urban experience fountain. The initial movement begun like a migracion way for the big cities and shows characteristics itinerants of improvised poetry. Nowadays, the experience lived by the Itapetim' singers mixture this two models. From this curse, is possible verify like the Congress at the non-urban space realizes a constant movement of creation, recreation and Tradicion's appopriation. From the idea of the tradition showed at this job, we could verify that in a pos-modern context, the own change is especular, making part of a creative moment, where the old and the new found, reivent and became actual it selves. The fact is that in a cultural complex and globalized context is each time more difficult to identify in the constitution of a cultural phenomenon the aspects that give bases for the traditional and modern experience, because of the multiple interactions succeed by this process. The example of the Amateurs' Congress confirms that these interactions interfere until in the dynamic of the local culture.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO..... | 09 |
| CAPÍTULO 1 – PERMANÊNCIAS E DESCONTINUIDADES NA POESIA POPULAR IMPROVISADA | |
| 1.1 A Cantoria de Pé-de-Parede | 17 |
| 1.2 Gêneros da Poesia Popular | 21 |
| 1.3 O Poeta Repentista: O Cantador Encantado | 26 |
| 1.4 O Congresso de Violeiros..... | 29 |
| 1.5 O Congresso de Violeiros de Itapetim..... | 34 |
| 1.5.1 Itapetim na Rota do Repente | 34 |
| 1.5.2 A Rota do Repente em Itapetim | 36 |
| 1.6 Tradição e Modernidade..... | 38 |
| CAPÍTULO 2 - ASPECTOS PARTICULARES DA POESIA IMPROVISADA EM ITAPETIM | |
| 2.1 O Mito de Origem | 45 |
| 2.2 Origem da Poesia ou Poesia de Origem?..... | 50 |
| 2.3 O Profissional e o Amador | 56 |
| 2.4 Classificação da Poesia Popular Itapetinense..... | 62 |
| 2.5 O Erudito e o Popular | 97 |
| CAPÍTULO 3 - ITAPETIM CANTADA POR SEUS POETAS | |
| 3.1 Itapetim, na Poesia dos Repentistas..... | 106 |
| 3.2 O Congresso de Itapetim Julgado pelos Repentistas..... | 112 |
| 3.3 O Global e o Local..... | 123 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 127 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 130 |
| ANEXOS..... | 138 |

INTRODUÇÃO

Desde pequena, era acostumada a ouvir os refrões do repente em minha casa. Ainda menina, nunca parava para ouvir atentamente, mas o repente era trilha musical inseparável dos momentos de descontração do meu pai - João de Vital - que ouvia seus discos e os programas de rádio. Mesmo que eu não precisasse fazer nenhum esforço, a poesia de viola estava ali presente. O jorro incessante de rimas e combinações me impressionava, muito embora, não procurasse nenhuma formulação lógica para contentar a minha admiração.

A cidade de Itapetim-PE (*locus* da pesquisa) é o lugar em que nasci e vivi até os dezessete anos, quando fixei residência em Campina Grande-PB para fazer o curso de Comunicação Social pela Universidade Estadual da Paraíba, o qual cursei durante um ano e resolvi abandonar, para em seguida ingressar no curso de Ciências Sociais pela Universidade Federal de Campina Grande, nesta época UFPB, concluindo o bacharelado em Antropologia. Durante algum tempo senti-me afastada do universo da Cantoria, porém, o próprio ambiente acadêmico se encarregou de reascender em mim o interesse pela poesia repentista. Depois desta distância temporária, resolvi retomá-la, dessa vez como investigadora¹.

Em abril de 2002 estive pela primeira vez na cidade de Itapetim-PE, com o intuito de coletar material em versos. Foi quando da realização do Congresso de Violeiros Amadores no Dance Bar Armando Leite, um ambiente pequeno e fechado. O congresso aconteceu às onze horas da manhã, após a missa de Domingo, contando com a presença de um público significativo, além da participação de muitos poetas que não estavam competindo, mas

¹ Este processo pode ser comparado ao que Said (1990) chamou de *Transculturização* em seu livro *Orientalismo*. É o que ocorre quando o pesquisador sai de seu grupo de convívio e retorna como sujeito de pesquisa, elegendo o próprio grupo como objeto de pesquisa.

aproveitaram para declamar poesias e contos de sua autoria ou da autoria de outros poetas populares.

Em Dezembro de 2003 retornei a Itapetim a fim de participar da realização do Congresso de Amadores, evento que ocorreu em praça pública e contou, dessa feita, com a participação de violeiros profissionais, tais como Raimundo Nonato, Nonato Costa, Rogério Menezes, Sebastião Dias, Chico Alves, Edmilson Ferreira e Raimundo Caetano.

Em Janeiro de 2004 estive de volta para realizar entrevistas ao longo de duas semanas de estadia, no total de quinze entrevistados, sendo nove poetas/cantadores² e seis poetas/organizadores/julgadores³. Antônio Archanjo - 41 anos, Dorgival Ferreira - 40 anos, Fernando Emídio - 33 anos, Inácio Augusto - 54 anos, João Cordeiro - 65 anos, Mário Lopes - 34 anos, Valdir Correia - 62 anos, Zequinha Rangel - 48 anos e Zezito de Vital - 55 anos, foram os cantadores com quem conversei, escolhidos pela frequência com que concorrem nos Congressos. Entre os organizadores e julgadores, conversei com Antônio Carneiro, Jacinto de Vital, João de Vital, José Emídio, Vicente de Paula e Zezé da Loteria.

As entrevistas foram semi-estruturadas⁴, havendo espaço para que eu retornasse à casa dos informantes conforme minhas necessidades. Quanto àqueles que moram na zona rural, esperava pelo dia da feira para que pudesse encontrá-los, quando não, procurei contactá-los na

² Esta categoria é utilizada para designar os poetas que concorrem nos Congressos ou que enfrentam as jornadas das Cantorias.

³ Dentre os poetas/organizadores/julgadores, João de Vital e Jacinto de Vital, apresentam-se eventualmente em cantorias, mas sob o prestígio de convidados, nunca para a disputa. Zezé da Loteria, já concorreu outrora, abandonando a participação nos Congressos por motivo pessoal, explicitado no decorrer desta dissertação. Antônio Carneiro, José Emídio e Vicente de Paula assumem a postura de apologistas. Contudo, todos escrevem, declamam ou improvisam versos.

⁴ Nas entrevistas não utilizei um conjunto de questionários formais, apenas quando necessário, lancei mão de esquemas temáticos, tais como, a diferença entre o amador e o profissional, a diferença entre o congresso e a cantoria, a participação nos Congressos, a relação com o público, etc.

Rádio Pedras Soltas⁵. Entre os julgadores e organizadores apenas José Emídio reside na zona rural, enquanto todos os poetas têm vínculos com a agricultura, mesmo aqueles que vivem na cidade, ainda assim mantêm uma roça e não se desligam do campo como sua principal atividade de subsistência.

Afora estas entrevistas, sempre obtive informação dos informantes por meio de conversas informais e encontros casuais. Além disso, parte do material que coletei foi cedida pelos poetas e apologistas, como fotografias de eventos anteriores e fitas cassetes contendo a gravação de Congressos. Às vezes, quando não há equipamento sofisticado para isso, um pequeno gravador é suficiente para fazer o registro, que é iniciativa principalmente de apologistas e organizadores. A outra parte do material foi coletada no próprio local de realização do evento, quando tive a oportunidade de tirar fotos e comprar ou gravar a fita do evento. A seleção aqui apresentada – depoimentos e cantorias – é apenas uma amostra. Porém, todos os relatos foram importantes na construção da pesquisa. Ao final do trabalho, em anexos, estarão presentes, ainda, amostras de material escrito que os poetas me concederam ou presentearam.

Em Janeiro de 2005 estive novamente na cidade, por ocasião de mais uma realização do Congresso de Amadores. Este ano o Congresso ficou localizado no Centro Cultural Rogaciano Leite, ambinete fechado, porém amplo e arejado. A disputa aconteceu pela manhã, quando participaram seis duplas de violeiros, contando doze cantadores que foram os seguintes: Marcos Nicandro, Zequinha Rangel, Inácio Alves, Lourival Batista, Biranga,

⁵ Cabe observar que todos os poetas se mostraram receptivos às minhas entrevistas, não faziam questão de conversar e explicar cada detalhe de suas palavras, palestravam eloquentemente por mais de hora, alguns trouxeram a viola para acompanhar a conversa, incrementando-a com declamações de poemas inteiros, outros criaram poesias de improviso, sintomaticamente falando sobre a chuva que estava abundante naquele mês.

Jotinha Ferreira, Fernando Emídio, Mário Lopes, João Cordeiro, Valdir Correia, Adailton Correia e João Jesuíno.

Em Outubro de 2005 foi realizado um Congresso no sítio Prazeres, organizado pela Associação Comunitária, mais uma vez estive no local, gravando em cassete o material sonoro do evento. Este mês (Outubro/2005) realizou-se mais um Congresso no Centro Cultural Rogaciano Leite, com a participação de oito duplas de concorrentes⁶.

Os poetas sempre tiveram curiosidade em saber o meu interesse pela pesquisa, perguntavam-me se iria escrever um livro de poesias, se eu era poetiza também, e me tratavam como doutora. Este tratamento é bastante elucidativo da relação intersubjetiva encarada na minha experiência etnográfica. Pela referência à minha condição de letrada, os poetas fizeram comparações constantes entre um estado de domínio da língua escrita e do conhecimento formal, para tratar da diferença entre o amador e o profissional. Porém, a minha qualificação de “doutora” não consistiu em um ponto de distanciamento. De algum modo, os cantadores ficavam à vontade para dividir comigo a construção de um mundo de significados compartilhados a partir da linguagem subjetiva, pela certeza de que estava interessada em suas falas, seus estilos intuitivos de percepção e elocução. A fim de tornarem-se claros, os poetas faziam afirmações e ilustravam com poesias aquilo que estavam dizendo.

Outra etapa necessária da pesquisa foi a transcrição das cantorias, a passagem da linguagem oral para a escrita.. A dificuldade em transcrever os versos fez deste momento um processo moroso de paciência e dedicação. Pelo gênero do encontro, poesia improvisada, onde a palavra fala mais alto e o ritmo não se intimida, o registro dos textos é uma medida árdua.

⁶ É interessante observar que o Congresso não obedece a uma regularidade para acontecer. Pode ser que ocorra somente um por ano, como também é inesperada a frequência, havendo dois ou três. Por este motivo, não é possível informar o ano em que aconteceram algumas poesias que serão apresentadas neste texto. Somente os Congressos em que estive presente, pude confirmar esta informação.

Apesar da dificuldade, procurei não interferir na oralidade. Ao fazer as transcrições utilizei o mínimo possível os recursos de pontuação gráfica, fazendo com que as estrofes apareçam em seus justos termos, sem querer alterá-las. Porém, mantenho a forma de escrever da gramática oficial, exceto quando a pronúncia do poeta não indica a escrita formal e sim o linguajar cotidiano.

A explicação dos poetas estará presente em todo o texto, isto porque, pretendo realizar uma etnografia multivocal, admitindo a não-ingenuidade do informante e a não-neutralidade do etnógrafo-escritor, que através da transcrição-descrição já aponta para os sinais de sua interpretação. Nesse sentido, a subjetividade poética popular itapetinese aparece, lança-se num complexo de figuras subversivas, inversivas ou inventivas, que afirmam por um lado suas escolhas e por outro, a negação a lógicas imperativas. Adotei esta perspectiva por acreditar que, enquanto etnógrafa, ela serve de esclarecimento aos procedimentos e estratégias adotados em relação às fontes, e posteriormente ao processo da escrita do texto etnográfico.

Além disso, esse procedimento é particularmente importante para confrontar com o conhecimento que vem sendo produzido sobre a poesia popular e o conseqüente anonimato de seus autores, perdidos nas raízes de desconhecidas trajetórias. Nascido numa terra longínqua, chamado pelo nome de Zé Ninguém, o poeta popular foi muitas vezes descrito como sujeito genérico, aquele que tendo seu gênio criador obnubilado, emerge como mero transmissor dos traços de uma cultura arraigada na coletividade.

Na discussão teórica serão analisados pares de conceitos – tradição e modernidade, erudito e popular, global e local – geralmente apresentados como antagônicos, mas que vistos como complementares geram novas respostas à discussão tão intensa sobre o tema da cultura popular. Apoiada numa reflexão sobre às mudanças da cantoria ocorridas em Itapetim, atento

para a convivência contínua e descontínua entre esses pares, isto é, sua interdependência enquanto conceitos oriundos de uma visão “modernizadora” da sociedade. Portanto, pretendo investigar como uma cidade do “sertão” resolve importar modelo gestado nas grandes cidades? Quais os traços em comum podemos encontrar entre o Congresso e a Cantoria? Constatando então, que é impossível separar um do outro – Cantoria e Congresso, Tradição e Modernidade, Antigo e Novo –, já que ambos dividem o mesmo palco histórico.

A recriação por parte dos amadores articula o antigo e o novo, o rural e o urbano, mantendo certas estruturas e transformando outras, com o intuito de propiciar os melhores resultados, tendo em vista o momento histórico em que está inserida no processo de globalização. Do ponto de vista teórico, importa constatar se a dicotomia entre essas classes fundamentais da discussão, podem ou não dar conta de um mundo que se tornou cada vez mais multicultural.

Desta forma, no capítulo 1, trago todo um conjunto de dados sobre a Cantoria e o Congresso, constatando que em todos os tempos e lugares, o repente e a cantoria – coadunando com o próprio sentido de sua tradição – precisam de elementos de atualização que o fazem perpetuar-se, perpassando gerações. Portanto, para desconstruir a convenção do conceito de tradição dominado por relações imperativas de poder, foi levada em conta não mais uma defesa da pureza em relação às formas do passado ou inalteração do conteúdo. Mas sim, a necessidade de desvendar o processo pelo qual o Congresso é instalado, apropriado e legitimado.

No capítulo subsequente, analiso a construção de processos identitários a partir dos quais a noção de pertencimento a uma tradição vai tomando corpo. Nesse caso, o “Mito de Origem”, que aborda o valor dos cantadores ancestrais, trata da criação de uma identidade que

passa a ser simbolizada como *Berço da Poesia*, também legitimada a partir de um discurso de Origem, conforme retratado no tema: “Poesia de Origem ou Origem da Poesia?”. O certo é que o termo Origem e seus desdobramentos através das particularidades apontadas nas falas dos cantadores servem tanto para confrontar a idéia de tradição, quanto de globalização, tal aparecerá no capítulo 3, sob o princípio da localidade.

Ainda no capítulo 2, para melhor descrever a poesia improvisada itapetinese, irei expor a classificação da poesia cantada, detalhando gêneros e estilos, apreciando a variedade de temas e formas. A análise do texto poético apresentada neste capítulo extrapola o simples relato e se dedica a um glossário de exemplos ilustrativos que contribuem para o melhor conhecimento da poesia improvisada. Aborda também uma tentativa de enriquecer o conhecimento sobre as normas e técnicas de produção do repente e trazer à tona sua produção literária, dando margem para a discussão teórica que se apóia na arbitrária divisão entre erudito e popular.

No capítulo 3, continuo a verificar a construção de identidades, notando que os poetas privilegiam o fato de pertencerem ao local. Dessa feita, analiso como o evento que se pretende localizado, fundamenta suas práticas e discursos que tornam possível a instituição de um modelo marcadamente urbanizado. De todo modo, cabe recuperar a tríade já proposta pela relação entre origem, identidade e local.

Neste capítulo, demonstro como a exaltação da cidade de Itapetim endossa a identidade local e congrega um suporte prático e discursivo que objetiva o Congresso. Nesse sentido, apesar de suas dissensões internas, o Congresso representa uma prova concreta do exacerbamento da cultura local, de um “*ethos cultural*” peculiar, confrontado com o de outras

localidades, inclusive a cidade de São José do Egito, criando uma intriga entre territórios vizinhos.

Ao longo do texto, os elementos de identidade aparecem como definidores de pertencimentos que justificam, não apenas aptidões, mas a própria realização de um evento que anuncia a reafirmação da tradição, enquanto elemento cultural constante e inovador, do passado e do presente.

CAPÍTULO 1 – PERMANÊNCIAS E DESCONTINUIDADES NA POESIA POPULAR IMPROVISADA

1.1 A Cantoria de Pé-de-Parede

A cantoria de viola, propriamente chamada de cantoria de pé-de-parede⁷, é a luta poética versejada entre dois cantadores que se alternam, provocando ou completando um ao outro. O ápice desse estilo artístico-poético é o desafio, o mais conhecido do improviso, que testa a criatividade do poeta em dar respostas incisivas à provocação do parceiro. Neste momento, o público julga a capacidade do poeta através da mordacidade das respostas dadas às perguntas ou insultos instigadores do seu companheiro de viola.

O desafio ocorre principalmente nos versos cantados em estrofes decassílabas que são construídas em dez linhas de sete ou dez sílabas. Uma variante da décima de sete ou dez sílabas, normalmente utilizada para o desafio, está incluída na deixa dos “Dez Pés de Queixo Caído”, em que aparece no final de cada estrofe este estribilho. Também o Quadrão Perguntado é fortemente apropriado para o desafio entre cantadores⁸. Mas, é o Martelo Agalopado o variante da décima mais comumente utilizado para desenvolver o desafio,

⁷ O termo “pé-de-parede” refere-se à forma com que os artistas se apresentavam, sentados num tamborete encostados na parede do estabelecimento, geralmente ao casa de algum apologista que convidou o poeta por ocasião da comemoração de festas de aniversário ou batizado. Esta é tida como a forma mais antiga da cantoria de viola. Ayala (1988) acrescenta: “A cantoria de viola nordestina, também conhecida como repente, é uma das manifestações envolvendo significativo número de adeptos. Seus produtores – conhecidos como cantadores, repentistas ou violeiros – não devem ser confundidos com outras categorias de poetas populares do Nordeste: escritores de folhetos e emboladores” (AYALA, 1988, p.15).

⁸ No Congresso de Violeiros Amadores de Itapetim os gêneros predominantes são as décimas de sete e dez sílabas, sem a preocupação com o uso de estribilhos fixos. Ao invés de motes já prontos, o Congresso de Itapetim traz sempre criações novas, motes inéditos.

chegando até mesmo a causar confusão entre o gênero e o estilo⁹. Tanto que sua denominação vem do fato de ser empregado como meio dos cantadores se martelarem durante suas pelepas.

Para provocar o parceiro, o poeta descreve as lutas que já venceu em outras cantorias, apresentando sempre vantagens para si. Geralmente descarta sua bagagem acumulada lançando mão de conhecimentos gerais, tais como, assuntos da Bíblia, literatura, geografia, história, atualidades, e sobre a própria tradição do repente, lembrando nomes e fatos marcantes.

Um exemplo pertinente de desafio pode ser ilustrado pelos versos travados entre os poetas Marcos Nicandro e Valdir Correia, no Congresso de Violeiros Amadores de Itapetim, realizado no Centro Cultural Rogaciano Leite em Outubro de 2005.

Marcos Nicandro:

Cantador dessa sua qualidade
 Não me vence cantando no improvisado
 Que esse doido safado sem juízo
 Nem sequer tem nenhuma atividade
 E só vive enganando a humanidade
 Quis ser fraco igualmente a Eliseu
 Feio igual a você nunca nasceu
 Mas cantando não tenho o que dizer
Cantador que pensar em me bater
Se arrisca a apanhar mais do que eu

Ao que Valdir Correia respondeu furiosamente:

Cantador que cruzar o meu caminho
 Se arrisca a sofrer passar vergonha
 Ele sofre, peleja, mas não sonha
 Cantar grande igualmente Canhotinho
 Vai buscar Lourival, Antonio Marinho
 Vai andar como Cristo Galileu
 E me mostre um poeta que venceu
 Que duvido cantando me vencer

⁹ O gênero é o Martelo. O estilo é o desafio, que é a forma de cantar açoitando o parceiro.

**Cantador que pensar em me bater
Se arrisca a apanhar mais do que eu**

Marcos Nicandro continua fazendo a prova:

Você disse que é um dos menestréis
Porque canta as histórias de jornal
E as notícias que correm a capital
Canta a força de Bento Manacéis
E o bastão tão bonito de Moisés
Que a água do mar obedeceu
Toda a força que tem o Galileu
Mas ainda tem muito o que aprender
**Cantador que pensar em me bater
Se arrisca a apanhar mais do que eu**

Valdir Correia retruca engrandecendo a disputa:

Você hoje só sobe onde eu subir
Você hoje só anda onde eu andar
Você hoje só canta o que eu mandar
Você hoje só faz o que eu pedir
Zé Limeira cantou igual a mim
João Moreno tão sabido se esqueceu
Cantador pra dar em mim nunca nasceu
E se nasceu ainda falta aparecer
**Cantador que pensar em me bater
Se arrisca a apanhar mais do que eu**

Segundo relato dos poetas itapetinsenses, quando um cantador açoita o outro para a disputa verbal, ele está testando quem conquista a aprovação do público. Aquele que conseguir ser mais rápido e persuasivo, e assim prender a atenção do público, arrancando seus gritos e aplausos, é considerado o vencedor. Mas para que a pugna aconteça, antes é preciso um acerto.

No estilo pé-de-parede, a cantoria é acertada com o dono da casa, ou estabelecimento que pode bancar o cachê dos poetas. Porém, a cantoria de bandeja¹⁰ é mais comum, ela chega a ser um motivo de improvisação para os cantadores. São muito divulgados os versos em que o poeta faz elogios ou críticas ao público presente, para chamar os ouvintes que têm maior poder aquisitivo a ofertar sua quantia na bandeja. O poeta cria facilmente situações para interpelar o ouvinte e persuadi-lo a deixar uma boa quantia. Convencionalmente, os cantadores colocam a bandeja a seus pés, pois ela não pode circular entre os presentes para não desvalorizar o cantador. Um apologista verdadeiro paga ao poeta com prazer, ele vai para o ambiente já preparado para isso e nunca oferece sua “paga” por caridade ou esmola: quando o verso é bom, o dinheiro sai.

A cantoria de pé-de-parede pode acontecer em uma residência no sítio, por ocasião de festas de casamento ou batizados ou outras ocasiões. Ocorre também em bares ou engenhos, por convite de seus proprietários. Atualmente, ela vem ocorrendo em lugares coletivos como casas de farinha e associações comunitárias.

Na cantoria, a dupla de violeiros repentistas se acerca proximamente de seu público atento e assíduo, que envia motes para os cantadores arrebatarem ou faz pedidos de canções de sua preferência. Com uma postura rígida e um olhar em direção ao infinito, os poetas começam o baião-de-viola. Os poetas introduzem o clima da poesia que vão realizar encorajados pelo som da viola e a postura penetrante. A cada estrofe uma batalha, a cada tema uma guerrilha, a cada cantoria uma vitória.

¹⁰ Conforme Ayala (1988), a cantoria pode ser ingressada (quando é cobrado ingresso), pode ser de ‘justa’ ou de ‘paga’ (quando a quantia a ser recebida é previamente estabelecida) ou de bandeja (quando o pagamento depende da contribuição voluntária do público). Segundo a autora, mesmo que a cantoria seja justa ou ingressada a bandeja não é dispensada, tornando-se um traço característico da cantoria.

1.2 Gêneros da Poesia Popular

A sextilha é considerada o gênero mais fácil da poesia popular. Ela é a preferida pelos repentistas. A sextilha é uma estrofe de linhas deslocadas, isto é, há somente a obrigação de rimar uma terminação, que se encontra a cada alternância do verso. A sextilha obedece a seguinte ordenação ABCBDB. Veja o exemplo destas sextilhas do poeta João de Vital, extraído de material cedido por escrito, doado em Janeiro de 2005:

CUIDADOS NA SALVAÇÃO

João de Vital

A gente vem para o mundo
Por pouco tempo emprestado
Se na entrada do céu
For preciso ser coado
Tem gente que só passa
Se o pano tiver furado

Quem morre não volta mais
Porque ninguém nunca veio
Vou deixar pra ir pra lá
Depois que o céu tiver cheio
Não cabendo mais ninguém
Eu vou só dar um passeio

Esteja certo ou errado
A morte é uma sentença
Quem é besta e orgulhoso
Morre da pior doença
Só se vai pro céu voando
Se for nas asas da crença

Classe alta ou classe baixa
O cemitério diz venha
Na fé de ir para o céu
Todo mundo se empenha
Que no inferno só presta
Se tiver faltando lenha

Em cima da cova a cruz
 Em cima da cruz a vela
 A cova cheia de flores
 Mais quando a família zela
 No braço do nome a cruz
 De quem tá embaixo dela

Quem no céu é recebido
 Recebe a benção divina
 Dizem que a gente não morre
 Segundo o que a Bíblia ensina
 Que começa outra vida
 Depois que essa termina

(Material cedido pelo poeta João de Vital em Janeiro de 2005)

José Alves Sobrinho (2003) considera que a sextilha é uma derivada da quadra, na sua ampliação de duas linhas a mais. Desde os primórdios, a sextilha é o gênero mais cantado nas cantorias, principalmente no início das apresentações. Contudo, é a décima que tem sido considerada a desinência mais aproximada da origem clássica da poesia popular, a glosa, principalmente porque em ambos os estilos o cantador fecha o verso com o mote, que é uma sentença dada.

José Alves Sobrinho (2003) argumenta ainda que os nossos glosadores descendem de mestres glosadores tradicionais provindos da Europa. Assim como os nossos primeiros cantadores são descendentes dos primeiros poetas glosadores, pois, Agostinho Nunes da Costa, Ugolino Nunes da Costa, nascidos na serra de Teixeira, tidos como primeiros cantadores do sertão, eram também bons glosadores¹¹.

¹¹ José Alves Sobrinho (2003) relata, ainda, que a glosa pode ser um verso criado de improviso ou um verso recitativo de inspiração casual. Ele registra que as primeiras glosas eram construções poéticas de cunho político, social e crítico, comumente afixadas nas ruas que foi ganhando primeiro a aceitação das pessoas, depois, não tardou para inspirar os poetas.

Passando da glosa a décima, este tem sido um gênero muito usado e muito modificado pelos cantadores. A décima mais usual é uma estrofe de dez versos de sete sílabas, e são ordenados com o primeiro rimando com o quarto e o quinto; o segundo com o terceiro; o sexto com o sétimo e o décimo, e o oitavo com o nono. De modo que eles estão assim predispostos: ABBAACCDDC.

Em seguida temos um exemplo de glosa de Ugolino Nunes da Costa, extraído do seu poema “As obras da natureza”:

| | |
|-----------------------------|---|
| As obras da Natureza | A |
| São de tanta perfeição | B |
| Que a nossa imaginação | B |
| Não pinta tanta grandeza | A |
| Para imitar a beleza | A |
| Das nuvens com suas cores | C |
| Se desmanchando em louvores | C |
| De um manto adamascado | D |
| O artista, com cuidado | D |
| Da arte, aplica os primores | C |

(BATISTA & LINHARES, 1982, p.19)

É possível constatar um exemplo de versos de dez linhas em sete sílabas, muito utilizado nas cantorias — e também pelos poetas amadores de Itapetim — e conferir suas semelhanças com a glosa de Ugolino. Segue a estrofe do poeta itapetinese Valdir Correia:

| | |
|-------------------------------|----------|
| Ajude aquela criança | A |
| Que tá sofrendo na rua | B |
| Que sua vida continua | B |
| Mas acabou a esperança | A |
| Esperando uma mudança | A |
| Sem ajuda de ninguém | C |
| Precisando de alguém | D |
| Procure a felicidade | D |
| No canto que fez o bem | C |

(Congresso realizado no Dance Bar Armando Leite no ano de 2002)

Também o Martelo Agalopado é um variante clássica da cantoria de viola como estilo de décima, cantada em sete ou dez pés. Porém, muitas inovações vêm sendo criadas pelos poetas no correr das gerações, tais como, *Galope à beira-mar*; *Dez pés de queixo caído*; *Nesse Brasil de caboclo de mãe preta e pai João*; *Coqueiro da Bahia*; *O que é que me falta fazer mais, se o que eu fiz até hoje ninguém faz*; *quando eu ia ela voltava, quando eu voltava ela ia*. Cada uma dessas variações segue um estilo predominante de cantar, por exemplo, o *Galope à beira-mar* é constituído de um a estrofe de dez versos de onze sílabas, nos quais o cantador desenvolve temas praiheiros, cujo estribilho obrigatório é o último verso: *Cantando galope na beira do mar!* As variações também são observadas nas toadas que dão acompanhamento rítmico para a cadência da voz do repentista.

Um exemplo da décima de dez sílabas está nessa estrofe de Ponto Paes, cantando com o poeta Zequinha Rangel, em Itapetim:

Quem não sabe pergunte que eu ensino
 A receita da paz que eu me mantenho
 O castelo de amor que eu desenho
 A esperança me ajuda e eu termino
 O balanço da onda do destino
 Faz o barco subir e naufragar
 Que até hoje esqueci de me lembrar
 Das maldades que eu já tenho feito
Não atire uma pedra dá-se um jeito
De atirar uma flor em seu lugar

(Congresso realizado no Centro Cultural Rogaciano Leite em Outubro de 2005)

Além da sextilha e da décima, outro gênero conhecido na cantoria é o quadrão. O quadrão original foi formado por uma estrofe de oito linhas pertencentes à família dos

setessílabos, rimando o primeiro verso com o segundo e o terceiro; o quarto com o oitavo e o quinto com o sexto e o sétimo (AAABCCCB), cantando no final a sentença: Oito pés em quadrão! Veja o exemplo do quadrão de Lourival Batista (Louro do Pajeú):

O cantador repentista
Em todo ponto de vista
Precisa ser um artista
De fina imaginação
Para dar capricho à arte
E ter nome em toda parte
Honrando o grande estandarte
Dois oito pés em quadrão

(BATISTA & LINHARES, 1982, p.29)

Batista & Linhares (1982) dão exemplos de quadrão dialogado em que um cantador faz uma pergunta e o outro responde logo em seguida. Os dois (1e2) unem-se no último verso para repetirem em coro o estribilho: *Lá se vai dez a quadrão!* Os autores demonstram esta estrofe dos irmãos Batista, os quais foram considerados os criadores dessa variação:

1 Para que serve a ciência?
2 —Para evoluir o mundo
1 Para que serve o segundo?
2 —Para aumentar a existência
1 Para que serve a seqüência?
2 —Para dar continuação
1 Pra quê serviu Lampião?
2 —Para dar trabalho a soldado
1 Naquele tempo passado
1 e 2 Lá se vai dez a quadrão

(BATISTA & LINHARES, 1982, p.31)

Atualmente um estribilho de quadrão muito divulgado entre os cantadores é o seguinte: *Isso é quadrão perguntado, isso é responder quadrão.* Todavia, além das inovações dos

poetas, o que garante mesmo a dinâmica das cantorias são os motes lançados pelo público, são eles que vão atestar a capacidade de improvisar do cantador, além de solidificar a participação dos ouvintes e sua interação enquanto conhecedores do repente. De tanto ouvir os versos rimados, os apologistas tornam-se mestres na técnica de construir os temas para serem cantados. Um bom apologista tem em mente e se orgulha dos motes que já criou, faz uma coleção deles e sabe quem os cantou. Além disso, decora motes de outros apologistas e versos inteiros desenvolvidos pelos poetas, contribuindo para a construção da memória coletiva do repente. A memória do apologista é muito mais eficaz para consagrar um verso do que o registro escrito das proezas poéticas dos repentistas. Os versos mais célebres dos grandes repentistas, são lembrados e aclamados até hoje graças à memória deste agente. Portanto, além de admirador, o apologista é também uma testemunha das técnicas do improvisado e um grande divulgador desta arte.

1.3 O Poeta Repentista: O Cantador Encantado

O homem que canta! Este verbo cantar é sagrado, como o verbo florir ou o verbo resplandecer. Os ritmos salientes do universo traduzem-se pelos sons nos ritmos do canto. Cantar é divinizar o som. A vida inteira é harmonia inteira. Quer os glóbulos do sangue, quer os glóbulos astrais, movem-se por música. Um sol é um órgão e a lua a sinfonia esplendorosa. Um prisma decompõe-na, a óptica descreve-a, mas defini-la só o canto. O canto, matemática viva, eis o revelador da natureza, a língua suprema do Universo.

Guerra Junqueiro

De acordo com o poeta-escritor José Alves Sobrinho (2003) o poeta popular que faz cantoria era chamado de cantador ou repentista. Somente recentemente é que lhe é atribuída a designação de violeiro. O autor descreve ainda os cantadores do passado:

Andarilhos dos sertões nordestinos peregrinando a pé ou a cavalo pelas fazendas e povoados do interior para transformar seu saber e talentos, distribuindo a inspiração e beleza de sua poesia improvisada através do sonoro baião de sua viola.(ALVES SOBRINHO,2003, p.37)

No entanto, José Alves Sobrinho (2003) denuncia que os poetas do passado não desfrutavam do conceito e das regalias que desfrutam os de hoje. Eram vistos como bebedores e galhofeiros, sem nenhum tipo de prestígio social.¹² O autor relembra ainda que os cantadores do passado sofriam mais dificuldades para se alfabetizar, eram tidos como leigos e incultos. Porém, hoje em dia, o conceito de repentista vem se valorizando, na visão deste autor, que argumenta serem os poetas da última geração formados em Universidades e sendo apreciados também por um público cada vez mais exigente, como professores e alunos universitários, pesquisadores, jornalistas e literatos.

Contudo, Sobrinho (2003) afirma que os cantadores possuem “almas simples”, porém “cheias de inspiração”, “artistas na mais alta expressão da palavra”. As palavras de Batista & Linhares acrescentam-se às de José Alves Sobrinho: “Tu foste, na tua ignorância, a alma lírica e luminosa dos deserdados e dos simples (...) és o eco risonho das alegrias e a voz rancorosa dos seus desalentos e pesares” (BATISTA & LINHARES, 1982, p. 45).

Sempre autodidata no repente, o poeta é um ser dotado de muita inteligência e poder de observação. Tantas são as qualidades que podem ser atribuídas aos poetas que estes muitas vezes são reconhecidos como seres excepcionais. Batista & Linhares perguntam: “Quem és? _
ó cantador! Quem te criou? A vida imortal? João de Vital afirma que:

¹² Sabendo da história de vida deste poeta, tal qual contada por ele e pela comunidade dos repentistas, vale constatar como ele mesmo experimentou esta condição. Ao decidir se tornar um cantador de viola, Sobrinho recebeu a repulsa de sua família que o expulsou de casa, fato que o levou a adotar a alcunha do tio que o abrigou e apoiou sua decisão. Neste tempo, como era de costume, o cantador acrescentava o nome de batismo ou o nome do lugar onde nasceu ao seu codinome artístico. Então, seu tio autorizou-lhe a usar o nome de José Alves Sobrinho, já que não podia usar o nome do pai. Em seguida, decidido a casar-se com aquela que seria sua esposa, sofreu o preconceito da família dela e foi obrigado a raptá-la para casar-se.

O poeta é como um “médium”, ele vê o que ninguém vê, ele é a ponte para Deus revelar os segredos da natureza. Ele tem uma obrigação que lhe chama a cantar e nunca parar de fazer poesia. Ele tem uma vida diferente, é uma pessoa dotada. (cantador/ escritor/ organizador do Congresso de Itapetim).

Ao cantador está designado o labor de cantar a voz da água e do vento, da rocha e da árvore, do animal e do morto, do homem e dos monstros alucinadores, das flores e dos espinhos, das secas e das chuvas, do riso e da lágrima, da dor e do amor.

Ao poeta e cantador foi também destinado o sacrifício de fazer o repente repercutir, o cantador como um viajante foi responsável por levar a cantoria de viola, o repente, o improviso e o desafio aos quatro cantos do país, fazendo-o migrar para as grandes cidades e para além das fronteiras regionais. As palavras de Batista & Linhares (1982), falam deste aspecto expansivo de sua tarefa: “A poesia popular é sempre obra de indivíduos cultos e semi-cultos, que desce ao povo, se batiza nas águas lustrais do oralismo e se espalha pelo mundo como um pólen fecundante”(BATISTA & LINHARES, p.7). Os cantadores profissionais de viola são também grandes viajantes em busca do público localizado nos mais diferentes lugares em que possam ser ouvidos. De acordo com sua fama, o cantador será convidado a fazer Cantorias nas mais diferentes cidades, bem como a participar de Congressos.

Por sua persistência e perseverança, o cantador se tornou um agente comunicador do repente, abraçando-o como causa de vida. Não fosse ele um desbravador de seu próprio dom, a poesia perderia seu nome e cairia no esquecimento da alma coletiva. A magistral reflexão de Batista & Linhares (1982) retrata as riquezas fluídicas e permanentes de seu cantar:

És ó Cantador! Por mais de meio século, ao ritmo do teu macete martelando no escopo o coração a navegar barcos e canções (...) Ganhaste com o suor da tua fronte o pão de cada dia, com a alma de Deus abriste o olhar a cada manhã e todas as noites, seguiste tranquilo o teu caminho. (BATISTA & LINHARES, 1982, p.11)

Entretanto, existe uma crítica unânime em reconhecer que os primeiros estudos sobre poesia popular, baseados em tendências folcloristas, estavam muito preocupados em coletar material e esqueceram de citar os nomes dos autores ou qualquer referência à sua vida. José Alves Sobrinho (2003) constrói uma crítica sobre esta negligência:

Há um grande equívoco e até falta de consideração pelos poetas populares atribuir-se ao anonimato do povo aquilo que tem dono na individualidade de seu criador. É como se a poesia popular fosse apenas um coletivo e não uma qualidade individual. (ALVES SOBRINHO, 2003, p.18).

O autor suspeita que as pesquisas dos primeiros estudiosos foram feitas a partir de informações de terceira mão e não colhidas na voz viva de seus autores. Por sua vez, os pesquisadores, ao desconhecerem a fonte original, acabavam omitindo-a.

Outro vício do pensamento ocorreu entre os pesquisadores românticos, aqueles que acreditavam que o poeta seria portador de um determinado padrão de sensibilidade e que produziriam uma tradição fiel aos modelos que receberam dos seus antepassados. Para desconstruir esta idéia, vamos acompanhar as façanhas que os poetas cometeram, a fim de ampliar suas fronteiras sociais, tendo como exemplo a formulação do congresso de violeiros como modelo de disputa entre repentistas.

1.4 O Congresso de Violeiros

A Cantoria de viola é ainda uma expressão artística que envolve um número significativo de profissionais da poesia. No entanto, os Congressos de violeiros passaram a ter uma grande importância para os cantadores, principalmente no meio urbano, nas grandes cidades e capitais do Nordeste.

O primeiro Congresso de violeiros realizado foi uma apresentação no Teatro de Santa Izabel, na noite de 5 de Setembro de 1948, disputada pelos irmãos Batista - Dimas, Lourival e Otacílio - que saíram vitoriosos. Disputaram também os repentistas Domingos Martins da Fonseca e Severino Lourenço da Silva Pinto (Pinto do Monteiro). A iniciativa foi do poeta Rogaciano Leite¹³. Coutinho Filho (1972) narra a experiência que viveu de corpo presente:

(...) na cidade de Recife fomos deslumbrados com a vitoriosa instalação do Congresso de Cantadores. A iniciativa de Rogaciano Leite sagrou-se plena de êxito logo na primeira audição dos violeiros, convocados para alta demonstração, satisfazendo todas as exigências de um povo culto como o recifense. Rogaciano, uma inteligência brilhante, e elemento de destacada projeção na comunidade dos grandes cantadores sertanejos, dotado de relevante acuidade para selecionar, de bom senso organizador esteve à altura do empreendimento cujos resultados fizeram eco no país inteiro. (COUTINHO FILHO, 1972, p.111).

Este primeiro Congresso não teve caráter competitivo. Um ano depois, Rogaciano Leite instaura em Fortaleza, cidade onde residiu e exerceu a profissão de jornalista, o Congresso como competição paga em cachê referente à colocação, modelo que valorizou a profissão de repentista em centros urbanos importantes.

As competições nos Congresso dispõem de condições distintas das Cantorias. Existe um julgamento mais rigoroso, quanto ao cumprimento dos critérios de avaliação. Quem julga não é o público, mas sim uma comissão julgadora que irá nortear-se pelo critério da rima correta, não aceitando a desconformidade entre a palavra falada e a escrita. Por exemplo, inocência rima com paciência, pois possuem a mesma terminação escrita. Mas a palavra capricho, não rimaria com lixo, mesmo tendo a mesma terminação sonora. Numa cantoria um

¹³ Tanto os irmãos Batista, quanto Rogaciano Leite são hoje símbolos mitológicos para os cantadores de Itapetim, pois, além de serem filhos daquela terra, foram repentistas temidos e respeitados por toda a comunidade poética.

incongruente deste tipo pode passar despercebido, pois o que vale é a emoção que o poeta conseguiu transmitir. Contudo, num congresso, ele precisa obedecer a essa regra formal da gramática, sob julgo de perder pontos na classificação da mesa julgadora.

Além deste critério, o cantador irá se deparar com a afronta do tempo. As duplas de violeiros são solicitadas a cumprir suas tarefas poéticas em um curto período de tempo, já cronometrado, que é de sete a dez minutos para cada gênero de composição. Os temas a serem desenvolvidos são entregues em um envelope, sorteado pela dupla no momento da apresentação. De modo que, uma comissão prévia já havia preparado os motes antes da apresentação. Cada envelope contém três motes, que serão assunto dos três gêneros obrigatórios. Vale salientar que os cantadores precisam cantar cinco temas diferentes. Os três primeiros temas são obrigatórios e conservam os gêneros mais usados da cantoria: a sextilha, o mote em setessílabas e o mote em decassílabas. Já os dois últimos temas são cantados livremente conforme a escolha da dupla. Nesse espaço, os cantadores aproveitam para cantar gêneros novos, como o *Quadrão Perguntado* e o *Galope à Beira-Mar*, já citados.

Comparando a configuração de um Congresso com a de uma Cantoria, há alguns elementos problemáticos que comportam a organização do primeiro. Na cantoria, além do tempo disponível para a elaboração do improviso, a participação do público é mais direta, já que os motes não são recebidos através de envelopes pré-elaborados. Outro fator de controvérsia está relacionado à comissão julgadora. Em entrevista aos seus informantes, Nadja de Moura Carvalho (1991) constata como principal reclamo dos poetas as contingências reservadas ao papel da comissão julgadora. Os poetas-cantadores por ela entrevistados apontam que é muito difícil selecionar uma comissão julgadora competente e neutra.

O repente possui uma dinâmica ousada, cadenciada e veloz. Os juízes devem estar atentos e precisam observar minuciosamente a construção dos versos que vão se acumulando. Para que uma boa comissão seja sugerida, os juízes devem acompanhar de perto a dinâmica do repente, conhecendo seus detalhes e recursos. Nesse sentido, um bom apologista seria um bom candidato a julgador. Mas nem sempre isso que acontece. Habitualmente, são convidadas para compor a mesa julgadora, personalidades ilustres da comunidade envolvida, tais como, políticos, escritores e jornalistas, que são consideradas personalidades influentes ou eruditas, mas nem sempre familiarizadas com as regras de composição do improviso.

Conseqüentemente, esta crítica atinge a comissão organizadora, responsável pelo convite à comissão julgadora, bem como pela fabricação dos motes e temas. A esta, segue o desafio de encontrar uma comissão julgadora afinada com os acasos do repente e sua subjetividade, para que os resultados dos congressos não se tornem um ciclo vicioso, a privilegiar repetidamente os mesmos vencedores. Cabe também elaborar motes que estejam de acordo com o repertório dos repentistas.

Num congresso, a quantidade de cantadores a se apresentar é superior à de uma cantoria, em que o compromisso maior de sustentar a jornada recai sob o labor de uma dupla principal. Um congresso de violeiros profissionais reúne poetas de todos os cantos, os mais aclamados pela comunidade repentista. Em uma ou duas noites chegam a se apresentar de seis a oito duplas que serão classificadas de último a primeiro lugar, variando também o cachê, conforme a classificação.

Conversando com o poeta-escritor José Alves Sobrinho¹⁴, ele declara que antes havia uma comissão que dava notas de zero a dez, o que desvalorizava a posição do cantador último

¹⁴ Encontro informal, quando da elaboração do projeto desta pesquisa.

colocado, que não merecia tal desqualificação. Logo, sua participação em comissões julgadoras o fez alterar esta regra, instituindo as notas de cinco à dez, para não desestimular o cantador que obtivesse a menor pontuação.

Numa visão conservadora, os Congressos como campos de consagração poética implicam em uma forma de competição ríspida e degradante. Além disso, reflete um tipo de adequação ao espetáculo, a uma espécie de *show* que escamoteia o repente como fragmento de um folclore nacional. Por outro lado, Nadja de Moura Carvalho (1991) observa que os congressos tornaram-se um importante teste para os profissionais do repente e reforça a idéia de que representam uma estratégia de sobrevivência para o cantador no meio urbano. Ela acredita que, por sua hibridez, o congresso congrega um modelo que se apropria das configurações de apresentações em rádio e tv e ao mesmo tempo, insere algumas modalidades das cantorias, uma estratégia que os cantadores encontraram para adaptar e impor o seu produto às expectativas do público urbano.

Percebe-se que o movimento de “urbanização” do repente ocorre concomitante à mudança de estratégias dos cantadores, isto é, a poesia que migra para as cidades ocorre em referências distintas do contexto principal em que foi construído o conjunto de estratégias dos cantadores até a década de sessenta. Nesse sentido, fazem parte dessas novas estratégias as gravações de rádio, tv e cd, além da participação em Congressos. Elas fornecem uma projeção profissional ao repentista que busca seu reconhecimento.

É interessante perceber o caráter ambíguo do Congresso como campo consagrador do repentista. Por um lado, ele propicia uma boa divulgação do seu trabalho, atraindo espectadores diversos. Por outro, reforça a formação de uma fenda que separa os grupos de

cantadores renomados, daqueles que não conseguiram incluir-se nos meios de projeção profissional, como acontece com os poetas itapetინenses, conforme exposto no capítulo 2.

A ocupação de novos espaços pela cantoria de viola coloca em evidência o confronto decorrente de uma convivência entre elementos tradicionais e inovadores. Logo surgem as seguintes questões: seria condição para que a cantoria sobrevivesse procurar adaptar-se frente a necessidades de penetração no mundo urbano? Neste caso, seria o congresso um desdobramento genuíno da cantoria? Quanto à tentativa de implementar novas práticas (congresso, gravação de cd, gravação de rádio, programa de televisão) e a criação de novos elementos estéticos, rítmicos e temáticos, estariam descaracterizando o repente? Tento responder a estas questões, através da experiência vivenciada entre os cantadores itapetინenses, recorrendo aos detalhes de sua poesia.

1.5 O Congresso de Violeiros de Itapetim

1.5.1 Itapetim na Rota do Repente

Estive presente no Congresso de violeiros itapetინenses como espectadora e observadora desde o ano de 2002, a fim de recolher material poético e acompanhar de perto o ritual artístico. Antes de comentar o congresso, gostaria de melhor contextualizar o município de Itapetim, um pequeno município situado no Estado de Pernambuco, com população de 15.273¹⁵ habitantes sendo a maioria da zona rural. No total o município possui uma área de 409,8 Km² dividida entre a zona urbana e os sítios, como são conhecidas as comunidades

¹⁵ Informações obtidas no site oficial: <http://www.itapetim.com.br>

rurais circunvizinhas. Algumas são famosas na zona urbana pelo intercâmbio poético, dentre elas, Mocambo, Clarinha, Bonita, Prazeres, Esperança, Gioabeira, Cacimba Nova, Cacimba Salgada, , Caiana. Todos os cantadores que atuam no Congresso nasceram nessa redondeza. Hoje, a maioria vive na cidade, porém, mantém uma roça como atividade de subsídio.

Territorialmente, o município faz fronteira com as seguintes cidades no Estado de Pernambuco: São José do Egito e Brejinho; e no Estado da Paraíba: Teixeira e Livramento. Juntamente com Tuparetama, São José do Egito e Afogados da Ingazeira, a cidade forma o núcleo da poesia popular conhecido como “Alto Sertão do Pajeú”, em referência à nascente deste rio que se encontra em Itapetim. Foi justamente nas margens desse rio que, no início dos séculos XVI os tropeiros começaram a cruzar as terras chamadas de “Cabeça do Pajeú”. Mais tarde, ao transformarem o local em feira de troca de mercadorias e se abrigarem na sombra das Umburanas que norteavam suas margens, o lugar passou a se chamar Vila de Umburanas. Somente em 1953 foi declarada a emancipação política da cidade que teria suas terras desmembradas de São José do Egito, quando passou a chamar-se Itapetim, nome de referência indígena que significa ITA = pedras e PETIM = soltas, por referência a uma paisagem pedregosa.

Itapetim é conhecida na região do Pajeú como “Berço da Poesia”, por ter sido palco para o nascimento de poetas famosos com Rogacinao Leite, Dimas Batista, Lourival Batista (Louro do Pajeú), Jó Patriota, Pedro Amorim e outros menos viajados na profissão de cantadores como Antônio Pereira (O Poeta da Saudade), Vicente Preto, Vital Leite, Zezo Correia, Julio Jordão, Clodomiro Paes e tantos outros.

Atualmente, poetas repentistas se orgulham pela organização do Congresso de Amadores, único na região que privilegia os nomes locais, que por ventura são inúmeros:

1992, foi promovido um Congresso patrocinado pelo Rotary Club de Itapetim, ocasião em que a disputa rendeu cachê. Os primeiros colocados foram os poetas Zezito de Vital e Adalberto de Vital. A partir de então, os Congressos começaram a se tornar regulares, tanto pelo interesse dos organizadores, quanto pela própria prefeitura. O Congresso promovido pelo Rotary foi organizado por João de Vital, que relembra: “Fiz o primeiro festival pelo Rotary em 1992, depois procurei o poder municipal e falei que eles deviam começar a incentivar a cultura e isso foi feito, de lá pra cá eles vêm apoiando”(João de Vital /cantador/escritor/organizador).

No ano de 1994, a Prefeitura Municipal passa a patrocinar o evento e o insere no calendário turístico municipal. Com o patrocínio da prefeitura, todas as duplas passaram a receber cachê, independente da classificação os cantadores recebem quantia igual pela participação. Neste ano, os poetas foram contemplados com o cachê de R\$ 75,00 (setenta e cinco reais), até então, valor mais alto que já receberam como pagamento.

A Associação Comunitária do Sítio Prazeres também tem sido responsável pela evocação dos violeiros para cantar neste sítio. Além de realizar Cantorias freqüentemente, a comunidade, mais precisamente por iniciativa do organizador José Emídio, tem se destacado no chamamento a participar dos festivais de poetas locais.

No geral, as competições tanto podem acontecer em locais abertos, quanto em ambientes fechados, porém sempre merecedoras de um público significativo, que permanece atento durante a apresentação das seis duplas, em média. Cada dupla de violeiros tem o tempo estipulado de 20 minutos para cantar três gêneros: Sextilha, Setessílabas e Decassílabas. Os gêneros são sorteados por envelope e não há desenvolvimento de temas livres.

Nas Cantorias, nas rádios, nos encontros informais a poesia popular improvisada está sempre presente, fazendo parte do cotidiano do itapetinense. O Congresso é um evento

que trouxe consideráveis contribuições para a cultura poética local. A própria relação entre organizadores, julgadores e cantadores nos permite repetir a observação de Maria Inez Ayala (1988) quando afirma que no repente “a realimentação do processo é dada pela formação vivenciada”, já que estes são os responsáveis pela promoção e realização do evento.

Salvo destaque que os Congressos reativaram a efervescência do repente na cidade. Através dos Congressos, o poeta local que era pouco conhecido, agora é aclamado. Se antes não eram convidados para fazer cantorias, atualmente são. Conforme constatei em pesquisa de campo, já existe até um programa de rádio com os repentistas locais, que declamam, cantam versos de suas autorias e falam à população de seus admiradores.

Essa relação faz questionar a convivência entre dois modelos de competição: a Cantoria e o Congresso, o primeiro tido como original, autêntico, e o segundo como inovador, impuro. É preciso tornar mais clara essa relação, pois vale a indagação: até que ponto os elementos novos incorporados ao Congresso são uma deturpação da cantoria e da poesia improvisada? Essa resposta irei obter através da investigação, também especular entre tradição e modernidade, como ideais de representação do tempo, do antigo e do novo, que foram se fixando no meio intelectual e na própria sociedade moderna, servindo como parâmetro para atestar a relação entre o passado e o presente.

1.6 Tradição e Modernidade

Em artigo intitulado “A Vida em uma Sociedade Pós-Tradicional”, Giddens (1995) afirma que a modernidade, quase por definição, colocou-se em oposição à tradição. O projeto Iluminista se consolidou com a promessa do “esclarecimento” para libertar o homem das

trevas da Idade Média, passado ao qual estavam associadas às idéias de primitivismo, barbarismo, tradicionalismo, oralismo, arcaísmo. Para Giddens (1995), enquanto o moderno representou a cultura ocidental e o progresso, a tradição permaneceu obscura dentro da modernidade, representando costumes ultrapassados, crendices e superstições.

A modernidade por si só não foi capaz de descartar a possibilidade da tradição e essa interdependência torna-se cada vez mais evidente. Giddens (1997) afirma que a modernidade a dissolve, mas também a inventa. O autor aponta que o subsídio da tradição foi utilizado para dar legitimidade aos sistemas de poder emergentes com a modernidade. Ora como resgate de valores do povo, ora como costumes ultrapassados. Nesse sentido, a noção de tradição tem como base de referência a relação que o Ocidente manteve com outras culturas a partir da imposição de estereótipos de culturas relativamente estigmatizadas.

Desde então, tradição e modernidade estabelecem entre si uma relação especular: moderno é tudo que se demarca em contrapartida ao tradicional e vice-versa. Porém, em condições de modernidade, a tradição é constantemente bombardeada, o que faz com que ela esteja em luta permanente contra a falta de significação. Por este motivo, no contexto da modernidade, as tradições encontram-se em permanente esforço de criação. O fato é que, os autores observam como diagnóstico dessa tal modernidade, o aumento do discurso da tradição que vem se renovando a partir das novas demandas da modernidade, ou das múltiplas demandas advindas de um contexto globalizador, que por sua vez, tem experimentado os sabores da tradição.

Para os intelectuais românticos do século XVIII, o passado seria um tempo em que habitaria as tradições orais, o homem puro, rude, amante da natureza, genuíno e inocente. Nesse imaginário, a cultura popular estaria prestes a desaparecer frente à racionalidade

capitalista e às inovações tecnológicas da modernidade. Os românticos foram apaixonados pelo exótico, pelo passado, pelos romances de cavalaria, pela natureza e todo o imaginário que envolve a Idade Média.

De acordo com Ester Marques (2000) esses dois termos também podem ser vistos enquanto representações do tempo e passam a ser confundidos com o antigo e o novo. Mas é preciso salientar que antigüidade e atualidade são recortes do tempo histórico que se encontram em qualquer cultura. Ainda enquanto representações, estes termos implicam em estilos de vida, concepções de mundo, comportamentos, valores estéticos, discursos, práticas sociais etc. Logo, no mesmo mundo em que há espaço pelo gosto do progresso, da tecnologia, do individualismo, da vida urbana. Há também o fascínio pelos valores morais da tradição familiar, a experiência dos laços de coletividade, a simplicidade, a crença religiosa. Portanto, o próprio fascínio pelo tradicional passou a ser uma das marcas da modernidade. Segundo a autora, isso aconteceu porque a experiência da modernidade tornou o mundo efêmero e ambíguo, carente de uma fonte de sentido.

Giddens (1997), por sua vez, observa que a tradição tem um poder estabilizador, que é o de identificar os laços do presente com o passado, um trabalho contínuo de interpretação e integração. Porém, desde o Iluminismo, em que a tradição foi nitidamente depreciada, a reconstrução do passado tornou-se uma responsabilidade fatalmente individual. O autor acredita que a reconstrução do passado sobre o presente é uma questão emocional e imprescindível aos vestígios da memória individual e coletiva. Por isso, a desintegração da tradição ameaça a própria integridade do eu.

Num contexto de “modernidade reflexiva”, diante de uma multiplicidade de possibilidades nos aspectos da vida cotidiana, somos forçados a escolher e construir nossas

próprias lógicas individuais, não temos outra escolha senão decidir como ser e agir. Este aspecto da vida social é que provoca a ansiedade inerente à própria estrutura da modernidade, tornando os indivíduos neuróticos e inseguros. De tal modo que os modelos tradicionais de ação e crença acabam apresentando uma alternativa, uma fonte segura aos indivíduos que a ela aderem.

Tomando a explicação de Giddens (1997), uma sociedade tradicional caracteriza-se por exercer uma dinâmica sobre o controle do tempo:

A tradição é uma orientação para o passado de tal forma que o passado tem uma pesada influência, ou mais, é reconstruído para ter uma pesada influência sobre o presente. Mas a tradição também diz respeito ao futuro, pois as práticas estabelecidas, baseadas na experiência são uma maneira de organizar o tempo. (GIDDENS, 1997, p. 80)

Nesse sentido, o atual processo da valorização do discurso da tradição é o que ficou conhecido como “Invenção da Tradição”. A tradição inventada foi denominada por Foucault (1987) como “mérito de originalidade”, em que a atribuição de uma origem é feita de modo ininterrupto, e legitimada sobre um fundo de permanência. Esses discursos são instrumentos de poder que permitem outros grupos sociais apropriarem-se da cultura popular e instituir-lhe uma representação estagnada da oralidade e da localidade destas culturas.¹⁷ A noção de Tradição veiculada por estes discursos estaria fazendo prevalecer uma suposta unidade de pensamentos e costumes arraigados, sempre fiéis ao seu passado de origem e sem controle sobre os planos de futuro.

¹⁷ Elizabeth Lima (2002), ao analisar a invenção da tradição no contexto urbano, afirma que ao ser reinventada, apropriada e conservada a tradição adquire múltiplos sentidos que dizem respeito a uma visão romântica de permanência e imutabilidade ou a uma suposta perda de autenticidade.

Em Itapetim, a convivência entre a Cantoria e o Congresso é determinada pela convivência entre tradição e modernidade, enquanto a tradição funciona como fonte de práticas e memórias, que permite ao poeta se reconhecer como parte de um universo simbólico, singular e mítico. A modernidade é definida pela criação estética, a produção criativa do Congresso, substituindo o valor da tradição pelo valor da inovação na maneira de exposição e apresentação. O que está na base da convivência entre um estilo e outro, a Cantoria e o Congresso, é uma experiência transitória, uma troca criativa de formas nas quais a tradição atualiza seu sentido na modernidade com um estoque de reminiscências, enquanto a modernidade legitima sua dinâmica na tradição, em decorrência da relação simbólica e aporética entre os dois.

Porém, ao contrário do que se possa imaginar, o passado não é preservado, mas reconstruído, tendo como base o tempo presente. Nesse sentido, a continuidade não representa a repetição. Podemos compreender a tradição como o conjunto de fórmulas e táticas do poeta. Mesmo assim, a repetição das fórmulas, não sugere a repetição da poesia. Os eventos de Cantoria em Itapetim tanto se realizam em seu modelo tradicional, a cantoria de pé-de-parede, quanto integram as atividades artísticas contempladas nos Congressos e Festivais. Porém, o ato de improvisar em cantoria produz sempre uma nova obra enriquecida. Cada evento é um ato criativo, apesar das normas, dos modelos, dos padrões veiculados pela memória e os costumes coletivos. Portanto, verificar as incoerências ou inadequações entre cantoria e Congresso é um falso problema, questionar o congresso como prática desestabilizadora da tradição é perda de tempo, porque a própria dinâmica da criação verbal no improviso extingue a polaridade entre tradição e originalidade.

É preciso criticar a tendência que consiste em tratar de maneira dicotômica a relação entre tradição e modernidade. Da mesma forma que a modernidade não suplantou o valor da tradição, a tradição também não implica em estagnação. De tal sorte que os grupos tradicionais não perderam o seu destino fora da modernidade. Portanto, a tradição não implica uma recusa à mudança. A tradição não é atrasada ou imutável como se acreditou, ela recria o passado para fundamentar, de acordo com a experiência, as práticas estabelecidas no presente.

Ao pensar no Congresso de Violeiros de Itapetim, constata-se que ele está inteiramente condicionado pelas lógicas da permanência e da mudança. Percebe-se, em primeiro lugar, uma apropriação de uma produção sócio-cultural, a cantoria e a tradição dos antigos. A Cantoria e o dom de versejar, atuam como dados diferenciadores e característicos de elementos que permaneceram constantes, apesar das mudanças. Dessa feita, a referência aos grandes nomes do repente e ao caráter “original” de sua poesia¹⁸ são suficientes para reconstruir esse elo plausível entre o passado e o presente. De modo que, as coisas antigas passam a ser consideradas muito importantes e a tradição vai cumprindo seu papel, conforme esquematizou Giddens (1997). Só assim é que a Tradição viabiliza a utilização de um modelo atual de apresentação artística, adaptado de acordo com o perfil e os desejos dos autores atuais. A adoção de um modelo “moderno” responde a necessidade da tradição em se atualizar, em dialogar com seu tempo histórico. Esta estratégia representa também uma flexibilidade diante das mudanças ocorridas na sociedade e que lhes afetam diretamente.

Indiscutivelmente, a poesia improvisada habita o Congresso e a Cantoria. No repente a viola é uma eterna companheira, o instrumento característico são as palavras, inerentemente verbalizadas, uma forma altamente criativa de conhecimento. O modo de transmissão é o

¹⁸ No capítulo 2 estes dados serão melhor explicados.

grito, a voz aguda do poeta a sonorizar com as cordas arranhadas da viola. Em relação à tradição o improviso supõe um conhecimento próprio, uma aplicação de códigos, um arcabouço de esquemas e táticas; o conhecimento que o artista traz acumulado em sua bagagem toma nova forma a cada cantoria. O repertório do cantador articula novos lances conforme a ocasião e os detalhes¹⁹, formando versos imprevisíveis. Cada estrofe é uma aplicação singular e criativa de um quadro formal²⁰.

No próximo capítulo será exposto o uso dessas regras e dos estilos utilizados pelos poetas itapetinsenses, demonstrando a familiaridade do repentista com essas normas, bem como, sua capacidade de criação; a fim de constatar de que forma os discursos de tradição e originalidade são acionados.

¹⁹ *A arte de dar golpes*, conforme retrata Michel de Certeau (1994).

²⁰ Para Ayala (1988), na cantoria cada evento proporciona o surgimento de novas ocorrências. Nesse sentido, Ramalho (2001) afirma que as regras métricas e de rima são um conjunto de imposições estimuladoras de criações, uma regulamentação que facilita as improvisações.

CAPÍTULO 2 - ASPECTOS PARTICULARES DA POESIA IMPROVISADA EM ITAPETIM

2.1 O Mito de Origem

ROGACIANO APAREÇA QUE O POVO QUER LHE ESCUTAR

Zé Adalberto e Fernando Emídio

ZA

*A Deus o pai soberano
Eu ajoelhado rogo
Que ele nos mande logo
O gênio Rogaciano
Grande como o oceano
Brilhoso quanto o luar
Do céu se você saltar
Aqui tem quem lhe amorteça
Rogaciano apareça
Que o povo quer lhe escutar*

FE

*Rogaciano este espaço
Cultural aqui é seu
Neste momento ele é meu
Mas é somente um pedaço
Traga a viola no braço
E não deixe desafinar
Mas se não for pra cantar
É bom que nem compareça
Rogaciano apareça
Que o povo quer lhe escutar*

ZA

*Venha rápido como um raio
Mas venha sem represália
Faça o poema de "Eulália"
Cantando a "Rosa de Maio"
Deste lugar eu não saio
Enquanto não lhe avistar
Procure não demorar
Peça a Deus licença e desça*

**Rogaciano apareça
Que o povo quer lhe escutar**

FE

*A platéia está sentada
Esperançosa, mas tensa
Lhe aguardando a presença
E lhe preparando a chegada
Tome emprestada a escada
Que um dia lhe fez chegar
Onde Deus fez o seu lar
Que talvez eu nem mereça*

**Rogaciano apareça
O povo quer lhe escutar**

ZA

*Prepare bem a bagagem
Poética pra gente ouvir
"Sino", "Cantar e Sorrir"
E a Castro aquela homenagem
Traga o "Ceará Selvagem"
Traga as "Cinzas" pra completar
A "Avenida Beira Mar"
Traga tudo na cabeça*

**Rogaciano apareça
O povo quer lhe escutar**

FE

*Não posso mandar buscá-lo
Porque o céu é distante
Se Deus quiser num instante
Tem poder para enviá-lo
Só dá pra vir a cavalo
Se São Jorge lhe emprestar
Mas Deus não vai aceitar
Que um santo lhe obedeça*

**Rogaciano apareça
Que o povo quer lhe escutar**

ZA

*Peça pra um nevoeiro
Lhe servir como transporte
E o vento soprá-lo forte
Pra você chegar ligeiro
Traga daí um parceiro*

*Pra ter com quem conversar
 Que é muito ruim viajar
 Sem ter ninguém que conheça
 Rogaciano apareça
 O povo quer lhe escutar*

FE

*Dê notícias de Ferreira
 Jó Patriota e Cancão
 Vital e Júlio Jordão
 Vicente Preto e Pereira
 Inácio da Catingueira
 Carhotinho e Zé Gaspar
 Mas se não der pra lembrar
 Deles de nós não se esqueça
 Rogaciano apareça
 Que o povo quer lhe escutar*

ZA

*Venha ver Fernando Emídio
 Esse poeta barbudo
 Que sabe cantar tudo
 Que Deus lhe deu subsídio
 Diga se foi suicídio
 Que fez você se findar
 A dívida inda está no ar
 Venha logo e esclareça
 Rogaciano apareça
 Que o povo quer lhe escutar*

FE

*Venha passear na praça
 Onde o seu nome é enfeite
 Se chama Rogaciano Leite
 E o povo lê quando passa
 Ponto de encontro da massa
 Referência do lugar
 Se você nos visitar
 Talvez até se envaideça
 Rogaciano apareça
 O povo quer lhe escutar*

ZA
Nosso velho Pajeú
Não lhe esquece um só instante
Porque foi "vate" brilhante
Com Louro e com Zé Lulu
Daqui pra Caruaru
Vamos lhe homenagear
Que poeta exemplar
Deixa a fama pra que cresça
Rogaciano apareça
Que o povo quer lhe escutar

(Material cedido por Zé Adalberto em Outubro de 2005)

Existe um engano por parte de muitos pesquisadores e escritores em considerar que os poetas Rogaciano Leite, os irmãos Batista e Jó Patriota nasceram no município de São José do Egito. Este engano já rendeu muitas controvérsias, porém alimentou e reforçou o estatuto do itapetinense em afirmar ser o lugar de rebento desses poetas imortais.

O poeta-cantador Fernando Emídio explica essa confusão:

É porque quando eles nasceram aqui em Itapetim era ainda Vila de Umburanas. Nesse tempo essas terras pertenciam a São José do Egito, e aí como eles querem ser a Capital da Poesia eles dizem que os poetas nasceram lá, mas não foi não. (Fernando Emídio /cantador)

É evidente o sorriso e a convicção nos semblantes dos poetas quando se pergunta a origem desses cantadores famosos. João de Vital explica:

Os irmãos Batista nasceram e se criaram aqui, depois é que Lourival foi morar em São José do Egito. Eles são da família dos Patriota, viveram ali naquela casa na rua Pe. João Leite, em frente ao centro cultural, todo mundo sabe disso. O poeta Rogaciano Leite também, a família dele é toda de Cacimba Nova. (João de Vital /cantador/ escritor/ organizador)

A filha de Otacílio Batista, Lúcia de Assunção de Freitas Batista, escreveu em prefácio no livro escrito pelo pai “Antologia Ilustrada dos Cantadores” um esclarecimento que confirma a veracidade da reverência dos itapetინenses:

Os irmãos Batista nasceram no início do século na então Vila de Umburanas, Pernambuco, Região do Alto do Pajeú, hoje cidade de Itapetim. Filhos de Raimundo Joaquim Patriota e Severina Batista Patriota, ambos paraibanos da cidade de Monteiro e Teixeira. Até jovens trabalhavam na roça com o pai. Vêm de uma família de poetas cantadores, a mãe deles era sobrinha do primeiro cantador do Nordeste, Ugolino do Sabugi, irmão dos poetas Nicandro Nunes da Costa e Agostinho Nunes da Costa.(PATRIOTA, 1982. p.XIX).

Então, ao perguntar aos poetas-repentistas itapetინenses, eles são enfáticos em relatar a origem desses cantadores como um dado da originalidade do repente itapetინense. Conversando com o poeta Jacinto de Vital, ele procura dar sentido à sua experiência seguindo a narrativa:

Isso foi pelos primeiros, as primeiras famílias que se fixaram aqui, daí veio a ramificação, como a gente gosta de chamar, os troncos. Eram poetas, muitos poetas, a família Santos, a família Leite, e outras famílias. (Jacinto de Vital /escritor/organizador/julgador)

Ao evocar o passado, o poeta confere-lhe um valor que está simultaneamente contido no presente. Também são muito comuns as lembranças dos cantadores de hoje, quanto aos versos lendários dos cantadores do passado. Ao pensarmos na relação entre tradição e modernidade, nota-se que esse fundo arcaico assume um princípio mítico constitutivo, que volta sempre que é solicitado para compor novos reflexos e efeitos de sentido. O depoimento do cantador Inácio Alves repete essa evocação:

Nasceu aqui Otacílio Batista nasceu aqui, Rogaciano Leite, Jó Patriota nasceu aqui, Vital Leite nasceu aqui, Severino Ferreira do Mocambo nasceu aqui, esses poetas tudo nasceu aqui. Esses homens enfrentaram Zé Soares, que vinha de Caruaru pra qui, um dos maiores poetas que já teve. (Inácio Alves/cantador).

É bem possível que o poeta Zé Soares não tenha enfrentado os irmãos Batista em Itapetim. Em outras conversas não houve registro ou memória dessa disputa. No entanto, a conotação positiva desse encontro é para o poeta Inácio Alves a confirmação da legitimidade de uma origem poética. De acordo com Clifford (1997), a reconstrução do passado parte de um exercício retrospectivo para doar ao presente uma sensibilidade que pretende ser privada, particularizada.

2.2 Origem da Poesia ou Poesia de Origem?

Observei, em conversa com os poetas repentistas itapetineses, três sentidos recorrentes para a palavra ORIGEM, também como fundamento da identidade. Ela pode remeter à hereditariedade, à terra (Berço da Poesia) e à fidelidade ao tema. Tratando de hereditariedade, os poetas explicam que o dom de sua poesia veio no sangue, passando de geração a geração:

Poesia é hereditária também. Dificilmente um filho de poeta não ser também. Acontece de o pai não ser e o filho ser, mas é o acaso. Geralmente o pai é poeta e o filho é poeta também, ou terá poetas em outra geração (Jacinto de Vital /escritor/organizador/julgador).

O cantador Zequinha Rangel também acredita que o dom da poesia é transmitido por gerações:

Eu acho que a poesia tem uma parte que é divina, e outra parte que é hereditária. Às vezes tem um pai que é cantador e os filhos não sabem nenhum verso, é o que tem acontecido muito hoje, às vezes o pai não é poeta e o filho é, quer dizer que na família teve alguém que soube, aí veio de longe. (Zequinha Rangel / cantador).

O que percebo na fala dos informantes é que o passado aparece como um construto de enraizamentos complexos, imensuráveis, referenciais de escolhas e de sentimentos. Para o poeta itapetinese, o passado afirma uma origem que perdura pelo desejo de manter uma herança e renová-la. Os enunciados propostos pelos repentistas vão atualizando a origem e recriando valores. Outro sentido recorrente para a explicação da origem vem da terra, *Berço da Poesia*. A terra que faz nascer poetas:

A terra que mais inspira o poeta é essa, principalmente o repentista. O escritor ele arruma inspiração em outros lugares. O repentista ele está acostumado com as coisas daqui, ele vai procurando inspiração em sua terra. Porque **nessa terra a poesia é muito explorada, tem muitos poetas, terra própria pra criar poeta um vê o outro e isso inspira.**
(Zequinha Rangel /cantador)

Primeiro são os troncos da terra. Depois é o sentimento. O sentimento daqui é diferente. Posso até dizer, o sofrimento pode concorrer. A cultura da terra. Aí o poeta vê e faz.(Jacinto de Vital /escritor/organizador/julgador).

Completando o riquíssimo vocabulário poético, a alusão ao sentido de origem retoma um terceiro significado, o qual corresponde à fidelidade em relação ao tema que lhe é proposto. O poeta Valdir Correia explica a importância da origem na Poesia Repentista:

A poesia tem três partes, a origem, a métrica e a rima. A rima é a coisa mais fácil, você mesmo que sabe ler num instante aprende. A origem é o assunto, você tem que arrumar material para encaixar ali. Porque a poesia de origem é aquela que não foge do assunto.
(Valdir Correia /cantador).

Contudo, a origem poética pode ser enriquecida em seu significado. Utilizando a explicação do poeta/cantador Lourival Batista, afirma que “a poesia é composta por um assunto bom e uma poesia doce, uma poesia bonita mesmo”. Veja que nesse caso, não é necessário apenas esboçar o material a ser cantado, exercício infalível para o improviso. A criação sucede um tempero a mais, que é

acrescentar a beleza poética. O poeta Antonio Arcanjo, mais conhecido como Novo de Cabecinha afirma:

Poesia precisa de métrica, rima e oração. Isso você tem que saber. O tempero que vem a mais você vai buscar; as palavras, quais as palavras você vai usar. Tem que achar essa palavra lá no infinito (...). Porque a poesia o que importa nela é o gosto, é o tempero. Isso quem dá é a origem. Se você não é nascido com a poesia você não vai colocar origem não. (Antônio Arcanjo /cantador/escritor).

Voltemos então à relação poesia e origem. Para o cantador itapetinese a sua terra é originalmente poética, não apenas pelo fato dos troncos das Umburanas confundir-se com as primeiras famílias poéticas fixadas naquele solo, mas também porque a poesia que emerge dali é aperfeiçoada na qualidade de seus poetas.

A partir dos discursos acima descritos, é possível acrescentar que para ser um bom poeta não basta tão somente dominar as regras da métrica e da rima e da oração, para que a boa poesia aparece é necessária uma fidelidade à origem. Confirma-se, então, a leitura que o itapetinese faz de si mesmo, construindo sua própria identidade. Ele se considera um bom poeta por ter nascido naquele lugar, por possuir tal origem, o que propicia cotidianamente o saber-fazer, prerrogativas inexoráveis ao repente, os primeiros sinais da boa poesia.

Para sintetizar o depoimento dos cantadores itapetineses, veja os versos cantados por Zequinha Rangel e Fernando Emídio, no Congresso de Amadores:

É NO BERÇO IMORTAL DA POESIA QUE A VIOLA SOLUÇA SEM PARAR

Fernando Emídio e Zequinha Rangel

FE

Tem Valdir e também tem Adalberto
Tem Zequinha e o nosso Bastião
Amorim que daqui é campeão

Que parou de cantar mas já fez certo
Mas o livro da rima está aberto
Da cultura autêntica e popular
Quando eu quero uma estrofe pra cantar
Eu me encontro dizendo todo dia
É no berço imortal da poesia
Que a viola soluça sem parar

ZR

Vem do som da viola o meu sustento
Que me serve de janta e de almoço
Quando eu canto pra mim é um colosso
Quando tem um congresso eu me apresento
Quando tora uma corda eu lamento
Peço a Cristo pra não desafinar
Que um dia eu só paro de cantar
Quando o corpo baixar na cova fria
É no berço imortal da poesia
Que a viola soluça sem parar

FE

Quem não lembra o poeta da saudade
Que cantou sobre as folhas da roseira
Quem não sente saudade de Pereira
Da poesia não gosta da metade
Tá faltando poeta na cidade
Mas pra Cristo eu vou telefonar
Se Vital de volta ele mandar
Tô pensando que João lhe recebia
É no berço imortal da poesia
Que a viola soluça sem parar

ZR

Nesse berço tem mais de um repente
De Antônio Pereira de Moraes
De Vicente seu Zezo e outros mais
Que escreveram a história dessa gente
Pra poder conservar esta semente
Um encerra pra outro começar
No momento que a morte me levar
Outro louco cantando Deus envia
É no berço imortal da poesia
Que a viola soluça sem parar

FE

Nessa terra poética e tão fagueira
 Poesia é anúncio principal
 Cantador é destaque de jornal
 E o poema é o símbolo da bandeira
 A viola é a arma pioneira
 Que esse povo sofrido sabe usar
 Em barraca, boate, clube ou bar
 Ela toca tão alto chega pia
É no berço imortal da poesia
Que a viola soluça sem parar

ZR

A tendência da arte é só crescer
 Como cresce conosco essa cidade
 E hoje até quem está em alta idade
 Quando escuta o repente tem prazer
 Um velhinho bem perto de morrer
 Pede ao repentista pra tocar
 E a pequena criança ao falar
 Chama o pai pra ir à cantoria
É no berço imortal da poesia
Que a viola soluça sem parar

FE

Itapetim até hoje tá de luto
 Mas a arte não perde o seu crânio
 Eu pergunto cadê Rogaciano
 Que morreu sem deixar substituto
 Quando a árvore da rima perde o fruto
 Cristo bota outra muda em seu lugar
 Só pra ver a semente germinar
 Tá nascendo poeta todo dia
É no berço imortal da poesia
Que a viola soluça sem parar

ZR

Todo mundo hoje aqui é campeão
 Mas eu canto ajudando meu parceiro
 Eu sou pobre preciso de dinheiro
 Mas cultura pra mim é tradição
 E é no forno aqui desse salão

invariavelmente. Com o exemplo dos poetas amadores de Itapetim, pretendo elucidar como eles realizam comparações entre o presente e o passado, atualizando os remanescentes históricos e trazendo para o sentido de herança cultural um valor intransferível, um trajeto particular que faz o poeta se sentir criativo em sua continuidade.

2.3 O Profissional e o Amador

O prazer do poeta é saber que ele é superior a um juiz, a um desembargador, porque na hora de fazer um repente só ele sabe

Valdir Correia, cantador.

A separação entre o mundo das letras e a linguagem subjetiva estende-se exatamente ao que consiste na diferenciação entre o poeta profissional e o amador. Dentro dessa classificação, o profissional é o poeta letrado, enquanto o amador é aquele que pratica apenas a oralidade. Esta é uma comparação que faz o poeta amador Zequinha Rangel:

A leitura é sempre muito bom pra poesia, mas tem poetas amadores como Vicente Preto, Antônio Pereira, tinha aqui um cantador muito bom João Izidro, que não sabia ler nem escrever, mas nem por isso era um poeta ruim. (Zequinha Rangel /cantador).

Nesse sentido Mário Lopes define os profissionais como aqueles que obtiveram estudo e conhecimento:

(...) Aqueles poetas que têm uma boa cultura, que ele tem conhecimento, que ele leu muito, assiste muita televisão, ele vê uma boa parte das coisas do mundo, ele completa os versos dele com esses conhecimentos que ele tem. Agora o poeta popular não, ele não tem esse grau de instrução. (Mário Lopes /cantador).

A referência do profissional como letrado, permite também sua classificação enquanto “culto”, ou seja, que tem cultura, conforme discorre João Cordeiro:

Eu acho que a cultura é aliada da poesia nesse ponto, para fazer carreira o poeta analfabeto ele pode ser grande, mas ele só canta aquele trechinho, o que tem cultura não, ele começa aqui e vai se espalhando. (João Cordeiro/cantador)

É bem verdade que entre os cantadores repentistas, é notória a importância que estes dão à aquisição de conhecimentos gerais. Além do interesse por adquirir uma biblioteca básica²¹, o acesso às facilidades dos meios de comunicação de massa os mantém bem informados, pois qualquer assunto, seja nacional ou internacional pode ser tema de um desafio.

Certamente o poeta profissional tem uma obrigação maior em se “instruir” e se informar, pois ele será mais corriqueiramente solicitado para defender assuntos de conhecimentos gerais e atualidades, exigindo dele um bom acúmulo de conhecimentos sobre assuntos gerais. É o que explica o repentista Lourival Batista:

A diferença do poeta profissional é aquele que mergulha nas letras, nos livros, tem que ser muita informação. Ele toma um banho de comunicação porque quando ele for cantar no palanque do presidente da república, como acontece, ele tem que estar instruído. (Lourival Batista /cantador).

Os poetas Dorgival Ferreira e João de Vital explicam porque o estudo é importante:

O estudo influi muito pra gente cantar história de fora, né? Falar certo, conhecer muito. (Dorgival Ferreira /cantador).

²¹ As fontes de conhecimento que o cantador possui estão descritas em Ayala (1988). A autora destaca na biblioteca básica destes poetas o Lunário Perpétuo, Almanaque do Pensamento, Manual enciclopédico, O Mártir do Gólgota, a Bíblia, livros de História e Geografia, Gramáticas como leituras entre os mais velhos. As novas gerações optam ainda por jornais, revistas, Almanaque Abril, enciclopédias, romances, livros didáticos e também, hoje, a Internet.

O poeta vai estudando para dar polimento ao verso, se ele nunca tiver ouvido falar como é que ele vai dizer. Num Congresso de profissionais que teve aqui, os Nonatos pegaram o mote: Sadam foi preso com vida, pra dar voto a quem prendeu. Esse assunto é difícil, se ele não souber como é que ele vai cantar? (João de Vital/cantador/escritor/organizador).

Os poetas amadores se consideram analfabetos, iletrados, mas não incorporam esses atributos para se subestimarem. Não desejam entrar no sistema de significação da escrita formal, ou porque não querem, ou porque não conseguem, e assim utilizam isso como tática para reagirem diante da possibilidade de articular uma concepção de mundo diferente.

A poesia é cultura viva, você veja o poeta Antônio Pereira, ele era analfabeto de pai e mãe, nunca leu nem escreveu nada, e ele disse:
 Saudade é como um parafuso
 Que quando na rosca cai
 Só entra se for torcendo
 Porque batendo não vai
 Depois que enferruja dentro
 Nem distorcendo não sai.

(Zezito de Vital /cantador)

A recusa à alfabetização pelo dom é um recurso muito utilizado pelos repentistas itapetenses. Os poetas amadores têm modo próprio de pensar sobre o dom e sua relação com a formação pelas letras. O dom é um dispositivo que dialoga com os valores marginalizadores da cultura ocidental, concretizando uma reação, uma recusa.

Sobre essa problemática veja como os poetas se posicionam:

Poesia é dom, ninguém pode aprender a fazer poesia em banco de escola. Se não tiver dom, você pode até aprender mas fica uma poesia mecânica, uma poesia sem doce. Você pode aprender a rimar, saber ler e escrever, agora se você não tiver nascido com a poesia você não coloca tempero não. (Antônio Arcanjo /cantador/escritor).

Ser poeta, o dom da poesia é divino. Ninguém aprende a ser poeta. Ninguém. Aprende a aperfeiçoar, porque ele estuda e aperfeiçoa a métrica. Mas ser poeta repentista não depende de estudo, é um saber divino, quando ele nasce já traz. Tanto que tem muitos doutores aí que gostariam de fazer um verso em sextilha que é mais fácil e não consegue. No entanto, eu, que fiz apenas o primário, faço até sonetos. (Jacinto de Vital /escritor/organizador/julgador).

Poesia é divina, sem nenhuma dúvida ela é divina, porque ela aparece para pessoas que às vezes não sabe nem assinar o nome e a poesia aparece. (Fernando Emídio /cantador).

O dom, assim como a inspiração, são elementos que justificam a poesia popular em sua essência inexplicável, subvertendo um status inferior e imprimindo um realce de improviso pelo seu conteúdo enigmático, pois não importa como o verso será dito, o que importa é que seu intuito não será medíocre:

A gente improvisa porque Deus dá a inspiração, a gente nasce com esse dote, de ser poeta, de ser criativo, e também vai cantando. Quanto mais a agente cria é que nem água em cacimba de areia, quanto mais tira mais tem, se a veia for boa, quanto mais tirar mais cria, não se esgota não. (Lourival Batista /cantador).

Contra a suposta superioridade do poeta profissional, o amador não se inferioriza, ele tem explicações para seu universo que parecem condizer com as suas escolhas. Nesse sentido, a poesia de origem, a poesia bela, o dom, aparecem como contra-argumentos aos setores que não dominam, como a leitura, o estudo, o falar e o escrever formais.

Outra correlação que é feita entre o poeta amador e o profissional é o “viver da profissão”, isto inclui o tempo de dedicação prática e o cantar para ganhar dinheiro:

A diferença que tem é porque ele é mais prático, em tudo a prática influi muito, e outra, ele vai cantar mais entusiasmado porque ele vai cantar e ganhar mais. (Zequinha Rangel; cantador).

Os repentistas Valdir Correia e Lourival Batista explicam o que significa a profissionalização do cantador:

É uma tarefa muito pesada, porque tem que viver viajando. Eu mesmo sou muito apegado a minha mulher e aos meus filhos eu não quis não. Se eu quisesse eu já tinha me tornado um grande, eu já cantei de improviso até com Zé Viola. (Lourival Batista /cantador).

Para ter a prática não pode se envolver com as coisas do sertão não. A gente vai para o roçado, depois tem um filho que adoce, a gente passa necessidade. Pra fazer poesia tem que tá com a cabeça livre. A poesia é como um sonho. Se a cabeça tiver cheia de problema, a gente sonha ruim. Agora o profissional, ele tá com a poesia 24 horas na cabeça. (Valdir Correia /cantador).

Dorgival Ferreira repete argumentação de que para o amador falta a oportunidade da prática:

A poesia posso dizer é a mesma, agora falta a prática. O cantador passa dois, três meses no roçado sem pegar na viola pra cantar. Os profissionais não, eles fazem profissão, eles tem mais coisa na cabeça porque pratica todos os dias. (Dorgival Ferreira /cantador).

Quanto ao fato de cantar para ganhar dinheiro, a questão da sobrevivência surge como um importante elemento a ser considerado:

A pessoa usar para sobrevivência, vai de acordo com o ambiente, hoje a pessoa vender folhetos em São Paulo é muito mais fácil do que cantar aqui em Itapetim. (Mário Lopes / cantador).

O poeta profissional tem dia que ele canta porque precisa ganhar dinheiro. Mas por ele, ele não quer cantar. (Inácio Alves / cantador)

Para cantar e se profissionalizar é preciso saber “ganhar dinheiro”, além de adquirir prática, rapidez no improviso, possuir o domínio estético da apresentação, ter boa voz, tocar

muitas toadas, conhecer muitos assuntos, enfim, tem que ter muita habilidade para ganhar dinheiro também. Sobre essa questão, Inácio Alves faz a seguinte ponderação:

Tem o poeta que canta pra ganhar e tem o poeta que canta por natureza. (pausa). Tem cantador que ele canta porque ele tem vontade de cantar e é prático, mas não é tão poeta assim. (Inácio Alves/cantador).

Essa distinção é feita pelo referido poeta porque ele acredita que nem todo mundo vira cantador, assim como nem todo cantador é um bom poeta. Como vimos, para ser um bom poeta é preciso que ele tenha seguimento de origem, criatividade e dom. O cantador itapetinese é um peregrino do lugar. Ele é um pouco poeta e um pouco cantador. Orgulha-se de ser cantador, no entanto, bem mais de ser um poeta de origem. Como cantador, não deixa a desejar aos que fazem profissão, como poeta percorre as proezas de ser um cantador. Como cantador pode não ser o melhor, como poeta não há dúvidas de sua qualidade pela origem de seu talento.

Somando criatividade, improviso, dom e origem, esses cantadores souberam defender o repente como profissionais, demarcando seu terreno por meio da *tática, do reemprego, da inversão e da astúcia*.

Todavia, quase todos os poetas que entrevistei sabem ler e escrever. Iniciados pelo menos nos rudimentos da escrita e da leitura, progridem e se desenvolvem pelo esforço próprio. Uns freqüentaram escolas primárias e até chegaram a concluir a quarta série. Capricham na conversa, evitando erros de pronúncia e concordância; o mesmo fazem em seus versos. Possuem vocabulário adquirido pelo exercício das rimas e através de dicionários. Timbram no melhor pronunciar das palavras, cantando ou conversando, procuram falar com acerto. Esta é a síntese dos conhecimentos dos violeiros de Itapetim.

2.4 Classificação da Poesia Popular Itapetinese

De acordo com Batista & Linhares (1982) os estilos poéticos cantados no repente são: Lírico, Filosófico, Humanístico, Contemplativo, Descritivo, de Louvação ou de Apologia, de Exaltação ou Condoreira, Mista, Picante, Epigramática, de Bravura ou de Vntagem, de Trocadilho ou Ziguezague, de Mensagem ou recado, de Trava-Língua, de Raciocínio Matemático, de Súplica, de Lamúria, de Agradecimento, de Disparate, de Narrativa e Humorístico, etc.

A partir de agora, irei classificar a poesia improvisada em Itapetim, de acordo com essa tipologia. Como são diversas as maneiras que os estilos se apresentam dentro de uma cantoria. Para efeito metodológico, utilizei a catalogação por motes ou temas, que contemplam não somente os assuntos abordados, como os estilos cantados.

a) Poesia Lírica

Segundo Batista e Linhares: “Lirismo é a tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal. É a linguagem do coração, do amor” (BATISTA & LINHARES, 1982, p.40). Encontrei na poesia cantada no Congresso de Itapetim alguns motes que sugerem uma poesia lírica: “Se queres meu coração / temos que partir agora”; “O Silêncio da noite é mensageiro / dos mais belos poemas de amor”; “Retirei seu retrato da carteira / sem tirar seu amor do coração”; “Sonhei cantando canção / no portão da casa dela”; “Ela me deixou pensando / que outra não me queria”.

Para enfatizar a postura do poeta diante deste estilo, vale conferir o mote desenvolvido por Marcos Nicandro e Mário Lopes.

ME PERDI NA ESTRADA DO DESTINO / NUNCA MAIS ENCONTREI A CASA**DELA****Marcos Nicandro e Mário Lopes****MN**

Hoje eu vivo um poeta abandonado
Que eu acho que esta é minha sina
Depois que eu perdi aquela menina
Eu fiquei até desorientado
Eu já fui muito feliz ao seu lado
Mas depois que eu perdi a mão dela
Nunca mais encontrei outra costela
E ninguém pra acalmar o meu menino
Me perdi na estrada do destino
Nunca mais encontrei a casa dela

ML

Quando ela partiu eu fiquei triste
Tô sofrendo demais a sua ausência
A Jesus vou pedir mais paciência
Que é pra ver se meu coração resiste
Essa cena tristonha quem assiste
Muitas vezes confunde com novela
Mas a vida real não passa na tela
E comparando não tira nem um fino
Me perdi na estrada do destino
Nunca mais encontrei a casa dela

MN

Toda hora a tristeza me arrasa
Minha vida tornou-se uma novela
Certo dia fui parar na casa dela
No sol quente queimando igual a brasa
Nem sequer encontrei a sua casa
Não vi porta, batente nem janela
Ou a casa caiu ou mataram ela
Vou partir pra matar este assassino
Me perdi na estrada do destino
Nunca mais encontrei a casa dela

ML

Quando ela estava a meu alcance
Me fingia de cego pra não ver
Muitas vezes eu fiz ela sofrer
Não querendo lhe dar segunda chance
Sofro muito lembrando esse romance
Muitas vezes meu peito ainda aperta
Tô morrendo excluído na aresta
E a sentença da morte eu mesmo assino

**Me perdi na estrada do destino
Nunca mais encontrei a casa dela**

MN

Minha vida não tá valendo nada
Outra coisa pra mim não interessa
Pra ver ela já fiz até promessa
Implorei p'ra Maria Imaculada
Só pra ver essa minha namorada
Fiz promessa, rezei, acendi vela
Joguei pedra na santa da capela
Que o juízo virou eu não domino

**Me perdi na estrada do destino
Nunca mais encontrei a casa dela**

ML

Se o culpado fui eu peço perdão
Por não ter lhe tratado com carinho
Ao invés de uma flor achei espinho
Só por causa da minha ingratidão
Hoje em dia é inútil negar essa paixão
Porque todos conhecem Gabriela
Se eu morrer de cachaça por aquela
Ninguém pode culpar outro assassino

**Me perdi na estrada do destino
Nunca mais encontrei a casa dela**

(Congresso realizado no sítio Prazeres em Outubro de 2005)

b) Estilo Filosófico

A estrofe de cunho filosófico está inspirada nas lições que os poetas tiram da vida. As estrofes ou temas filosóficos contêm ensinamentos e uma inesgotável fonte de sabedoria sobre a natureza e as vicissitudes do viver. Destaquei os seguintes temas trabalhados pelos poetas itapetinsenses nos Congressos de Violeiros Amadores: “As coisas que admiro”; “Quando o dia amanhece”; “Sem a proteção de Deus”; “A vida do agricultor”; “Como é que vive um cego”; “Uma vida feliz”; “A vida do motorista”; “Eu vou assim pela vida”; “Não tem quem faça do jeito / que a natureza faz”.

As sextilhas improvisadas pelos repentistas Mário Lopes e Adalberto de Vital são emblemáticas do estilo filosófico:

GOSTO DE SER COMO EU SOU

Adalberto de Vital e Mário Lopes

AV

Gosto de ser como eu sou
Precisando eu me defendo
Com razão sou agressivo
Mas sem razão eu me rendo
Depois que o pano rasga
Não adianta remendo

ML

Ajudando eu sempre atendo
Pra quem está no deserto
Pra o amigo estendo a mão
Se dele estiver por perto
Que é pra quando precisar
Achar o caminho aberto

AV

Fazendo o bem eu acerto
Sou por isso agradecido
Faço amizade onde passo
Sem receber não revido
É meu caráter de homem
Foi por meu pai concedido

ML

Sempre partilho um gemido
Com quem precisa de mim
Gosto de fazer o bem
Toda vida fui assim
Por ser assim desse jeito
Tenho passado por ruim

AV

Para quem só faz o que é ruim
Às vezes me torno bravo
Não sou liberto de tudo
Mas também não sou escravo
Nem sou dono de fortuna
Nem morro por um centavo

ML

Eu mesmo sendo um escravo
Tento cantar minhas dores
Saber que na minha vida
Nunca passei por horrores
E meu nome se encontra junto
Entre esses bons cantadores

AV

Apesar das minhas dores
Tenho pouco reclamado
Tenho é que agradecer
Por ter nascido dotado
Não sou do tanto que quero
Mas já dá p'ra ser lembrado

ML

Gosto de ser desse jeito
Prometendo eu realizo
Nas decisões que tomei
Nunca fiquei indeciso
Dou quando um colega pede

Sei pedir quando preciso

AV

Converso sem ser preciso
 Mas também guardo segredo
 E não sou de dormir demais
 Nem de acordar muito cedo
 Nunca fui um Lampião
 Nem sou de correr com medo

ML

Pra ser bom não tenho medo
 Embora não tenha chance
 Pra cada ano vivido
 Deus me dá um novo romance
 Eu gosto de ir atrás
 Do que falta em meu alcance

AV

Se não gosto de dar moleza
 Tem gente que me detesta
 Por não saber que meu íntimo
 É de uma pessoa honesta
 Que beija mais do que bate
 Que dá mais do que empresta

(Material cedido pelo poeta Jacinto de Vital em Janeiro de 2004)

Também as sextilhas cantadas por Fernando Emídio e Valdir Correia no Congresso organizado pela Associação Comunitária do Sítio Prazeres retratam o estilo filosófico

DEPOIS DO ANOITECER

FERNANDO EMÍDIO E VALDIR CORREIA

FE

Um bacurau no terreiro
 Se levanta e se acocora
 E um silêncio profundo
 Toma conta nessa hora
 Aproveitando a ausência
 Do dia que foi embora

VC

Quando chega esta hora
Se reza Ave Maria
E os raios do sol dourado
Por detrás da serrania
E a noite nos seu silêncio
Faz o funeral do dia

FE

Dentro da mata sombria
A lua faz uma resta
E o canário seresteiro
Cala o som de uma orquestra
E passa a noite escondido
Na ramagem da floresta

VC

Um bêbado se manifesta
Andando pelo escuro
Caindo e se levantando
Se vê que tá inseguro
Gastando toda energia
Que ia ter no futuro

FE

No recanto de um muro
O cão late amarrado
Ele que é um vigilante
Do ambiente fechado
Trabalhando de vigia
Mesmo sem ser empregado

VC

No hospital internado
Um paciente padece
Depois que o sol se põe
Se senta e reza uma prece
Recebendo alguns socorros
De gente que nem conhece

FE

A noite tem seus mistérios
Ficou p'ra contar segredo
E até mesmo o lobisomem
Não aparece tão cedo

E além de maravilhosa
É produtora do medo

VC

Aproveitando o silêncio
A noite tem seu mistério
Corpos que foram botados
Dentro do campo funéreo
De noite as almas passeiam
Nos túmulos do cemitério

FE

O vento move uma palha
E a roseira balança
A mãe se senta na cama
Amamentando a criança
Fazendo a luta da noite
Enquanto o dia descansa

VC

Vejo uma grande mudança
Quando a noite chega aflita
Porque depois de seis horas
A onda do mar se agita
Empurra as águas pra fora
De ser salgada ele vomita

(Congresso realizado no Centro Cultural Rogaciano Leite em janeiro de 2005)

c) Estilo Humanístico

De acordo com as palavras de Batista & Linhares a poesia humanística pode ser assim identificada:

Quantas vezes nossos semblantes se transfiguram diante de quadros que só o pincel de Murilo era capaz de pintá-los! Quantas vezes ao ouvirmos a recitação de versos ou a leitura de um trecho em prosa, nossos corações bateram mais apressadamente! Quando nos rendemos diante de tais fatos e temos a certeza de não ter poder para mudá-los, estamos ouvindo uma narrativa de forte conteúdo humanístico. (BATISTA & LINHARES, 1982, p. 51).

Nos Congressos em Itapetim, encontrei a incidência de versos de conteúdo humanístico nos seguintes motes: “Dói em mim do mesmo jeito / a fome do meu irmão”; “O céu da cana tem sido / inferno pra muita gente”; “Se eu pudesse eu não via / ninguém mendigando o pão”; “Coisas que não valem à pena”; “Como sofre um nordestino / na capital bandeirante”.

É possível conferir na voz dos cantadores Zequinha Rangel e Fernando Emídio as sextilhas improvisadas em tom humanístico, para falar da vida de Binu, um andarilho que se veste com manta de saco, vive contemplando a imagem de um santo, faz pregações nas ruas e na Igreja. De acordo com o imaginário da população sua vida é um mistério, ele vive assim porque paga um grande castigo, por ter sido um alcoólatra no passado e ser o assassino da sua mãe.

A VIDA DE BINU

Zequinha Rangel e Fernando Emídio

FE

Como é que vive Binu
Aqui nessa região
Com sua pele encardida
Em cada pé um rachão
O nome de Deus na boca
Com uma imagem na mão

ZR

Faz a sua romaria
Rezando em nome da fé
Com um rosário no pescoço
E batina cobrindo o pé
Quem vê pensa que é vigário
Mas Deus sabe que não é

FE

Não pede mais aguardente
Pra não perder sua fé
Não vive de porta em porta
Mas só come se lhe der
Não gosta de travesti
Nem é chegado a mulher

ZR

Um ser humano que a vida
Lhe obrigou ser andarilho
Ficou sem pai, matou a mãe
Não se casou nem tem filho
Mas nem por isso
Sua vida perdeu o brilho

FE

Seu rosto ficou tristonho
Seu semblante está estranho
Não lava nem a batina
Não gosta de tomar banho
É pequeno mas a fé
Só Deus conhece o tamanho

ZR

Implorando a salvação
Vive ele todo dia
Beija os pés do Sr. Morto
Se ajoelha próximo à pia
Nem se salva de uma vez
Nem finda sua agonia

ZR

Binu diz que vê até
Jesus nas nuvens presente
Um diz que ele é santo
Outro diz que é inocente
Já eu acho que ele é
Pecador igual a gente

FE

Na caminhada diária
Binu, coitado não falha
Até a roupa que usa
Cinzenta da cor de palha
Quem vê de longe não sabe

Se é batina ou se é mortalha

ZR

Na igreja ele atrapalha
 Alguns católicos romanos
 Do passado não se lembra
 Pro futuro não faz planos
 Nessa sua peregrinação
 Vem uns vinte e cinco anos

FE

Não vive de aventura
 Nem corre atrás de troféu
 Vive sujo maltratado
 Pé descalço sem chapéu
 Uma mão prendendo a santa
 A outra erguida pro céu

(Congresso realizado no Dance Bar Armando Leite no ano de 2002)

d) Estilo Picante

Nesse contexto, a palavra picante não é o que parece ser, ou seja, versos que contenham pornografia, exotismo e sedução. De acordo com Batista & Linhares (1982) o estilo picante é a modalidade mais solicitada pelos ouvintes da cantoria, por estar ligada aos duelos. É a que se usa nas grandes pelepas ou desafios. Em Itapetim, observo que o estilo picante se mistura ao estilo de contar vantagens, de modo que esta também é uma tática do cantador para vencer seu parceiro. Seguem os motes de improviso surgidos em Itapetim: “Cantador que pensar em me bater / se arrisca a apanhar mais do que eu”; “Quer saber se não sabe vem a mim / que cantando comigo vai saber”; “As virtudes do cantador”; “Lá na roça eu nasci e fui criado / sem estudo me tornei um campeão”.

Os versos de João Paulo e Paulo de Jesus, improvisados sob o mote sorteado no Congresso realizado no Centro Cultural Rogaciano Leite em Outubro de 2005, são exemplo de desafio amistoso, um debate entre os cantadores:

NOSSA DUPLA ONDE PASSA TEM MOSTRADO / SEU VALOR GIGANTESCO EM**POESIA****João Paulo e Paulo de Jesus****JP**

Nossa dupla onde passa tem contentamento
Por ter ganho diversos festivais
Na tv, em revistas e jornais
Alguns fomos, já soma uns duzentos
Nós buscamos o aperfeiçoamento
Estudando e cantando todo dia
Deus achou que a gente merecia
Deu pra nós o sucesso desejado
**Nossa dupla onde passa tem mostrado
Seu valor gigantesco em poesia**

PJ

Nós ouvimos falar dos cantadores
Odilon que morava lá em Patos
Ivanildo, Geraldo e os Nonatos
Edmilson que tem os seus valores
Zé Limeira que cantou muitos horrores
Que venceu pra cantar muita heresia
Nem por isso eu senti que poderia
Crescer mais para ter lhe superado
**Nossa dupla onde passa tem mostrado
Seu valor gigantesco em poesia**

JP

Não cantamos nem rock nem hip hop
Mas o público da música está vendo
Que a dupla dos Paulo está vencendo
As pesquisas de imprensa do Ibope
Não gravamos suingue, funk ou pop
Que o povo não ouve porcaria
Mas gravamos viola e cantoria
Que o povo tem mais admirado
**Nossa dupla onde passa tem mostrado
Seu valor gigantesco em poesia**

PJ

Diferente de todos e de tudo
 Com um jeito mais novo pra cantar
 Se é medíocre ou se é particular
 O que importa é nosso conteúdo
 Nossa mente adotou pouco estudo
 E nossa boca só fala o que ouvia
 Que estilo dos outros não copia
 Nem quer ver seu estilo copiado
Nossa dupla onde passa tem mostrado
Seu valor gigantesco em poesia

JP

Nossa voz mais suave, mais bonita
 Tem provado um estilo diferente
 Quando é pra chorar a gente sente
 Quando é pra cantar a gente agita
 Cada frase por nossa boca dita
 A platéia em delírio se arrepia
 Minha mente perfeita só esfria
 Quando o verso tiver sido cantado
Nossa dupla onde passa tem mostrado
Seu valor gigantesco em poesia

(Congresso realizado no Centro Cultural Rogaciano Leite em Outubro de 2005)

e) Estilo de Lamúria

Batista & Linhares (1982) definem as estrofes de lamentações geralmente causadas pelo sentimento de abatimento físico ou moral que vem com o passar dos anos e a revanche da idade. Neste caso o repentista canta saudades sobre sua mocidade e reflete sobre sua velhice. Confira nos motes: “Os anos passam levando / o melhor da mocidade”; “A velhice rasgou a fantasia / que guardei no meu tempo de criança”; “Se o passado voltasse eu assistia / o canal da tv da mocidade”; “O carrasco do tempo é muito rude / para quem não aceita envelhecer”.

João Jesuíno e Adalberto Sinézio cantaram o mote “Escrevi no papel da ilusão / as lembranças de minha mocidade” como descrito abaixo:

ESCREVI NO PAPEL DA ILUSÃO / AS LEMBRANÇAS DE MINHA MOCIDADE**João Jesuíno e Adalberto Sinézio****JJ**

Lembro bem quando era rapazinho
Na idade de quinze ou dezesseis
Num forró se eu chegasse tinha vez
Não faltava mulher e nem carinho
Hoje em dia se for fico sozinho
Igual preso isolado numa grade
Engolindo uma dose de saudade
Pra com ela atingir o coração

Escrevi no papel da ilusão**As lembranças da minha mocidade****AS**

Mocidade tão bela e tão fagueira
Sem tristeza e sem problema
Sobre ela escrevi mais de um poema
Vou guardar por lembrança a vida inteira
Mas na hora da dor e da canseira
Tento ler e não passo da metade
É tão grande o volume da saudade
Que não cabe em meu pobre coração

Escrevi no papel da ilusão**As lembranças da minha mocidade****JJ**

Quando eu tinha de vinte a vinte e dois
Uma bela garota eu encontrei
Lembro os dias mais felizes que passei
Aguardando de casar, porém, depois,
eu não tive direito a esse arroz
Porque ela me fez uma falsidade
Depois eu não quis mais sua amizade
Nunca mais apertei na sua mão

Escrevi no papel da ilusão**As lembranças da minha mocidade**

AS

Guardo sempre as lembranças do passado
Com o presente ferindo o pobre peito
Quando penso em voltar não acho jeito
O caminho de volta está tampado
Em ser jovem outra vez tenho sonhado
Mas o sonho não é realidade
Quando eu peço a Jesus por caridade
A resposta que ouço é sempre um não
Escrevi no papel da ilusão
As lembranças da minha mocidade

JJ

Não esqueço a primeira namorada
Que a vi numa sala de reboco
Fui com ela tomar água de coco
Ela quis natural eu quis gelada
Hoje eu soube que ela está casada
Eu não tenho mais tanta liberdade
De beijá-la eu só fico com vontade
Mas vontade só traz recordação
Escrevi no papel da ilusão
As lembranças da minha mocidade

AS

Despedi-me da minha juventude
De namoro, de farra e de meiguice
Ilusão foi embora e nem me disse
Eu tentei evitar e nunca pude
Hoje só estou velho e sem saúde
Eu queria ter toda liberdade
Ser criança outra vez tenho vontade
Mas p'ra isso me falta permissão
Escrevi no papel da ilusão
As lembranças da minha mocidade

JJ

Inda lembro da minha juventude
Quando eu tinha diversos camaradas
Ia às festas, cantigas e vaquejada
Pescarias e banhos de açude
Nessa época fiz tudo quando pude
Hoje os braços não deixam mais que nade

O meu corpo está sem agilidade
 As crianças me chamam de ancião
Escrevi no papel da ilusão
As lembranças da minha mocidade

AS
 O meu tempo de glória já passou
 Resta só recordar daqui pra frente
 Fui alegre, tranqüilo e sorridente
 Diferente demais agora estou
 De agora em diante eu sei que vou
 Lamentar pela minha felicidade
 Mas o tempo não sente piedade
 De quem vem p'ra voltar dessa missão
Escrevi no papel da ilusão
As lembranças da minha mocidade

JJ
 Inda lembro do meu tempo de criança
 De cavalo de pau que eu campeava
 Pra brincar todo dia eu convidava
 Os moleques da minha vizinhança
 Guardo tudo na fita da lembrança
 Só não guardo tristeza e nem maldade
 Meu cabelo mudou a qualidade
 Só parece um capucho de algodão
Escrevi no papel da ilusão
As lembranças da minha mocidade

(Congresso realizado no sítio Prazeres em Outubro de 2005)

f) Estilo Humorístico

O repente feito com humor está imbuído de uma certa ironia, sua intenção é arrancar o riso dos ouvintes, ser inteligente e astucioso, rindo de si próprio ou de situações inoportunas, como nestes temas: “Minha moleza este ano” , ou neste outro: “Um infeliz como eu / não devia ter nascido”, em que o poeta brinca com a própria desgraça. O repente que segue, improvisado pelos poetas Inácio Alves e Lourival Batista arrancou muitos risos dos ouvintes:

A VIDA DO PREGUIÇOSO

Inácio Alves e Lourival Batista

LB

O sujeito preguiçoso
Só anda desconfiado
Na noite que chove muito
Ele fica adoentado
Bota a mulher e os filhos
Pra cuidar do seu roçado

IA

Diz estar atormentado
Sua esposa e amiga
Manda fazer um xarope
Sem tá com dor de barriga
E não sai nem no terreiro
Com medo de cobra e urtiga

LB

O trabalho ele não liga
Deixa tudo sem fazer
Se inventa de criar
Não dá água, nem comer
Amarra no pé do cocho
Só tira quando morrer

IA

Se a mulher tem com que
Manda fazer uma feira
E ainda diz uma piada
Quero tudo de primeira
E se a mulher não trouxer
Ele lasca na madeira

LB

A mulher chega da feira
Com pouca coisa cansada
E encontra a casa suja
E a mesa desferrada
E o preguiça no sofá
Deitado sem fazer nada

IA

O preguiçoso diz à amada
Vá montar o meu jumento
Fica na beira do fogo
Foi fazendo o cozimento
E a mulher só enche o bucho
Se for com terra ou com vento

LB

O preguiçoso nojento
O seu moleque só come
Se a mulher for pedir
E os outros disser: tome
Leve pra o seu filho
E o preguiça que passe fome

IA

O preguiçoso não tem nome
Ninguém muda o seu destino
Não trabalha em São Paulo
Nem em solo nordestino
E preguiçoso só presta
Pra fazer “cosca” em menino

LB

O preguiçoso seu destino
Só é mesmo vadiar
Não vai procurar emprego
Com medo de encontrar
Se intriga com qualquer um
Se falar em trabalhar

IA

Ele não quer trabalhar
Nem um dia da semana
E fica deitado em casa
Dando uma de bacana
E o dinheiro que ele ganha
Não dá pra comprar banana

LB

Fica dentro da choupana
E de lá não quer sair
Só vive de porta em porta
Gosta muito de pedir
Em toda casa ele come

Bebe água e vai dormir

IA

De casa não quer sair
Só pra não fazer o bem
Que preguiçoso é assim
Não ajuda a ninguém
Só não tem falta de ar
Mas toda falta ele tem

LB

Quem muita preguiça tem
Não arranca um pé de “bredo”
Se esconde do trabalho
Como quem está com medo
No trabalho chega tarde
Na panela chega cedo

IA

Nunca se levantou cedo
Que é um sujeito manhoso
E nunca tomou banho
Que ele é muito seboso
E é uma vida descansada
A vida de preguiçoso

LB

Preguiçoso é desse jeito
Pra mim nunca tem valor
Pode ser na capital
Ou mesmo no interior
O preguiçoso é um cara
Que só vive de favor

(Congresso realizado no Centro Cultural Rogaciano Leite em Janeiro de 2005)

De acordo com o material coligido em Itapetim, alguns dos estilos apontados por Linhares e Batista não se apresentaram, pelo menos não com tanta recorrência. É o caso do estilo de exaltação, de mensagem ou de recado - mais usado nos programas de rádio - , de trava-língua e de raciocínio matemático. Esses estilos, embora apareçam vez por outra, não

são predominantes. Todavia, acrescento à tipologia de Batista & Linhares mais cinco categorias: O Ciclo do Gado; O Ciclo da Chuva; Nostálgica; De Máxima Religiosa; De Crítica Social. Acredito que não foram citados pelos autores por mera casualidade. Porém, são indispensáveis para caracterizar a poesia repentista cantada em Itapetim, graças a sua forte constância.

g) O Ciclo do gado

De acordo com Câmara Cascudo (1976) a poesia popular se divide em três segmentos: o Tradicional, o Oral e o Escrito. O Tradicional é aquele que veio pelas mãos dos colonizadores e corresponde às xácaras e narrativas em versos. Para Cascudo (2000) a poesia oral improvisada vestiu-se sob a influência dessas narrativas e inspiradas nos ciclos heróicos do gado e dos vaqueiros, isto é, em estórias de bois valentes e bravios e nas proezas dos vaqueiros.

Este assunto ainda está presente entre os repentistas itapetineses, porém, com conotação saudosa, conforme observado nestes temas: “Vida de vaqueiro”; “Eu também já fui vaqueiro / sinto saudade do gado”; “ Vaqueiro Velho”; “Saudade do Aboio” . Abaixo, algumas estrofes proferidas por Sebastião Paes e Ponto Paes.

NO CAMBITO DA SAUDADE / PENDUREI CELA E GIBÃO

Sebastião Paes e Ponto Paes

PP

Já corri atrás de gado
E já peguei touro valente
Vejo um filme em minha mente

Com registro do passado
Eu fui um astro filmado
No palco da ilusão
Hoje eu tô na contra-mão
No veículo da idade
No cambito da saudade
Pendurei cela e gibão

SP

Um desengano bateu
Não dou mais conta da prenda
Já dispensei a fazenda
Tudo se apareceu
O meu cavalo morreu
E fui expulso do patrão
O meu sonho foi em vão
Eu fiquei sem liberdade
No cambito da saudade
Pendurei cela e gibão

PP

Já corri nos matagais
Montado na minha sela
Eu hoje olho pra ela
Pelejo e não poso mais
Saudade dos animais
Corrói o meu coração
Quando vem recordação
Choro com facilidade
No cambito da saudade
Pendurei cela e gibão

SP

Hoje só resta lembrança
Quando eu corria no mato
Ligeiro que só um gato
Mas quem corre sempre cansa
E da minha esperança
Nasceu a desilusão
Só tristeza e solidão
O meu ambiente invade
No cambito da saudade
Pendurei cela e gibão

PP

O tempo já descontou
 Toda lapada que eu dei
 Muitos bichos derrubei
 E o tempo me derrubou
 O meu braço já cansou
 E criei rugas na feição
 E a minha disposição
 Já caiu pela metade
No cambito da saudade
Pendurei cela e gibão

SP

As minhas forças eu perdi
 As juntas endureceram
 Os olhos escureceram
 Não vejo mais o que vi
 Hoje eu estou aqui
 Pra mim não tem diversão
 Trancado nesta prisão
 Sem poder sair da grade
No cambito da saudade
Pendurei cela e gibão

PP

Saía em mata fechada
 Muitas vezes sem parceiro
 Saía no tabuleiro
 Atrás da rês recantada
 Saía abrindo ramada
 E caçando rastro no chão
 Já velho e sem condição
 Não vou mais tenho vontade
No cambito da saudade
Pendurei cela e gibão²²

(Congresso realizado no Dance Bar Armando Leite no ano de 2002)

²² Em Itapetim, as poesias que falam do gado, são acompanhadas de lamúrias e nostalgias. Não foi possível constatar o motivo pelo qual isso ocorre. No entanto, essa combinação é muito recorrente.

h) O ciclo da Chuva

Ao contrário do que a literatura regionalista preferencialmente aborda, os poetas repentistas itapetინenses pouco cantam sobre a seca. Talvez a chuva seja mais bem-vinda, e por isso, mais ovacionada, como percebemos nestes motes: “Fica alegre demais a natureza / na primeira chuvada do sertão”; “Quando é época de inverno o aním chora / escutando o gemido do trovão”; “Na enchente do rio Pajeú / o fantasma da seca se afogou”; “É bom acordar sentindo / cheiro de terra molhada”; “Quando ouço o trovão no infinito / imagino que Deus está gritando”. Abaixo os versos improvisados por Sebastião Paes e Ponto Paes

SE CHOVER TODO GRÃO QUE FOR PLANTADO / DEUS TRANSFORMA NUM**PRATO DE FARTURA**

Sebastião Paes e Ponto Paes

SP

Eu fiquei entre a cruz e a espada
 Eu pedi para a chuva vir depressa
 Rezei muito fiz até uma promessa
 Pra Jesus e a virgem imaculada
 Que chovendo a minha terra molhada
 Formigueiro saindo tanajura
 Meu cavalo inchando de gordura
 E o capim aumentado p'ra o gado
Se chover todo grão que é plantado
Deus transforma num prato de fartura

PP

Quando a nuvem entra em precipitação
 Só parece que é Deus que está chorando
 A enchente do rio passa levando
 As misérias do povo do sertão
 Acabando de vez a precisão
 E afastando a seca que tortura

Se a doença é seca o inverno cura
 E se é fome Jesus deixa curado
Se chover todo grão que é plantado
Deus transforma num prato de fartura

SP

Choveu muito molhou o meu baú
 Lamejou o meu solo sertanejo
 Aumentou a qualhada e o queijo
 E a safra de melão e chuchu
 Transbordou o meu rio Pajeú
 E já tem até melancia madura
 Nossa terra já mudou de figura
 E ninguém deixa mais o nosso Estado
Se chover todo grão que é plantado
Deus transforma num prato de fartura

PP

Quando chove que apaga a pocira
 O mormaço da terra solta o cheiro
 Cresce a palma amolece o marmeleiro
 A jurema, o pião, a catingueira
 Gerimum, melancia, macaxeira
 No roçado crescendo se mistura
 No açude o canteiro tem verdura
 E no milho o feijão é entrançado
Se chover todo grão que é plantado
Deus transforma num prato de fartura

SP

No sertão nossa área castigada
 Vendo a seca que assola a nossa gente
 Quando chove se planta uma semente
 No final quando lucra é quase nada
 A família trabalha humilhada
 Com coragem cavando a terra dura
 Quando come o feijão é sem mistura
 E o café se comprar só é fiado
Se chover todo grão que é plantado
Deus transforma num prato de fartura

PP

Quando chove enverdece toda mata
 Cria vida as terras do sertão
 Deus afina a corneta do carão
 E desce a água zoando na calçada
 Quando a nuvem pesada se delata
 Se o açude for fraco não segura
 A cacimba que é rasa dá fundura
 Quando um boi vai beber fica atolado
Se chover todo grão que é plantado
Deus transforma num prato de fartura

SP

Se chovesse todo ano no Nordeste
 Era uma alegria pra este povo
 Pois se planta feijão e milho novo
 Nordestino aí passa no teste
 E ninguém vai embora pra o agreste
 E aqui se acaba essa tortura
 O Nordeste já muda de figura
 Sertanejo não é tão humilhado
Se chover todo grão que é plantado
Deus transforma num prato de fartura

(Congresso realizado no Dance Bar Armando Leite no ano de 2002)

i) Estilo Nostálgico

O estilo nostálgico também fala sobre idade e o ciclo do tempo, mas tem como mote principal a lembrança do passado, as brincadeiras de criança, a antiga morada e a vida com a família. Neste caso, o passado é sempre lembrado como o tempo da felicidade e fartura, tal qual podemos observar nos motes: “Acordei sentindo o cheiro / do comer que mãe fazia”; “Os conselhos de meu pai”; “Eu vou morrer sem pagar / o que mamãe me fazia”; “No oitão de uma casa abandonada / escrevi um poema de saudade”; “Minha mãe, a razão da minha vida / sua morte, a razão da minha dor”.

As estrofes criadas por João Cordeiro e Jotinha Ferreira explicitam o estilo nostálgico.

UMA AVE AGOUREIRA FEZ MORADA / NO TELHADO DA CASA QUE MOREI

João Cordeiro e Jotinha Ferreira

JC

Se eu pudesse daqui me ausentava
Pra não tá no torrão que fui criado
Só pra não ver o meu prédio abandonado
Que essa cena atento eu esperava
Uma casa bonita que eu morava
Esperança que eu já depusitei
Não tô nela porque lhe desprezei
E o desprezo serviu de palhaçada
**Uma ave agoureira fez morada
No telhado da casa que morei**

JF

Casa velha com pátio no abandono
A madeira não tem mais confiança
É preciso fazer uma mudança
Pra lembrar do passado do teu dono
A parede é escura igual carbono
A pintura não sei quando pintei
Eu fui lá essas coisas ainda encontrei
Mas pra mim desse jeito não valeu nada
**Uma ave agoureira fez morada
No telhado da casa que morei**

JC

Vinte anos que eu fui na moradia
Cheguei lá achei tudo diferente
Um casal de canário tava ausente
E a coruja era sua companhia
Tive falta de um copo de água fria
É com raiva o pote eu fui quebrei
Com saudade dali eu me ausentei

Deixei toda a casinha bagunçada
Uma ave agoureira fez morada
No telhado da casa que morei

JF

A casinha de palha do roçado
Arranchou-se uma abelha venenosa
O jardim não tem mais um pé de rosa
Vou contar como foi o meu passado
O curral que meu pai tratava o gado
Isso aí pra mamãe eu perguntei
Ela disse meu filho eu lhe criei
Quem tem fé em Jesus não falta nada
Uma ave agoureira fez morada
No telhado da casa que morei

JC

Toda a tinta da casa era amarela
Só azul era a tinta de um portão
Em cada canto da casa um janelão
E pela frente da casa uma janela
Nesse tempo ninguém criava cela
Se tinha ladrão é que eu não sei
Foi o tempo melhor que eu já passei
Na casinha que eu chamo abandonada
Uma ave agoureira fez morada
No telhado da casa que morei

JF

No terreiro da porta da cozinha
O machado que pai cortou madeira
Uma faca de doze era peixeira
De cortar a ração de tardezinha
Um poleiro completo de galinha
Eu fui lá e ainda encontrei
A casinha de chocar que eu deixei
Uma delas debaixo da latada
Uma ave agoureira fez morada
No telhado da casa que morei

JC

Uma coisa que mais causou surpresa
 Sem querer visitei a moradia
 Um lugar só de festa e cantoria
 Hoje em dia de lutos e tristeza
 Era uma casa no seio da natureza
 Só que eu nem vendi nem aluguei
 Foi herança de pai que eu herdei
 Hoje em dia na casa não tem nada
**Uma ave agoureira fez morada
 No telhado da casa que morei**

JF

Gostei muito de pássaros voadores
 Hoje em dia não tem nem a gaiola
 Resolvi a ficar com a viola
 Tô no meio de poetas cantadores
 O presente que eu ganho com tantas cores
 Tive tanta emoção que até chorei
 Esses prantos dos olhos derramei
 Em seguida peguei logo a estrada
**Uma ave agoureira fez morada
 No telhado da casa que morei**

(Congresso realizado no Centro Cultural Rogaciano Leite em Outubro de 2005)

j) De Máxima religiosa

São motes que tratam de lições de comportamento religioso e moral. Alguns dos preceitos do cristianismo podem ser identificados, por exemplo, o de que o sofrimento desta vida pode ser recompensado em outra vida, alegando ainda que mais vale o coração puro e a bondade de valores, do que o dinheiro e a ambição, além de não ser justo desejar o mal ao seu irmão. É o que podemos acompanhar nos motes seguintes: “Ninguém troque Jesus pelo dinheiro / que o dinheiro se acaba e Jesus não”; “Já me acostumei sofrendo / pra que reclamar da vida?”; “Vou fazer o bem aqui / p’ra ganhar na outra vida”; “Dinheiro só tem

valor / com a saúde na frente”; “Procure a felicidade / no canto que fez o bem”; “Não atire uma pedra dá-se um jeito / de atirar uma flor em seu lugar”. Os versos cantados por Zé Adalberto e Fernando Emídio, questionam a importância do dinheiro.

**PARA QUE TANTA RIQUEZA SE A PESSOA / NADA LEVA DAQUI PRA
SEPULTURA**

Zé Adalberto e Fernando Emídio

FE

P'ra que eu com mansão no litoral
Se um rancho tá bom no pé da serra
Se eu fizer prédio alto aqui na terra
Lá no céu vai faltar material
O meu curso maior foi o Mobral
O meu livro tem sido a escritura
Pra que eu aprender literatura
Se a palavra de Deus me aperfeiçoa
**Pra que tanta riqueza se a pessoa
Nada leva daqui pra sepultura**

ZA

Muitas vezes sozinho eu me pergunto
Pra que tanta riqueza se depois
Que o caixão encostar e couber dois
O amigo melhor não quer ir junto
Pra que cara fragrância se o defunto
Não exige perfume da “natura”
Mesmo a alma só cheira quando é pura
Mas o cheiro do corpo ainda enjoa
**Pra que tanta riqueza se a pessoa
Nada leva daqui pra sepultura**

FE

Pra que casa cercada com muralha
 Se a cova é cercada pelo pranto
 Se p'ra Deus todos têm do mesmo tanto
 Tanto faz a fortuna ou a migalha
 P'ra que roupa de marca se a mortalha
 Não requer estilista, nem costura
 E o cadáver que a veste não procura
 Nem saber se a costura ficou boa
Pra que tanta riqueza se a pessoa
Nada leva daqui pra sepultura

ZA

P'ra que eu com colete ou com escudo
 Se essa vida tem pouca garantia
 Pra que eu me apegar a fantasia
 Se um dia eu vou ter que deixar tudo
 Pra que eu me fazer de carrancudo
 Se por trás do meu rosto tem ternura
 Pra que eu odiar quem me censura
 Se quem mais eu ofendo me perdoa
Pra que tanta riqueza se a pessoa
Nada leva daqui pra sepultura

FE

Não sou dono de ônibus nem de trem
 Mas enquanto eu puder me locomovo
 Pra que eu invejar um carro novo
 Se o transporte final nem roda tem
 Nem avisa dizendo quando vem
 Mas só anda na minha captura
 Bem debaixo de sua cobertura
 Ele tem quatro asas mas não voa
Pra que tanta riqueza se a pessoa
Nada leva daqui pra sepultura

ZA

P'ra que eu me esconder detrás de um pão
 Se a miséria não bate em minha porta
 Pra que eu me cansar regando a horta
 Se amanhã ou depois já é verão
 Pra que eu confiar no coração
 Sem saber quanto tempo a vida dura
 E a ferida da alma não tem cura

Quando é a ganância que magoa
Pra que tanta riqueza se a pessoa
Nada leva daqui pra sepultura

FE

P'ra que eu toda hora dar balanço
 No que tenho ou correr atrás de bingo
 Pra que tanta hora extra de Domingo
 Se Deus fez esse dia pro descanso
 Pra que eu trabalhar feito um boi manso
 Se a chibata do dono me tortura
 Pra que eu reclamar da minha altura
 Se o que a mão não alcança Deus me doa
Pra que tanta riqueza se a pessoa
Nada leva daqui pra sepultura

ZA

Deus me dando o arroz e o pilão
 É preciso que eu saiba despolpa-lo
 P'ra depois de cozido eu mastigá-lo
 Sem roubar o suor do meu irmão
 Quando o caldo garante o meu pirão
 Eu confesso que vivo na fartura
 Se tiver feijão preto e rapadura
 Encho tanto a barriga que ela zoa
Pra que tanta riqueza se a pessoa
Nada leva daqui pra sepultura

FE

P'ra que eu com dois olhos na barriga
 Se os da cara já são suficientes
 P'ra que eu invejar os meus parentes
 Se eu já sei que o retorno é uma intriga
 A formiga que evita ser formiga
 Cria asas e vira tanajura
 Cresce a bunda demais vira gordura
 Fica muito pesada e cai à toa
Pra que tanta riqueza se a pessoa
Nada leva daqui pra sepultura

ZA

P'ra que eu inventar de ser afoito
 Se eu não tenho coragem p'ra vencer
 P'ra que eu comprar queijo sem poder
 Se na mesa tem pão e tem biscoito
 Pra que eu colocar um trinta e oito
 Entupido de bala na cintura
 Se a razão é a arma mais segura
 E ter sossego é melhor que ter coroa
**Pra que tanta riqueza se a pessoa
 Nada leva daqui pra sepultura**

FE

O meu jeito de ser não me subleva
 Quero ser como Deus mandou que fosse
 Quando eu vim foi a vida quem me trouxe
 Quando eu for é a morte quem me leva
 P'ra que eu reclamar de Adão e Eva
 Se a serpente lhe fez quebrar a jura
 P'ra que eu exhibir a dentadura
 Se não tem nem um osso que ela roa
**Pra que tanta riqueza se a pessoa
 Nada leva daqui pra sepultura**

ZA

P'ra que eu desejar que mãe ou pai
 Cruze cedo demais as suas mãos
 P'ra eu ficar disputando com irmãos
 Uma herança que vem depois se vai
 Pra que tanto se erguer se a vida cai
 Igual fruta depois de estar madura
 Se espátifa de queda e se mistura
 Com o lixo e na terra se amontoa
**Pra que tanta riqueza se a pessoa
 Nada leva daqui pra sepultura**

FE

Eu não tenho dinheiro na poupança
 Nem em conta corrente nem em banco
 Mas eu posso assinar um cheque em branco
 No limite da minha confiança
 Em Jesus eu não perco a esperança
 Ele é tudo na minha agricultura

Manda chuva, amolece a terra dura
 Tudo quanto eu plantar ele abençoa
Pra que tanta riqueza se a pessoa
Nada leva daqui pra sepultura

ZA

Pra que eu reclamar da minha sina
 Se Deus quis que ela fosse desse jeito
 Pra que eu invadir o seu direito
 Se já sei onde é que o meu termina
 P'ra que eu me arriscar com concubina
 Se o casório já é uma aventura
 Se aqui eu já fiz minha estrutura
 P'ra que eu ir pra terra da garoa
Pra que tanta riqueza se a pessoa
Nada leva daqui pra sepultura

(Material cedido por Zé Adalberto em Outubro de 2005)

k) De Crítica Social

Este estilo simboliza não só a vontade do itapetinese em estar a par dos assuntos nacionais, como também retrata uma linguagem política própria do repente, que é a de tratar temas de polêmica social. É o que está expresso nos motes: “Para que festa no dia da criança no país da criança abandonada?”; “A Maior injustiça de um juiz / é prender sem motivo um inocente”; “Quem já pode votar com dezesseis / também pode pagar pelo que faz”; “Há um grito de dor atravessado / na garganta do povo brasileiro”; “Se não for combatendo a impunidade / o que será do país daqui pra frente?”; “A pena do povo”; “No presente eu tenho visto”; “O que a tv tem mostrado”.

Veja como concorre as sextilhas de Zé Adalberto e Zequinha Rangel desenvolvidas sobre o tema Traços do Brasil:

TRAÇOS DO BRASIL**Zé Adalberto e Zequinha Rangel****ZA**

Dizem que o Brasil tem jeito
Mas eu não acho que ele tenha
Larápio pra entrar nele
De qualquer País que venha
Não precisa passaporte
Burocracia nem senha

ZR

País onde aposentado
Na fila morre de infarto
É escasso de trabalho
Mas de desemprego é farto
Está no terceiro mundo
Porque não criaram o quarto

ZA

É o País das estradas
Onde o tráfego é mais precário
O dinheiro do pedágio
Vai parar em outro erário
Qualquer propina suborna
O guarda rodoviário

ZR

Sempre o penitenciário
Depois da pena cumprida
É mal visto e não tem chance
De recomeçar a vida
Volta à marginalidade
Por não ter outra saída

ZA

Criança é prostituída
Com poucos anos de idade
A Febem é o albergue
Que hospeda a orfandade
Educa mais p'ra o crime
Do que pra sociedade

ZR

Brasil das desigualdades
Entre faixas sociais
Só no momento do voto
É que todos são iguais
Mas o privilégio do pleito
Só desfruta quem tem mais

ZA

Tem greve, protesto e grito
Sempre exigindo mudança
A polícia vai pra rua
Quando a multidão avança
Mais vai p'ra reprimir
Do que p'ra dar segurança

ZR

O dinheiro é soberano
No bolso da minoria
Elitizada e corrupta
Repleta de mordomia
Enquanto a ralé se arrasta
Feito cobra ao meio dia

ZA

No Brasil, o bóia-fria
Do dia-a-dia é cativo
Se desgasta no pesado
Se aperta no coletivo
Sai de casa mas não sabe
Se volta p'ra casa vivo

ZR

Inda tem quem deposite
Confiança em seus políticos
Com exceção, mercenários
Mesmo em momentos críticos
São nutridos de promessa
De vergonha são raquíticos

ZA

Vivem atirando léticos
Uns nos outros, nas campanhas
Partidárias, procurando
Colecionar façanhas
Proveitosas pra si mesmos

Depois das posições ganhas

ZR

No Brasil coisas estranhas
Acontecem com freqüência
O pistolão continua
Superando a competência
Discriminando os talentos
Sublevando a inteligência

ZA

Nas instâncias, com freqüência
A injustiça se atrela
A razão é algemada
Toda vez que se rebela
Quem faz a lei faz sabendo
Que vai ter proteção dela

(Material cedido por Zé Adalberto em Outubro de 2005)

Estes estilos revelam a complexidade da poesia improvisada e destaca os principais temas e assuntos abordados no repente. Porém, o jeito de defender o assunto depende da postura e do estilo de cada poeta. A forma de tratar os temas autoriza, portanto, um saber. Além de incentivar o poeta a explicitar uma concepção de mundo, ela resiste à tradição em tratá-los, pois todos os estilos exaltados, de uma forma ou de outra, fazem parte do repertório do repente,

2.5 O Erudito e o Popular

A discussão sobre o erudito e o popular na cultura é um tema recorrente entre as várias teorias que estudam o pensamento moderno. Ao longo da história, a discussão sobre o erudito e o popular evoluiu conforme as tendências políticas, consolidações das disciplinas,

mudanças na sociedade, sempre tendo como pano de fundo a emergência da própria modernidade, perspectivada como um projeto de racionalização do mundo.

Embora o conhecimento “erudito” tenha sido ampliado no século XV com a criação das universidades e no século XVI os estudos sobre o popular tenham começado a despertar o interesse de alguns estudiosos, é somente no século XVIII que ocorre a distinção entre o erudito e o popular, em função de alguns pressupostos básicos da própria modernidade.

A Constituição dos Estados Nacionais, o lugar das igrejas católica e protestante pela submissão dos fiéis à religião, e principalmente, o aparecimento de uma cultura de abrangência universal, cristalizando-se na visão do homem “esclarecido”, são alguns desses fatores que passam a determinar entre o que é considerado popular e o que é considerado da nobreza, da *civilité*. A erudição está ligada não somente ao conhecimento científico, mas também ao comportamento social do aristocrata, às boas maneiras, às regras de etiqueta, à contenção dos impulsos e da violência (ELIAS, 1994), que aliados à capacidade de julgar pela razão, são alguns dos pressupostos para identificar a *civilité*. Ao passo que, o saber popular é associado a um realismo grotesco, marcado pela subversão dos valores oficiais, pelo caráter renovador e contestador da ordem vigente, pela transgressão da ordem social através dos ritos, dos espetáculos, das festas e das obras cômicas orais, conforme analisa Bakhtin (1987).

A partir do século XVIII, o saber erudito passa a ser identificado como o saber concebido pela ciência, o qual se restringe a um pequeno número de nobres, intelectuais e artistas, a que o povo não tem acesso. O saber popular, ligado às suas práticas e rituais, é atestado como um conhecimento dotado de não-legitimidade e ausente de normas próprias. É, portanto, o saber científico que define o conhecimento popular como credices e superstições, associado a um comportamento social anormal (violento, primitivo, ingênuo). Na verdade, é

com o iluminismo e a noção de cultura universal que a divisão dos saberes se torna mais identificada, legitimando os saberes científicos e racionais na esfera da cultura erudita.

Michel de Certeau (1995) comenta que essa dualidade que se perpetua entre, de um lado a cultura erudita e, de outro, a cultura popular, sobretudo a partir do fim do século XVIII, se explica por uma espécie de entusiasmo pelo “popular” que toma conta da *intelligentsia* de modo geral, passando a ser objeto da ciência. O termo “popular” adquire conotações de natural, verdadeiro, ingênuo, espontâneo, visto como um tesouro oculto de uma tradição oral de fonte primitiva.

Logo, o paralelo erudito/popular, reconhece também outras dicotomias, tais como, oral / escrito, culto/ inculto. Enquanto fonte de oralidade a arte popular seria produzida por pessoas que não desenvolveram nenhum tipo de escrita. Observa-se aí, um esforço civilizatório em impor parâmetros da literatura escrita e comparar com a oralidade, como se esta última fosse rudimentar. Esta visão é muito difundida, e pode ser diagnosticada na própria definição que trata o poeta popular do sertão nordestino sob o rótulo de analfabeto.

De acordo com Price (1991) essa dicotomia entre oral/escrito, “trata-se de algumas das nossas pressuposições culturais mais básicas e não questionadas sobre as fronteiras entre nós e eles” (PRICE, 1991, p.19). Segundo a autora, uma das características raramente mencionadas desse ponto de vista é a sua unilateralidade. Para o “erudito” os parâmetros estão muito bem definidos, enquanto o “popular”, este é redefinido em um outro cenário, e concebido de modo a corresponder às necessidades econômicas, culturais, políticas e ideológicas da sociedade ocidental que o define.²³

²³ Conforme explica Chartier: “A cultura popular é uma categoria erudita. (...)os debates em torno da própria definição de cultura popular foram (e são) travados a propósito de um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores (...).Produzido como uma categoria erudita destinada

A distinção entre culto/inculto é também muito comum nos diversos segmentos sociais. Culto é o indivíduo que tem bom gosto, que é refinado nos seus hábitos e possui intensa experiência com ambientes sofisticados. Inculto, então, é o homem mais simples, sem formação intelectual e erudita e desprovido das pompas que regem os padrões mais elevados de distinção social.

Na esteira de uma análise marxista, Pierre Bourdieu (1979) investiga os parâmetros sócio-culturais gosto pela arte, consolidando a distância entre culto/inculto. O autor acredita que o gosto de classe é definido pelo *habitus* de classe, ambos têm a ver com o poder de consumo, tendo em vista que o gosto de classe é definido por fatores sociais, econômicos, ocupacionais e educacionais. Assim, a arte erudita é consumida por pessoas que possuem alto poder aquisitivo, que freqüentam museus e estão na alta roda da sociedade e possuem um grau de exigência refinado. Enquanto a arte popular seria aquela apreciada pelas classes com menor poder aquisitivo, estando mais próxima de seus hábitos de lazer e de educação. Identifica-se aí a noção de que ser “culto” é conhecer e apreciar as chamadas “grandes obras”, e ser “popular” é apreciar o conhecimento de bens produzidos por uma comunidade mais ou menos fechada.

Assim, a distinção entre erudito e popular abre espaço a outro par dicotômico: elite/povo, na qual erudito e o popular são vinculados a uma tradição marxista que fala da cultura popular a partir das classes subalternas, identificando-a como uma cultura radicalmente

a circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita, o conceito de cultura popular tem traduzido, nas suas múltiplas e contraditórias acepções, as relações mantidas pelos intelectuais ocidentais (e, entre eles, os *scholars*) com uma alteridade cultural ainda mais difícil de ser pensada que a dos mundos “exóticos” (CHARTIER, 1995, p.179).

distinta, contrastante com a de uma elite burguesa. Neste caso, o “popular” foi visto como potencialidade na construção de uma nova sociedade. (ORTIZ, 1987).

Este tipo de análise está norteada por um sistema classista de classificação, tendo nos consumidores o ponto de definição. Marinalva Lima (2000) reconhece que há uma gama de reinterpretações que buscam estabelecer as fronteiras entre o erudito e o popular, principalmente na produção e no consumo. A autora (2000) acrescenta:

(...) A partir desse direcionamento, para que uma produção possa ser considerada como representativa da cultura popular ou erudita torna-se necessário que esta provenha, seja consumida ou utilize técnicas próprias a classe social que seu produtor/ consumidor ocupe na sociedade. (LIMA, 2000, p.25).

Em todos esses paralelos erudito/popular, letrado/iletrado, escrita/oralidade, elite/povo, a cultura popular é identificada, conforme analisa Roger Chartier (1990), pela sua diferença relativamente a algo que não é. Essa delimitação impõe fronteiras sociais que sedimentam a experiência. Chartier (1990) formula que tanto o erudito quanto popular sempre estiveram impregnados de elementos de origens bastante diversas. Ademais essas delimitações são insuficientes para identificar o nível cultural ou intelectual do popular.

A partir do exposto é mister constatar que no contexto atual em que a poesia improvisada migrou para os grandes centros urbanos, em que seu público cativo não corresponde apenas aos vaqueiros, pequenos agricultores, pequenos comerciantes das cidades do interior, mas sim a intelectuais, e “eruditos” de modo geral; num contexto em que os repentistas se arriscam a analisar e julgar a política social do país, aspectos econômicos das classes de elite e as grandes mudanças sociais que vêm ocorrendo em ordem planetária, torna-se inviável ou insuficiente considerar estas fronteiras para definir as práticas e os objetos culturais de uma chamada cultura popular .

Stuart Hall (2003) no artigo “Notas para a Desconstrução do Popular”, observa que em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas, podem ser incorporadas às tradições e práticas populares. Essa concepção considera a influência das formas e atividades culturais como um campo sempre variável, observando como essas relações de domínio e subordinação são articuladas. Em seu campo, estão as relações de forças mutáveis e correspondem à questão da luta social. Portanto, não se deve falar da cultura de um grupo como sendo fixa, pois os valores se alteram e o que era tido como erudito no século XX, pode ser exemplo de hábito popular na atualidade. Nesse sentido, a definição de cultura popular a partir do que observa Chartier(1990), completa a explicação de Hall:

(...)fragmento de um território onde os caracteres fundantes são os cruzamentos de diferentes práticas culturais, de espaços sociais diferenciados, constituindo-se em uma manifestação cultural onde as ambigüidades e ambivalências tornam-se perceptíveis. (Chartier, 1990, p.56).

Para entender como isso acontece na poesia improvisada, destaco a cantoria entre os poetas Inácio Alves e Lourival Batista. Ela nos mostra como, na produção dos cantadores, cruzam-se representações (carregadas de ambivalências) sobre diferentes formas sociais, atravessando a fronteira do vivido para imprimir a diferença e a crítica.

O RICO E O POBRE

Inácio Alves e Lourival Batista

IA

Entre o rico e o pobre
Muita diferença tem
O rico tem uma choupana
Um carro e um armazém
O rico abusa o queijo
O pobre abusa xerém

LB

O rico tem um jatinho
O pobre tem um jumento
O rico é cheio de dor
O pobre tem sofrimento
O pobre mora numa casa
O rico num apartamento

IA

O rico todo momento
Ele pensa em ter ouro
O rico vive contente
O pobre vive em consolo
O rico é chapéu de marca
O pobre é chapéu de couro

IA

O rico tem a fazenda
O pobre tem o cabrito
O rico quando adocece
Vai pra Brasília o Distrito
E o pobre morre na fila
Em São José do Egito

LB

O pobre tem que assistir
O rico na televisão
Se morar numa cidade
Suporta toda humilhação
Transporte de pobre é jegue
Do rico é um avião

IA

Todo rico a gente agrada
Com um belo presente
O pobre só tem vontade
De ajudar um parente
E o pobre se pudesse
Via tudo diferente

LB

Rico é independente
 Pobre é escravizado
 O rico entra no banco
 Pobre trabalha no roçado
 Lava a cabeça do rico
 Nunca foi recompensado

IA

O rico possui sobrado
 O pobre aluga barraco
 O rico tem um prato
 Pobre tem um guisado
 Panela de rico é de ouro
 Panela de pobre é caco

LB

Transporte de pobre é fraco
 Nunca passa de uma jega
 Rico vai para o mercado
 Pobre compra na bodega
 Rico sai e pega um carro
 Pobre sai e o carro pega

IA

O pobre nunca sossega
 Ele trabalha demais
 Pra criança p'ra família
 Ainda ajuda aos pais
 O rico é quem vai p'ra frente
 Pobre só vai p'ra trás

(Congresso realizado no Centro Cultural Rogaciano Leite em Outubro de 2005)

Nenhum grupo social vive isolado completamente dos demais. Cada cultura constrói idéias e argumentos sobre o seu “outro”, mesmo que ele esteja definido por oposição, distanciamento, não-identidade. No próximo capítulo, continuo abordando aspectos particulares da poesia repentista. Dessa feita, com foco para a experiência particular dos

cantadores itapetineses, tendo em vista sua relação com a comunidade que os cerca, mas, sobretudo, contextualizando o diálogo entre o local e o global para evidenciar como as bases de formação de uma identidade “localizada” relacionam-se com a existência de condições exteriores. A tendência atual é reconhecer na antropologia que não somente as decisões de nível suprasocial têm afetado as formas de vida cotidiana. Mas que as idéias e decisões locais também influenciam as tendências da aldeia global. No próximo capítulo, investigarei como se dá essa interdependência na prática dos poetas amadores itapetineses.

CAPÍTULO 3 - ITAPETIM CANTADA POR SEUS POETAS

3.1 Itapetim, na Poesia dos Repentistas

Cantar Itapetim faz parte da construção de uma identidade local, utilizada não para delimitar fronteiras geográficas, mas para identificar raízes, particularidades. Tais particularidades são chamadas toda vez que a prática precisa ser arregimentada. O clamor pela origem, que se justifica pelo sangue e pelo dom, como vimos no capítulo anterior, são alguns dos elementos que conferem autonomia ao seu saber. As formas são atualizadas, hoje ainda canta-se a terra das Umburanas, “tronco original”, mas canta-se também Itapetim, mãe poética dos cantadores atuais. Muitas são as homenagens poéticas tecidas a essa terra, que reforçam a identidade local.

A partir de agora, vamos conferir como esta terra é poetizada pelos seus cantadores. Os versos seguintes foram entregues por escrito, pelo poeta João Cordeiro, e são de sua autoria:

Itapetim no teu solo
Dei os meus primeiros passos
Recebi muitos afetos
Ganhei diversos abraços
Quando for no fim da vida
Deixa cidade querida
Eu suspirar nos teus braços

Em ti construí laços
De amizade sem fim
Passei entre os teus campos
Colhi flor no teu jardim
Ser teu filho é tanta sorte
Que até na hora da morte
Direi te amo, Itapetim

Tua superfície tanto tem
 Serras por Deus construídas
 Teus córregos tem águas claras
 Tuas matas são floridas
 Teus campos cheios de reses
 Viveria aqui dez vezes
 Se Deus me desse dez vidas

Tuas largas avenidas
 Me chamam muita atenção
 Os teus filhos são poetas
 Teu hino é uma canção
 E nessa tua igreja alta
 Em nenhum momento falta
 Quem lembre de Padre João

Em ti eu arrumo o pão
 Com o suor que derramo
 Mesmo quando estou doente
 Contra ti nunca reclamo
 Te amo de corpo e alma
 Vou morrer batendo palma
 Pra terra que tanto amo

(Material cedido por João Cordeiro em Janeiro de 2004)

Ainda em tom de homenagem foram produzidos os sonetos dos poetas Antônio Arcanjo e Jacinto de Vital.

Minha Doce Mãe Poética

Terra humilde, pacata, hospitaleira
 Sertaneja, poética e nordestina
 Na panela de um crânio em toda esquina
 Cozinhando de longe um verso cheira

Só Deus sabe explicar de que maneira
 Em teu cérebro imbutiu tamanha mina
 Teu minério poético é coisa fina
 Extraído da mente sem fronteira

Não importa em que fase esteja a lua
 Todo dia tem maluco pela rua
 Costurando um poema a olho nu

Do sofrido sertão por seres filha
 Há soneto, canção, motes e sextilha
 Reluzindo nos céus do Pajeú.

(Material cedido por Antônio Arcanjo em Janeiro de 2004)

Este soneto constrói uma imagem preponderante da identidade poética, a de que todos os seus filhos são poetas e de que em todos os lugares, a qualquer ocasião, há um verso sendo produzido. Esta idéia combina com a frase de Ivanildo VilaNova que afirma: “Em Itapetim toda pedra é poesia e todo mundo é poeta”. (FERREIRA, 2005p.16)

Merece destaque também este soneto do escritor/organizador/julgador Jacinto de

Vital:

Minha homenagem à Itapetim

Procurei tudo quanto fosse belo
 Para aqui trazer-lhe uma mensagem
 Tudo de bom que formasse um elo
 Para dedicar-lhe minha homenagem

Vê-se o conteúdo pela embalagem
 Que cresças mais, é o que te apelo
 Trago a poesia, a força e a coragem
 Para edificar em ti o teu castelo

Tu tens tanta beleza Itapetim
 Que me inspiraste a fazer assim
 Este soneto que me envaidece

E nem tão cedo minha boca calo
 Tudo quanto digo, tudo quanto falo
 Ainda é pouco para o que merece

(Material cedido por Jacinto de Vital em Janeiro de 2004)

*A pesquisa faz a feirinha**JM*

*É grande a alegria
Do pequeno cidadão
De cantar em Itapetim
Com a viola na mão
Agradecendo o convite
Ao meu colega João*

JS

*João de Vital e Jacinto
Dão valor ao cantador
É repentista daquele
Que mostra fé e amor
Fez a casa pros poetas
Um presente ao cantador*

JM

*Dão valor ao cantador
Depois da competição
Coloca o nome da gente
Em manchete de televisão
Que é pra TV divulgar
Os poetas do sertão*

JS

*Aos valores do sertão
Vou cantar mais uma vez
Porque o nosso poeta
O poeta camponês
Todo mês faz uma festa
E tudo começa outra vez*

JS

*Aqui no nosso sertão
Não sai um poeta ruim
E esses nossos promoventes
Desse festival aqui
Só escolhe concorrentes
Da cidade de Itapetim*

JM

*Esses nossos cantadores
Que gostam da profissão
Aqui também damos valores*

*Aos repentistas irmãos
Hoje donos de viola
Vamos tocar um baião*

JS

*Hoje aqui eu vim cantar
Porque constava na lista
Eu sou daqui desse leito
Do pequeno repentista
E aqui eu vim representar
Os poetas de Boa Vista*

JM

*Dimas e Louro Batista
Aqui do nosso lugar
Vou tocar minha viola
E aqui eu vou cantar
E comparado a vocês
Nessa hora eu quero tá*

JS

*Ao lado do meu irmão
Eu quero dá de rojar
Ano passado eu vim
Sem nem sair do lugar
Quando eu errar me ensine
Que eu ensino se errar*

JM

*Eu tô muito preocupado
Vou dizer a meu irmão
De pegar nessa viola
E cantar com tradição
É pra não cantar errado
A consciência do sertão*

JS

*Eu que tenho inspiração
Vou cantar bem inspirado
Ao lado do meu parceiro
Vou ver se canto empurrado
Pra ver se faço um verso
Bonito e metrificado*

JM

Vou cantando a presença

*de prefeito e vereadores
E divulgando a cultura
Aumentando nossos valores
E dando mais incentivo
Aos pequenos cantadores*

(Congresso realizado no Centro Cultural Rogaciano Leite em Outubro de 2005)

O poeta e cantador João Cordeiro diz que “o festival incentivou a poesia”. Para alguns poetas amadores, como Lourival Batista, Fernando Emídio, Zezito de Vital e Zequinha Rangel, foi a realização do congresso que trouxe a oportunidade de tornarem-se repentistas cantadores. João Cordeiro observa que depois dos Congressos eles começaram a ser chamados pra cantar em Cantorias. Logo, acredito que os poetas dessa geração de itapetineses fizeram seus testes de iniciação no Congresso e não na Cantoria. É o que explica o poeta e cantador Mário Lopes:

Pra o poeta amador, às vezes é mais fácil tirar no Congresso, porque ele só tem aquele tempo ali. O poeta amador ele só tem um nível de conhecimento, fica difícil puxar num assunto. Desenvolver um assunto só muito tempo. E no Congresso a gente vai desinibido, vai cantando e vai pegando a prática, aí já começa a tirar cantorias. Eu mesmo tive uma cantoria. Eu e muitos aqui. (Mário Lopes /cantador).

A organização do Congresso ordena um saber-fazer, a utilização do repente pela linguagem, uma maneira de pensar. É assim que a poesia popular para o itapetinesense abre a possibilidade de viver suas práticas de acordo com a mobilidade de interesses e experiências particulares. A combinação entre Cantoria e Congresso é um modo de instaurar uma confiabilidade nas situações vividas.

Os poetas Fernando Emídio e Zequinha Rangel explicam os motivos que os fazem admitir o Congresso como boa opção:

Pra quem não escreve e não declama o que tem de fazer é cantar, se não ficar no anonimato. A gente que gosta de cantar e que gosta do improvisado, bom é se apresentar mesmo. E se não fosse o Congresso era mais difícil. (Fernando Emídio /cantador).

No meu ver acho que o Festival valoriza a poesia, pelo menos para os poetas amadores é um meio de cantar, porque o poeta amador vai fazer uma cantoria aí tem quatro ou cinco pessoas. Aí um festival a multidão vem, então saiu do anonimato, de outra vez já chama o caba pra cantar, aí já vai aquele monte de gente pra cantoria. (Zequinha Rangel/cantador).

O cantador Zezito de Vital confirma essa necessidade de dar visibilidade à poesia e tornar os repentistas mais reconhecidos pela população:

Isso não pode nunca acabar porque é cultura viva, pura, nata. O Festival não pode morrer porque é um incentivo, ajuda a divulgar. A base fundamental é o apoio dos governantes. E depois de tudo vem a prática. Hoje a poesia deveria estar nas escolas, os professores deveriam dizer versos, ensinar a criança que a poesia é uma coisa linda e pode começar incentivando. Não deixar que a pessoa fique adulta para ouvir uma cantoria. Por isso que muita gente diz, rapaz eu não gosto de cantoria de viola, é porque nunca viu. Por isso tem que haver o incentivo, se ele parar para ouvir, se ele for inteligente começa a gostar. (Zezito de Vital /cantador).

O cantador Valdir Correia explica o preconceito que vive o amador. Para Valdir Correia, o Congresso é importante por subverter a subjugação do amador:

O poeta amador é um pouco discriminado por nossa cidade mesmo (...). Pelo menos o Congresso ajuda. O poeta recebe ali um cachê e fica satisfeito (Valdir Correia /cantador).

Contudo, as opiniões sobre o Congresso de Violeiros não são apenas favoráveis. Conforme visto no capítulo 1, as críticas em relação a este tipo de disputa se repetem e muitos são os depoimentos contrários a este modelo:

Olhe o Congresso eu sou sincero a dizer, eu não sou muito fã não. Agora eu vou explicar o motivo porque eu não sou muito fã. Se torna uma festa grande, o público que comparece é grande. É muito animado, é muito divertido. Agora o motivo porque eu não gosto muito do Congresso é porque no Congresso existe uma desigualdade, existem assuntos bons e existem assuntos ruins, aquela dupla que tem a sorte de pegar um assunto bom ele tem muita chance, e aquela que tem menos sorte e pega um assunto ruim, a chance dele é mínima. E ainda existem também falhas no julgamento, na comissão existem erros que eu não quero dizer que o camarada faça proposital, mas ele já tem uma preferência, aí tem erros que o camarada comete que acabam beneficiando a outra dupla e prejudicando o andamento. (Zezé da Loteria /ex-cantador/julgador)

Zezé da Loteria aponta o favorecimento de alguns poetas pela mesa julgadora como uma deturpação das características de uma cantoria. O poeta Inácio Alves se defende e completa:

(...) Porque não há ajuda da comissão julgadora, mas isso nunca houve, é o assunto e a felicidade de cantar melhor, de se apresentar, porque a forma de se apresentar conta muito, influi muito o estilo de cantar os versos. (Inácio Alves / cantador)

Na verdade, o estilo de apresentação não requer muita adaptação em relação à cantoria. A diferença notável é que no primeiro os cantadores se apresentam em pé, e não mais sentados próximos ao pé-de-parede. Contudo, a voz do cantador, a dicção, a habilidade para o improviso e a postura rígida, continuam sendo cruciais em uma apresentação. Além disso, os cantadores falam sobre a pressão de cantar para uma banca julgadora e falam sobre os constrangimentos de uma disputa entre duplas, e não entre parceiros. Os depoimentos de Lourival Batista, Zequinha Rangel e Zezé da Loteria, desabafam contra a pressão vivida no momento de apresentação de um Congresso:

Tem uns poetas que tem nervoso, eu não tenho não. Logo no início quando eu comecei, quando saí da roça, quer dizer, ainda hoje eu faço parte da roça, mas logo no início quando foi para eu cantar num

palanque muito avançado, essas coisas lá em cima mesmo, aí meio que tive um nervosinho, mas a segunda vez em diante acabou o nervoso. (Lourival Batista /cantador).

Cantar bêbado torna-se mais fácil porque o cara perde o sistema nervoso. Ali [no Congresso] como eu entrei, só Deus sabe. Eu pensei, se eu tomar umas duas ou três cachaças, oxe, eu canto lá tranquilo, naquele dia que você tava lá em Armando eu tinha tomado era três litros, quase que eu não conseguia nem subir direito. (Zequinha Rangel /cantador).

Já tive a oportunidade de participar de Congressos assim, já consegui uns quatro primeiro lugares aí eu deixei, não quis mais participar, ou ganhando ou perdendo não quis mais participar. Eu sou do tipo de pessoa que tem aquele sistema de nervosismo, no momento de um evento dessa natureza, perante a um público eu fico muito nervoso. (Zezé da Loteria, ex-cantador/julgador).

Comparando o Congresso e a Cantoria muitos poetas são enfáticos em apontar as vantagens da Cantoria:

O Congresso às vezes o caba diz tudo cantou bem demais agora teu parceiro num te ajudou. Na cantoria não tem isso não um poeta ajuda o outro, quando ele começa cantando começa aquele desafio aí inspira, chega dá vontade de cantar. (Mário Lopes/cantador).

Os poetas Fernando Emídio e Valdir Correia reforçam esta idéia de que na cantoria um poeta acaba ajudando o outro para cantar.

Admiro tudo que faz parte da cantoria, admiro demais, um poeta ajuda o outro e a viola ajuda os dois. É tanto que se a gente for cantar sem viola não sai. Quando senta os dois com as duas violas, a poesia chega (Fernando Emídio /cantador).

Quando um poeta chega numa cantoria escutando os outros cantadores ele já sente vontade de cantar, se ele for iniciar fica nervoso, mas quando ele escuta os outros e a viola ele se inspira. (Valdir Correia/cantador).

Como ex-cantador do Congresso, poeta repentista e escritor, Zezé da Loteria compara a cantoria com o Congresso e é muito claro ao demonstrar preferência pela segunda:

Eu sou mais fã da cantoria, de um trabalho bom que o poeta fez²⁴ ou escreveu e a gente vê mais a grandeza. A cantoria de pé-de-parede, como se chama, é uma dupla de poetas. Ali sou mais admirador da criatividade daqueles poetas que desenvolvem dentro de uma cantoria. (Zezé da Loteria, ex-cantador/julgador).

O fato é que mesmo os repentistas que defendem as renovações são tomados por um certo sentimento de continuidade, e tal fato, talvez seja um dado da coexistência de elementos modernizantes com elementos tradicionais, explicando também como a cantoria vem conseguindo sobreviver frente às mudanças da sociedade moderna.

Todavia, o modo como este evento se conserva e se adapta, certamente depende do processo de articulação entre os seus segmentos internos, os componentes do esquema da cantoria: cantadores, público e apologistas. O desequilíbrio entre esses três componentes é o que poderia provocar uma descaracterização do repente.

Na verdade, o apologista que tinha um papel importante na cantoria, continua merecendo lugar de destaque na organização do Congresso. O próprio Zezé da Loteria deixou de cantar em Congressos, mas continua sendo um julgador:

Para se julgar um congresso é muito difícil, até que eu quero dizer assim de uma maneira muito simples, julgar já está dizendo, julgar não é fácil. E um congresso de poetas é muito difícil. Agora os critérios que são adotados para o julgamento, tem que se julgar a oração, oração quer dizer a origem, o assunto. A métrica e a rima. Agora a poesia não, porque a pessoa não tá ali para julgar a poesia, ele tá ali pra julgar a oração, métrica e rima. Às vezes o poeta faz um verso bonito, o povo

²⁴ A expressão trabalho feito, deixa transparecer um dado problemático na poesia de improviso. Apesar de não admitir, o poeta popular prepara-se para Congressos e Cantorias com versos já traçados de antemão. Mesmo que não verseje tal qual havia escrito, sabe-se que o poeta constrói com antecedência um esboço dos versos que poderá arrebatar no momento crucial. Essa prática é utilizada tanto por profissionais, quanto amadores, mas não afasta a presença do improviso.

aplauiu, mas ele fugiu do assunto, quer dizer, não tá dentro da origem que era pra ele cantar, isso é julgado. Se o poeta tiver num congresso ele é julgado por esse erro aí. Ele perde ponto nisso. Se ele quebra a rima ele também perde ponto. (Zezé da loteria, ex-cantador/ escritor/ julgador).

É também atribuição dos apologistas criarem os motes dos envelopes sorteados para os poetas, convidar os repentistas e ajustar os detalhes com a Prefeitura. Nesse sentido, o organizador é mais que um apologista, pois além de admirador, ele é também um promotor/incentivador. A montagem do evento depende de sua iniciativa:

Se não tiver um organizador não tem congresso não. O organizador é quem prepara o material, dá os temas, tem que ter uma pessoa à frente, a prefeitura sozinha ela não faz não. (João de Vital, cantador/escritor/organizador).

Às vezes há iniciativa de mais de um organizador, há uma comissão encarregada para preparar o material a ser sorteado, criar os motes e definir os temas:

No início era uma comissão que preparava os motes, até os Nonatos mesmo já fizeram, a gente fazia os motes e cada um mostrava o seu, os melhores é que iam para o envelope. Hoje tá mais difícil de fazer, Zé Adalberto tá doente em Brasília, Adalberto meu irmão tá em João Pessoa, e Zé Carlos também, esse pessoal foi tudo embora e era quem fazia. (João de Vital, cantador /escritor/organizador)

Possivelmente é a função da mesa julgadora um elemento inovador e controverso, é ela quem interfere na relação direta do público com o poeta. Ademais, sua intervenção é que faz as mudanças serem mais percebidas. O poeta e julgador Jacinto de Vital explicita os motivos dessa disparidade:

Quando eu julgo poetas em congresso o que mais me preocupa é a oração. O poeta pode errar uma rima, pode errar uma métrica, mas a oração não pode fugir do tema. Outras coisas a gente como julgador pode até admitir, mas uma oração mal feita é imperdoável. Agora, às vezes o poeta fugiu do tema mas disse uma coisa que o povo gostou. Isso nem sempre eu levo em conta não. (Jacinto de Vital/ escritor/organizador/julgador)

O poeta Lourival Batista não concorda com o ponto de vista do julgador Jacinto de Vital e evidencia a influência do público, ele afirma que é o aplauso do público que faz o poeta crescer:

Quando o povo bate palma o poeta se inspira, quem entende começa a aplaudir e aí a gente vê que eles estão gostando, aí a gente vai se esforçar mais para fazer um verso mais bem feito do que o outro. (Lourival Batista/cantador).

A atualização deve ser vista como uma conseqüência natural da tradição, de tal forma que, apesar das mudanças, o repente é considerado como parte da memória presente e em elaboração pelos itapetinsenses. Por isso, ao perguntar aos poetas, organizadores e julgadores quem trouxe este modelo, a resposta é ampla, e todos se julgam responsáveis:

Cada um trouxe um pouquinho. Eu trouxe um pouquinho de um Congresso que eu fui em Tuparetama, Dorgival já viajou para Recife e lá viu. E também os poetas Raimundo Nonato e Nonato Costa já realizavam aqui E assim foi. João de Vital, Adalberto de Vital, Jacinto de Vital e Zé Carlos é quem mais organizava festa aqui.(João Cordeiro /cantador)

Ao tratar da relação de continuidade e descontinuidades entre Cantoria e Congresso, nota-se que as diferenças são julgadas a partir das permanências. Portanto, as permanências continuam sendo fundamentais na construção das diferenças. É por meio do discurso do enraizamento que o Congresso vem sendo apropriado:

Todos os filhos de Vital são poetas, pega a viola e faz um verso, se quiser vai lá e canta, escreve se quiser, todos eles modéstia a parte, herdamos de meu pai, e eu acho que nós, enquanto a viola render devemos apoiar o festival. (Adalberto de Vital cantador/organizador)

O Congresso de Itapetim não está no roteiro dos grandes festivais da poesia de viola, mas aparece como a única cidade do sertão do Pajeú a privilegiar os repentistas locais. Itapetim, não é um grande centro urbano. Todavia, foi lá onde nasceram os grandes poetas. Essas e outras lógicas irrompem nos discursos dos poetas como forma de sustentação de suas escolhas e acabam sendo marcos importantes para a construção de uma identidade local e fundamento para um tesouro da localidade. Esta identidade é acionada até mesmo em oposição aos territórios próximos, ou mais precisamente, à cidade de São José do Egito:

Aqui ainda tem essa vantagem, o prefeito ainda dá essa ajuda aos poetas amadores, e tem a família de Vital que organiza. A maioria dessas cidades aí não tem isso não. Aqui uma cidade como São José do Egito, a capital da poesia, como eles querem, ninguém ouve falar de festival de poetas amadores não (Dorgival Ferreira/cantador).

Outro dia passou no Jornal Nacional que São José do Egito estava promovendo o congresso de violeiros. Eles podem até ta organizando, mas não é um congresso de amadores como aqui, só com os poetas da cidade (Antônio Carneiro/julgador).

Lá o prefeito pagou e eles botaram no Jornal Nacional. Lá pode ser a capital da poesia porque é maior, mas eu duvido ter mais poetas bons do que aqui. Eu duvido, porque aqui tem os que escreve e tem os que cantam também (Zequinha Rangel /cantador).

Esse paralelo com a cidade de São José do Egito é uma questão de disputa entre duas identidades que se assemelham, mas brigam pela sobreposição uma à outra. Na verdade, Itapetim, São José do Egito e Teixeira, entre outras cidades, fazem parte de um complexo considerado como um núcleo de poesia repentista, de onde emergiram grandes poetas de todas as gerações. Porém, essa disputa interna colabora com a elaboração de uma identidade local bastante efusiva e serve para fortalecer o seu status.

A partir de agora, vamos observar como esta idéia de pertencimento pode ser inserida para além da questão das fronteiras. Desde que se fale em globalização das forças culturais,

cabe verificar a idéia de hibridização dos processos de identidade. Como isto acontece com a poesia popular, é o que vamos conferir.

3.3 O Global e o Local

O trânsito incessante entre identidades culturais distintas traz à tona uma questão importante para as culturas periféricas: a necessidade de encarar suas lutas como um mundo de relações híbridas e não mais binárias. O deslocamento para um novo ambiente, marcado pelo fenômeno da globalização em que são reestruturados o peso do local, do nacional e do global:

O processo que começamos a descrever como globalização pode ser resumido como a passagem das identidades modernas, a outras que poderiam se chamar, embora o termo seja cada vez mais incômodo, de pós-modernas. As identidades modernas eram territoriais e quase sempre monolinguísticas (...) Por outro lado, as identidades pós-modernas são transterritoriais e multilinguísticas. (CANCLINI, 1995:38)²⁵

É preciso, então, um esforço maior no sentido de superar o esquema de dicotomias estabelecido na leitura tradicional dos conflitos de ordem global/local, erudito/popular, moderno/tradicional, urbano/rural, elite/povo, nacional/popular. Em seu lugar deve haver uma nova leitura, baseada na idéia de hibridismo, um conceito onde as fronteiras são mais fluidas e mais problemáticas. Bhabha (2001) propõe que o esquema de oposições binárias é um esquema instituído pelas classes dominantes, com o objetivo de manter as formas instituídas pelas colônias e sobrepujança do elemento dominador na forma de estudar as sociedades dominadas. Nestor Garcia Canclini (2000) concorda que o cruzamento entre o erudito e o popular, o antigo e o novo, o rural e o urbano são paradigmas “modernizadores” dentro das ciências sociais. Então, propõe o termo hibridação para falar

²⁵ Garcia Canclini entende a pós-modernidade não como uma etapa ou tendência que substituiria o mundo moderno, mas como uma maneira de problematizar os vínculos equívocos que a modernidade armou com as tradições que quis excluir ou superar para constituir-se. (Consultar “Consumidores e Cidadãos: Conflitos Culturais da Globalização, 1995, p.28)

de uma situação intercultural, marcada pelas estratégias de entrada e saída da modernidade. García Canclini(2000) prefere a designação de hibridação, ao invés de sincretismo ou mestiçagem, pois a mestiçagem limitar-se-ia às questões raciais e o termo sincretismo, às fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais, enquanto hibridação abrangeria diversas mesclas interculturais.

Nestor García Canclini (2000) aborda três processos considerados fundamentais para o estudo do fenômeno do hibridismo: a quebra das coleções que antes organizavam os estudos sobre sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros. Canclini (2000) lembra que o fenômeno da urbanização é o principal responsável pela intensificação da heterogeneidade cultural. É na cidade que se processa uma constante interação entre o local e as redes transnacionais de comunicação.

Analisando o Congresso de Violeiros de Itapetim, observa-se como a migração do modelo obedece o percurso indicado por Canclini, em relação à influência da expansão urbana. Neste caso, a prática do Congresso é justificada pelo discurso da originalidade e do enraizamento, mas antecede a própria prática da cantoria, desestabilizando as fronteiras entre uma e outra. Assim como desestabiliza as fronteiras entre rural e urbano e reorganiza a noção de tempo vivido a fim de manter a própria dinâmica.

Identifica-se neste processo a necessidade de atualização e a ligação com as redes transculturais de comunicação. Nesse sentido, a identidade construída a partir da cidade de Itapetim não atesta apenas a referência ao território. Tal identidade permite reconstituir uma percepção histórica constitutiva da forma cultural, recuperando pedaços do passado que são montados como material espiritual e mítico. O que não impede que os elementos da “tradição” sejam reorganizados para se articular a diferentes práticas e adquirir um novo significado e relevância. Este movimento lembra a perspectiva de Hall, ao afirmar que a tradição é um elemento vital da cultura, mas que é um engano imaginar que o seu valor compreenda a persistência de velhas formas:

A relação entre posição histórica e valor estético é uma questão difícil e importante na cultura popular universal. Mas a tentativa de elaborar uma estética popular universal, fundada no momento de origem das formas e práticas culturais é quase sempre equivocada. (HALL, 2003, p261).

O certo é que, a tradição, tal qual vivida no *locus* do cotidiano, no espaço específico, está sendo cada vez mais foco de interesse do espaço globalizado. Appadurai (1994) nota que por causa da interação disjunta e instável do comércio, da mídia, da política nacional e das fantasias do consumidor, “a etnicidade, outrora gênio incutido numa espécie de localidade, agora se tornou uma força global”. Em outras palavras, a localidade se torna um fetiche que encobre as forças globalmente dispersas. Para Giddens (1997) a era da globalização impõe transformações universalizantes que reconfiguram a tradição. O local encontra-se de tal forma conectado com o global que influencia e é influenciado por este.

De acordo com Hall (2003) as relações de poder que caracterizam a modernidade e a pós-modernidade produzem efeitos concretos na luta cultural de diversas tradições. O autor observa que tentar provar o contrário seria um erro, pois equivaleria a dizer que a cultura “do povo” existiria como um enclave isolado, fora das relações culturais e de poder, o que de fato não existe, já que constantemente mexe-se no conceito de popular, organizando-o, desorganizando-o e inserido novos valores de poder a cada época.

Michel de Certeau (1994) observando essas relações entre global e local, opõe o tático ao estratégico. O desempenho do estratégico requer a presença de um sujeito ou de sujeitos em um projeto global, um controle sobre um terreno onde há de se produzir a confrontação. Ao contrário, o universo tático, “esse atemporal da arte dos mais fracos” se caracteriza pela ausência de projeto, de um espaço próprio para confrontação ou de uma totalização do oponente, são “modos de fazer”, afirma o autor.

A orientação de Certeau (1998) continua em voga. Segundo o autor, a cultura popular, neste caso a poesia improvisada, deve ser observada a partir de uma história social da cultura. Portanto, para analisar o congresso de Violeiros Amadores de Itapetim é preciso tomar como base a produção, difusão e circulação da poesia popular num espaço e num tempo regido pelas forças sociais contraditórias da globalização. Somente mostrando os mecanismos sociais de seleção, de crítica, de repressão e proteção, fundantes do saber popular é que o pesquisador terá um olhar privilegiado sobre os percursos do homem ordinário e suas artes de fazer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho, tenho a convicção de que projetei uma coletânea rica de ineditismo e substância material, recolhida próxima à voz viva de seus autores. Com isso, meu objetivo foi - mais do que concorrer para a melhoria bibliográfica do repente, acumulando versos aos estudiosos e admiradores - trazer produções pouco conhecidas para a discussão no plano científico do domínio histórico e sócio-antropológico. Além de contribuir para a desconstrução de certas categorias como “cultura popular” e “tradição”, mostrando através do repente a especificidade de uma categoria tão ampla como é a poesia popular.

Durante a minha pesquisa, a forma pela qual foram se delineando a dinâmica das entrevistas e dos resultados em campo, esteve entrelaçada com a dinâmica da investigação. Em outras palavras, procurei deixar transparecer, tanto quanto possível, a forma pela qual os dados foram surgindo. Nesse sentido, dois dados foram fundamentais. O primeiro, o tempo de convívio em campo, de conversas informais e entrevistas que concorreram para que minhas impressões fossem testadas e retestadas. O segundo, a postura dos repentistas, a não-submissão à hierarquia de profissionais e amadores. Ela se confirmou nos discursos, nas práticas e no texto poético. A comparação entre o amador e o profissional permitiu que comparações fossem feitas no sentido de questionar a divisão entre letrado e iletrado. Logo, o dom, a herança cultural, a origem poética, apareceram como atributos inexplicáveis e (in)conclusivos, que ao se defrontarem com os padrões determinantes da língua, mostram-se mais eficazes e nobres para a poesia.

O Congresso de Itapetim, ao mesmo tempo que conserva certas características da Cantoria, apropria-se de outras, quebrando a monotonia das formas, desenvolvendo-as,

refundido-as. Quanto aos seus poetas, estes saíram da unidade obsoleta da experiência ultrapassada para a pluralidade “modernizada”, dentro da regra geral de renovação da tradição.

Portanto, em relação à tradição, constato que a Cantoria é redefinida pelo Congresso, através da inclusão de novas formas e elementos, que não alteram o conteúdo político e cultural do repente. Assim como as Cantorias não se acorrentaram às regras imutáveis, inexpressivamente, sem vibração de uma tradição estática. . O Congresso demonstra como suas formas vêm adquirindo plasticidade e tomando feição renovadora de uma cultura em pleno movimento.

Quanto à identidade local, percebe-se como num contexto transcultural, a identidade enraizada convive no mesmo espaço com a experiência de fronteiras fluídas. Expresso isso, não podemos nos limitar a pensar a tradição apenas como manifestação cultural com traços bem demarcados, pois o ato que gera a cultura é a criação, a invenção, a transformação e trabalhar com a cultura é trabalhar com a revolução do próprio corpo, do pensamento no tempo e no espaço; trabalhando o momento de crítica e de construção, de continuidade e percepção, é possível encontrar as múltiplas estratégias que os atores sociais engendram, a fim de não se perderem no anonimato de suas práticas.

A experiência do Congresso de violeiros amadores diz que a cultura é uma expressão simbólica das linguagens, da imensa diversidade que caracteriza o processo e os modos como os povos definem as suas identidades, num contexto, complexo, contraditório, difícil e rico. Espelhada pela riqueza do saber popular, afirmo então, que a tradição, enquanto experiência cultural, é um elemento fundamental de valores sem os quais a experiência humana torna-se uma experiência empobrecida. É também, um instrumento de luta permanente da memória

contra o esquecimento. É abrangente, criadora e mantenedora de valores, significados, símbolos, normas, mitos, imagens etc, presentes nas práticas cotidianas, nas instituições, nos símbolos, na fala e na arte.

No repente, a arte diante das situações da vida, reflete o repertório rico e complexo do improviso. De sua feita, a arte de improvisar, indica uma outra condição da cultura popular, marcada pela irrupção criativa, mantenedora e renovadora da tradição.

Por fim, precisamos modificar nossa concepção de temporalidade, precisamos incorporar ao nosso modelo de tradição e cultura, uma visão dinâmica da criatividade dos atores para vencer a resistência do mundo. O Congresso de Violeiros Amadores atesta que a criação da cultura (e da tradição) não ocorre em museus, mas pelos apelos de uma continuidade em relação ao passado. Todavia, tal continuidade não depende de um saber imutável, mas da capacidade de improvisação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Antônio Augusto. *O que é Cultura Popular*. Coleção Primeiros Passos, 14ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ALVES SOBRINHO, José. *Cantadores, Repentistas e Poetas Populares*. Campina Grande: Bagagem, 2003.

Antologia dos Poetas Egípcios. Biblioteca Joaquim Nabuco. São José do Egito.

APPADURAI A. *Disjunção e Diferença na Economia Cultural Global*. In: FEATHERSTONE, M. (org), *Cultura Global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1994.

AYALA, Marcos & AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura Popular no Brasil*. São Paulo: Atica, 1987.

AYALA, Maria Ignez Novais. *No Arranco do Grito – Aspectos da Cantoria Nordestina*. São Paulo: Atica, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987

_____. *Marxismo e filosofia da Linguagem*. Ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

_____. *Estética da Criação Verbal*. Martins Fontes: São Paulo, 1992.

- BARTH, Fredrick. *O Guru, O Iniciador e Outras Variações Antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra-capa, 2000.
- _____, Problems of Conceptualizing Cultural Pluralism, with Illustrations from Somar, Oman. In: MAYBURY-LEWIS, D. *The Prospects for Plural Society*. The American Ethnological Society, 1984.
- BASTIDE, Roger. *Sociologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo. Editora Anhambi, 1959.
- BATISTA, Otacílio & LINHARES, Francisco. *Antologia Ilustrada dos Cantadores*. Fortaleza: UFC, 1982.
- BENJAMIM, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e História da Cultura*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BHABHA, H. *O Pós-Colonial e o Pós-Moderno. A questão da Agência*. In: *Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é Folclore*. Coleção Primeiros Passos, 60ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das Trocas Lingüísticas*. In: Col. Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1983
- _____. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989
- _____. *As Contradições da Herança*. In: *Cultura e subjetividade. Saberes Nômades*. São Paulo: Papyrus, 1997

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas. Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. 3ed. São Paulo: EDUSP, 2000 (Ensaio Latino-americanos 1)

_____. *Consumidores e Cidadãos: conflitos culturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995

_____. *As Culturas Populares no Capitalismo*., Brasiliense: São Paulo, 1983

CALDEIRA, Tereza P. *A Presença do Autor e a Pós-Modernidade*. In: Novos Estudos Cebrap. São paulo, n.21, 1988.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto . *O Trabalho do Antropólogo*. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: UNESP, 2000.

_____, Roberto. *Sobre o Pensamento Antropológico*. Rio de Janeiro: tempo Brasileiro, 1988.

CARVALHO, Nadja de Moura. *Cantoria Continua de Pé (de Parede): Estudo sobre as formas de produção da poesia repentista nordestina*. Tese de Mestrado em Sociologia. UFPB: Campina Grande, 1991

CASCUDO, Luis da Câmara. *Da Cultura Popular*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Revista do Folclore Brasileiro. Ano I, nº1, 1961

_____. *Literatura Oral no Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Vaqueiros e Cantadores*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CATENACCI, Vivian. *Cultura Popular: entre tradição e transformação*. São Paulo: Perspectiva. Abr/jun 2001, vol.15, nº2, p. 28-35.

CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Brasil: Bertrand, 1990.

_____. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16. 1995, p.179-192.

CLIFFORD, James. A Experiência Etnográfica. Antropologia e Literatura no Séc. XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ,1998

COSTA, Américo de Oliveira (org). *Seleção de Luís da Câmara Cascudo*. 2ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora,1976

COUTINHO FILHO, Francisco. *Violas e Repentes: repentes populares em prosa e verso*. 2ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis – para uma Sociologia do dilema brasileiro*. 4 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

_____. *O que Faz o Brasil, Brasil?* 12ed, Rio de Janeiro:Rocco,2001

DE CERTEAU, Michel. *A Cultura no Plural*. São Paulo: Papius,1995.

_____. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Petrópolis:Vozes,1994.

FERREIRA, José Adalberto. *No Carço do Juá*. Recife: Gráfica e Editora Printer, 2005.

FOUCAULT, Michel . *A Ordem do Discurso*.3ed, São Paulo: Loyola, 1996

_____. *A Arqueologia do saber*. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FRIEDMAN, J. *Ser no Mundo: globalização e localização*. In: FEATHERSTONE, M. (org), *Cultura Global: nacionalismo, globalização e modernidade*.Petrópolis:Vozes, 1994.

GEERTZ,Clifford. “A Interpretação das Culturas”. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. “Nova Luz sobre a Antropologia”. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

GIDDENS, Anthony. *As Conseqüências da Modernidade*. São Paulo: Ed. Da Unesp, 1991.

GIDDENS, Anthony; BECK Ulrich; LASH Scott. *Modernização Reflexiva*. São Paulo: Editora Unesp, 1995.

GRAMSCI, A. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. 5ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987

_____ *O Inquisidor como Antropólogo: uma analogia e suas implicações*. In: *Micro-história e outros ensaios*. Lisboa: DIFEL, 1989:203-214.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 4ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2000.

_____ *Notas sobre a Desconstrução do "Popular"*. In: *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik(org). Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 247-264.

HANNERZ, U. *Fluxos, Fronteiras e Híbridos: palavras-chave na antropologia transnacional*. In: *Mana*, vol.3(1):1997, p.7-39

HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

KUPER, Adam. *Cultura: A visão dos Antropólogos*. Bauru: EDUSC, 2002.

LIMA, Elizabeth Christina de A. *A Fábrica dos Sonhos: a invenção da festa junina no espaço urbano*. João Pessoa: Idéia, 2002

LIMA, Marinalva Vilar de. *Narradores do padre Cícero*. Fortaleza – CE: UFC Casa de José de Alencar, 2000.

MAIOR, Mario Souto & VALENTE, Waldemar (orgs). *Antologia da Poesia Popular de Pernambuco*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1989.

MARCUS, George. *Identidades Passadas, Presentes e Emergentes: Requisitos para Etnografias sobre Modernidade no Final do Século XX ao Nível Mundial*. In: *Revista de Antropologia*, n.34. São Paulo, 1991.

MARCUS, George & FISCHER, Michel J. *Antropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

MARQUES, Ester. *Tradição e Modernidade no Bumba-meu-boi*. Boletim da Comissão Maranhense de Folclore. Nº 17. Edição on-line. Agosto/ 2000.

_____. *Dialogando sobre o popular e o erudito na cultura*. Boletim da Comissão Maranhense de Folclore. Nº 24. Edição on-line. Dezembro/2002.

MOTA, Leonardo. *Viroleiros do Norte*. 4 ed. Rio de Janeiro: Cátedra, 1976

_____. *Cantadores: Poesia e Linguagem do Sertão Cearense*. 6.ed. Itatiaia: Belo Horizonte, 1987

OLIVEIRA, R. C. de. *O Trabalho do Antropólogo*. 2 ed. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora UNESP, 2000.

ORTIZ, Renato. *A Consciência Fragmentada: Ensaio de Cultura Popular e Religião*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980

_____. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987

_____. *Cultura e Modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991

_____. *Românticos e folcloristas – Cultura Popular*. São Paulo: Olho d'água, S.d.

_____. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. 5 ed. São Paulo: Editora brasiliense, 1994

PRICE, S. *A Arte primitiva nos Centros Civilizados*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1991.

RABINOW, Paul. *Representações são Fatos Sociais: Modernidade e pós-Modernidade na Antropologia*. In: *Antropologia da Razão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: 1999

RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria Nordestina: proposta de novo enredo para o metro cantado*. Fortaleza: UFC, 2001.

ROLNIK, Sueli. *Taxinômacos da Identidade: Subjetividade em tempos de Globalização*. In: *Cultura e Subjetividade_ Saberes Nômades*. São Paulo: Papyrus, 1997.

_____. *Uma Insólita Viagem com a Subjetividade: fronteiras com a Ética e com a Cultura*. In: *Cultura e Subjetividade_ Saberes Nômades*. São Paulo: Papyrus, 1997.

ROMERO, Sílvio. *Estudos da Poesia Popular do Brasil*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

SAID, E. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAHLINS, M. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986

_____. *O Pessimismo Sentimental e a Experiência Etnográfica: por que a cultura não é um objeto em vias de extinção*. In: Mana. Estudos de Antropologia Social, 1997.

SCHUARCZ, Lílian Moritz Introdução: *História e Antropologia – Debates em região de fronteira*. In: SCHUARCZ, Lílian Moritz e GOMES, Nilda Lino (orgs). *Antropologia e História: Debate em Região de Fronteiras*. Belo Horizonte: Autentica, 2000:11-32.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Entre a poesia e o raio x. Uma introdução à tendência pós-moderna na antropologia*. In: GUINSBURG, J. e BARBOSA, Ana Mae (orgs.) – *Pós-modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 2005, pp145-158.

SOUZA, Karlla C. A. *De Repente um Desafio: Aspectos da Subjetividade Poética Popular*. Departamento de Sociologia e Antropologia. Campina Grande, 2004.

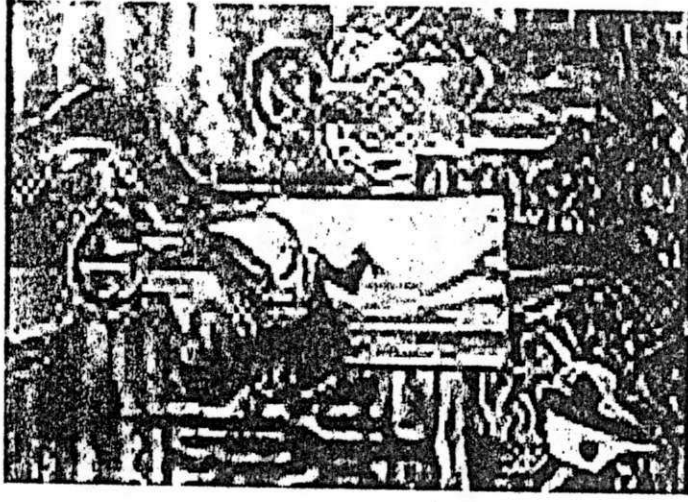
TEJO, Orlando. *Zé Limeira. Poeta do Absurdo*. 9ª ed. Recife: 1997.

VELHO, Gilberto. *Subjetividade e Sociedade: uma experiência de geração*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão. Movimento Folclórico Brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997

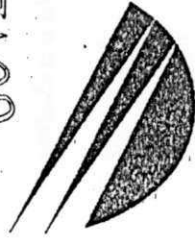
ANEXOS

IX Semana Cultural
ITAPETIM - PE



Realização

GOVERNO MUNICIPAL




Com o Peder da Sava ITAPETIM está Mudando

São Afonso e Família.

Venha passear na praça
Onde o seu nome é enfeite
É Rogaciano Leite
Que o povo lê quando passa
Ponto de encontro da massa
Referência do lugar
Se você nos visitar
Talvez até se enveredeça
Rogaciano apareça
Que o povo quer lhe escutar

Zé Adalberto


Adelfino Alves de Moura
PREFEITO

14 à 16 de Outubro

Local: Espaço Cultural

Rogaciano Leite

DEPOIS DE MORTO

Quando eu tiver com a matéria amortalhada
A minha luta da vida se liquida
Desse mundo faço a minha despedida
E do que fiz partirei sem levar nada

Descanso de uma caminhada
Que no mundo pra mim foi tão sofrida
Nessa terra deixei a minha lida
E de Jesus obedeci sua chamada

Na minha cova uma cruz e nada mais
Nos braços dela as minhas iniciais
Com a data do dia que nasci

Na sepultura ficarei plantado
Mas o emblema na cruz fica anotado
Com a data do dia que morri

Antônio de Vital (Cabecinha)
10 de Agosto de 2004

FALTA UM NA IRMANDADE

Vinte dias se foram de saudade
Vinte dias de choro e de lamento
Vinte dias de dor e sentimentos
Vinte dias sem um na irmandade

Vinte dias de luto na cidade
E a cultura perdeu mais um talento
Vinte dias calado um instrumento
Que tanto falou pra humanidade

Nesses anos que aqui nós estivemos
Nesses altos e baixos que vivemos
Boas coisas de ti muito guardei

Pra mim Deus te fez quase completo
Durma em paz junto a mãe, pai e Neto
E aguarde que em breve eu estarei

Jacinto de Vital
11 de Novembro de 2004

CABECINHA FOI CHAMADO

EM MENOS DE UM SEGUNDO

SE DESPEDIU DESSE MUNDO

DEIXANDO O POVO INIGUARDADO

FOI NO CONGRESSO PASSADO

QUE JULGOU UM VERÇO MEU

MAS JESSIS LHE RECEBEU

PARA TAMBÉM SER JULGADO

CABECINHA FOI LEVADO

PELAS MÃOS DO GALELEU,

FOI UM INFARTO FATAL

QUE PAROU SEU CORAÇÃO

EU DEIXEI MEUS PÉSOS PRA JOÃO

MAS TAMBÉM SENTI ME MAL

O SEU SONETE ATUAL

EU MANDEI MEU FILHO ZEU,

E O PRANTO DO OLHO MEU

DEIXOU O PAPEL MOLHADO

CABECINHA FOI LEVADO

PELAS MÃOS DO GALELEU,

DEIXOU MEU PAPEL

ESSA VIDA É PASSAGELIRA

MAS SE ENCONTROU COM VEREÍRA,

DIMAS E MANOEU ZULU

COM VICENTE E COM ZOCODU.

E NUM VEZ SE ENVOLVEU

E PRA O TIME DOS QUE MORREU

POR JESUS FOI CONVOCADO

CABECINHA FOI LEVADO.

PELAS MÃOS DO GALELEU,

'Sextilia quem Ja tem 80 anos ;
quem Ja tem oitenta anos
pode arrumar a bagagem
Ja precisa documento
de dinheiro Nem passagem
que tem da morte Não cobra
quando é a ultima Viagem

x
Todo VELHinho é doente
depois que a idade avança
vem se quer se Lembra mais
do seu tempo de criança
e coviro da idade sepulta
a ultima esperanca

x
Na Juventude eu mim amarro
que um velho mim disse assim
REpare o que eu tou passando
Ficar velho é muito Ruim
Essa conta eu mesmo pago
Ninguem que é pagar por mim

x

João Cardoso Sobrinho 107 2004

Depois que mamãe morreu minha
infância foi mesquinha jajai
mesmo sem ter nada nada DAVA
o que não tinha estragava a
vida dele para da conforto
a minha

jajai nem estudo tinha
foi Jessua Ana Fabeta eu
nem si o que estudei mi criei
sendo pateta mais nasci com
ese deus di creer pra ser
poeta

infância iluzão completa
João Cardoso já passou, a
velis se e um mulher que
n jarado fabricou pra
guarda a fantasia que a
juventude deixou

aque vale é o amor não
deu junto a vida de José
Bem materiais não traz a
Felicidade quem mais sofre
nessa terra goza na eternidade

corla descurje os erros de
João João que minha
Sabedoria eu axei no livro
que Deus me ensinou

Deus ilumine seu caminho
esses são oratos de João
João cordão

Com a ajuda de Deus

Vocês alcança o seu
futuro

CANTORIA

Cantando com João Cordeiro sobre a infância no sítio – No dia 26 de Junho de 2005

Meu pai por Deus foi chamado
Deixou nossa casa um ôco
E para sobreviver
Limpei mato arranquei tôco
Quem luta com fé em Deus
Não cai no primeiro soco

Meu passado na Serrinha
Não pegava num vintém
A minha mãe era pobre
O meu pai era também
Mais eu não tenho vergonha
De contar ele a ninguém

Eu tenho muita saudade
Da minha infância no mato
Limpar planta e colher
Cozinhar e botar no prato
Lá nunca foi um fotógrafo
Mais eu tenho esse retrato

Agora estou me lembrando
Quando jogava pião
Pegava ele entre dois dedos
Pra ele rodar na mão
Hoje só roda saudade
Dentro do meu coração

Minha infância na verdade
Foi de trabalho e coragem
O que aprendi com ela
Vou levando na bagagem
Vai ser minha companhia
Até o fim da viagem

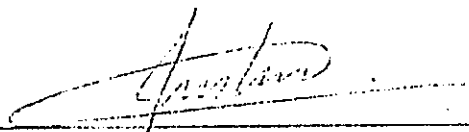
Lá em casa eu e tibeta
Trabalhamos no pesado
De pagar onde compramos
Sempre tivemos cuidado
Hoje ele paga uma conta
Que nunca comprou fiado

Eu vim para Itapetim
Deixei Caiana e Ambó
Lá eu tinha baladeira
Armava fôjo e quixó
A saudade dessas coisas
Pisam no meu mocotó

Eu não nasci na riqueza
Sempre fui trabalhador
Foi o cabo da enxada
Meu primeiro professor
Os calos das mãos me deram
Meu diploma de senhor

A minha Mãe não me dava
Danone nem leite Ninho
Ela não era covarde
Meu pai não era mesquinho
Não tem comida melhor
Do que amor e carinho.

Autor:



João Archanjo de Souza (João de Vital)

AMIGOS INSEPARÁVEIS

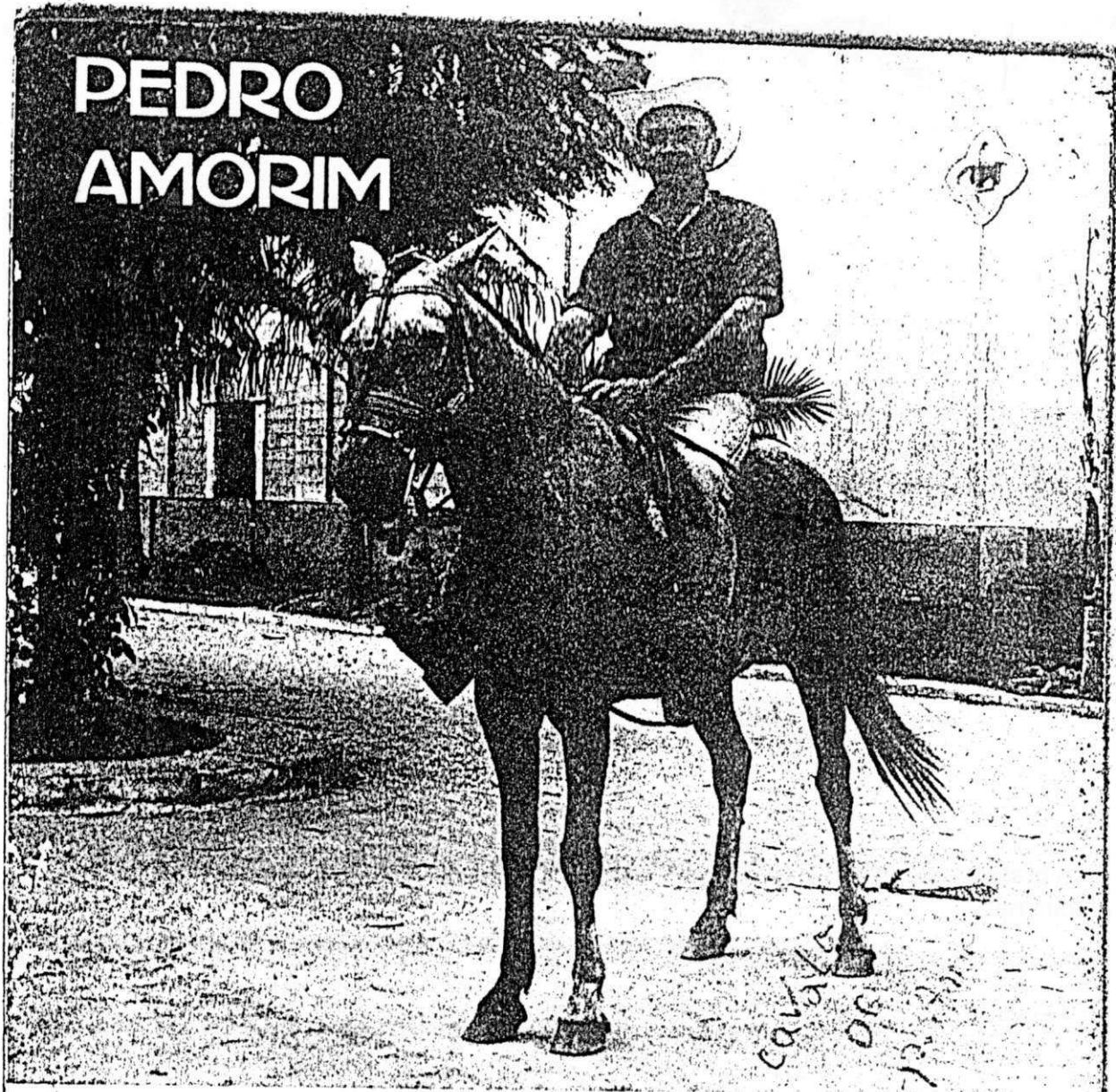
A todas minhas irmãs
Desejo felicidade
Enquanto eu choro a saudade
Quase todas as manhãs
Num casebre triste e pobre
Aonde o telhado cobre
O piso que mãe varria
Só mora eu e um gato
Ele é meu amigo exato
Enquanto eu choro ele mia.

Quando eu preparo a comida
Antes de botar no prato
Se só tem eu e o gato
Para os dois é dividida
Quando ele come, se deita
Como um sinal que acerta
A mim, como seu irmão
É meu único companheiro.
Dos dois, quem morrer primeiro
Escapa da solidão.

No lamaçal da pobreza
Me atolei no abandono
É eu e ele sem dono
Sentindo a mesma tristeza
Seria melhor, talvez
Morrendo os dois de uma vez
Peço a Deus pra ser assim
A minha causa é a dele
Pra nem eu chorar por ele
Nem ele miar por mim

José Ferreira Neto (Zezé da Loteria)
Itapetim, 18/02/2005.

**PEDRO
AMÓRIM**



**O POETA
DOS
VAQUEIROS**



IMPRESA
UNIVERSITÁRIA
DA UFRPE