

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE HUMANIDADES  
MESTRADO EM SOCIOLOGIA

A CANTORIA CONTINUA DE PÉ (DE PAREDE)  
ESTUDO SOBRE AS FORMAS DE PRODUÇÃO  
DA POESIA REPENTISTA NORDESTINA

NADJA DE MOURA CARVALHO

CAMPINA GRANDE, MARÇO/1991

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE HUMANIDADES  
CURSO DE MESTRADO EM SOCIOLOGIA

TÍTULO: A CANTORIA CONTINUA DE PÉ (DE PAREDE)  
ESTUDO SOBRE AS FORMAS DE PRODUÇÃO  
DA POESIA REPENTISTA NORDESTINA

NADJA DE MOURA CARVALHO

CAMPINA GRANDE - PARAÍBA  
MARÇO DE 1991

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE HUMANIDADES  
CURSO DE MESTRADO EM SOCIOLOGIA

Título da Dissertação: A CANTORIA CONTINUA DE PÉ (DE PAREDE)  
ESTUDO SOBRE AS FORMAS DE PRODUÇÃO  
DA POESIA REPENTISTA NORDESTINA

Dissertação apresentada ao Curso de  
Mestrado em Sociologia, com Área de  
Concentração em Sociologia Rural, da  
Universidade Federal da Paraíba, em  
cumprimento às exigências para ob-  
tenção do Grau de Mestre.

Orientadores: Alzir Oliveira

Maria Cristina de Melo Marin

Aluna: Nadja de Moura Carvalho

CAMPINA GRANDE - PARAÍBA

MARÇO DE 1991

DIGITALIZAÇÃO:  
SISTEMOTECA - UFCG

A meus pais, Jenny e Naelcio Carvalho

Ao amigo Carlos Gonçalves

## AGRADECIMENTOS

À Prof<sup>a</sup> Cristina Marin, do Mestrado em Sociologia da UFPB - Campus II, pelas sugestões e praticidade com que conduziu a sua orientação.

Ao Prof. Alzir Oliveira, do Depto. de Letras da UFPB - Campus II, pela participação na orientação deste trabalho, pelas sugestões e pela revisão linguística.

Ao Prof. Silvano Bezerra da Silva, do Depto. de Comunicação Social da UFPB - Campus I, pela inestimável ajuda na discussão e elaboração do projeto deste trabalho.

À Prof<sup>a</sup> Ana Luiza Rodrigues, do Depto. de Comunicação Social da UEPB, pela leitura da primeira versão deste trabalho e pelas sugestões apresentadas.

A todos os entrevistados, especialmente aos poetas: Santino Luis, José Gonçalves e José Alves Sobrinho, pela disponibilidade em nos fornecer informações e esclarecimentos; Canarinho do Norte, pelo empréstimo do seu caderno de poemas e canções, e Ascendino Araujo, pela cessão dos seus discos de viola.

À Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos de Campina Grande, na pessoa do seu presidente, cantador Severino Feitosa, que nos colocou a disposição todo o material de registro sobre os Congressos de Violeiros, bem como fotografias e impressos, existentes em seu arquivo.

À CAPES, pela ajuda financeira recebida durante o curso.

E, finalmente, o nosso agradecimento ao mestrado em Sociologia da UFPB, que tornou possível a realização deste trabalho.

## RESUMO

Este trabalho tem por assunto a cantoria de viola nordestina, nas suas diferentes formas de manifestação, desde a mais tradicional - a cantoria de pé-de-parede -, mais ligada à sua origem rural, até as formas urbanizadas, programas radiofônicos, congressos e gravações em discos.

É nosso objetivo traçar um quadro geral do seu processo produtivo nestes diferentes contextos, capaz de explicar o sentido do deslocamento desta manifestação cultural em sua trajetória social. Neste sentido, buscamos analisar as preocupações e temores, externados frequentemente pelos cantadores, com a descaracterização causada pela urbanização da cantoria.

A nossa investigação centrou-se na cidade de Campina Grande - PB, onde é grande a concentração de profissionais da viola. Aí entrevistamos cantadores e assistimos a inúmeras de suas apresentações, ao vivo e através de gravações.

Com o material recolhido fazemos uma descrição da cantoria em seus aspectos estruturais, tanto na forma tradicional como nas formas urbanizadas e, a seguir, analisamos questões como as condições socio-econômicas em que se dá a cantoria, a convivência e os conflitos entre elementos tradicionais e elementos inovadores, a relação entre o poeta e seu público e as condições sob as quais a cantoria resiste, se adapta e sobrevive nos dias atuais.

## RÉSUMÉ

L'objet de notre étude, c'est la "cantoria de viola" (chants accompagnés de guitare) du Nordeste du Brésil dans ses différentes manifestations, depuis la plus traditionnelle - la "cantoria de pé-de-parede" - plus attachés à son origine rurale, jusqu'aux formes plus liées à la vie urbaine, programmes radiophoniques, congrès et enregistrements sur disques.

Notre but c'est de fournir un panorama général de son procès de production dans ses différents contextes, capable de rendre compte du déplacement de cette manifestation culturelle en sa trajectoire sociale. En ce sens, nous avons cherché à analyser les préoccupations et les craintes souvent exprimées par les "cantadores" (chanteurs) à l'égard de la perte des caractéristiques originales qu'a entraînée l'urbanisation de la "cantoria".

Notre recherche s'est concentrée surtout dans la ville de Campina Grande - PB, où l'on trouve grand nombre de professionnels dans ce genre. Là nous avons interviewé les "cantadores" et nous avons assisté à de nombreuses de leurs présentations. Nous avons aussi pris du matériel dans des enregistrements.

Avec ce matériel nous avons fait une description de la "cantoria" en ses aspects structurels, aussi bien de la forme traditionnelle que des formes urbanisées et, ensuite, nous avons étudié certaines questions telles que les conditions socio-économiques où ce genre de musique apparaît, les relations entre les gens et les conflits entre des éléments traditionnels et des éléments novateurs, les rapports entre le poète et son public et les conditions sous lesquelles la "cantoria" résiste, s'adapte et survit dans les temps actuels.

## SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO .....	01
I. PARTE - A CANTORIA DE VIOLA NORDESTINA: SUA HISTÓRIA, SUAS TÉCNICAS E SEUS ESPECIALISTAS ...	11
CAPÍTULO I - O SURGIMENTO E O DESDOBRAMENTO DA CANTORIA EM DIFERENTES CONTEXTOS .....	11
1.1- A Região Sertaneja Acolhe a Cantoria .....	11
→ 1.2- Os Primeiros Programas de Viola nas Emissoras de Rádio .....	14
1.3- Os Congressos de Violeiros na Paraíba .....	19
1.4- Os Discos de Viola, nem Sempre Lembrados .....	23
CAPÍTULO II - A CANTORIA, O REPENTE E O CANTADOR .....	25
2.1- O Improviso ao Som das Violas .....	25
2.2- Gêneros do Repente .....	27
2.3- Cantador Profissional e Cantador Eventual .....	32
II. PARTE - A DINÂMICA DE PRODUÇÃO DA POESIA REPENTISTA E AS FORMAS DE INTERFERÊNCIA DO PÚBLICO .....	35
CAPÍTULO III - A CANTORIA E AS REPRESENTAÇÕES DO PASSADO E DAS MUDANÇAS .....	35
3.1- Cantoria de Pé de Parede: locais, formas de contrato e faixas de preço.....	35
3.2- Dos Preparativos ao Primeiro Baião .....	38
3.3- Especificidades na Produção da Cantoria .....	40
→ 3.3.1- Entre o Sítio e a Cidade .....	41
3.3.2- Do Passado ao Presente .....	45
3.3.3- Preservar ou Inovar: uma polêmica entre cantadores .....	49
CAPÍTULO IV - OS PROGRAMAS DE VIOLA ADAPTADOS ÀS EXIGÊNCIAS DA RADIODIFUSÃO .....	54
4.1- Programas Radiofônicos de Viola em Campina Grande .....	54
4.1.1- Concessão de Horários mais Usados.....	56
4.1.2- Interferência na Qualidade das Apresentações .....	57

4.2-	A Contribuição dos Programas de Viola .....	59
4.2.1-	Hoje Tem Cantoria .....	63
4.3-	Categorias Profissionais de Cantadores no Rádio ...	64
4.4-	Avisos, Motes, Poemas e Canções .....	66
CAPÍTULO V - OS CONGRESSOS: UM ESPETÁCULO PROMOCIONAL E SELETIVO DE CANTADORES .....		69
5.1-	Congresso de Violeiros: convite de cantadores, seleção de gêneros e assuntos, e critérios classificatórios .....	69
5.1.1-	Os "Deuses" são Convidados .....	71
5.1.2-	O Peso da Fama .....	72
5.1.3-	O Caso dos Visitantes Ilustres .....	75
5.1.4-	É Preciso Ter Moral para Julgar Repente ....	76
5.1.5-	Quando o Mote é Ruim .....	78
5.2-	Competição e Nervosismo .....	79
5.3-	Interesses Profissionais da Categoria .....	82
CAPÍTULO VI - A DIFÍCIL INCURSÃO DO DISCO DE VIOLA NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA .....		85
6.1-	A Atuação das Gravadoras no Mercado do Disco de Viola .....	85
6.1.1-	Interesses Comerciais da Indústria do Disco .....	87
6.1.2-	A Polydisc Informa .....	89
6.2-	Ausência de Apoio Promocional .....	91
6.3-	Direito de Intérprete e Direito Autoral .....	92
6.4-	Vítimas de Plágio .....	99
6.5-	Gravar um Disco de Viola .....	101
CAPÍTULO VII - A PARTICIPAÇÃO DO PÚBLICO E AS SUAS PREFERÊNCIAS .....		104
7.1-	O Público da Cantoria .....	104
7.1.1-	Público Rural e Público Urbano .....	105
7.1.2-	A Receptividade do Público .....	106
7.2-	A Audiência dos Programas Radiofônicos de Viola ...	107
7.2.1-	O Caderno de Canarinho do Norte .....	109
7.3-	O Público dos Congressos: o XIV Congresso Na- cional de Violeiros .....	110
7.4-	Os Fãs dos Discos de Viola .....	112
7.4.1-	De que Falam os Discos .....	113
CONCLUSÃO .....		118
APÊNDICES .....		125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....		131

## INTRODUÇÃO

O nosso interesse pela cantoria de viola surgiu em Campina Grande, cidade onde esta manifestação popular tem presença marcante, seja nas noitadas em residências, nos bares e na Associação de Repentistas, seja em programas radiofônicos ou no Congresso que aqui se realiza anualmente.

O fato de residirmos próximo à Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos de Campina Grande despertou-nos a curiosidade e, posteriormente, o interesse pela poesia repentista dos violeiros (1). Passamos então a frequentar cantorias na Associação e apresentações ao ar livre, surgindo assim nossos primeiros contatos com a poesia improvisada, com os cantadores e com o seu público.

As conversas informais que travamos com os cantadores versavam frequentemente sobre questões relativas à transformação ou à descaracterização da cantoria. Alguns cantadores ainda radicados no meio rural até acreditam que este tipo de poesia esteja sendo ameaçada pelo seu deslocamento do meio rural em direção ao meio social urbano.

A preocupação com a preservação da cantoria de viola, externada pelos cantadores, passou a ser por nós compartilhada, somando-se ao interesse em compreender as razões pelas quais alguns cantadores temem as transformações

---

1 Entende-se por repentista a poesia improvisada dos cantadores ao som das violas. O termo "repentista" deriva de "repente", que é sinônimo de "improviso".

decorrentes da excessiva urbanização da cantoria,

A ocupação de novos espaços, pela cantoria de viola, coloca em evidência o confronto, sugerido pelos cantadores, entre práticas rurais e urbanas, ao mesmo tempo em que chama a atenção para o conflito decorrente de uma convivência entre elementos tradicionais e inovadores, problemas que constituem um ponto de partida na nossa tentativa de esclarecer as maneiras pelas quais esta manifestação se adapta, resiste e sobrevive, sob condições sociais em princípio adversas, em razão de sua origem rural (2).

Esta constatação inicial sugere desdobramentos que estão na origem dos questionamentos que nortearam a nossa investigação:

Continua a cantoria a ser uma atividade tradicional, de caráter puramente rural, transmitida de geração para geração, ou configura-se como uma nova opção artística também urbana?

A confirmar-se a segunda suposição, a cantoria seria uma atividade artística popular com tendências a certas transformações, em moldes urbanos, frente à necessidade de penetração junto ao público da música nordestina?

---

2 A utilização das oposições: "rural-urbano", "tradicional-inovador (moderno)", "não civilizado-civilizado", "não letrado-intelectual (bem informado)", foi feita, no decorrer deste trabalho, de acordo com os pontos de vista externados pelos cantadores entrevistados. O que não significa que concordamos inteiramente com estes pontos de vista.

Em consequência, seriam estas as razões pelas quais a cantoria de pé-de-parede provoca o surgimento de novas práticas (congressos, programas de viola e discos) justamente por visar ampliar o seu público, assegurando assim a sua existência?

E neste caso, a urbanização da poesia repentista de viola estaria criando novos elementos estéticos (rítmicos, métricos e temáticos) ?

A perspectiva sob a qual abordamos as questões aqui apresentadas considera a preocupação dos cantadores em assegurar suas tradições, sob ameaça de descaracterização, sem levar em conta o idealismo dos que entendem a cantoria como uma manifestação autônoma. O nosso interesse volta-se para as condições materiais estabelecidas na articulação da cantoria com o seu meio social. Discutir a permanência da cantoria significa discutir a sobrevivência profissional do cantador, pois ela está associada às transformações econômicas da região nordestina.

Entendemos que a cantoria de viola, juntamente com outras formas de manifestação da cultura popular nordestina, é a expressão, a um tempo simbólica e material, de uma realidade humana. Como parcela desta unidade cultural, possui sua própria história, seus agentes, suas formas de produção, sua linguagem rítmica, temática e organizacional, resultantes da dinâmica das relações sociais aí presentes, que cria e recria suas diferentes formas de se manifestar.

Concentramos, então, as nossas atenções sobre a situação atual da cantoria de viola em Campina Grande, na intenção de traçar um quadro geral do seu processo produtivo em diferentes contextos, capaz de explicar o sentido do deslocamento desta manifestação na sua trajetória social.

Em virtude dos objetivos a que nos propomos, valemo-nos da concepção teórica defendida por Néstor García Canclini, segundo a qual:

"A cultura não apenas representa a sociedade, cumpre também, dentro das necessidades de produção do sentido, a função de reelaborar as estruturas sociais e imaginar outras novas. Além de representar as relações de produção, contribui para a sua reprodução, transformação e para a criação de outras relações." (1983: 29-30)

Analisar a cultura como sistema de produção, como o faz Canclini (1983: 30-3), traz as seguintes consequências de ordem metodológica:

"Afirmar que a cultura é um processo social de produção significa, antes de tudo, opor-se às concepções que entendem a cultura como ato espiritual (...) ou como uma manifestação alheia, exterior e posterior às relações de produção (...)."

"Falar da cultura como produção supõe que se leve em consideração os processos produtivos materiais, que são necessários para a invenção, o conhecimento ou a representação de alguma coisa."

"O estudo da cultura como produção supõe a consideração não apenas do ato de produzir, mas de todos os passos de um processo produtivo: a produção, a circulação e a recepção."

Uma concepção de cultura segundo a qual "não existe produção de sentido que não esteja inserida em estruturas

materiais" (CANCLINI; 1983: 29), privilegia o estudo da cultura em sua dinâmica produtiva, ao mesmo tempo em que possibilita pensar as desigualdades existentes entre as diversas manifestações culturais.

Foi muito útil também a leitura dos trabalhos de Maria Ignez Novais Ayala (1988) e Luiz Custódio da Silva (1983), bem como os de José de Souza Martins (1975), Waldeny Caldas (1979) e Othon Jambreiro (1975).

Tomando por base os princípios teóricos e metodológicos mencionados acima, deter-nos-emos no estudo dos sistemas produtivos de maior significação profissional para o cantador, quais sejam: a cantoria de pé-de-parede, o programa radiofônico de viola, o congresso de violeiros e o disco de viola, mencionando, apenas quando necessário, sistemas menos frequentes como apresentações sob a forma de espetáculo, apresentação de caráter promocional, torneio e festival.

Começamos por investigar a cantoria de pé-de-parede, tentando evidenciar-lhe o caráter de uma resistência, na medida em que consegue conviver com as modernas práticas da poesia repentista e, ao mesmo tempo, conservar suas características tradicionais. Ao fazê-lo, recorreremos ao testemunho de cantadores com experiência diversificada nos sistemas produtivos acerca das idéias de preservação e de inovação da cantoria, isto nos possibilitará registrar as tensões e mediações resultantes deste confronto de idéias.

Analisaremos, por fim, a estrutura particular de cada sistema produtivo, colocando em evidência os seguintes aspectos: contratos, concessões, formas de pagamentos, suporte técnico e pessoal, local de apresentação, emissão e distribuição, contratantes, indústria radiofônica e fonográfica e público.

Neste momento, os depoimentos dos cantadores assumiram um papel importante, pois não se limitam a relatar experiências profissionais, aproveitando a oportunidade para denunciar, opinar e, em alguns casos, apresentar sugestões, o que nos fez resguardar a identidade das falas. Mesmo assim, houve situações em que a identidade do cantador foi inevitavelmente revelada. Vale frisar que do total dos depoimentos obtidos, foram apresentados apenas aqueles considerados como representativos da análise dos assuntos abordados.

A revisão bibliográfica e a investigação documental junto à Associação de Repentistas de Campina Grande forneceram elementos para a nossa tentativa de compor parte da história de cada um dos sistemas produtivos estudados.

A bibliografia encontrada sobre o assunto, apesar de não ser escassa, nem sempre trilha o caminho da análise e da reflexão, mantendo-se num nível meramente descritivo ou informacional. No entanto, possibilitou-nos identificar a existência de mais de cinquenta gêneros e modalidades do repente. O grande número de informações obtidas exigiu-nos

dedicar aproximadamente dois meses à análise dos aspectos estruturais da poética repentista.

No que diz respeito à investigação documental junto à Associação de Repentistas, o material referente aos congressos de violeiros realizados anualmente em Campina Grande, desde 1974, foi de suma importância, não apenas enquanto resgate histórico, mas por ter propiciado uma melhor compreensão sobre a organização dos congressos em geral. Apesar desta documentação não ter sido preservada na sua íntegra, foi possível investigar relações de integrantes em comissões de organização, seleção de gêneros e assuntos, e premiação, listas de cantadores convidados, listas de confirmação de duplas participantes, fichas classificatórias de duplas premiadas, relação de motes e assuntos sorteados, cartazes, material fotográfico etc.

As entrevistas com cantadores foram realizadas, em sua grande maioria, na Associação de Repentistas de Campina Grande e no Bar do Genival, localizado no centro da cidade, apoiadas em cinco roteiros básicos: o primeiro deles, comum a todos os cantadores, procurou abordar questões sobre a vida profissional do cantador e questões mais gerais sobre as condições em que se desenvolve a cantoria hoje. Os quatro roteiros restantes procuraram aprofundar questões pertinentes ao desempenho profissional particular de cada um dos entrevistados nos sistemas produtivos estudados.

As informações obtidas não tardaram a exigir acréscimos através de entrevistas com ex-cantadores, proprietá-

rios de bares, superintendente das rádios Borborema e Sociedade, diretor comercial da Rádio Caturité e profissionais da gravadora Polydisc, em Recife, e com pessoas ligadas à Associação dos Poetas e Artistas Populares do Nordeste de Olinda (PE). Ao todo, realizamos dezoito entrevistas com cantadores e doze entrevistas diversas, todas gravadas no decorrer dos anos 1988 e 1989 (V. Apêndices I e II).

As entrevistas foram enriquecidas pelo trabalho de observação e participação em conversas informais em diversas oportunidades: cantorias de pé-de-parede na Associação, torneio "A Noite dos Campeões da Viola" (1987), XIV CNV (1988) e programas de viola nas rádios Borborema, Sociedade e Caturité.

Recorremos ainda a gravações em fitas cassete de cantorias de pé-de-parede, congressos, festivais, torneios e a discos de viola, a poemas e canções impressos, e a questionários aplicados a espectadores do XIV CNV. Isto possibilitou-nos identificar quais os gêneros mais representativos em cada um dos espaços produtivos, bem como observar as tendências temáticas trabalhadas.

O nosso trabalho está dividido em duas partes: a primeira - A Cantoria de Viola Nordestina: sua história, suas técnicas e seus especialistas - compreende dois capítulos.

No Capítulo I, fazemos um histórico da cantoria de viola, desde o surgimento até seu desdobramento, em função das novas situações com que se deparou, que deram origem aos

programas radiofônicos de viola, aos congressos de violeiros e às gravações em disco.

O Capítulo II descreve os elementos estruturais da cantoria de viola com a preocupação de distingui-la de outras formas que assume a poesia popular nordestina, como emboladas, aboios ou do cordel. Estuda ainda a relação do cantador com a sua profissão e com o meio físico e social em que ele atua.

A segunda parte do trabalho - A Dinâmica de Produção da Poesia Repentista e as Formas de Interferência do Público - compreende os cinco capítulos restantes, sendo quatro deles (III, IV, V e VI) dedicados à descrição das diferentes formas de produção sob que se apresenta a poesia repentista, desde a sua forma fundamental - a cantoria -, passando pelos programas radiofônicos e pelos congressos, até sua apresentação em disco. O último deles (VII), é dedicado às formas de participação do público e as suas preferências de gêneros e temáticas.

O Capítulo III aborda as condições sob que se desenvolve a cantoria de pé-de-parede levando em conta aspectos como locais, formas de contrato e faixas de preço, ao mesmo tempo em que procura destacar o ritual que caracteriza uma noitada de cantoria. Encerra o capítulo o registro de depoimentos dos cantadores, evidenciando a polêmica existente quanto a preservação ou inovação de certas características externas da cantoria, como, por exemplo, a indumentária e o modo de cantar do cantador.

O Capítulo IV trata dos programas de viola levados ao ar em Campina Grande, examinando as relações comerciais e artísticas entre o cantador e a emissora e suas repercussões na qualidade das apresentações e no exercício da profissão do cantador.

O Capítulo V descreve a estrutura organizacional dos congressos de violeiros conforme os critérios e regulamentos estabelecidos. Apresenta também depoimento de diversos cantadores participantes de congressos que apontam as falhas mais frequentes e fazem críticas e restrições aos critérios utilizados e à condução do congresso como um todo.

O Capítulo VI estuda a incursão da poesia repentista do violeiro na indústria fonográfica, abordando o problema da relação entre o cantador e a gravadora: exigências contratuais, interesses comerciais em jogo, e ainda, as vantagens e desvantagens dessa forma de divulgação, sempre com base em depoimento de cantadores que já gravaram discos.

O Capítulo VII examina as formas de participação do público nos diferentes contextos sob que se apresenta a poesia repentista do violeiro: sua caracterização, suas preferências por determinados gêneros ou temas, suas exigências e seu grau de identificação com este tipo de arte. Esta análise é fundamentada em depoimentos de cantadores, em respostas a questionários aplicados ao público do congresso e na apreciação de poemas e canções escritos e de discos de viola.

## I. PARTE - A CANTORIA DE VIOLA NORDESTINA: SUA HISTÓRIA, SUAS TÉCNICAS E SEUS ESPECIALISTAS.

### CAPÍTULO I - O SURGIMENTO E O DESDOBRAMENTO DA CANTORIA EM DIFERENTES CONTEXTOS

#### 1.1- A Região Sertaneja Acolhe a Cantoria.

A poesia improvisada nos veio trazida pela colonização portuguesa. Aqui, foi recebida e adaptada ao espírito da região sertaneja, tomou aspectos novos e mantém-se até hoje sob o colorido característico da cultura popular nordestina.

Nos finais do Século XVIII a forma primitiva do desafio em quadra de sete sílabas já era popular no sertão. O desafio em sextilhas, atualmente usado, só apareceu nos últimos anos do Século XIX. Os demais gêneros poéticos são posteriores a 1870 (1). A disputa poética entre dois cantadores, a polêmica rimada e metrificada ao calor da improvisação, nasce nos finais do Século XVIII e intensifica-se no Século XIX, adaptando e ampliando os antigos gêneros.

Segundo Sobrinho (2), o primeiro poeta-glosador de que se tem notícia foi Agostinho Nunes da Costa (1797-1858).

---

1 Câmara CASCUDO, Vaqueiros e cantadores, p. 172-4 e Id., Prefácio da Terceira Edição In: Leonardo MOTA, Cantadores, p. 17.

2 Entrevista concedida na Biblioteca Central da UFPB, Campus II, Campina Grande-PB., em abril de 1988.

Nasceu na Vila de Santa Luzia do Sabugi, viveu na Serra do Teixeira (Paraíba) e foi o pai de Nicandro Nunes da Costa e Hugolino Nunes da Costa.

Em breve resumo biográfico de cantadores, Câmara Cascudo (1984b:307-27), ao somar as suas anotações pessoais com as de outros estudiosos (3), informa que Hugolino Nunes ou Gulino do Teixeira (1832-1895), residia na Vila de Santa Luzia do Sabugi (Paraíba), tendo fugido de casa aos 18 anos de idade para viver de cantar e escrever versos. Sabe-se que acompanhou uma família para o Rio Grande do Norte e lá ficou conhecido. Já o seu irmão Nicandro Nunes da Costa (1829-1918), apesar de ter sido considerado por Francisco das Chagas Batista como o príncipe dos poetas populares do seu tempo, nunca quis ser cantador profissional, era agricultor e ferreiro.

No desencontro das informações, Orlando Tejo afirma que a cantoria "...nasce nos primeiros quartéis do Século XIX, no ponto culminante da Paraíba, a Serra do Teixeira, tendo como seu primeiro expoente Francisco Romano Caluête (Romano do Teixeira ou Romano da Mãe d'Água), autor do próprio vocábulo cantoria." (1980:45)

Tal informação não corresponde à tentativa de reconstituição do surgimento da cantoria apresentada por estudiosos como Francisco das Chagas Batista, Leonardo Mota,

---

3 Em pesquisa aos trabalhos de Leonardo Mota ("Cantadores", Rio de Janeiro, 1921 e "Violeiros do Norte", São Paulo, 1925); Rodrigues de Carvalho ("Cancioneiros do Norte", segunda edição, Paraíba, 1928) e Francisco das Chagas Batista ("Cantadores e Poetas Populares", Paraíba, 1929).

Rodrigues de Carvalho e Câmara Cascudo, em trabalhos publicados nas décadas de 20 e 30, anteriores ao trabalho de Orlando Tejo, "Zé Limeira, Poeta do Absurdo", escrito entre novembro de 1968 e janeiro de 1969.

Conforme Câmara Cascudo (1984b:310), Francisco Romano (1840-1891), nasceu e residia no Saco da Mãe d'Água, no município de Teixeira (Paraíba). Era irmão do cangaceiro-cantador Veríssimo do Teixeira e pai de Josué Romano, cantador de muita fama. Francisco das Chagas Batista informa que Romano do Teixeira foi o cantador mais célebre do seu tempo. Famoso por seu combate com Inácio da Catingueira, no mercado-público de Patos, Paraíba, que, segundo Rodrigues de Carvalho, durou oito dias.

Orlando Tejo peca por considerar o surgimento da cantoria a partir do cantador Romano do Teixeira, quando se sabe que antes dele existiram cantadores como Agostinho Nunes da Costa e seus dois filhos, Nicandro e Hugolino Nunes da Costa.

Apesar dos desencontros de informações que permeiam os estudos relacionados à história da cantoria, interessa saber que a distância entre os cantadores de feiras, sítios e fazendas do século passado para os cantadores atuais já era apontada, em 1960, por Câmara Cascudo (In Mota, 1987:17) como incalculável. Os cantadores do passado, herdeiros de um patrimônio quase indeformado do Século XIX e ainda com os resquícios do Século XVIII, em muito se distanciam dos cantadores que passaram a receber aplausos da sociedade

culta e de entidades de prestígio nacional, cantando ao microfone, em palcos de grandes teatros, glosando motes de assistência cidadina, dando entrevistas, sendo fotografados, filmados, exibidos na televisão, viajando de avião.

Desta forma a cantoria, que tem a sua gênese no meio rural, na cantoria endereçada ao público interiorano, continua a existir em nossos dias, não de forma estagnada, mas em movimento, transformando-se. Passou a ser realizada tanto em residências da área rural quanto urbana, em bares, associações de repentistas e outros. Às apresentações em festividades religiosas, homenagens e eventos em geral, somam-se os contratos para as campanhas de utilidade pública ou campanhas políticas.

#### 1.2- Os Primeiros Programas de Viola nas Emissoras de Rádio.

As primeiras participações de cantadores em emissoras de rádio consistiam em pequenas apresentações em programas de atrações diversificadas. Em 1947 o programa **Sertão do Fazendeiro**, transmitido pela Rádio Clube de Pernambuco sob a organização do veterinário Benedito Lacerda, atendia aos interesses dos pecuaristas da região. Os cantadores eram apenas uma das atrações do programa (4).

---

4 Alves SOBRINHO, "Congressos, associações e programas de cantadores", In: Educação e Cultura, 1983, p.59-60. Além desse início de capítulo, várias outras informações aqui utilizadas foram retiradas deste seu artigo e complementadas através de duas entrevistas concedidas por SOBRINHO nos meses de abril e outubro de 1988.

A Rádio Mayrink Veiga, no Rio de Janeiro, ilustra esse tipo de participação não exclusiva dos cantadores em programas de rádio. Em 1946 o radialista Almirante convida os cantadores Agostinho Lopes e João Tenório para a realização de três apresentações naquela emissora.

Em 1949, a Rádio Cariri, em Campina Grande-PB, criou o seu primeiro programa de viola, em uma noite de São João, com o nome No Sertão é Assim, feito no auditório da própria rádio, às margens do açude de Bodocongó. O programa tinha a duração de 30 minutos e era apresentado pelo radialista José Jatahy, contando com a participação dos cantadores José Alves Sobrinho, João Siqueira de Amorim e Lourival Bandeira.

No mesmo ano, surgiu um outro programa de viola em Campina Grande, com o nome de Sertão em Flor, apresentado pela Rádio Caturité com locução também de José Jatahy e, depois, de Palmeira Guimarães. A dupla José Alves Sobrinho e Manoel Serrador realizava o programa que, semanalmente, recebia também cantadores como Josué da Cruz, Pedro Amorim, Generino Francisco (Estrelinha), João Severo, Vicente Granjeiro e outros.

Em 1950, surgia um outro programa de viola na Rádio Tupy, no Rio de Janeiro, apresentado pelo radialista Almirante. O programa Onde está o poeta? era de caráter competitivo, o cantador vencedor ficava no "trono" até que um outro cantador conseguisse superá-lo.

Ainda em Campina Grande, a Rádio Borborema criou o seu primeiro programa de viola em 1951, com o nome **Retalhos do Sertão**, o único dessa geração precursora de programas de viola que conseguiu sobreviver até hoje.

Retalhos do Sertão foi criado pelo jornalista Epitácio Soares. Os primeiros cantadores que estiveram à frente do programa foram Patativa, Otilia Soares, Júlio Gomes, Generino Francisco (Estrelinha) e José Gonçalves, este permanecendo até hoje.

Conforme informa José Gonçalves (5), o programa Retalhos do Sertão começava às 8 horas e tinha a duração de 30 minutos diários de segunda a sábado. Inicialmente era apresentado no auditório do Edifício São Luiz, localizado na rua Cardoso Vieira, passando a ser apresentado no estúdio da Rádio Borborema em 1971 ou 1972, aproximadamente.

Durante o período em que foi apresentado em auditório, o programa comportou várias atrações, segundo lembra José Gonçalves:

"O tempo da dupla de cantadores tornava-se quase que resumido, porque nós tínhamos um rádio teatro que era feito com Elisa César, Rosil Cavalcante, Dinaldo Barreto, Hilton Mota e outros artistas. O teatro apresentava temas sobre a cultura popular e tinha também, no intervalo, o sanfoneiro Cláudio Xavier, foi o primeiro a tocar no Retalhos do Sertão; depois veio Ogírio Cavalcante; depois veio Chicó e tantos outros; muitos cantadores da música

---

5 Esta e outras informações aqui utilizadas, foram concedidas em entrevista realizada na Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos (ARPN), Campina Grande-PB., 1989.

regional como Genival Lacerda, Zito Borborema, Marinês, Zé Abdias e assim por diante. Quer dizer, tinha várias atrações no programa além dos cantadores."

Realizado em auditório, o programa Retalhos do Sertão contava com uma boa participação do público campinense e cidades vizinhas. Pagava-se uma importância simbólica para assistir o programa, com sorteio de prêmios e distribuição de brindes. Quando passou a funcionar em estúdio, o programa teve o seu horário mudado de 8 horas para as 5 horas da manhã, logo em seguida transferido para as 17 horas. A partir daí, Retalhos do Sertão passou a ser um programa dedicado totalmente à poesia repentista dos violeiros. Fizeram dupla com José Gonçalves cantadores como Antônio Barbosa, João Marinho, Juvenal de Oliveira e Arnaldo Cipriano.

Logo após o programa Retalhos do Sertão, em 1955/1956, surgiu um outro programa de viola em Campina Grande pela Rádio Cariri, Anoitecer no Sertão, apresentado às 19 horas, com a duração de 30 minutos. José Gonçalves lembra que, em seu início, o programa apresentou uma atração de teatro com Leonel Medeiros. Em seguida o seu horário foi dedicado exclusivamente ao improviso, com apenas uma dupla de cantadores e tendo como locutor Rosil Cavalcante, apelidado de Capitão Zé Lagoa e, durante um certo tempo, também Dinaldo Barreto, o Capitão Mané Coió.

Uma série de outros programas de viola foi surgindo em todo o Nordeste. Ainda fez parte destas investidas pioneiras, Noites Matutas, programa criado em 1953,

apresentado em auditório da Rádio Clube de Pernambuco pelo radialista Aldemar Paiva, durante quatro anos, todas as segundas-feiras às 20 horas e 30 minutos. O programa foi oferecido à dupla de cantadores José Alves Sobrinho e Agostinho Lopes. Conforme Sobrinho, no programa Noites Matutas os ouvintes eram estimulados através de prêmios a enviar motes, que eram glosados pelos cantadores gratuitamente durante toda a semana, como forma de atrair o público para a cantoria.

Neste mesmo programa, a emissora não permitia que os cantadores anunciassem suas cantorias ou qualquer outro tipo de promoção e os demais avisos só eram permitidos quando anunciados pelo locutor. Não se permitia, ainda, falar de assuntos como política, religião ou "obscenidades". Lembra Sobrinho que, "O programa era tão moralista que o arcebispo de Recife e Olinda, Dom Antônio de Almeida Morães Junior, foi pessoalmente parabenizar os cantadores pela condução do programa."

Em seguida, a Rádio Clube de Pernambuco criou A Voz do Sertão, diariamente apresentado às 11 horas, em estúdio. A sua locução também foi feita por Aldemar Paiva e contou com a participação dos cantadores José Alves Sobrinho e Otacílio Batista, que foi substituído depois por Dimas Batista.

Sobrinho lembra que, na época, surgiram programas de viola na Rádio Difusora de Caruaru-Pe (1955), com os cantadores José Vicente da Paraíba e Aristo José dos Santos;

na Rádio Poty (1955), em Natal-RN, com Patativa e Chico Traíra; na Rádio Tapúia (1955), em Mossoró-RN, com Otacílio Batista e Hercílio Pinheiro; na Rádio Arapuã (1955), em João Pessoa-Pb, com Sebastião José do Nascimento e Clodomiro Paes; na Rádio Tabajara (1956), também em João Pessoa-Pb, com os irmãos Dimas e Otacílio Batista, substituídos, durante o período de 1957 até 1959, pelos cantadores José Alves Sobrinho e João Silveira.

Tantas foram as emissoras de rádio que passaram a apresentar programas de viola, que hoje esses programas constituem uma prática quase generalizada entre as rádios de AM do Nordeste.

### 1.3- Os Congressos de Violeiros na Paraíba.

A idéia originária de promover esse tipo de espetáculo surgiu antes de 1946, quando o estudante de Direito Ariano Suassuna promoveu uma apresentação, não competitiva, entre os irmãos Lourival, Dimas e Otacílio Batista, no teatro Santa Isabel, em Recife (6).

Só em 1947 é que o ex-cantador e jornalista Rogaciano Leite dirigiu e apresentou o primeiro congresso de cantadores de caráter competitivo, no teatro José de

---

6 Alves SOBRINHO, Op. Cit., p.58-9. Esta e outras informações aqui utilizadas foram retiradas deste seu artigo, complementadas por informações obtidas através de entrevista concedida por SOBRINHO em out./1988 e pesquisa documental realizada no mesmo ano junto a Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos (ARPN), com sede em Campina Grande-PB.

Alencar, em Fortaleza. Entre os vinte cantadores concorrentes participaram: Cego Aderaldo, Otacílio Batista, Cego Benjamim Manguabeira, Domingão, Francisco Batista, Vicente Granjeiro, Lourival Bandeira e Manoel Calixto. O primeiro lugar coube à dupla Cego Aderaldo x Otacílio Batista.

De lá para cá, uma série de congressos foram sendo realizados nos estados de Pernambuco, Paraíba, Bahia, Piauí, São Paulo, Rio de Janeiro, Alagoas, Brasília, Rio Grande do Norte etc.

No estado da Paraíba, segundo Sobrinho, o primeiro congresso foi realizado em 1949 na cidade de Taperoá, organizado pelo Pe. Manoel Otaviano e pelo ex-cantador Antônio de Souza Coêlho. Entre os 12 cantadores concorrentes participaram: Manoel Soares, Enésio Soares, José Vicente da Paraíba, Manoel Serrador, Pedro Amorim, Josué da Cruz, Canhotinho e José Alves Sobrinho. O primeiro lugar ficou com a dupla José Alves Sobrinho x Manoel Serrador.

Em 1960 foi realizado em João Pessoa um outro espetáculo de caráter não competitivo, organizado pelo teatrólogo Linduarte Noronha. Apresentaram-se no teatro Santa Rosa os cantadores: Sebastião José do Nascimento, Delmiro Pedrosa, Pedro Celestino Alves, Clodomiro Paes, Francisco Evaristo, Manoel Serrador, Agostinho Lopes, Sisenando Almeida e Antônio Faustino.

Ainda na Paraíba um outro congresso foi realizado em 1962, na cidade de Guarabira, dirigido pelo ex-cantador

José Alves Sobrinho. Contou com a participação de 22 cantadores, entre os quais: Sebastião da Silva, Sebastião José do Nascimento, Francisco Evaristo, Pedro Dias, Pedro Fernandes, Expedito Sobrinho e Arrudinha Batista. O julgamento foi individual, ficando com o primeiro lugar o cantor Sebastião da Silva.

Uma outra cidade paraibana, Cajazeiras, realizou seu congresso em 1972, repetindo em 1973. Este último foi organizado pelo cantor Gerson Carlos Moraes e nele tomaram parte 16 cantadores, entre os quais: Francisco Evaristo, Clodomiro Paes, Sisenando Almeida, José Gaspar, José Monte, Expedito Sobrinho, Francisco Galvão, João Bandeira e Ivanildo Vila Nova. O primeiro lugar coube à dupla Expedito Sobrinho x José Gaspar.

Entre as cidades paraibanas que promovem com certa frequência congressos de violeiros até hoje, como Cajazeiras, Souza, Patos e Guarabira, a cidade de Campina Grande desde 1974 se destaca pela realização de congressos anuais de grande prestígio em todo o Nordeste.

A idéia de promover congressos de violeiros em Campina Grande partiu de um grupo de cantadores que fundou a Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos (ARPN), no ano de 1974. Neste mesmo ano a Associação realizou o seu I Congresso Nacional de Violeiros e, a partir daí, sucessivas realizações anuais somaram até 1990 um total de quinze congressos promovidos em Campina Grande, com exceção do ano de 1982.

A realização do I CNV em Campina Grande contou com a colaboração de três admiradores do repente: José Umbelino, na época diretor do Museu de Arte da Furne, que cedeu o auditório do Museu para debates, reuniões e recepção das comitivas de cantadores representantes de outros estados e cidades da Paraíba; Romero Azevedo, atualmente professor do Departamento de Artes da UFPb, Campus II, que ficou responsável pela gravação das cantorias e posterior publicação de um folheto sobre o congresso, e por fim, o poeta e músico paraibano Bráulio Tavares, que fez parte da comissão organizadora, e foi um dos grandes incentivadores dos primeiros congressos de cantadores em Campina Grande.

Esse primeiro congresso, dirigido e apresentado pelo poeta Apolônio Cardoso, no teatro Severino Cabral, contou com a participação de mais de vinte cantadores, entre eles: Ivanildo Vila Nova, Moacir Laurentino, Sebastião da Silva, José Gonçalves, João Marinho e João Monte. O primeiro lugar coube à dupla de cantadores Ivanildo Vila Nova x Moacir Lurentino.

Na oportunidade do V CNV de Campina Grande, realizado em 1978, Bráulio Tavares, autor do texto de contracapa dos discos Violas e Repentes I e II, com alguns dos melhores momentos desse congresso, comenta que naqueles dez últimos anos, os congressos passaram a ter uma maior importância e de certa forma contribuíram para a revitalização profissional da classe, funcionando como uma espécie de "apropriação" de um tipo de espetáculo feito em

moldes da rádio ou TV, numa tentativa do cantador impor o seu produto junto a certas faixas de público afastadas do convívio com a cantoria.

#### 1.4- Os Discos de Viola, nem Sempre Lembrados.

Entre os cantadores inexistente a preocupação de registrar, até mesmo de memória, nomes e datas dos discos de viola que foram sendo gravados no Nordeste e Sul do país. Poucos são os cantadores que chegam a ficar com uma cópia de seus discos e há aqueles que, após um certo tempo transcorrido de suas gravações, não lembram o título ou o ano em que seus discos foram gravados.

Alguns exemplares já lançados no mercado pela indústria fonográfica encontram-se distribuídos entre arquivos de gravadoras, acervos institucionais e coleções particulares de uns poucos cantadores e apologistas. Por outro lado é possível encontrar, no Nordeste, discos usados postos à venda em sebos, feiras livres e associações de repentistas. Já os discos recém-lançados podem ser encontrados, afora as lojas de discos, em associações de repentistas, ou ainda adquiridos por ocasião de congressos e festivais.

Conforme José Gonçalves (7), o primeiro disco de viola do seu conhecimento foi gravado pela dupla Zé Vicente e Aleixo José dos Santos, nos anos 60, na época a dupla

---

7 Entrevista concedida no Bar do Genival, Campina Grande-PB., 1988.

cantava na Rádio Difusora de Caruaru, emissora pertencente à rede Jornal do Comércio. Infelizmente, Gonçalves não lembra o nome do disco, nem a gravadora, sabe apenas que foi gravado em Recife com montagem no Sul. Gonçalves ainda se recorda de ter visto, depois, um outro disco gravado pela dupla Zé Luiz e Zé Ferreira, um paraibano e o outro, cearense. O disco foi gravado em São Paulo.

Já Iñez Ayala (1988:32), apoiada no depoimento de Zé Ferreira e de outros cantadores, em São Paulo, informa que os discos de viola começaram a surgir a partir da década de 70, enfrentando muita dificuldade por causa do desinteresse das gravadoras.

Entre os nossos entrevistados com discos gravados, os lançamentos datam do final dos anos 70 até a primeira metade dos anos 80. Gravados pelas duplas: Ivanildo Vila Nova em parceria com Geraldo Amâncio, com Severino Feitosa e com Sebastião Dias; Moacir Laurentino com Sebastião da Silva; Daudeth Bandeira em dupla com Louro Branco, com Benone Conrado e com Pedro Bandeira; Oliveira de Panelas, em coletânea, com João Quindíngues, Severino Paulo, João Bezerra, Zé Francisco, João Tavares e outros, com exceção de Oliveira de Panelas, todos residentes em São Paulo; Oliveira de Panelas gravou ainda com Otacilio Batista; Fenelon Dantas gravou com José Monte Neto e, por fim, Adauto Ferreira, com Severino Ferreira.

## CAPÍTULO II - A CANTORIA, O REPENTE E O CANTADOR.

### 2.1- O Improviso ao Som das Violas

A cantoria de viola, expressão que revela o seu caráter de improviso, envolve um número significativo de profissionais da poesia, conhecidos como cantadores, repentistas ou violeiros. Considerada uma das mais representativas manifestações da cultura popular nordestina, a cantoria é marcada pelo improviso ao som das violas, muito embora os cantadores incluam também em suas apresentações criações poéticas não improvisadas - as canções e poemas -, tanto em cantorias como em programas de rádio e, especialmente, em gravações de discos. Há cantadores que fazem um menor uso das canções ou poemas em suas apresentações. Nestes casos, gravam de memória apenas os poemas e canções de seu agrado. Outros possuem um ou mais cadernos que delimitam o repertório pessoal de poemas e canções, incluindo os de sua preferência e aqueles mais solicitados pelo público.

Apesar de ter sido comum entre os cantadores do passado apresentações em espaços públicos, como forma de atrair convites para cantorias, pode-se dizer que hoje é praticamente impossível apresentações de cantorias sem convite ou contrato. No geral ocorrem com preço, local e

data previamente determinados, exceto em casos de cantorias feitas em troca apenas do rendimento da bandeja (1).

Convém lembrar que a cantoria de viola não se confunde com o canto de emboladas, de aboios de vaqueiros, nem muito menos com folhetos de cordel. Os emboladores, coquistas ou cantadores de coco, ao contrário dos cantadores de viola, costumam se apresentar em espaços abertos e de boa concentração popular, como praças e feiras livres. Embora se apresentem em dupla, utilizam instrumentos como o pandeiro e o ganzá, além de empregarem estilos poéticos mais livres do que os que constituem a cantoria de viola. Dá-se o mesmo com relação aos aboios de vaqueiros que, mesmo quando utilizam a viola e são improvisados, fogem ao estilo poético da cantoria, buscando musicalmente imitar o canto com que os vaqueiros conduzem o gado.

É verdade que certas modalidades do repente, inclusive algumas criações bem recentes, como *O que me falta fazer mais*, *Vem comigo rodar um coco*, *Tudo eu sei ninguém me ensina*, entre outras, simulam um certo estilo rítmico apresentado pelos emboladores de coco. Alguns cantadores chegam, também, a incluir na gravação de seus discos um ou dois aboios; as distinções, contudo, permanecem inconfundíveis.

---

1 A bandeja ou qualquer outro recipiente de forma similar, serve para recolher as contribuições espontâneas da plateia, sendo o seu uso indispensável.

## 2.2- Gêneros do Repente

Cada gênero ou modalidade (2) do repente obedece a um sistema de regras próprio que inclui além da métrica e da rima, de acordo com o caso, estribilho, refrão ou relaxo. Já as toadas, com as quais os gêneros são musicalmente acompanhados, oferecem maior liberdade de melodia. Alguns gêneros têm uma toada mais ou menos definida: os "martelos", o "galope à beira-mar", os "quadrões", etc. Já a "décima" e a "sextilha" têm uma grande variedade de toadas. Neste caso, a escolha da melodia fica por conta da dupla de cantadores que procura sempre adequá-la ao assunto que vai ser desenvolvido, respeitando o ritmo e a métrica do gênero versegado.

Câmara Cascudo (1984a:130) descreve, com muita propriedade, a relação flexível que o cantador mantém com a musicalidade do repente:

"O cantador, (...), canta acima do tom em que seu instrumento está afinado. Abusa dos agudos. E uma voz dura, hirta, sem maleabilidade, sem floreios, sem suavidade. Cantam soltamente, quase gritando, as veias entumecidas pelo esforço, a face congesta, os olhos fixos para não perder o compasso, não o compasso

---

2 Conforme Alves SOBRINHO em entrevista (out./1988)., as modalidades do repente são entendidas como desdobramentos de gêneros considerados precursores. O grande número de variações existentes entre os gêneros **Martelo**, **Quadrão** e **Mourão** demonstra esta tendência de reelaborar o que já existe. Dentre os mais usados temos: Martelo Agalopado, Martelo Alagoano, Martelo Miudinho; Quadrão à Beira Mar, Dito Pés a Quadrão, Dez Pés a Quadrão, Quadrão Mineiro, Quadrão Vai e Vem, Quadrão Perguntado; Mourão de Sete Pés, Mourão Trocado, Mourão Quebradinho, Mourão de Você Cai e Mourão Voltado.

musical que para ele é quase sem valor, mas a cadência do verso, o ritmo, que é tudo."

Dos mais de cinquenta gêneros e modalidades pesquisados por estudiosos do assunto (3), existem alguns que são largamente usados, outros de uso menos frequente e ainda alguns que se encontram totalmente em desuso. E embora não exista uma classificação completa e minuciosa de todos os gêneros da cantoria, inclusive os já extintos, sabe-se que os gêneros sofrem variações de região para região ou ainda, que a boa ou má aceitação de um determinado gênero é também fruto de uma época.

Considerando que qualquer trabalho artístico implica numa atividade transformadora realizada pelo homem, compreende-se que os gêneros e modalidades do repente mantenham uma estreita relação com a época e as circunstâncias em que foram sendo criados e desdobrados.

Existiram gêneros, por exemplo, que ficaram marcadamente conhecidos pela criatividade, habilidade ou agilidade mental de certos cantadores. A título de ilustração, podemos citar o gênero Língua D'Angola, em desuso, uma espécie de verso onomatopaico, com palavras criadas em estilo absurdo, ou o gênero Trava-Língua, também em desuso, que exigia do cantador uma grande atenção e

---

3 Foram consultados os seguintes autores: Francisco Linhares e Otacílio Batista; Átila A. F. de Almeida e José Alves Sobrinho; Leonardo Mota; Luís da Câmara Cascudo; Orlando Tejo; Pedro Mendes Ribeiro; Ruy Almeida; Aleixo Leite Filho e Diégues Júnior. Cf. referência bibliográfica.

memorização de um mote de difícil pronúncia, na intenção de levar o parceiro a gaguejar (4).

As dificuldades presentes na construção de alguns destes gêneros, como a Desmancha, o Quebra-Cabeça ou a Ligeira, nos levam a crer que tais obstáculos tenham contribuído para o abandono destes gêneros. Na Desmancha (10 pés heptassílabos), o primeiro cantador cria uma estrofe e o segundo a desmancha de trás para frente, usando as mesmas palavras. Já no Quebra-Cabeça (10 pés heptassílabos) a dificuldade consiste em trocadilhos indo e voltando, na intenção de precipitar o parceiro no erro. Na Ligeira, por sua vez, a dificuldade decorre do fato do cantador esgotar seus versos sem repeti-los, sendo vencido pelo cansaço.(5)

Entretanto, gêneros de metrificação simples que não oferecem grandes dificuldades como a Quadra (6) encontra-se em desuso, enquanto o Galope à Beira Mar, que possui métrica laboriosa e difícil, permanece sendo largamente usado.

---

4 O gênero Língua D'Angola (10 pés heptassílabos), foi criado pelo cantador Antonio Ferreira da Cruz, na primeira década deste século e o Trava-Língua (6 pés heptassílabos e 10 pés heptassílabos), foi criado pelo poeta Firmino Teixeira do Amaral na segunda metade deste século. (SOBRINHO; 1982:33-8)

5 Existem certas divergências quanto a métrica da Ligeira: Leonardo MOTA (1987:29), faz referência como quadra bipartida de versos de sete sílabas, com a rima obrigatória em "A" e precedida do refrão "Ai, d-a, dá". Alves SOBRINHO e Átila ALMEIDA (1978:I 20-1), classificam a métrica da Ligeira em número de pés não determinados de sete sílabas, cantada em diálogo com o relaxo de dois em dois pés, rimando obrigatoriamente em "AR, AL e A".

6 A quadra tem uma metrificação das mais simples, uma estrofe de quatro pés heptassílabos, posteriormente também usada em decassílabos. É apontada como gênero inicial dos poetas cantadores, usada também em forma de coco e em folheto popular. (SOBRINHO;1982:44)

No Galope à Beira Mar (10 pés de onze sílabas), a dificuldade é rimar com onze sílabas, além do cuidado que se deve ter com a acentuação tônica de determinadas sílabas. Cada estrofe é seguida pelo refrão "Cantando Galope na Beira do Mar" ou "Nos Dez de Galope na Beira do Mar" (7).

Na verdade, a identificação de obstáculos relacionados com a metrificação ou com o esquema de rima pouco contribui para explicar a maior ou menor frequência de uso de um determinado gênero.

O público de cantoria também exerce um certo poder na escolha dos gêneros, funcionando como termômetro de aceitação e de recusa. Na medida em que a cantoria se desloca em direção a um público mais urbano e bem informado, inevitavelmente novas exigências vão surgindo.

A cantoria de outrora, mais direcionada ao meio rural, adaptava-se, em ritmo e em temática, às exigências da vida rural. A partir da segunda metade deste século, com o maior deslocamento dos cantadores para os centros urbanos e com a penetração dos veículos de comunicação de massa no meio rural, velhos padrões começaram a sofrer modificações. Consequentemente o ritmo, a métrica e a temática cantada passaram a exigir uma maior liberdade. Temos o ritmo das Nove Palavras Por Seis (8), por exemplo, substituído pela

---

7 Regra criada pelos cantadores cearenses Souzinha e José Pretinho do Crato, na década de 30, anos depois aperfeiçoada por João Siqueira de Amorim e Mergulhão de Souza, um cearense e o outro pernambucano. (ALMEIDA & SOBRINHO; 1978:I 13-9)

8 Nove Palavras Por Seis, possui estrofe de nove pés, sendo seis de sete sílabas e três de três sílabas que correspondem ao 2<sub>o</sub>, 5<sub>o</sub> e 8<sub>o</sub> versos, fechando a estrofe com o

Toada Alagoana de ritmo mais ágil e vibrante. Ou ainda, gêneros como a **Taboada Pequena** e a **Taboada Grande** (9), que passaram a não merecer a mesma atenção que tinham no meio rural, de escassas escolas.

Também a **Peleja** ou **Desafio** (10), que representa o ápice do confronto entre dois cantadores, pondo em jogo sua capacidade de improviso, a presença de espírito e a criatividade, apresenta alterações. Conforme os próprios cantadores, os ataques pessoais que caracterizavam algumas formas de desafio, têm sido moderados em nome de uma postura profissional mais "civilizada".

No entanto fica a certeza de que os gêneros que apresentam um maior grau de dificuldade em sua execução são facilmente identificados, entre os cantadores, como aqueles que favorecem uma demonstração de maior habilidade e domínio dos repentistas na cantoria.

Neste sentido, os elementos formais de cada gênero - métrica, ritmo, etc. -, determinam, de certo modo, um

---

refrão "Nove palavras por seis". A **Toada Alagoana** é derivada das Nove Palavras Por Seis, obedece ao mesmo esquema de rimas. Alterou apenas o ritmo da toada e o refrão ficou "Na toada alagoana". (SOBRINHO; 1982:41)

9 A **Taboada Pequena** possui dez pés heptassílabos, sendo construída a estrofe dos números 2 a 14 e desmanchada dos números 15 ao número 1. Já a **Taboada Grande**, possui dez pés decassílabos, o cantador emprega números, fazendo e desmanchando, sem fugir do assunto nem repetir os números. (SOBRINHO; 1982:50-1)

10 Conforme SOBRINHO em entrevista (Out./1988), os gêneros característicos do Desafio, atualmente, são o Martelo Agalopado ou os Mourões em 7 ou 10 pés heptassílabos, entre outros. O Desafio pode ser encontrado nas seguintes formas: Malcriado, Científico, Hiperbólico (cantando sonhos e vantagens) ou Gracejo.

melhor ou pior desempenho dos poetas, bem como a maior ou menor acolhida da platéia.

### 2.3- Cantador Profissional e Cantador Eventual.

O cantador inclui-se em duas categorias, conforme o tempo que dedica à profissão: o cantador profissional, que encontra na cantoria a sua principal fonte de subsistência, em alguns casos complementada com outros rendimentos provenientes, seja da agricultura, seja do comércio ou de outra atividade qualquer, e o cantador eventual para o qual a cantoria não constitui a principal fonte de subsistência, dedicando-se predominantemente às atividades paralelas.

O cantador que mora e atua no campo dificilmente tem a cantoria como principal fonte de renda; já o cantador que mora e atua principalmente na cidade, via de regra, tem na cantoria a sua fonte primeira de subsistência.

A concentração dos poetas cantadores nas cidades constitui uma estratégia de sobrevivência, sobretudo para o cantador profissional, pois aí se encontram as emissoras de rádio, os congressos, as gravadoras, as cantorias encomendadas destinadas a um público que garante uma renda melhor.

Neste contexto, vamos encontrar tanto o cantador veterano, já estabelecido profissionalmente, de maior ou menor renome, como o cantador iniciante, de futuro promissor ou não. Fatores como dedicação exclusiva ou não, residência

e atuação nas áreas rural e/ou urbana, são determinantes por definir a posição do cantador na profissão.

Na medida em que os espaços profissionais passam a ser tecnicamente mais sofisticados e urbanizados, verifica-se um maior número de exigências impostas para aceitação do cantador, envolvendo além dos aspectos já mencionados, o prestígio e o reconhecimento artístico que surgem como consequência de todo um trabalho realizado ao longo da vida profissional.

No geral, o meio rural constitui o ambiente responsável pelo despertar do potencial artístico do cantador, vivenciado e maturado no meio familiar, com parentes e pessoas chegadas, que desenvolvem ou promovem cantoria. A maioria dos cantadores vem do meio rural, são pequenos agricultores, assalariados agrícolas e vaqueiros; alguns encontram na cantoria uma forma de ascensão social, enquanto outros nela encontram uma forma alternativa de trabalho, em paralelo a outras atividades profissionais, rurais ou urbanas.

Portanto, a passagem do cantador iniciante em direção ao profissionalismo se verifica na medida em que as suas condições materiais de subsistência são desatreladas dos afazeres rurais e as suas qualidades artísticas (sensibilidade poética, agilidade mental, domínio da técnica e conhecimento geral) se desenvolvem ao ponto de garantir a sua subsistência através da viola.

O potencial artístico, associado ao incentivo e à ajuda da família, viabiliza as primeiras andanças do cantador na conquista de novos espaços, o que certamente favorece uma integração mais diversificada na profissão.

Quando restrito ao meio rural, mingua suas oportunidades de rendimentos e sua promoção artística que requer hoje: um maior número de apresentações em cantorias encomendadas, tanto na área rural quanto urbana; apresentações em programas radiofônicos de viola; e ainda, classificações em congressos e festivais.

Estes são alguns dos pré-requisitos que conferem prestígio e reconhecimento artístico ao cantador, imprescindíveis na formação e manutenção do chamado cantador profissional que sobrevive basicamente através da viola. No entanto, observa-se que nem todos os espaços profissionais são indispensáveis à formação deste cantador e menos ainda, à sua manutenção financeira. Como exemplo, temos a almejada gravação de discos que termina por se transformar numa conquista profissional de rendimentos pouco significativos.

## II. PARTE - A DINÂMICA DE PRODUÇÃO DA POESIA REPENTISTA E AS FORMAS DE INTERFERÊNCIA DO PÚBLICO

### CAPÍTULO III - A CANTORIA E AS REPRESENTAÇÕES DO PASSADO E DAS MUDANÇAS

#### 3.1- Cantoria de Pé de Parede: locais, formas de contrato e faixas de preço (1)

A encomenda de uma cantoria realizada hoje, tanto em residências da área rural quanto urbana, mais conhecida como cantoria de pé-de-parede, em geral é feita através de um contrato verbal firmado entre os cantadores e o contratante, com um preço pré-fixado acrescido do rendimento da bandeja. Em menor frequência são encomendadas cantorias de pé-de-parede com o rendimento apenas da bandeja.

Esta prática de cantoria que conta exclusivamente com o rendimento da bandeja é mais comum entre os cantadores que residem na área rural e entre os cantadores que promovem cantorias em bares da área urbana.

Em Campina Grande, por exemplo, foi possível verificar a existência de alguns bares promovendo cantorias de bandeja semanalmente nos bairros de Santa Rosa, Cruzeiro e Quarenta. Os bares Cantinho da Viola, Bar da Viola, Bar

---

1 Denomina-se cantoria de pé-de-parede a forma mais tradicional de apresentação da poesia repentista de viola. Convém não confundir-la com outras formas, que dela derivam e nela se inspiram, como os programas radiofônicos e os congressos.

Recanto dos Poetas e Bar do Josemar, quase sempre realizam cantorias nos finais de semana. Apenas um deles, o bar Barraca dos Pinhões, realiza todas as quartas-feiras. Com exceção do Bar do Josemar e Barraca dos Pinhões, os demais são de propriedade de cantadores.

O Bar do Genival, localizado em frente às rádios Borborema e Sociedade, funciona mais como ponto de encontro de cantadores. Ocasionalmente é que cede o seu espaço para cantorias. Já o Bar Canarinho, localizado nas imediações da Feira Central, apesar de não ser mais procurado pelos cantadores, não deixa de ser lembrado como um dos primeiros bares a promover cantorias.

Ainda em Campina Grande, a Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos (ARPN) promove semanalmente, às sextas-feiras, cantorias com o rendimento apenas da bandeja. As duplas são convidadas ou solicitam o espaço para as suas apresentações, realizadas tanto por cantadores que residem em Campina Grande, como por cantadores de outras cidades da Paraíba e demais estados do Nordeste.

Os cantadores apontam ainda outras formas de apresentação, aquelas de caráter promocional a convite de líderes políticos, em períodos de campanha eleitoral ou a convite de prefeituras, secretarias, órgãos e instituições do poder público, na execução de campanhas de utilidade pública destinadas à população rural e/ou de origem interiorana que reside na área urbana; bem como aquelas que atendem a convites que se destinam a homenagens e eventos em geral.

Nestes casos, deixam de ser cantorias propriamente ditas e assumem a característica de espetáculo promocional. O contrato continua sendo verbal ou pode ser formalizado através de uma declaração de prestação de serviço. Em ambos, o preço é pré-fixado e o rendimento da bandeja inexistente.

Vale observar que no contrato da apresentação promocional de caráter político, o cantador não atende ao convite movido por uma identificação partidária e sim, pelo cachê: "A gente canta tanto para um partido quanto para um outro. Agora se for para o partido que a gente gosta é melhor." (Cantador profissional, residindo em Campina Grande).

Atualmente, na Paraíba, as cidades de Patos, Souza, Guarabira, Solânea, Cajazeiras e Campina Grande, destacam-se por oferecer boas cantorias. Para alguns cantadores da região: "A Paraíba não pode ser ruim de cantoria, uma cantoria organizada ainda dá boa, razoável. A faixa de preço varia em torno de quarenta, cinquenta ou sessenta, ...". (Out.1988)

As capitais como Fortaleza e Recife são consideradas boas praças para cantorias, em Pernambuco as cidades de Caruaru e Petrolina são as que se destacam. Já as capitais Terezina, Natal, Maceió, Aracajú e Salvador são consideradas razoáveis, destacando-se ainda cidades como Picos (PI), Currais Novos (RN) e Feira de Santana (BA).

Segundo os cantadores que já estiveram na região Norte, não restam dúvidas de que lá são realizadas boas contratações de cantorias:

"Pendendo para o Norte, eu considero a melhor praça de todos os tempos, (...), ou

seja, Altamira, Marabá, Santarém, Itaituba. Roraima é ótima e são lugares que os cantadores deveriam explorar mais, porque eles vivem só mais aqui no Nordeste. Qualquer dupla boa que se radicar no Norte ela enrica depressa demais, agora os cantadores é que não querem. (...) Os cantadores são loucos pelo Nordeste ganhando pouco." (Cantador profissional "D" (2), residindo em Campina Grande).

Conforme informações de um cantador com experiência de cantorias realizadas nas regiões Norte, Nordeste e Sul, a faixa de preço para contrato de cantoria nestas regiões, foi assim distribuída (Out./1988):

"No Norte as cantorias é de cem mil cruzados acima. Varia, é cem mil, duzentos, trezentos, quatrocentos, quinhentos, é essa faixa; e nas praças do Nordeste, quando a gente faz uma cantoria de sessenta mil cruzados acha que foi grande demais. Aqui na Paraíba é, de quarenta abaixo. Em São Paulo é bom. Eu considero primeiro lugar em grana o Norte; segundo lugar São Paulo e terceiro lugar é o Nordeste." (Cantador profissional "E", residindo em Campina Grande).

### 3.2- Dos Preparativos ao Primeiro Baião

Conforme foi possível constatar, através de alguns depoimentos, a cantoria de pé-de-parede realizada hoje na área rural paraibana é preparada com certa antecedência, o convite da dupla de cantadores é feito conforme o preço cobrado para a apresentação e a possibilidade de divulgação da cantoria através de programas radiofônicos de viola.

---

2 A partir deste capítulo, cada um dos entrevistados passa a ser identificado por uma letra maiúscula escolhida aleatoriamente.

O dono da casa convida os cantadores de sua preferência, ou apenas um cantador, e deixa a critério deste a escolha do seu parceiro. Convida ainda os vizinhos, compadres e amigos mais íntimos.

As despesas com a viagem em geral ficam por conta dos cantadores, mas há promotores que providenciam um carro para levá-los ao local da cantoria e até deixá-los em casa. A refeição e o alojamento, se for o caso, geralmente ficam sob a responsabilidade do promotor.

As cantorias de sítios e propriedades rurais são realizadas, em sua maioria, à noite. Na oportunidade, é preparado um "botequim" com bebidas e comidas da região, oferecidas ou vendidas ao público.

Entre oito e nove horas os cantadores são acomodados em tamboretas com almofadas ou em cadeiras, normalmente colocados junto à parede, hábito que deu origem a denominação "cantoria de pé-de-parede"<sup>(3)</sup>.

Ali, cantam até duas, três da manhã, com alguns intervalos para atender os pedidos do público, jogar conversa fora ou molhar a garganta.

Os cantadores partem para o primeiro baião (4), primeira etapa da cantoria, e depois das sextilhas iniciais, coloca-se na frente dos cantadores uma bandeja sobre um tamborete. A louvação ou convite para o pagamento na bandeja é

---

<sup>3</sup> Cf. Ighes AYALA, No arranco do grito. p.25.

<sup>4</sup> Chamam-se baiões de viola os acompanhamentos musicais e segundo os cantadores, designam também as sequências de improvisado que compõem uma cantoria. Denominados baiões de viola ou baionadas, apresentam um tempo que varia de 10 a 15 minutos ou mais. (AYALA; 1988: 25)

feita através da ajuda dos chamados apontadores, encarregados de dizer os nomes dos espectadores ao ouvido dos cantadores.

Do segundo baião em diante, os cantadores ficam à disposição dos pedidos da platéia. Os pedidos de motes, gêneros, poemas e canções são enviados em pedaços de papel e depositados na bandeja com o dinheiro. Há casos em que são pedidos em voz alta ou ao ouvido do cantador. Normalmente são atendidos por ordem de chegada, exceto os poemas e canções, que são apresentados mais para o final da cantoria.

Os mesmos procedimentos contratuais ocorrem com as cantorias de pé-de-parede realizadas em residências urbanas. Conservam certas semelhanças com as cantorias de sítio, quanto à acomodação dos cantadores, solicitação de pedidos e disposição dos baiões. São apresentadas normalmente à noite, só que com uma menor duração, em geral começam às nove horas e vão até doze, uma hora da manhã.

### 3.3- Especificidades na Produção da Cantoria

Os depoimentos que vêm a seguir identificam aspectos específicos da cantoria de pé-de-parede rural e urbana, revelando uma divergência de opiniões decorrentes das diferentes formas de atuação profissional que, evidenciando certas distinções produtivas relacionadas a tempo e espaço, denuncia a presença de elementos artísticos inovadores.

Convém ressaltar que o que se diz aqui da cantoria de pé-de-parede pode perfeitamente estender-se a outras formas sob que se apresenta a poesia repentista, como foi possível observar no decorrer das entrevistas.

### 3.3.1- Entre o Sítio e a Cidade

Normalmente, a preferência dos cantadores fica dividida entre a satisfação que proporciona a cantoria de sítio e o maior rendimento alcançado na cantoria de cidade:

"Financeiramente, é a cantoria no urbano e prá o bom humor do cantador é a rural. A gente cozinha o coração do cara do sítio no amor. Dana o suor por cima da venta, cantando lá no mato o que a gente gosta. Isso eu conheço há 38 anos e tenho merecido muito carinho do povo do sítio, até amores também." (Cantador veterano "Q", residindo em Campina Grande e atuando no meio rural).

No geral, concordam que a cantoria por contrato realizada na área urbana é mais lucrativa que a cantoria realizada na área rural, além de proporcionar um maior rendimento no pagamento da bandeja:

"Antigamente, os cantadores moravam mais no mato, nas pequenas cidades, cantavam muito no campo para o povo do sítio; hoje é até difícil a gente cantar para o povo do campo, porque o poder aquisitivo ficou muito difícil. A cantoria ficou um esporte muito caro e o povo do campo não tem quase condição de promover esse tipo de festa. Eles gostam até mais do que o povo da cidade, mas as condições são menores." (Cantador veterano "I", residindo em Mossoró-RN e atuando no meio urbano).

Além do baixo poder aquisitivo da área rural, apontado como um fator de interferência nas contratações das cantorias realizadas nos sítios, o deslocamento do cantador que reside na área urbana para a área rural e a maior duração das cantorias realizadas na área rural, terminam pesando no rendimento final:

"Quando o cara canta na fazenda, às vezes o dinheiro que ele ganha não compensa, às vezes tem que pegar um táxi, fretar um carro. Quando chega aqui, está na metade do preço da cantoria e lá o cantador trabalha mais, canta até mais tarde, até duas horas da manhã." (Cantador veterano "O", residindo em Campina Grande e atuando no meio rural).

Já para o cantador que reside na área rural e desenvolve outras atividades provedoras de rendimentos, a exigência do pagamento da cantoria é mais flexível, alguns chegam a cantar sem contrato e recebem apenas o apurado da bandeja:

"Eu que moro no sítio, se eu for pedir uma cantoria eu vou ganhar o que sair, o que der. Agora, os da cidade que têm rádio, principalmente esses líderes, se for pro sítio ganha muito mais. Quando eles vê que não há possibilidade de ganhar bem, muitos dizem que não canta." (Cantador veterano "L", residindo e atuando no meio rural).

Por outro lado, o cantador que sobrevive essencialmente da cantoria de viola, em geral submete a sua produção artística a um mercado mais promissor em termos de rendimentos. Conforme explica este entrevistado:

"Sabe qual é o motivo do cantador estar procurando mais o urbano e deixando o rural? É porque muitos cantadores se fizeram profissionais da viola, a manutenção geral está dependendo muito da viola e como a

profissão apareceu no urbano, então a preferência urbana é mais lucrativa que a rural. A pessoa vai fazer uma cantoria em Brasília para um deputado, então esse convite que ele vai atender em Brasília pode representar até dez cantorias feitas no setor rural. Mas o cantador não desprezou o rural, porque o rural é quem sustenta, é definitivo, e o urbano é mais oportunidade, também não é raramente." (Cantador profissional "S", residindo em Campina Grande e atuando nos meios rural e urbano).

Apesar do cantador profissional submeter a sua produção ao mercado urbano, processo entendido como estratégia de sobrevivência, este deslocamento está longe de ser comum a todos os cantadores:

"Nós temos muitos cantadores (...), muitos não vão deixar nunca de cantar no sítio, são chamados cantadores de sítio, de pé-de-serra, de pé-de-parede. Então, esse número é bem maior, esse pessoal fica dando uma manutenção àquele público de uma linguagem mais rural. Os cantadores como eu, Daudeth Bandeira, Severino Feitosa, Geraldo Amâncio, Ivanildo Vila Nova, Moacir Laurentino, Sebastião Dias e vários outros, têm um trabalho nas cidades, nas metrópoles, então eu acho que cada um fica na sua posição, nem pode vir todo mundo prá cá, por questões óbvias, porque se o elemento não alcançou ainda esse degrau, ele tem que permanecer ali com quem ele se dá bem prá ganhar o pão..." (Cantador profissional "M", residindo em João Pessoa e atuando no meio urbano).

Conforme este entrevistado, o número de cantadores que conseguem conquistar e assegurar o seu espaço produtivo no meio urbano é menor do que os cantadores que conseguem conciliar as suas apresentações tanto no meio rural quanto urbano e ainda menor do que os cantadores que se apresentam exclusivamente no meio rural.

Apesar de uma boa parte dos depoimentos enumerarem as vantagens advindas da penetração do cantador no meio urbano, a maioria deles não esquece de mencionar que:

"A origem do cantador mesmo é rural, ninguém conhece um cantador que vem de cidade, não se tira um cantador que não foi da enxada, se criou com os pais no roçado. Dos cantadores eu só conheço um que nunca pegou numa enxada: Ivanildo Vila Nova. Era de cidade, começou porque o pai dele era cantador, um bom cantador. Quando o pai dele era cantador já feito, ele era menino e já acompanhava o pai nas cantorias." (Cantador veterano "O", residindo em Campina Grande e atuando no meio rural).

Vale frisar que as experiências dos cantadores que começaram a cantar nos anos 60, por exemplo, são bem semelhantes. No geral, revelam o meio rural como o ambiente capaz de gerar futuros cantadores, normalmente incentivados por familiares, compadres e amigos chegados. Destes, alguns são cantadores, outros são admiradores que frequentavam e/ou promoviam cantorias com certa frequência.

Um dos entrevistados relembra a sua primeira cantoria, realizada em meados dos anos de 1967/1968. Este cantador nasceu e residia, na época, no município de Santa Teresinha, no interior de Pernambuco. Assim como tantos outros cantadores teve como incentivador o seu pai, um cantador que trabalhava na roça de janeiro a junho e de julho a dezembro viajava em busca de contratos para cantorias.

Ao iniciar o seu relato o entrevistado explica que naquela época não existiam programas de rádio em sua região:

"De Santa Teresinha prá Afogados da Ingazeira, em Pernambuco, eram 110 Km, era onde existia programa de rádio. Tinha ou-

tro em Pátos, 90 Km, e ia ter em Campina Grande, depois ia ter em Cajazeiras, depois ia ter em Juazeiro do Norte, mas na nossa região não tinha. E meu pai viajava a cavalo. Ele tinha uma série de amigos que já conhecia, era aquela freguesia. No mês de julho aqueles amigos tudinho arranjava compromisso, 8, 10 compromissos e cantava naquelas feiras, já fazia contato com o pessoal. E antigamente o cantador tinha que cantar na feira prá fazer contato com o pessoal. Eu comecei assim. A primeira viagem que eu fiz foi com meu pai, em Palmeiras, numa vila do município de Água Branca, no sertão da Paraíba. Era uns 8 Km da minha casa prá essa feira. Nós tiramos numa madrugada de pé, de tanta ansiedade de cantar, meu pai disse: 'não tem carro, a gente tem de ir andando'. Nós fomos e cantamos na feira, eu adorei, quase todo mundo que tinha no vilarejo conhecia meu pai." (Cantador profissional "A", residindo em Campina Grande e atuando no meio urbano).

### 3.3.2- Do Passado ao Presente

Através de alguns depoimentos é possível observar que o afastamento do cantador do seu meio de origem deixa-o dividido entre o fascínio promissor de uma produção mais urbanizada e o sentimento de perda de uma produção mais autêntica e fiel a sua origem rural:

"Eu acho que do tempo que eu comecei prá hoje está com uma diferença muito grande, está bem melhor, porque quando eu comecei a cantoria era feita lá no pé da serra, nas fazendas ou então nas feiras, naqueles pontos menos frequentados ou por outro lado, até no modo de dizer: um pouco ralé. E hoje a cantoria está completamente diferente, está na universidade, nas salas de aula, nos congressos, nos melhores pontos: na TV, muito difícil ainda, surge uma vez por outra; no rádio e assim por diante. Ela está atingindo um público pelo menos

mais bem informado. O estudante antes não existia, o professor que antes não frequentava cantoria e outras, e outras classes por aí. Apesar de que eu sinto uma pena da cantoria de sítio está, como se diz, morrendo um pouco, até por causa da condição financeira dos que residem no sítio, não é nem porque não quer ouvir. É porque não tem condição financeira." (Cantador veterano "I", residindo em Mossoró-RN e atuando no meio urbano).

Além dessas vantagens advindas da penetração da cantoria no meio urbano, outras vantagens são normalmente apontadas, o cantador passou a ser visto como um profissional e conseqüentemente o seu trabalho passou a ser melhor recompensado:

"A cantoria de 60 prá 80 mudou talvez 80%. O cantador não era reconhecido. Quando havia um cantador de renome era conhecido só naquela região e com a criação dos congressos, dos programas de rádio, os cantadores que viviam escondidos nos pés de serra hoje estão lá em cima e o povo acreditando no cantador." (Cantador veterano "Q", residindo em Campina Grande e atuando no meio rural).

Em um outro depoimento, pode ser observada a necessidade do cantador deixar de ser um elemento estranho e intruso no meio urbano:

"Os cantadores hoje, são encarados como pessoas importantes. Há vinte e cinco anos quando eu comecei a cantar, o cantador era encarado como um vagabundo, como um marginal, violentador, carregador de mulher, sedutor, jogador, sem futuro. Hoje não, o cantador é um profissional, eu pelo menos me considero um profissional e as pessoas estão encarando assim o cantador, como um artista, então é um profissional, é positivo, né? Inclusive o apoio veio por isso, porque os cantadores hoje também têm uma nova postura, são caras que procuram ganhar, empregar bem aquilo que ganham e procuram ser vistos por outros setores da

sociedade, não ficam só naquela da bandeja ou da cantoria da casa e do local da cantoria, não. Hoje se relaciona com o pessoal de teatro, de cinema, de universidade, de rua, e tal, tal. Então ele englobou, se acoplou ao contexto." (Cantador profissional "J", residindo em Recife e atuando no meio urbano).

Outras modificações têm se verificado, relacionadas com a partilha dos rendimentos entre a dupla contratada ou até mesmo com relação à disputa individual entre os cantadores em dupla:

"O cantador hoje lê jornal, se baseia prá cantar um assunto lendo jornal. Os cantadores antigos se preparavam um ano todinho prá ir cantar com outro, debatendo contra, prá dar nele e ganhar sozinho. Hoje não faz mais isso. Os cantadores de hoje não são combinados memoriais, mas são combinados espirituais, porque ali se ganhar dez "tões" é repartido 50 prá um e 50 prá outro, antigamente, há uns quarenta anos atrás, só cantava despeitado. Tinha um cantador em Guarabira (Pb), quem cantasse mais, ganhava o dinheiro e o outro ia a pé prá casa." (Cantador veterano "Q", residindo em Campina Grande e atuando no meio rural).

Por sua vez, as informações trabalhadas na cantoria produzida hoje também têm fontes diferentes das de outrora, uma boa parte dos cantadores procura obter informações através dos jornais, revistas, almanaques, rádio e TV. Entre os programas de TV, por exemplo, os mais citados foram: os programas jornalísticos; Globo Esporte; Globo Rural; Bom Dia Brasil; Fantástico; Show de Calouros e, em raríssimas exceções, as novelas.

Nas palavras de um dos entrevistados, a importância dada ao acesso de informações através dos veículos de comunicação de massa é reforçada:

"O cantador não pode ser mais ninguém desinformado, principalmente hoje que nós temos órgãos de comunicação em todos os cantos. O cantador tem que ser bem informado, tem que ser atualizado politicamente. De todas as maneiras o cantador deve se atualizar, com jornal, com revista, com a Veja, com a Globo, que apesar de muito 'alienista', mas a gente tem que ser atualizado com ela, infelizmente é a que temos." (Cantador jovem "H", residindo em Paus dos Ferros-RN e atuando nos meios rural e urbano).

Na tentativa de sofisticar e intelectualizar a cantoria, visando adaptá-la às exigências sociais e políticas dos dias atuais, informa um outro entrevistado que:

"Os cantadores estão começando a cantar mais politizados e no passado não existia isso. O cantador começava com História Geral pensando que sabia das coisas, o que não tem nada a ver, porque você lê um pouco de História Geral, um pouco de História do Brasil... você tem que estar consciente é da crise que está acontecendo hoje, nos sistemas que passam pelo país, você se atualizar, você ter uma visão não alienada da realidade, do que possa ser em termos até de democracia para a classe do cantador." (Cantador jovem "F", residindo em Mossoró-RN e atuando nos meios rural e urbano).

Faz-se oportuno aqui uma referência à temática explorada pelos cantadores do século passado. Câmara Cascudo (1984b:131-4) informa que estes procuravam obter suas informações nos romances, recebidos de Portugal em prosa ou

verso, vertidos para as sextilhas e cantados nas feiras, pá-tios, fazendas e festas religiosas do sertão nordestino (5).

A partir dos romances tradicionais da França, Espanha e Portugal, é que o poeta sertanejo criou os romances de produção nacional. O cantador recorria ainda, frequentemente, a algumas obras consideradas indispensáveis, destacando-se: O Lunário Perpétuo, Missão Abreviada, Dicionário de Fábula e Manual Enciclopédico (6).

A cantoria em seu processo dinâmico não somente conserva certos temas de procedência sertaneja e até fragmentos de temas considerados precursores (citados anteriormente), como reelabora um conjunto de novas preocupações, hábitos e costumes, refaz, remodela ou dispensa os elementos que perderam a motivação ou a finalidade.

### 3.3.3- Preservar ou Inovar: uma polêmica entre cantadores

Há cantadores que temem que com a assimilação de novos elementos a cantoria se descaracterize, perca o seu referencial sertanejo, ruralista, interiorano:

---

5 São registrados os romances "História do Imperador Carlos Magno, e dos Doze Pares de França"; "Donzela Teodora"; "Princesa Magalona"; "Imperatriz Porcina"; "Roberto do Diabo"; "Miseno, ou o Feliz Independente do Mundo e da Fortuna".

6 O livro *Missão Abreviada* abordava rudimentos de História Sagrada, principais episódios bíblicos, figuras essenciais de profetas, patriarcas, algumas das parábolas de Jesus Cristo, os mandamentos de Deus, da Igreja; o *Lunário Perpétuo* trazia conhecimentos astronômicos, meteorológicos, regimes de vento, estações, divisão de festas, móveis e fixas, etc; já o *Manual Enciclopédico* e o *Dicionário de Fábula* informavam os nomes de deuses e heróis da Grécia e Roma. (CASCUDO; 1984b: 169)

"O cantador hoje está imitando o artista do Sul, o galã que canta em pé. Antigamente, o cantador cantava sentado, hoje já ajeita bem o colarinho da camisa, ele é influenciado por tudo quanto é moderno. Você hoje só sabe que ele é cantador se ele estiver cantando. Antigamente, ele era um homem mais simples, um homem do campo, usava uma gravatinha, era mais sertanejo, era mais um vaqueiro, mais um caçador. Hoje está parecendo mais um homem urbano. O que desgasta é o cantador usar hoje uma viola bonita cheia de bocas, violão italiano; é o cantador cantar em pé em vez de cantar sentado, isso ao meu ver vai descaracterizando." (Ex-cantador "T", residindo em Campina Grande).

Já entre os cantadores preocupados em inovar a postura artística no palco, a indumentária e o modo de cantar, fica descartado o receio de uma possível ameaça às raízes da cantoria:

"Muitas vezes os cantadores não se preocupam em inovar. Eu e outros cantadores nós temos muita vontade de inovar a arte de cantar, prá não ficar cantando a cantiga gemida, nem muito estático no palco. Cantoria tem que ser movimentada, (...), quem está diante de um artista não quer ver tristeza, não quer ver tragédia, não quer ver uma múmia, então não vai perder raízes se você cantar em palco belezas, se você faz coreografia, pantomimas, coisas bonitas que sejam correlatas à arte de se cantar, porque eu sou um cantador e como artista tenho que me estender por todos os lados, eu não vou ficar estagnado numa coisa que alguém nos impôs como norma, porque alguém não consegue fazer o que eu faço e que outros fazem no palco (...). Também não pode ser uma transformação muito brusca, muito violenta, é só o comportamento de se cantar, a indumentária. Eu acho que todo artista que vai se apresentar no palco tem que se apresentar com um astral bonito, acima da platéia. A indumentária é necessária. Antigamente nós tínhamos os cantadores com uma roupa que parecia um príncipe, aquilo ali era fascinante e nós relaxamos com a nossa indumen-

tária, nós estamos seguindo uma moda do dia a dia, ...". (Cantador profissional "M", residindo em João Pessoa e atuando no meio urbano).

Portanto, cantar em pé ou sentado, vestido com paletó conforme manda o figurino dos mais antigos ou com uma roupa mais descontraída ou criativa, manter um ritmo monótono ou empolgado na cantoria, são questões que provocam divergência entre os cantadores.

As preocupações são marcadas pelo desejo de inovar ou pelo receio de descaracterizar a tradicional cantoria, ou ainda, marcadas pela necessidade de preservar uma dada coerência entre os elementos estéticos da cantoria:

"Eu sou a favor de cantar sempre sentado e sem me empolgar porque eu acho a viola monótona e até certo ponto triste; então fica meio desconexo. Eu acho incoerente uma viola monótona com um executor desse instrumento empolgado. Eu acho que a mensagem era muito mais bem recebida se ele cantasse o seu comportamento na monotonia do instrumento." (Cantador profissional "N", residindo em João Pessoa e atuando no meio urbano).

Há cantadores que preferem privilegiar tais inovações conforme as exigências do público e do local de apresentação da cantoria:

"...Você chega na Praça da Sé em Olinda, com um bocado de caixa de som, com aquela multidão, aquela massa carente de uma linguagem efervescente, então você vai sentar ali e vai cantar como quem canta lá no pé de serra, que você canta a noite inteira? A platéia vai se aporrinhando tranquilamente." (Cantador profissional "S", residindo em Campina Grande e atuando nos meios rural e urbano).

Conforme os depoimentos até aqui apresentados, certas inovações são vistas por alguns cantadores como uma ameaça às raízes e às tradições da cantoria. Mas ao mesmo tempo a prática da cantoria urbana tem demonstrado para outros cantadores a possibilidade de coexistência e articulação entre a cultura popular e a cultura difundida pelos meios de comunicação de massa. Isto nos permite dizer que a chegada do cantador no meio urbano não o coloca em posição de mero receptor de uma cultura padronizada pelos meios de comunicação de massa, responsável por um processo de homogeneização de comportamentos, valores, práticas e orientações. O que se observa é uma dinâmica cultural bem mais complexa, promovendo uma articulação entre expressões da cultura popular e da indústria cultural.

Neste processo o cantador, ao se deparar com uma nova perspectiva produtiva urbana, ampliada a um maior número de pessoas e oferecendo melhores oportunidades de rendimentos, tenta conciliar a produção da cantoria rural com outras formas produtivas urbanizadas, que vão desde as apresentações sob a forma de espetáculo ou de caráter promocional até programas radiofônicos de viola, congressos de violeiros e discos de viola.

Em transformação, a tradicional cultura sertaneja assume novos elementos modernizantes, que se não chega a quebrar a harmonia de certos aspectos estéticos da cantoria (ritmo melódico, rima, estrofe, gêneros e temas), desdobra

seus gêneros, retrabalha, recodifica, reelabora novos temas e esboça novos contornos no pensamento poético.

O cantador, que antes enfrentava dificuldade em manter contato com cantadores de outras localidades, de outras regiões nordestinas, hoje já transpõe os limites geográficos do Nordeste em suas viagens, participação em congressos, festivais etc.

A cantoria de outrora, realizada ao ar livre, nas feiras, pátios e mercados ou apresentadas nas propriedades rurais, nos cantos de parede das residências, multiplicou suas possibilidades produtivas, estendendo-se às cidades interioranas, aos grandes centros urbanos do Nordeste e de outros estados do país.

A saída do cantador do seu meio de origem em busca de centros urbanos impõe à cantoria um novo contexto social e ideológico. O acesso aos veículos de comunicação de massa, de forma mais intensa, contribui para ampliar o universo de informações e, conseqüentemente, o vocabulário do cantador. A assimilação de um novo conjunto de representações permite a convivência de elementos novos com os já existentes, no mesmo espaço de sua expressão criativa.

Podemos dizer, por fim, que a cantoria produzida hoje conserva, por um lado, suas características tipicamente rurais e sertanejas e, por outro, apresenta elementos novos resultantes de sua adaptação ao meio social urbano, criando eixos de ligação e interação entre o passado e o presente.

## CAPÍTULO IV - OS PROGRAMAS DE VIOLA ADAPTADOS ÀS EXIGÊNCIAS DA RADIODIFUSÃO

### 4.1- Programas Radiofônicos de Viola em Campina Grande

Das cinco emissoras de rádio existentes em Campina Grande, três transmitem em AM (Rádio Borborema, Rádio Caturité e Rádio Sociedade) e duas em FM (Rádio Correio FM e Rádio Campina Grande) que não promovem apresentações de cantadores.

Nas emissoras de AM existem quatro programas dedicados exclusivamente à poesia repentista dos violeiros (Retalhos do Sertão, Pelos Campos do Improviso, Os Bambas da Viola e Violas na Sociedade). Apenas um programa (A Hora do Vaqueiro), mescla o seu horário com repente além de outros gêneros musicais, apresentando aboio de vaqueiro, forró e bandas de pífano (1).

Os programas, apresentados de segunda a sexta nas emissoras de AM de Campina Grande, totalizam 550 minutos semanais voltados para a transmissão dos gêneros do repente, sem considerar "A Hora do Vaqueiro" por transmitir esporadicamente gravações de viola de pequena duração, em disputa com os demais gêneros musicais apresentados a cada programa diário. O quadro abaixo procura retratar essas apresentações.

---

1 Conforme pesquisa por nós realizada junto as emissoras de rádio de Campina Grande, em 1988.

## PROGRAMAS DE VIOLA NAS EMISSORAS DE AM DE C. GRANDE

Emissora	Programa	Concessão	Horário	Duração
Borborema	Retalhos do Sertão	Contratado	17:05- 17:30	25 min.
Caturité	Pelos Campos do Improviso	Comprado	17:30- 18:00	30 min.
	Os Bambas da Viola	Comprado	5:30- 6:00	30 min.
Sociedade	Violas na Sociedade	Contratado	6:40- 7:05	25 min.
	A Hora do Vaqueiro	Contratado	16:00- 17:30	1:30 min

A transmissão de gêneros do repente através dos programas de rádio mencionados, com exceção do programa "A Hora do Vaqueiro", dispõem de 25 a 30 minutos diários, um tempo considerado restrito, segundo depoimentos de seus cantadores:

"... o horário é pouco, né? Aí não dá prá você fazer aquilo que deveria. Um programa de viola, no mínimo, deveria ter uns 45 minutos." (Cantador profissional "A" - Violas na Sociedade).

"Nós deveríamos ter mais tempo, porque sempre o programa é de meia hora, (...), mas naquela meia hora tem intervalos comerciais, tem propaganda, publicidade. Tem também pedidos, solicitações dos ouvintes, quer dizer ao invés da gente apresentar um gênero da cantoria popular, já vamos atender a uma canção, um poema, um trabalho escrito e nós gostaríamos muitas vezes de fazer um programa tocando qualquer assunto diferente. Mas o tempo é restrito (...), nós muitas vezes não temos tempo de apresentar como gostaríamos de apresentar." (Cantador veterano "C" - Retalhos do Sertão).

"O tempo de programa de rádio de cantoria é sempre 30 minutos, mas nunca é suficiente o tempo para atender os pedidos dos ouvintes." (Cantador veterano "O" - Os Bambas da Viola).

"Quando o programa é bem coberto publicitariamente, existe mais espaço pra gente cantar, (...), quer dizer se existisse uma única firma que patrocinasse um programa de viola bom, com dois cantadores bons, pra fazer uma amostra no mínimo de quatro modalidades em cada programa, aí sim seria uma coisa muita da boa. (...) teria tempo pra cantar, pra mudar de gênero, pra fazer qualquer coisa que era mais 'beneficiente' à classe." (Cantador profissional "J" - Pelos Campos do Improviseo).

#### 4.1.1- Concessão de Horários mais Usados

Em pesquisa sobre a apresentação de violeiros nas emissoras de rádio da Paraíba, Silva (1983:77) revelou que a realização de tais programas radiofônicos está intimamente ligada a quatro formas de concessão de horários, assim distribuídos: 1) horário comprado pelo cantador e pago por firmas comerciais, renda dos motes, canções e avisos; 2) horário cedido pela emissora com porcentagem dos patrocinadores para os violeiros; 3) horário patrocinado por uma autoridade/instituição e 4) horário da emissora com a contratação do violeiro dentro das normas da CLT.

Em Campina Grande, é maior a incidência de concessão de horário com o vínculo empregatício do cantador ao quadro de funcionários da empresa, conforme as normas da CLT. Nesta categoria, temos três programas apresentados

através das rádios Borborema e Sociedade, ambas pertencentes aos Diários e Emissoras Associados.

Silva (1983:81) já havia constatado, na época, que em todo o estado da Paraíba apenas duas emissoras mantinham esse tipo de concessão de horário, a Rádio Cariri (atual Rádio Sociedade) e a Rádio Borborema, ambas fixadas em Campina Grande.

Já no caso da Rádio Caturité, o horário é comprado pelo cantador e pago por firmas comerciais, renda de motes e canções. Este último tipo de concessão de horário verificado em Campina Grande, segundo Silva (1983:78), apresenta-se como a forma mais adotada pelas emissoras radiofônicas para a transmissão da poesia repentista no Estado da Paraíba.

#### 4.1.2- Interferência na Qualidade das Apresentações

Segundo Silva (1983:78 e 81), as formas de concessão de horários das emissoras podem determinar a qualidade dos programas radiofônicos de viola. Na forma de concessão de horário comprado pelo cantador, ele constata que a utilização da cultura popular pela emissora é estritamente comercial, e os aspectos criativos são relegados a um segundo plano. Enquanto que na forma de contratação do cantador pela emissora, não cabendo a ele a responsabilidade pelo pagamento do horário, "... a criatividade dos poetas se mostra mais livre e espontânea

através dos principais estilos e gêneros mais utilizados nas cantorias."

Ao contrário do que diz Silva, constatamos em Campina Grande, cinco anos depois, que o fato dos cantadores não serem os responsáveis pela obtenção dos patrocínios, não nos assegura que chegue a promover melhorias na transmissão das apresentações radiofônicas, pois outros aspectos de considerável interferência na condução dos programas com contratação de cantadores foram apontados no decorrer dos depoimentos.

O intervalo comercial, por exemplo, que deveria ocupar apenas três minutos do horário do programa, nem sempre é respeitado pela emissora, que o controla de forma flexível, fazendo uso de um maior tempo, desde que se faça necessário; ou ainda, a divulgação das cantorias a serem realizadas ou o atendimento de avisos, motes, poemas e canções, que fazem parte da rotina da grande maioria dos programas de viola, e que quando solicitados em maior volume implicam num menor aproveitamento do tempo para a exibição dos diferentes gêneros da cantoria.

Verificamos que tanto os programas com contratação de cantadores (Retalhos do Sertão e Violas na Sociedade) como os programas comprados (Pelos Campos do Improviso e Os Bambas da Viola), não estão conseguindo atender satisfatoriamente à transmissão de gêneros e modalidades do improviso, conforme foi dito anteriormente, seja por falta de tempo ou por falta de um patrocinador único .

O programa Retalhos do Sertão, por exemplo, está atravessando uma fase difícil, após a demissão de dois cantadores por motivo de contenção de despesas, segundo informa o seu cantador mais antigo:

"Nós estamos encontrando muita dificuldade, depois da saída de Juvenal de Oliveira e Arnaldo Cipriano, porque tem somente como cantador eu. Tem outros cantadores que aparecem, mas não têm obrigação de estar no horário do programa, vão quando querem. Eu faço com Zé Laurentino, que não é cantador, ele apresenta o programa e nós botamos discos, às vezes eu canto alguma coisa quando vem um pedido de poema, mas a maioria dos programas nós estamos fazendo mais através de discos, quando é prá ser feito ao vivo e não com disco. (...), quando não é oito é oitenta: quando precisava somente de um cantador prá fazer dupla comigo, eles botaram dois prá fazer três e quando tiraram, tiraram dois e ficou um, é um negócio todo em contraste." (Cantador veterano "C" - Retalhos do Sertão).

Os dados evidenciam que os cantadores estão insatisfeitos com o tempo oferecido pelas emissoras de rádio. Observam que quarenta e cinco minutos atenderia de forma razoável às exigências de um programa de viola, possibilitando uma maior renda obtida através dos notes, poemas, canções e publicidade, como ainda contribuiria para a melhoria da qualidade das apresentações.

#### 4.2- A Contribuição dos Programas de Viola

Se por um lado os interesses comerciais das emissoras dificultam o aproveitamento e a divulgação da arte popular através do rádio, por outro lado garantem ao

cantador a possibilidade de assegurar, com o seu trabalho, um certo prestígio e reconhecimento artístico profissional. Na fase inicial da carreira, por exemplo, os programas de viola funcionam como um meio seguro que favorece o amadurecimento profissional e a auto-promoção artística do cantador.

Em situação privilegiada estariam os cantadores que conseguem, logo de início, um horário nas emissoras de rádio. O cantador do programa Pelos Campos do Improviso, veiculado pela Rádio Caturité, ilustra esse tipo de situação, pouco frequente, quando comenta sobre as qualidades artísticas do seu parceiro de rádio:

"Atualmente nós estamos com Nonato Costa, rapaz jovem, rapaz de futuro brilhante, cantador já pronto prá guerra mesmo. Rapaz com 19 anos, mas de uma bagagem muito boa. Além de ser um bom repentista é muito bom prá programa de rádio, (...), a gente contrata aquele horário com a emissora, então a gente precisa também usar o lado comercial e o Nonato é bom nisso, ele canta muita canção, toca muita viola, (...), isso aí é uma coisa que faz faturar, porque como tem o público que gosta do improviso bruto, tem o que gosta do poema, gosta da canção." (Cantador profissional "J" - Pelos Campos do Improviso).

No entanto, a importância dos programas de viola começa muito antes do exercício prático profissional dos cantadores iniciantes. Através de alguns relatos sobre o despertar para a cantoria, é possível observar os programas de viola assumindo uma função educativa no processo de aprendizagem da arte do improviso:

"... antes eu era empregado comercial, nessa época o programa Retalhos do Sertão, aqui na Rádio Borborema, feito por Zé Gonçalves e Cícero Bernardes, era um programa de muita audiência, eles estavam no auge, todos dois, e eu ouvia aquele programa religiosamente, às 8 hs da manhã. (...) Surgiu um novo programa, na Rádio Educadora do Crato, cantado por Antônio Maracajá e João Alexandre. Então, eu ouvia aquele programa e pensava comigo: eu me atrevo a fazer isso também. Admirava, gostava e tentei fazer e deu certo, até hoje eu consigo fazer." (Cantador veterano "I", residindo em Mossoró-RN e atuando no meio urbano).

Em toda a trajetória profissional do cantador, vamos encontrar os programas de viola exercendo um importante papel não só na formação de futuros cantadores, mas na própria manutenção promocional de alguns, sobretudo para os cantadores que começam a perder espaço na profissão devido ao avanço da idade:

"Os cantadores velhos de minha idade prá cá, eles só têm renome se tiver programa no rádio, como Zé Gonçalves daqui, se ele fosse homem que não tivesse programa no rádio, ele já estava desanimado na arte igualmente a mim. (...), eu moro no sítio, eu não tenho programa em rádio, eu prá não dizer que nunca cantei em programa, eu já comprei um programa em Carpina, Pernambuco, passei pouco tempo devido a ser muito longe. A gente morando lá no sítio, pobre, não pode também estar todo dia na cidade, se gasta muito, e quem não tem, não pode gastar muito, não acha? E quando a pessoa tem programa, ele hoje pode gastar mil e amanhã, ganhar dois ou três, então ele já fez a arrumação de casa e já pode fazer a viagem dele, que não é obrigado o artista sair somente prá farrar não, ele vai no meio da farra, mas vai a fim de aventurar porque é pai de família, então é esse o meu caso. (...), e no sítio é o seguinte, só sai uma cantoria boa quando sai um cantador que está ligado ao rádio, porque o povo do sítio, ele acha

bom ligar o raidinho dele e o camarada falar dele, da mulher dele, dos filhos." (Cantador veterano "P", residindo e atuando no meio rural).

Existem também aqueles cantadores de primeiro escalão que conseguiram ampliar o seu universo profissional além das fronteiras do rádio, participar de congressos, gravar discos, publicar trabalhos e por isso mesmo conseguem contratações de cantorias em outros estados. Nesses casos, os programas de viola assumem uma menor importância para efeito de contratações de cantorias:

"... existem cantadores famosos que não cantam em programas de rádio, mas isso depois que adquire um grande 'know-how' profissional. Não é o caso de uma pessoa que está começando agora, que não tem renome. Agora que contribui, contribui, eu mesmo gosto de programa de rádio. Veja bem, aqui em Campina Grande, nessa região, nesse compartimento da Borborema, dificilmente eu canto, porque o nosso espaço de trabalho é mais fora: Recife, Caruaru, Garanhuns, Alagoas, Ceará. Agora prá o pessoal daqui da região, quanto mais cantar em rádio melhor porque aparecem contratos em Massaranduba, no município de Puxinanã, no município de Queimadas. Também não ligam prá o preço da cantoria, prá o poder aquisitivo do povo, canta de todo preço, canta de todo jeito, entendeu? É o que não se tornou famoso, não caiu na preferência do povo." (Cantador profissional "A", residindo em Campina Grande e atuando no meio urbano).

Já para os cantadores que não conseguiram tal sucesso, ou ainda estão à espera de melhores oportunidades, a quantidade de apresentações em programas de viola representa uma significativa conquista profissional. É o caso desta poetisa campinense que começou a cantar em 1948, no estado de Pernambuco, que, hoje afastada da profissão, lembra

algumas conquistas que marcaram a sua vida profissional. Em seus 26 anos de cantoria não chegou a participar de congressos e muito menos a gravar discos, no entanto os programas de viola sempre estiveram presentes:

"... fui cantando com um e com outro, e aí vim para a Paraíba, comecei a cantar nas estações de rádio, antes de vir prá Paraíba eu já cantava na Rádio Clube de Pernambuco, (...). vim praqui e cantei na Tabajara, depois na Borborema, perdão! não foi a primeira, a primeira foi a Rádio Cariri que hoje chamam Rádio Sociedade. Foi fundada aqui em Bodocongó por José Jatahy, eu cantei muito tempo lá, depois fundou a Rádio Caturité, eu comecei a cantar lá, foi fundado aquele Retalhos do Sertão, eu comecei a cantar no Retalhos do Sertão com Patativa, um cantador daqui da Paraíba e fui cantando. E lá pelo Recife, eu fiz apresentações de versos lá na Rádio Clube; cantei na faculdade fui a convite de Marcos Freire; cantei no Diário de Pernambuco três vezes, tive essa honra." (Ex-cantadora "U", residindo em Campina Grande).

O fato do programa de viola conferir prestígio ao cantador, valorizar o seu trabalho e aumentar as chances de contratação para as cantorias, justifica o interesse dos poetas em se apresentar no rádio.

#### 4.2.1- Hoje Tem Cantoria

Diariamente, os programas de viola divulgam as promoções de cantorias na área rural e em cidades de todo o Estado. Os locais em que são normalmente apresentadas variam entre sítios, propriedades, bares, restaurantes, clubes, colégios etc. As cantorias locais quase sempre são

anunciadas no mesmo dia ou com alguns dias de antecedência. Nos casos de cantorias na área rural ou em outras cidades paraibanas, os anúncios antecedem a data de realização da cantoria em semanas e até meses.

Assegura o cantador do programa A Hora do Vaqueiro que a possibilidade do cantador divulgar suas cantorias através do rádio tem levado o artista a ampliar o número de suas apresentações ao vivo:

"A importância chega a ser tanta que se você não divulgar no rádio, ele diz: Ah! não vou botar uma cantoria com o cantador fulano de tal porque ele não tem programa de rádio. Eu botei com outro cantador saiu, eu botando com um cantador que tem programa na rádio, então vai ser divulgado o meu nome. E através daquele programa do rádio o contratante, o dono da casa, no caso, pode dar uma lista com o nome dos vizinhos e diz: Leve esse aviso e essas pessoas prá você convidar no seu horário, certo?" (Cantador eventual "B" - A Hora do Vaqueiro).

Entre os contratantes de cantoria, a exigência de que elas sejam divulgadas através dos programas de viola é frequente, a ponto de alguns cantadores colaborarem em programas de viola, sem receber qualquer tipo de remuneração, proveniente da emissora ou do cantador titular do programa, em troca apenas do espaço para a divulgação de suas cantorias.

#### 4.3- Categorias Profissionais de Cantadores no Rádio

Silva (1983:84-5) registrou a existência de duas categorias profissionais de cantadores atuando nas emissoras

de rádio paraibanas: os titulares e os substitutos. Nos programas de viola pesquisados nas emissoras de Campina Grande, além dessas duas categorias, foi registrada a existência de mais uma categoria profissional, os colaboradores.

Na distinção entre as três categorias, o cantador titular é o responsável pelo programa, independente da forma de concessão do horário da emissora, sendo que, no horário comprado, o titular coordena os contatos com a direção da emissora e com os anunciantes; já no horário com contratação, o titular não precisa manter nenhum contato com anunciantes. No mais, em ambos os casos, desenvolvem o trabalho de locução e apresentação das duplas de cantadores e até mesmo fazem dupla com um outro cantador, seu parceiro de programa, visitante ou colaborador.

Em situação especial é que vamos encontrar a contratação de um locutor para apresentar o programa Retalhos do Sertão, o que exige da emissora a contratação de no mínimo mais um cantador para fazer dupla com o titular do programa, evitando assim, que o programa recorra aos discos de viola na ausência de cantadores visitantes ou colaboradores.

Já o cantador substituto é aquele que assume as atribuições do titular do programa, seja por indicação do titular e/ou da emissora (horário com contratação) ou a convite do titular (horário comprado); no caso deste precisar se ausentar para as cantorias, nos períodos de férias ou por motivo de doença.

Na categoria dos colaboradores, o cantador participa dos programas com certa frequência por sua livre e espontânea vontade, não assume nenhum compromisso com a emissora ou com o titular do programa e vice-versa, as suas apresentações não são remuneradas e portanto, não lhe são exigidas maiores responsabilidades para com o programa. A sua participação visa tão somente conseguir um espaço para divulgar suas cantorias.

#### 4.4- Avisos, Motes, Poemas e Canções

Quando se trata de horário comprado, o titular ainda é responsável pela arrecadação e divisão da renda dos pedidos do ouvinte com o seu parceiro de programa. A renda obtida com os avisos, motes, poemas e canções não é controlada pela emissora e, em algumas situações, pode funcionar como recurso complementar da renda publicitária dos anunciantes para a manutenção do programa.

No horário com contratação de cantadores, a emissora exerce controle sobre a renda de avisos e notas, obedecendo a uma tabela de preços apresentada pela gerência comercial da empresa, ficando de fora apenas os avisos de cantoria. Quanto ao controle da emissora sobre a renda de motes, poemas e canções, os depoimentos são controversos. A emissora diz que não exerce controle, enquanto os poetas afirmam o contrário.

Normalmente os pedidos de motes, poemas e canções chegam aos programas de viola através de cartas, quando não são entregues pessoalmente na recepção das emissoras ou diretamente aos cantadores. Em Campina Grande, os pedidos aumentam em dias de feira. Nas quartas e sábados, um maior número de ouvintes, procedentes de cidades vizinhas, como Pocinhos, Aroeiras, Massaranduba e outras, procuram as emissoras locais com os seus pedidos e avisos. O deslocamento até as rádios Borborema, Sociedade e Caturité é facilitado pela curta distância entre a Feira Central e as emissoras de rádio, todas localizadas no centro da cidade.

As modalidades mais solicitadas são as canções e poemas, em segundo lugar estão os motes. O ouvinte diz o mote ou a canção que deseja ouvir, indica o cantador que deverá cantar, o dia em que quer ouvir e, se for o caso, o seu oferecimento.

Geralmente os programas de viola reduzem os mais de cinquenta gêneros e modalidades da cantoria à apresentação de uma sextilha, primeiro gênero a ser cantado. Em seguida são atendidos dois ou três pedidos de poemas, canções ou motes, e raramente é introduzido um outro gênero do improvisado.

Já os avisos, entre as pessoas que estão na cidade e as que se encontram na área rural, comunicam tanto a promoção de festas, dias de viagens, quanto avisos de doença e notas de falecimento. Em termos de avisos, os mais

solicitados dizem respeito às apresentações de cantorias na área rural e cidades do interior paraibano (2).

No geral as apresentações de violeiros no rádio refletem uma clara tendência à execução de poemas e canções, ficando os gêneros do repente relegados a um segundo plano, seja porque dispõem de pouco tempo para as apresentações, seja pelo fato dos poemas e canções conseguirem agradar com facilidade o ouvinte de rádio.

Tais questões refletem a complexa relação existente entre a criação artística e a indústria radiofônica. Por um lado vemos a preocupação do cantador em preservar os elementos da cantoria e, por outro, a tentativa de adaptá-los às exigências da radiodifusão.

Os programas de viola não deixam de exercer um certo fascínio sobre o cantador, que é estimulado pela conquista de um novo mercado de trabalho, ao mesmo tempo em que vislumbra novas possibilidades para a divulgação e dinamização da cantoria nas áreas rural e urbana.

---

2 Segundo garante o presidente da Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos (ARPN), com sede em Campina Grande, gestão de 1987/88, todos os avisos de cantoria são dados gratuitamente numa espécie de "pacto" entre os programas locais e os cantadores da região, independente do cantador ser filiado ou de estar em dia com as mensalidades da Associação.

## CAPÍTULO V - OS CONGRESSOS: UM ESPETÁCULO PROMOCIONAL E SELETIVO DE CANTADORES

### 5.1- Congresso de Violeiros: convite de cantadores, seleção de gêneros e assuntos, e critérios classificatórios

Em geral a realização dos congressos conta com o apoio promocional de prefeituras municipais e associações de repentistas. Comportam em sua estrutura interna três comissões: comissão organizadora, comissão de seleção de gêneros e assuntos, e comissão julgadora ou de premiação.

A comissão organizadora seleciona um certo número de cantadores, entre vinte e trinta, considerados capazes de improvisar versos sobre qualquer assunto. O cantador menos informado ou menos urbanizado é preterido em favor do cantador de conhecimento mais diversificado e atualizado.

Cada cantador selecionado recebe uma carta-convite enviada pela comissão organizadora, informando a data, o local, as modalidades que serão apresentadas, cachês e premiações, além de informações sobre hospedagem e alimentação. Em anexo segue uma relação dos prováveis participantes que, entre si, irão escolher seus companheiros de dupla.

A comissão de seleção de gêneros e assuntos dá início ao seu trabalho a partir da confirmação do número de duplas que irão participar, selecionando os gêneros e assuntos a serem desenvolvidos pelos concorrentes.

A sequência e o tempo de apresentação de gêneros e assuntos obedecem, no geral, às seguintes normas: o primeiro gênero a ser cantado é a sextilha, seguida por um mote de sete sílabas e por outro mote de dez sílabas. Por último, vem o que se convencionou chamar de gênero livre, assim denominado porque, ao contrário dos três primeiros, só é conhecido na hora. São reservados sete minutos para a sextilha e cinco minutos para cada mote ou gênero, sorteados na hora.

As apresentações são realizadas geralmente em três dias, a cada dia um grupo de duplas é apreciado por uma comissão julgadora. No último dia as duplas que obtiverem um maior número de pontos disputarão os primeiros lugares e prêmios. Os demais concorrentes recebem apenas um cachê de participação.

São usados três critérios classificatórios diretamente ligados à estrutura poética das contendas, devendo a atenção dos jurados ser voltada para o bom desempenho das duplas nos itens: métrica, rima e oração. Este último item refere-se à observância do assunto que deverá ser cantado e ainda à originalidade dos versos improvisados. Aspectos de caráter subjetivo, como voz bonita, simpatia ou boa aparência do cantador, devem ser deixados de lado.

### 5.1.1- Os "Deuses" são Convidados

Não é todo e qualquer cantador que pode participar dos congressos. Conforme depoimentos, os congressos de hoje privilegiam cantadores já consagrados:

"Sempre todos os promoventes têm seus deuses, esses são os primeiros a serem chamados, depois vêm os que eles acham que têm uma boa aceitação do público." (Cantador jovem "H", residindo em Paus dos Ferros-RN).

Uma outra questão relativa à seleção dos cantadores convidados, normalmente mencionada nos depoimentos, diz respeito às exigências do próprio público:

"O público que vai a congresso é muito exigente por cantador de nome. É uma coisa que contribui até para o próprio estrelismo dos cantadores. Por exemplo, Campina Grande quer sempre ouvir Sebastião da Silva, Moacir Laurentino, Severino Feitosa, Severino Ferreira, Oliveira de Panelas, daí por diante, são os cantadores mais conhecidos. Enquanto lá em Carpina (PE), lá em Mossoró (RN), lá em Maceió (AL), lá no Ceará e em muitos outros lugares aí, tem cantadores com o mesmo nível e bagagem de cantoria, tudo é só falta de oportunidade." (Cantador jovem "F", residindo em Mossoró-RN).

A participação e a liderança classificatória em congressos não confirma apenas a fama de uma geração de cantadores, favorece também a ocupação de espaços profissionais em associações de classe, programas radiofônicos e gravadoras, além de proporcionar um maior volume de cantorias encomendadas.

Hoje, fazer parte de uma geração de bons cantadores também significa ter prestígio para gerir e ocupar espaços

dentro da própria categoria, até que novos cantadores estejam preparados para substituí-los.

#### 5.1.2- O Peso da Fama

Alguns participantes de congressos conseguem arrebatá-los, em maior número, os primeiros lugares, convertendo as premiações em pontos positivos para a manutenção do reconhecimento profissional.

As premiações observadas, por exemplo ao longo dos congressos realizados em Campina Grande, denota uma certa hierarquização no reconhecimento profissional que privilegia alguns nomes (1).

Na opinião de alguns cantadores jovens que participaram do XIV CNV de Campina Grande (1988), a frequente

---

1 A título de ilustração observem-se as premiações conferidas nos primeiros congressos realizados em Campina Grande:

##### I CNV-1974=

Ivanildo Vila Nova	x Moacir Laurentino	(1º lugar)
Diniz Viturino	x Manoel Xudu	(2º lugar)
Antônio Ferreira	x Geraldo Amâncio	(3º lugar)

##### II CNV-1975=

Geraldo Amâncio	x Ivanildo Vila Nova	(1º lugar)
Moacir Laurentino	x Sebastião da Silva	(2º lugar)
João Bandeira	x João Bernardo	(3º lugar)

##### III CNV-1976=

Moacir Laurentino	x Sebastião da Silva	(1º lugar)
Geraldo Amâncio	x Pedro Bandeira	(2º lugar)
Juvenal de Oliveirax	Oliveira Francisco	(3º lugar)

##### IV CNV-1977=

Geraldo Amâncio	x Ivanildo Vila Nova	(1º lugar)
Oliveira Francisco	x Severino Feitosa	(2º lugar)
Louro Branco	x Daudeth Bandeira	(3º lugar)

##### V CNV-1978=

Sebastião Dias	x Severino Feitosa	(1º lugar)
Louro Branco	x Sebastião da Silva	(2º lugar)
Manoel Xudu	x Adauto Ferreira	(3º lugar)

premiação de determinadas duplas não corresponde necessariamente ao bom desempenho no repente. A fama termina pesando na classificação da comissão julgadora, especialmente quando composta por jurados de pouca intimidade com a cantoria:

"...às vezes, através das comissões julgadoras os cantadores jovens são discriminados, não são conhecidos e aí a comissão julgadora acha que só o nome é que prevalece, não são todas, mas 80%, 90% das comissões julgadoras fazem isso. Foi como aconteceu no congresso de Souza (PB), a gente fez uma boa apresentação, eu e o colega meu, mas a gente merecia ser classificado, a gente ficou com uma diferença para a última dupla classificada de 36 pontos. Então, a gente não teve nem erro de rima, porque sempre eles botam de 0 a 5 prá rima, prá métrica e prá oração, a oração é o conteúdo, então se você desmetrifica uma vez perde 0,5 pontos, fica com 4,5, mas se você for desmetrificar dez versos você já acusa. Claro que o cantador rimar errado é muito difícil, é mais pelo momento que as vezes o cantador rima errado, mas quando você rimou errado claro que você perdeu; se você desmetrificou perdeu na métrica e perdeu na oração. Como tem pessoas que nem sabem o que é rima, nem métrica, nem oração, só porque é formado, é vereador, prefeito, algum candidato, eles botam na cantoria. Aí vem o sr. fulano de tal que não olha quem cantou ruim, quem cantou mau. Foi o que aconteceu com a comissão julgadora que deu 1 em rima prá gente, quer dizer que a gente rimou errado, teríamos que ter errado oito vezes e a gente não teve nem um erro de rima." (Cantador jovem "H", residindo em Paus dos Ferros-RN).

Os critérios classificatórios estabelecidos para os congressos, conforme os depoimentos, nem sempre são cumpridos e quase nunca correspondem às expectativas das duplas concorrentes e do próprio público presente, apesar

dos esforços de se buscar comissões julgadoras cada vez mais capacitadas:

"É a maior preocupação para os cantadores, sempre perguntam logo quem é a comissão julgadora. Por incrível que pareça, é difícil encontrar uma boa comissão julgadora, até prá gente escolher uns cinco cantadores prá julgar cantador está difícil. Eu mesmo já participei de mais de dez comissões julgadoras, tem alguns congressos que não querem mais que eu cante, quer que eu vá julgar, porque dizem que eu sou competente prá julgar, mas eu acho muito espinhoso porque a mesa tem que ser autônoma e prá gente fazer um trabalho sério... se for cinco membros, quatro julgando certo, um julgando errado, acaba o trabalho." (Cantador jovem "H", residindo em Paus dos Ferros-RN).

Mesmo assim ele ainda pode enumerar exemplos de boas comissões:

"A comissão de Mossoró (RN) é muito boa, a comissão de Patos (PB) é muito boa, a de Paus dos Ferros (RN) é excelente, Ferraduras (RN) quando faz é com uma comissão boa e o resto está difícil da gente encontrar comissão boa." (Cantador jovem "H", residindo em Paus dos Ferros-RN).

Por sua vez, os organizadores de congressos em Campina Grande acreditam que vem crescendo a preocupação de compor uma comissão julgadora que mantenha estreita intimidade com a produção do repente. Visitantes ilustres vão sendo substituídos por cantadores, ex-cantadores, poetas populares, cordelistas ou amantes do repente.

### 5.1.3- O Caso dos Visitantes Ilustres

O convite de pessoas ilustres para compor comissões julgadoras de congressos em Campina Grande não obteve bons resultados, a exemplo do V CNV, (1978), marcado pelo desentendimento ocorrido entre a comissão organizadora e a comissão julgadora.

Naquela oportunidade um dos membros da comissão organizadora entrou em atrito com o presidente da comissão julgadora, o sonetista Eurícles Formiga. Em protesto, este e o cantor Luís Vieira, convidados do Sul, retiraram-se da comissão no último dia do congresso, atitude que foi seguida pelos demais jurados. Assumiu então uma nova comissão sob a presidência do ex-cantador José Alves Sobrinho, acompanhado pelos poetas José Laurentino, Manoel de Almeida Filho, Clotilde Távares e Bráulio Tavares (2).

O caso terminou por servir de alerta para os cantadores e organizadores dos congressos de Campina Grande. Um dos membros da segunda comissão julgadora do V CNV, fornece maiores informações sobre a causa do desentendimento:

"... entre os membros da comissão julgadora estavam Eurícles Formiga e o cantor Luís Vieira, convidados especialmente pela comissão organizadora. Passada a primeira eliminatória, no sábado (3), houve uma reunião no Museu de Arte e

---

2 Estas informações foram obtidas através de algumas consultas, realizadas em 1989, ao arquivo da Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos de Campina Grande, PB.

3 O entrevistado retifica no decorrer do seu depoimento o dia da palestra de Bráulio Tavares, diz ele que na verdade a palestra ocorreu no terceiro e último dia do congresso,

durante a reunião foi convidado Bráulio Tavares para fazer uma análise, um levantamento sobre a primeira noite do congresso, e Bráulio na palestra citava que os membros da comissão julgadora, convidados, estavam dando pouca atenção aos cantadores, não estavam observando bem. Enquanto os cantadores concorrentes estavam dando aquela força, energia prá se sair bem, os membros da comissão julgadora estavam conversando entre si, dando pouca atenção aos repentistas. Então, depois dessa preleção e Bráulio, inclusive, enfatizava que as comissões futuras de congressos de cantadores deveriam ser feitas, não trazendo medalhões, pessoas sem muita intimidade com a cantoria em si, mas os membros da comissão julgadora deveriam ser pessoas que assistem a cantorias, pessoas que não analisam a cantoria somente pelos livros de escritores que fazem o julgamento dos cantadores. Mas sim, aqueles que assistem mesmo, que vão lá, que prestigiam. Então ele fez essa palestra e quando o Formiga e o Luís Vieira souberam deste ponto de vista do Bráulio, sentiram-se ofendidos e sem dar nenhuma satisfação, pegaram o avião e foram embora." (Escritor e declamador de poesia sertaneja "V", residindo em Campina Grande).

#### 5.1.4- É Preciso Ter Moral para Julgar Repente

Entre os cantadores é sabido que a preocupação de se compor uma comissão julgadora com pessoas experimentadas na arte do repente não consegue eliminar os possíveis problemas classificatórios, apesar de já ajudar bastante:

"Prá você julgar é muito difícil, é preciso você ter uma coisa chamada moral. Eu acho que a questão da comissão julgadora não é acabar a comissão, mas é colocar na comissão julgadora elementos

---

pela manhã. No mesmo dia a noite, a finalíssima se realizou sob o julgamento da nova comissão.

que tenham capacidade de julgar, enquanto tiver elementos que quando chega uma dupla de paletó, com viola bonita e que se balançou, e antes de terminar ele já coloca 10... Eu acho também que no meio dos poetas tem um bocado de cantador que não são preparados prá fazer esse julgamento, elementos que podem proteger o amigo tal, o colega tal. Eu acho que tem que botar elementos que saibam julgar e que além de saber, tenha moral prá não prejudicar o resultado." (Cantador jovem "F", residindo em Mossoró-RN).

Por outro lado, alguns cantadores reconhecem que a tarefa de julgar uma construção poética no momento em que está sendo criada não é das mais fáceis:

"A cantoria é muito vasta. Você julgando, não pode nem mudar a vista, porque mudou a vista, uma desmétrica passa muito rápido, uma rima é depressa demais. o cantador pode perder uma rima e o julgador não dar fé." (Cantador jovem "G", residindo em Cajazeiras-PB).

Além da dinâmica do repente nem sempre permitir uma análise minuciosa dos versos improvisados, a rápida sequência das estrofes produzidas pelos cantadores cada um com seu estilo, nivelados ou desnivelados em sua capacidade poética, deve ser julgada a partir do desempenho global e não do desempenho parcial de cada cantador.

Um outro aspecto ressaltado pelos entrevistados, a originalidade do improviso, por exemplo, só poderia ser bem observada por uma comissão que acompanhasse de perto a maioria dos congressos que se realizam.

### 5.1.5- Quando o Mote é Ruim

Não apenas a comissão julgadora é alvo das críticas dos cantadores que costumam participar de congressos, mas também a comissão de seleção de gêneros e assuntos.

O gênero e o assunto a serem cantados por cada dupla é sorteado na hora. Ocorre que as possibilidades exploratórias oferecidas pelo assunto sorteado, pode ou não favorecer o bom desempenho da dupla. Nem tudo irá depender da sensibilidade poética, agilidade mental, domínio da técnica e conhecimento geral dos concorrentes:

"Acontece em muitos congressos do cantador não acertar muito, devido o material que tem pra cantar ser limitado, restringido a coisas pequenas." (Cantador profissional "S", residindo em Campina Grande).

Outros reclamam do tipo de motes e assuntos:

"Nesse congresso mesmo (4) eu peguei um mote: '... um criminoso/Quem mata a ecologia', está errado, ninguém mata a ecologia e depois eu peguei um mote de pássaro: 'O pardal só parece um inocente/Que perdeu-se no centro da cidade', um mote ruim de se cantar, já pensou um pardal parecer um inocente, o único pássaro que se adaptou a poluição urbana. Foi o que eu fiz." (Cantador jovem "H", residindo em Paus dos Ferros-RN).

A dupla de cantadores fica sujeita a linhas temáticas diversas. Recorrendo a exemplos ilustrativos do IX CNV de Campina Grande (1983), o mote tanto pode sugerir uma temática lírica: "Sepultei minha saudade/Na hora do sol se por"; como pode ser opinativo: "Se o Código Penal não for

4 Entrevista concedida na oportunidade do XIV CNV (1988), realizado em Campina Grande, PB.

mudado/A matança do povo aumenta mais"; ou exigir atualização de informações como o caso da falha médica que ocasionou a morte da cantora Clara Nunes: "Foi um erro de nossa medicina/Que fez Clara partir antes de nós."

Forçado a atender a essa diversidade temática, o cantador se esforça por se sair bem, tanto para garantir a sua premiação em dinheiro como para assegurar o seu prestígio profissional. Por isso, a dupla não pode vacilar no improviso, não se permite qualquer falha na métrica, na rima ou na oração.

## 5.2- Competição e Nervosismo

O caráter competitivo dos congressos alimenta o mito da dupla invencível, o mito da genialidade. Algumas duplas irão se classificar e outras fatalmente irão ser desclassificadas.

Um dos entrevistados, com 25 anos de cantoria, tendo conquistado uma média de 56 primeiros lugares em congressos promovidos no Nordeste e no Sul do país, admite que a tensão nervosa existe, mesmo entre os cantadores de fama:

"..., ali tudo é na base da competição, quando vem a competição existe o nervosismo, a tensão nervosa de ganhar, de perder, (...). Mesmo por amor à profissão nós temos uma certa ganância, naquele momento ninguém quer sair no sexto lugar, todo mundo quer um lugar mais prá frente, como diz a estória. E ali existe uma tensão nervosa muito grande, (...). Ivanildo sabe que se eu estiver feliz ele é sujeito perder prá mim num congresso, eu sei que se Ivanildo estiver feliz eu perco

prá ele num congresso. Sebastião da Silva, Geraldo Amâncio, Daudeth Bandeira, Oliveira de Pannels, todos nós temos medo um do outro dentro de um congresso. Há cantadores que participam de congresso que a gente não tem medo, são cobras sem veneno, mas as cobras que se mordem, todas sofrem tensão nervosa." (Cantador profissional "E", residindo em Campina Grande).

Um outro entrevistado, também com 25 anos de cantoria, com uma média de 80 primeiros lugares e apenas duas desclassificações, já acredita que a tensão competitiva não atinge os cantadores consagrados e sim, os cantadores iniciantes:

"..., hoje não está refletindo não, hoje todo mundo chegou onde tinha de chegar, daqui a cinco anos vai refletir com esses novos cantadores (5), quando eles começarem a lutar pelo espaço, pela fama, pelo conceito, pelo dinheiro, mas por hora, não." (Cantador profissional "J", residindo em Recife).

Já na opinião de um dos cantadores da nova geração, com seis anos de cantoria, tendo conquistado 28 classificações, destas, três primeiros lugares, a tensão competitiva não é privilégio dos cantadores que estão começando:

"O cantador tem duas alternativas quando começa a cantar em congresso: é subir ou cair, porque muitos cantadores têm

---

5 O entrevistado quando fala dos novos cantadores está se referindo especialmente aos cantadores Antônio Lisboa, Nonato Costa, João Lourenço, Jomacir Dantas, Chico de Assis e Rogério Menezes, que também estavam participando do XIV CNV. Essa nova geração de cantadores, ao contrário do que foi dito, já vem se preparando, adquirindo confiança através da prática profissional, participando de congressos e conquistando premiações. No XIV CNV, em Campina Grande, foi possível observar a classificação em quinto lugar da dupla João Lourenço e Antônio Lisboa, numa demonstração de que esses novos cantadores estão conquistando espaço e prometem despontar em futuros congressos.

problemas, ninguém me diga que vai prali sem ficar nervoso, principalmente os jovens, até os próprios cantadores já maduros. As vezes a gente sobe quente, pensa que está quente e chega lá esfria, é um negócio que você não sabe explicar, é muito suspense." (Cantador jovem "G", residindo em Cajazeiras-PB).

O clima de tensão presente na competição dos congressos, seguido pela expectativa do sorteio de gêneros e assuntos a serem cantados, numa média de 22 minutos reservados para cada dupla, e ainda, a boa ou má receptividade do público presente, são fatores que determinam a produção das 10 a 15 duplas concorrentes.

Conforme alguns depoimentos, as normas que regulam a criação do material produzido em congressos de violeiros dificilmente permitem ao cantador apresentar o que há de melhor de sua capacidade criativa:

"No congresso o cantador não produz 50% do que ele tem condição." (Cantador profissional "S", residindo em Campina Grande).

O ponto de referência de tais depoimentos é a tradicional cantoria de pé-de-parede, que pode durar até seis horas, onde o cantador dispõe do tempo necessário ao aquecimento de suas idéias. Livre dos minutos contados e de temas nem sempre bem elaborados ou até mais exigentes, a produção da cantoria de pé-de-parede flui em circunstâncias de maior liberdade criativa:

"No congresso, o cantador já vai preparado para vencer, vai com maldade, e na cantoria de pé-de-parede ele fica tranquilo e, além do mais, nos congressos os temas solicitados em geral são mais difíceis, não permitem ao cantador susten-

tar o tema por muito tempo sendo os 20 minutos o suficiente, em alguns casos, o cantador desenvolve já se arrastando." (Cantador profissional "S", residindo em Campina Grande).

No entanto, há cantadores que encaram o clima de tensão competitiva dos congressos até como um estimulante, exigindo maiores cuidados no domínio da técnica do repente:

"A cantoria de competição dos congressos tem uma vantagem, porque o cantador se cuida mais, se preocupa em saber que qualquer tonzinho ou desmetrificação, uma falta de oração, uma repetição de rima e tal, ele leva desvantagem. Ali nunca deixa de haver o nervosismo, por mais prática que se tenha, sempre surge a onda de nervosismo, prá uns mais prá outros menos, mas mesmo assim acontece de em cima do palco se fazer quase milagre, se fazer apresentações quase idênticas as da cantoria de pé-de-parede." (Cantador veterano "I", residindo em Mossoró-RN).

### 5.3- Interesses Profissionais da Categoria

Além de questões relacionadas à organização dos congressos, como convites de cantadores, seleção de gêneros e assuntos e critérios classificatórios, questões mais abrangentes de interesse da categoria profissional são lembradas com certa frequência nos intervalos das apresentações, nos bate-papos entre cantadores.

Alguns cantadores tecem suas críticas aos congressos mais recentes que não reservam, em suas programações, um espaço para debates dos problemas que afligem a categoria de cantadores:

"Tem congressos que eles anunciam aí e não tem nada a ver com congresso, são mais festivais. Quando é só prá cantar e não

falar dos problemas, não é congresso, é festival. Meu primeiro grande método de fazer um congresso é fazer com todos os presidentes das Associações pra gente debater os problemas da classe." (Cantador jovem "H", residindo em Paus dos Ferros-RN).

A importância dos congressos no atendimento das necessidades da categoria é questionada:

"Congresso eu acho assim que não seja uma coisa de necessidade da categoria, é uma coisa mais de promoção, pra elevar o cantador em termos de divulgação, não dá pra englobar todo mundo da categoria. Um congresso ele pega a minoria da categoria, no máximo ele bota 30 cantadores por congresso, enquanto a categoria tem mais de cinco mil cantadores. Tem outra coisa, em todos os congressos você sempre encontra os mesmos cantadores. Os cantadores que você vê em Campina Grande, você vê em Mossoró (RN), em Patos (PB). Esse mesmo grupo aqui a gente encontra sempre, essa semana a gente está aqui (6), na semana passada a gente esteve em Arco Verde (PE), semana que vem a gente está em Caruaru (PE), na outra semana em Limoeiro do Norte (CE), e depois é Lavras da Mangabeira (CE), depois Petrolina (PE), depois Recife. Esse mesmo grupo aí você vai ver em tudo que é congresso, então eu acho que atualmente congresso não é uma coisa que atenda a um maior número da categoria." (Cantador jovem "F", residindo em Mossoró-RN).

Apesar dos congressos conseguirem congregar um razoável número de cantadores provenientes de diversas localidades (7), o clima de debate, a exemplo do que ocorreu

6 Entrevista concedida na oportunidade do XIV CNV (1988), realizado em Campina Grande, PB.

7 Além dos vinte a trinta cantadores que se confrontam por congresso, leve-se em conta também aqueles que fazem parte das comissões de promoção, prestam serviços de apoio ou engrossam as fileiras do público.

no V CNV (Campina Grande - 1978), vem perdendo o seu espaço na programação dos congressos mais recentes.

A luta pelo reconhecimento da profissão e pelo benefício previdenciário, ou ainda, a política de combate à desonestidade das gravadoras e dos plagiadores, poderiam encontrar nos congressos uma boa oportunidade para a organização da categoria na solução dos seus problemas. Ao invés disso, as associações estão mais preocupadas em produzir os congressos sob a forma de espetáculo promocional, atendendo aos interesses de um certo número de cantadores já consagrados e, em menor número, abrindo espaço para cantadores jovens que oferecem boas possibilidades de destaque profissional. Mesmo assim, não se pode negar que a necessidade do cantador conquistar novos espaços não tenha encontrado nesse tipo de espetáculo uma resposta satisfatória.

A cada congresso disputado o cantador tem a oportunidade de reafirmar o seu prestígio na conquista de um maior número de fãs e, em consequência, a tradicional cantoria de pé-de-parede, que individualmente conta com um público mais reduzido, foi reforçada como elemento de preservação da profissão, juntamente com os programas radiofônicos de viola.

## CAPÍTULO VI - A DIFÍCIL INCURSÃO DO DISCO DE VIOLA NA INDÚSTRIA FONOGRAFICA

### 6.1- A Atuação das Gravadoras no Mercado do Disco de Viola

Conforme os depoimentos e com base em 12 discos que conseguimos reunir, gravados entre os anos de 1980 a 1986, destacam-se no mercado do disco de viola algumas gravadoras sulistas, como Copacabana, Continental e RCA, ou ainda, o grupo COMDIL, com matriz em Recife.

As gravadoras do sul do país mantêm escritórios de representação em algumas capitais do Nordeste, atuando apenas na área comercial (distribuição e promoção), permanecem no Sul a área artística (equipe de produção), a técnica (equipe de gravação e equalização final do disco) e a industrial (reprodução em matrizes e multiplicação de cópias) (1). Já a COMDIL, empresa mestra de um grupo de varejo e atacado (lojas Aky-Disco, A Modinha e Sacolão do Disco) e de produção de discos (Polydisc), concentra sua

---

1 Othon JAMBEIRO (1975:45) informa que uma empresa fonográfica completa abrange quatro áreas de atividades: a artística, a técnica, a comercial e a industrial. No entanto, nem todas as empresas fonográficas possuem essas quatro divisões. O setor artístico congrega orquestradores, regentes, produtores e demais elementos necessários à elaboração do aspecto intelectual das gravações; o setor técnico reúne especialistas em áudio e eletrônica que manejam a aparelhagem que capta, filtra, distribui e fixa os sons; o setor comercial cuida da promoção e distribuição dos discos e o setor industrial ocupa-se da reprodução do fonograma em moldes denominados matrizes ou "stampers", e da multiplicação de cópias por prensagem e sua rotulação.

atuação principalmente no Nordeste, desde a área de produção até as áreas de distribuição, promoção e vendas.

Um dos entrevistados (1988) informa que:

"A Chantecler (2) grava somente duas duplas, Sebastião da Silva com Moacir Laurentino e Geraldo Amâncio com Pedro Bandeira. Ela não grava mais agora, não porque os outros não tenham a mesma competência, não. E porque ela não quer gravar os outros eu não entendo, eu não sei. Existe uma gravadora no Recife, Cactus (3), é, parece que é essa mesma, que já gravou umas duplas aí, agora eu não sei dizer quem ela gravou. A Continental é a mesma Chantecler, ela gravou de uma só vez seis duplas: Fenelon Dantas e José Monte, Waldir Teles e Zé Gomes, Cícero Nascimento e Lúcio da Silva, Exedito Sobrinho e Lourival Pereira, Sebastião da Silva e Moacir Laurentino. Aí, ficaram somente com Sebastião e Moacir que já vinham de longe, já haviam gravado parece que cinco e os outros ela cortou, sem ter nem prá quê, nem divulgou nem nada e cortou." (Cantador "D" com um LP gravado, residindo em Campina Grande).

Moacir Laurentino faz dupla com Sebastião da Silva há 12 anos e juntos chegaram a gravar sete LPs pela Chantecler, constituindo-se na dupla de cantadores mais vendida entre os anos de 76 a 85. Moacir Laurentino (1988) confirma a política de retração da gravadora Chantecler:

"A Chantecler, a Continental, estão paradas agora. Também nessa fase de dificuldade financeira, me dizem que têm intenção de continuar, de reativar, mas no momento estão paradas." (Cantador "E" com

2 A Chantecler é sucursal da Continental, com representação em Recife.

3 Na verdade, Cactus foi um selo que pertenceu à Polydisc, desativado a partir de 1985 ou 86, conforme o diretor comercial da Polydisc. Entre as gravadoras, é comum a criação de selos periódicos, possivelmente para driblar o imposto de renda e até os honorários de seus intérpretes e/ou compositores.

sete LPs gravados, residindo em Campina Grande).

#### 6.1.1- Interesses Comerciais da Indústria do Disco

A conduta da indústria do disco se enquadra naquilo que se convencionou designar cultura de massa, uma cultura regida pelas leis da economia de mercado, produzida em grande escala, perseguindo a homogeneização do gosto coletivo, de acordo com Othon Jambeiro (1975:passim) em estudo sobre as condições produtivas da canção de massa. O autor acrescenta que as gravadoras, ao contrário do que costumam assegurar - interesses comerciais voltados para variados segmentos de público e produção de discos para os gostos mais diversos - caracterizam-se justamente por uma produção mais acentuada para determinados tipos de público, procurando com insistência direcionar a sua produção para o público de maior poder aquisitivo (4).

Neste caso, são oportunas as considerações feitas por Souza Martins (1975: 114), ao chamar a atenção de Othon Jambeiro para o aspecto da generalização improvável de que a música sertaneja destina-se a um público sem importância

---

4 "A maioria esmagadora delas, por exemplo, sabendo que as camadas da população de menor renda financeira praticamente não compram discos, consumindo música apenas através do rádio, deixou de produzir o gênero conhecido como 'música sertaneja', cuja tendência, inclusive, é desaparecer das faixas gravadas dos discos. Atualmente, somente uma, a Chantecler, tem uma produção intensiva deste gênero, tendo herdado das outras gravadoras o mercado a ele relativo. As demais vêm, a cada dia, competindo mais e mais umas com as outras, na disputa da preferência das camadas mais favorecidas da população." (JAMBEIRO; 1975:16-7)

como mercado. Lembra que é inevitável a permanência de uma "cultura rústica", tanto no campo, quanto na cidade, constituindo-se no abrigo das classes em vias de transição, contingentes populacionais atraídos e expostos à produção simbólica difundida pelos meios de comunicação de massa e ao estilo de vida urbano. Afirma ele textualmente:

"Assim sendo, impossibilitado de integrar-se em formas 'estáveis' de emprego, o trabalhador marginalizado não estaria, entretanto, impedido de integrar-se em formas 'estáveis' de consumo (ainda que baixo nível de consumo), o que quer dizer que a mercadoria que se vende não tem preconceitos contra a origem do dinheiro que a compra. E com isso, esse tipo de trabalhador tem o seu peso e a sua presença no mercado consumidor, influenciando nele como qualquer outro, respeitadas apenas as diferenças que, por variadas razões, inclusive o montante da renda, promovem a diversificação das estruturas de consumo." (1975:116)

Tais considerações mostram a complexidade do mercado da indústria fonográfica, que direciona a sua produção conforme as perspectivas de maior lucro. Por isso mesmo, é pouco provável que a música regional venha a "desaparecer das faixas gravadas dos discos", pois, sob a ótica da indústria cultural, pouco importa se o consumidor é subempregado ou não, se o seu poder aquisitivo é precário ou não, o que importa é que o seu lugar no consumo esteja assegurado. (5).

A indústria fonográfica, em seu mecanismo de expansão, não está preocupada em satisfazer o gosto da

---

5 Cf. as informações contidas no trabalho de José de Souza MARTINS, In: Capitalismo e tradicionalismo, Cap. VIII, e Cf. ainda, Waldenir CALDAS, Acorde na aurora, p.19-44.

maioria e sim ampliar o consumo, adaptando-se a segmentos de mercado. Para ela, "... é indiferente o estilo musical; qualquer que seja ele, a indústria do disco logo se adapta." (CALDAS;1979:21) Ela cria seus mecanismos para conseguir maior lucro, conforme admite o próprio Jambeiro (1975:17): "... a maioria dos fabricantes de discos trabalha à base de compensação de um disco pelo outro, o que lhes permite margens de lucro variando entre sete e nove por cento, em média."

A alusão que fazemos aqui à música sertaneja do Sudeste prende-se ao fato de que há semelhanças entre esta e o gênero musical cantoria de viola, no que tange às origens rurais e ao processo de comercialização pelas gravadoras.

#### 6.1.2- A Polydisc Informa

O diretor da área comercial da Polydisc, que trabalha no ramo de disco há vinte e dois anos, informa que para se gravar um disco de viola (1988), os interessados precisam garantir a venda de um número mínimo de cópias em torno de três mil discos. Uma tiragem inferior não corresponde ao custo da produção artística que envolve despesas com estúdio, fitas, mixagem, associado ao custo promocional. Com relação à parte de confecção industrial do disco, o preço não pesa tanto porque o custo é quase o mesmo para qualquer gênero musical. O mesmo ocorre com a embalagem do produto que não representa gastos substanciais.

A capa do disco de viola não chega a exigir um trabalho laborioso de arte e criação, geralmente é feita com uma foto da dupla de corpo inteiro ou da cintura para cima, exibindo as suas respectivas violas, reproduzida em policromia e, em raríssimos casos, em preto e branco, o que barateia mais ainda. Sendo assim, os itens que encarecem realmente o disco são sem dúvida a produção e a promoção.

No entanto, é bom lembrar que, no caso do disco de viola, o produtor fonográfico não chega a ter despesas com músicos ou mixagem, muito menos com a promoção, conforme quis fazer crer o diretor da área comercial da Polydisc.

Segundo um outro entrevistado, que trabalha na área de produção da Polydisc há treze anos, a produção do disco de viola tem um custo relativamente barato em comparação a outros gêneros musicais. As duplas cantam e tocam suas violas ao mesmo tempo, o que elimina despesas com músicos ou mixagem. Conforme foi dito, trata-se de uma gravação simples, livre de arranjos musicais ou de qualquer outro tipo de novidade que prolongue o número de horas de estúdio, sendo suficiente em média umas quinze horas para uma gravação desse porte (6).

---

6 Conforme o mesmo entrevistado (out./1988), umas quinze horas de estúdio representavam na época, em termos de cruzados velhos, uns duzentos mil, acrescidos por mais cento e cinquenta mil cruzados pagos à produção. Portanto, o preço final para a produção artística e técnica de um disco de viola, na época, ficava em torno de trezentos e cinquenta mil cruzados.

## 6.2- Ausência de Apoio Promocional

Segundo informações dos cantadores, o disco de viola entra no mercado sem o apoio promocional das gravadoras. Quase sempre a dupla de cantadores é quem faz a sua própria divulgação, ao receber da gravadora uma cota mínima de discos. Essa cota é determinada de forma arbitrária, sabe-se que deveria ser calculada a partir de uma porcentagem "X" aplicada a uma tiragem "Y", mas esses números não são revelados com precisão.

Vejamos o que diz este cantador com três discos gravados:

"A gravadora se responsabiliza pela divulgação, só que não faz, não faz divulgação nenhuma. O cantador recebe uma pequenina cota de discos, podemos dizer cinquenta discos, justamente para divulgar. O cantador distribui aqueles discos nas rádios, com os amigos. Você não escuta por hipótese nenhuma uma propaganda na televisão que seria justamente o veículo que tem poder de maior divulgação e seria o veículo mais adequado para se fazer a divulgação, e você nunca escutou se tocar uma pequena faixa de um disco pela televisão como propaganda." (Cantador "N" com pelo menos três LPs gravados, residindo em João Pessoa).

Em outros depoimentos, os cantadores afirmam desconhecer o número de cópias vendidas:

"Não sei, nenhuma dupla sabe, não há pista. A gravadora apresenta o que ela quiser. Ela pode vender 10 mil cópias e dizer que vendeu só mil cópias." (Cantador "D" com um LP gravado, residindo em Campina Grande).

Tal situação é corroborada por cantadores experimentados em gravações de discos. Este cantador, por exemplo, com sete LPs gravados, sabe que obtem um bom índice de vendas e, no entanto, desconhece o número de tiragem dos seus discos:

"Aí, nós não sabemos bem informar porque nunca é dito como é feito. Agora a gente vende muito bem o disco de cantador." (Cantador "E" com sete LPs gravados, residindo em Campina Grande).

A omissão das gravadoras sobre a tiragem inicial dos discos ou sobre o número de cópias vendidas não favorece apenas distorções de cotas para efeito de divulgação do produto no mercado consumidor, mas, o que é pior, repercute diretamente no pagamento da dupla de cantadores de forma tendenciosa.

### 6.3- Direito de Intérprete e Direito Autoral

Normalmente a gravadora trabalha baseada num contrato de exclusividade com o artista (7):

"Ao assiná-lo, o artista assegura ao produtor plena e absoluta exclusividade de suas interpretações para gravações, comprometendo-se a não gravar para si ou para terceiros, no Brasil ou no estrangeiro, isoladamente ou em conjuntos,

---

7 Segundo Othon JAMBEIRO (1975:68), o contrato do intérprete obedece a uma fórmula-padrão elaborada pela Associação Brasileira de Produtores de Fonograma. Os contratos são feitos com duração que variam de um ou dois anos, para o artista iniciante, e cinco ou mais, para os grandes artistas com garantia de bons lucros. A gravadora se compromete a lançar apenas um disco por ano, exceto no caso do disco vender bem, quando então solicitará do artista sua autorização para o lançamento de outro.

mesmo que não seja mencionado o seu nome ou pseudônimo nas etiquetas de disco. As obras interpretadas para o produtor não podem ser gravadas pelo artista para si próprio ou para terceiros, antes de decorridos 10 anos, contados da data do término da vigência ou da rescisão do contrato." (JAMBEIRO; 1975: 65-6)

Em princípio, a gravadora deve pagar, além das despesas com transporte e com estada, o direito de intérprete em vigor no contrato firmado com o artista. A Polydisc, por exemplo, assegura que são pagas as despesas que o artista tem com seu deslocamento e permanência em Recife, correspondente ao período de gravação do disco de viola que pode ter a duração de um ou dois dias. Acrescente-se as confirmações dos cantadores de que as despesas com transporte e hospedagem em gravações realizadas no Sul, também são custeadas.

A questão que se coloca, no momento, é se o direito do intérprete é pago ou não. Em seus depoimentos os cantadores relatam que são informados pelas gravadoras de que serão pagos numa porcentagem "X", calculada sobre um índice de vendas "Y" (B). Resulta daí que parte dos cantadores asseguram nunca ter recebido, outros dizem ter recebido uma

---

B Vejamos o que Othon JAMBEIRO diz a respeito, baseado no modelo padrão de contrato de intérprete elaborado pela Associação Brasileira de Produtores de Fonogramas: "Como retribuição pela cessão de suas interpretações e demais encargos assumidos, o artista recebe do produtor uma porcentagem que varia de 3 a 7% ao preço de faturamento, por cada disco vendido que reproduza obras por ele interpretadas. Esta porcentagem pode, em casos muito raros, quando o intérprete tiver fama consolidada e valor indiscutível (...), ser ampliada para até 10%." (1975:66).

quantia insignificante. No geral todos apresentam queixas quanto ao pagamento do direito de intérprete.

Um dos entrevistados, baseando-se na sua própria experiência e na dos seus companheiros, assegura que gravar discos de viola não é lucrativo para o cantor:

"Nós achamos que a gravadora, às vezes, até chega a ser um pouco incorreta no que diz respeito aos direitos artísticos e, às vezes, eu acho que ela é incorreta também quando não diz a verdade na venda dos discos, o número de venda dos discos. O cantor é pago como intérprete, como autor, numa porcentagem muito pequena, a porcentagem sobre a venda. O cantor se desloca para São Paulo com as passagens pagas pela gravadora e a estadia, aliás, eles tiram esse dinheiro depois nas vendas dos discos, o cantor sempre é quem perde." (Cantador "N" com pelo menos três LPs gravados, residindo em João Pessoa).

Outro cantor acrescenta que o ressarcimento é apenas o disco na praça, podendo até não servir como publicidade artística para alguns:

"Prá lhe ser franco, eu lhe digo com a minha linguagem, não tem futuro. A relação comercial do cantor com a gravadora é nula, para muitos não serve nem como cartão de visita. Ele não recebe nada, ele apenas dá o trabalho, a gravadora grava, vende o que quer, diz a ele que não vendeu nada. Tem deles que recebem discos para vender, eu mesmo nunca recebi, às vezes se recebe um cachê, mas é coisa insignificante. O que se espera é que se amplie o público já existente e muitas vezes isso não acontece devido a falta de riqueza. Acham que a gente canta muito na característica tradicional, o grito do cantor cantar que não pode sair das raízes. Ai, isso influencia muito prá que você não receba público de outras margens, fica limitado ao seu público e muitas vezes, você consegue perder dentro do seu próprio espaço." (Cantador "M" com pelo

menos dois LPs gravados, residindo em João Pessoa).

Conforme o depoimento acima, além dos pagamentos incorretos, há indícios de que as gravadoras terminam exercendo certas pressões sobre alguns aspectos estéticos da cantoria, como a linguagem "arrastada", a entonação vocal "estridente", "gritada", sob a alegação de que com isso o cantador não alcança outros segmentos de público.

Apenas um dos entrevistados diz sempre ter recebido e cita outros cantadores que gravaram e receberam, como Geraldo Amâncio, Pedro Bandeira e Ivanildo Vila Nova. Aproveita e explica como é feito o pagamento; no entanto, desconhece a tiragem dos seus discos:

"Eu vou a São Paulo, lá está computado. Falo com o departamento financeiro, a minha conta já é jogada lá pra baixo, eu recebo mesmo no banco da gravadora, Bradesco, por sinal." (Cantador "E" com sete LPs gravados, residindo em Campina Grande).

Pagos ou não os direitos do intérprete, todos asseguram que os critérios de pagamentos das gravadoras são desonestos:

"Muito, muito, safados. Não há critério de pagamento, o critério é ao bel-prazer deles. Quando o cantador é organizado, edita a letra, procura uma editora e tal, (...) Eu mesmo tive um prejuízo que (...), eu hoje seria rico com Nordeste Independente se eu morasse no Sul, porque perdi tudo, recebi um bom dinheiro e deixei de receber um muito maior, a falta de ter uma editora, de ser filiado a Sicam (9), tal, tal." (Cantador "J" com pelo

---

9 A Sicam (Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais) é uma das quatro sociedades arrecadadoras de direitos autorais existentes no Brasil.

menos três LPs gravados, residindo em Recife).

Já o direito do compositor (melodia e/ou letra) possui a sua vinculação profissional com a editora. No contrato de edição:

"... a editora fica, portanto, como detentora de todos os direitos e privilégios do autor, entre os quais o de autorizar em qualquer parte do mundo a reprodução gráfica ou fonomecânica de qualquer espécie e por qualquer processo, assim como fazer arranjos, sincronização e adaptação cinematográfica e qualquer outra forma de exploração e divulgação da música." (JAMBEIRO; 1975:77)

O contrato deve fixar o número de edições, a quantidade de exemplares de cada obra editada, bem como a remuneração e as condições de pagamento do autor. O editor, por sua vez, deve pagar ao autor:

"... uma quantia global pela edição contratada ou uma participação, definida no contrato, sobre cada exemplar vendido, participação esta que pode ser percentual sobre o preço de venda ou representada por um algarismo fixo." (JAMBEIRO; 1975:78)

No contrato de edição todas as despesas ou possíveis perdas com seus encargos comerciais, como impressão, distribuição e promoção da obra, ficam por conta do editor. Vale frisar que a edição impressa não garante a existência legal de uma obra musical, sendo necessário o seu registro na Escola Nacional de Música (10).

---

10 "Ao assinar o contrato de edição com o autor, a editora providencia o registro da canção na Escola Nacional de Música, na Sociedade de autores a ela ligada, no Instituto Nacional do Livro, na Biblioteca Nacional e no "Copyright Office", em Washington." (JAMBEIRO;1975:78)

No que se refere ainda aos direitos autorais, cada editora pode filiar-se a uma única sociedade arrecadadora de direitos autorais, e através desta arrecadar as taxas pertinentes aos direitos envolvidos na utilização das obras editadas. As sociedades arrecadadoras, por sua vez, estão filiadas ao serviço de Defesa do Direito Autoral (SDDA), criado em 1967, com agências em todos os estados (11).

O diretor comercial da Polydisc quando indagado a respeito das irregularidades nos pagamentos dos direitos de intérprete e autoral, praticamente confirmou as informações fornecidas anteriormente pelos cantadores:

"Eu acredito que ainda seja muito falho, inclusive eu não conheço no mundo se existe um negócio mais moderno do que esse, sobre arrecadação de direitos artísticos e de direitos autorais, mas de antemão, eu te esclareço que os artistas ficam à mercê das gravadoras, porque é ela quem diz quantos discos foram vendidos e automaticamente os direitos são sobre as vendas." (Diretor comercial da Polydisc).

Convém saber que o grupo COMDIL compreende a Polydisc e a Modinha Editora Musical, e neste caso, a relação comercial que se estabelece entre editora e gravadora é bastante flexível. Nas palavras do diretor comercial da Polydisc:

---

11 No Brasil existem quatro sociedades arrecadadoras de direitos autorais: UBC (União Brasileira de Compositores); Sbacem (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música); Sadembra (Sociedade Arrecadadora de Direitos de Execução Musical do Brasil) e Sicam (Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais). Apenas esta última mantém um sistema de representações por conta própria, tanto nas capitais como no interior dos estados. (JAMBEIRO; 1975:88)

"No nosso caso aqui, é uma gravadora familiar, pequena, normalmente a gente realmente paga dentro do faturamento do que a gente fabrica, do que a gente faz, mas de um modo geral torna-se muito difícil o controle eficaz sobre quantidade de disco vendido para efeito de pagamento dos direitos." (Diretor comercial da Polydisc).

Por outro lado, ao cantador que deseja editar seus trabalhos, a exigência da editora Modinha, por exemplo, se limita a um contrato assinado pelos autores ou autor, se for o caso, acompanhado por algumas cópias da letra, já que as variadas toadas dos diferentes gêneros são de domínio público, sendo possível editar apenas a letra.

No caso da gravação de poemas e canções (12), composições necessariamente não interpretadas por seus autores e frequentemente introduzidas em uma ou duas faixas de cada disco de viola, os direitos são meramente artísticos, direitos de intérprete para a dupla que gravar.

Na possibilidade do autor gravar o seu próprio poema cantado ou canção, ocorrerá, com o poema, o mesmo procedimento de edição verificado com os demais gêneros do repente, são editadas as letras, ficando de fora as toadas que são próprias dos gêneros da cantoria. No caso das canções, podem ser editadas tanto as letras como as

---

12 Ignez AYALA informa as diferenças que os cantadores estabelecem entre canções e poemas cantados: "Conforme suas informações, os poemas são compostos por estrofes que obedecem às características dos gêneros da cantoria (sextilhas, septilhas, décimas etc.), sendo cantados nas toadas próprias desses gêneros. As canções têm melodias próprias (...) que diferem das toadas do improviso." (1988:122) Esta distinção coincide com a que colhi dos meus entrevistados.

melodias, e em alguns casos, podem ter um autor para a letra e outro, para a música.

Conforme os depoimentos, editar um trabalho de cantoria pode até funcionar como medida preventiva contra possíveis plagiadores, mas com certeza não garante o pagamento dos direitos autorais por cada disco vendido. Apesar da edição não representar nenhum custo para o autor, segundo a Modinha Editora Musical, não é comum entre os membros dessa categoria artística a preocupação de editar os seus trabalhos, sejam eles cantadores de viola, coquistas, aboiadores ou poetas matutos.

#### 6.4- Vítimas de Plágio

Em geral os procedimentos e cuidados necessários com a produção e a comercialização do disco escapam ao controle do cantador, possibilitando, além do pagamento desonesto e do descaso promocional das gravadoras, o surgimento de plagiadores que prejudicam não apenas cantadores, mas outras categorias de artistas populares.

São comuns entre os cantadores protestos contra o abuso da utilização de letras, melodias e gêneros do repente, e até de versos já publicados em livros e folhetos, sem consultas e sem citar sequer os nomes dos verdadeiros autores.

O caso da música "Mulher nova, bonita e carinhosa", plagiada por Zé Ramalho, por exemplo, mobilizou uma boa

parte dos cantadores que residem nas cidades de Campina Grande e João Pessoa, em defesa dos colegas Otacílio Batista (autor da letra) e José Gonçalves (compositor da melodia). Este último dá o seu depoimento a respeito do plágio:

"Havia um programa na Rádio Clube de Pernambuco apresentado por Ademar Paiva, com os cantadores José Alves Sobrinho e Agostinho Lopes, então toda semana tinha um mote sorteado, quer dizer um mote recebia um prêmio e justamente esse mote foi sorteado: "Mulher nova, bonita e carinhosa/ Faz o homem morrer sem sentir dor", criado em 1984, por Manoelzinho dos Dois Leões. Esse rapaz já é falecido, residia em Dois Leões perto do Recife, não era cantador profissional, era amador. Zé Ramalho mudou apenas de "morrer" pra "gemer". Otacílio Batista fez os versos e eu fiz a melodia, criada por mim naquele bar onde hoje é Genival (13). Nós, uma turma de cantadores, eu, Ivanildo Vila Nova, Geraldo Amâncio, eram uns oito ou dez, "vamos criar a melodia", aí eu fui e criei a melodia, inclusive antes de Zé Ramalho gravar essa melodia, Ivanildo Vila Nova gravou num LP "Cantadores de Hoje", com o mote: "A História fará sua homenagem/A figura de Antônio Conselheiro". Ele me pediu permissão para gravar a melodia e eu permiti, depois de um ano ou mais, aparece Zé Ramalho com a música cantada por Amelinha e a melodia no nome dele: música de Zé Ramalho. A melodia não foi registrada, a única prova que eu tenho é justamente o disco de Ivanildo, que foi o primeiro a denunciar que a melodia não era de Zé Ramalho, era minha. Até hoje está na justiça e não resolveram nada." (Cantador veterano, residindo em Campina Grande).

Segundo os cantadores, são muitos os casos de utilização de versos, refrãos e gêneros do repente, seja por

---

13 José Gonçalves refere-se ao Bar do Genival, localizado na rua Venâncio Neiva em frente às rádios Borborema e Sociedade, centro comercial de Campina Grande, PB.

puro aproveitamento ou até por falta de informação dos compositores, por acreditar ser do domínio do folclore.

Os coquistas que costumam cantar na praça do Diário de Pernambuco, no centro da cidade do Recife, por exemplo, asseguram cantar o refrão "Eu tenho um espelho cristalino que uma baiana me mandou de Maceió" há trinta anos: "Alceu Valença gravou e enrica com isso e a gente não ganha nada."

Sendo assim é intenção dos cantadores fazer valer seus direitos através das Associações de Repentistas, fazer valer os direitos dos autores que sem ser consultados estão tendo suas composições indevidamente utilizadas. Uma maior organização da categoria em defesa dos seus direitos artísticos envolve uma série de procedimentos operacionais de produção e comercialização, com os quais o cantador em geral não está familiarizado. A gravação de um disco exige um processo tanto técnico quanto comercial complexo, e o cantador que chega na gravadora sem empresário, apenas com a viola debaixo do braço, quase sempre não tem meios de assegurar os seus direitos.

#### 6.5- Gravar um Disco de Viola

A gravação de um disco de viola, por exemplo, impõe ao cantador um ritmo de trabalho rápido e cansativo que possivelmente compromete a qualidade técnica das gravações:

"As nossas gravações são feitas na base da rapidez porque, você vê, eu encontrei Teixeira uma vez e ele me disse que estava em São Paulo há vinte e tantos

dias, elaborando, ajeitando, Sérgio Reis e tantos outros, e nós chegamos com dois, três, está pronto o serviço. Quem mais rápido grava o disco é chamado cantador de viola." (Cantador "E" com sete LPs gravados, residindo em Campina Grande).

A rapidez numa gravação é no mínimo desaconselhável, pois o material a ser gravado fica exposto a um maior número de acidentes, notas falsas, erros do artista, etc. Tanto é que uma gravação de 25 a 30 minutos sem parar é considerada inadequada, pois um trabalho de melhor qualidade técnica normalmente teria que ser gravado em sequências de 3 a 5 minutos, em fita magnética, com montagem da voz sobre o fundo musical. (JAMBEIRO;1975:51-2).

O material destinado ao disco de viola é preparado com antecedência, elaborado com muito cuidado, são selecionadas composições de diferentes gêneros do improvisado, poemas e canções. Às vezes é lido na hora para garantir uma correta pronúncia, além de evitar a omissão de versos. Afinal, o material irá compor o registro permanente da potencialidade criativa da dupla:

"A Cantoria para o disco é toda feita na ponta do lápis: o cantador escreve em casa e leva tudo pronto, decora e ainda canta lendo, porque aquilo vai perpetuar muito e precisa ser um negócio mais limpo e é pra vendagem." (Cantador "E" com sete LPs gravados, residindo em Campina Grande).

O cuidado na elaboração do material a ser gravado se justifica não só pela característica de registro da criação poética da dupla de cantadores, mas pelo conjunto de exigências técnicas e até mercantilistas, tais como a rapidez nas gravações ou o tempo das composições que deve

corresponder ao tempo delimitado pela divisão de três a cinco faixas de cada lado do disco.

No entanto, o sucesso do disco não irá depender apenas da qualidade das composições (melodia e letra), mas também da popularidade da dupla, capaz ou não de atrair um maior número de fãs à compra. É imprescindível ainda a sua divulgação através dos programas de viola, essencial à difusão do disco.

Mesmo assim, vale a pena lembrar que entre os apreciadores do repente existe uma certa faixa de público que não abre mão do improvisado, nem da dinâmica que flui à mercê do momento em que é produzido e compartilhado diretamente com o público. Um dos titulares de programa de rádio em Campina Grande ilustra este aspecto:

"Eu conheço um grande apologista de cantoria, é um fazendeiro amigo meu, lá da fazenda Malhadinha. Ele quer o cantador ao vivo, mesmo que o cantador não seja bom, ele quer ouvir improvisado. Disco é trabalho feito, você está escutando a mesma coisa que escutou da primeira vez, não inova nada. Se você botar um cantador por ruim que seja, ele vai superar sempre qualquer um disco." (Cantador eventual "B", residindo em Campina Grande).

Portanto, o descaso técnico que se traduz na pressa das gravações, a ausência de promoção do disco na praça ou ainda, o pagamento desonesto dos direitos artísticos, mostram quão pouco é o investimento para a produção do disco de viola. As empresas fonográficas pautam o seu trabalho pelo lucro com o menor risco de perdas, mesmo que para tanto tenha que fazer uso de meios ilícitos.

## CAPÍTULO VII - A PARTICIPAÇÃO DO PÚBLICO E AS SUAS PREFERÊNCIAS

### 7.1- O Público da Cantoria

O público de cantoria, em sua maioria, é proveniente das camadas populares, embora comporte também apreciadores de diferentes classes sociais e diferentes graus de escolaridade, variando conforme o contexto e o local da cantoria. Por sua vez, a maioria dos cantadores são de origem rural, agricultores e vaqueiros e, por isso mesmo, identificam-se basicamente com as camadas populares da sociedade, apesar de alguns cantadores de grande prestígio e reconhecimento profissional, tanto regional como nacional, agradarem também parte da classe econômica e politicamente favorecida da sociedade.

Por sua vez, as formas de participação do público de cantoria são diversificadas, variando também conforme o contexto em que acontecem, mediados ou não pelos meios de comunicação de massa.

A platéia da cantoria de pé-de-parede, por exemplo, quando fascinada pelo embate poético, intensifica a sua participação, incitando e tomando partido do cantador de sua preferência. O mesmo não acontece com as apresentações encomendadas pelo poder público ou por políticos, pois têm, em geral um público de pouca ou nenhuma intimidade com a cantoria.

Outras formas de interferência da platéia variam entre aplausos, comentários ditos em voz alta, risadas, solicitação de motes, gêneros, poemas, canções e assuntos diversos, enviados à dupla de cantadores em pedaços de papel, ditos ao ouvido dos cantadores ou em voz alta, juntamente com o dinheiro que é depositado na bandeja.

#### 7.1.1- Público Rural e Público Urbano

A distinção entre o público rural e urbano da cantoria de pé-de-parede, segundo os cantadores, é significativa no que diz respeito aos pedidos de gêneros e assuntos. Os depoimentos divergem e denotam uma certa preferência pessoal do cantador, conforme a sua maior ou menor atuação nas áreas rural e urbana:

"O pessoal da zona rural sempre gosta de pedir mais mote, poema, canção e o público urbano já chega numa cantoria e sabe pedir umas coisas mais diferentes, política e outros assuntos." (Cantador jovem "G", residindo em Cajazeiras-PB e atuando nos meios rural e urbano).

"Aí varia muito, nos sítios eles gostam muito de poemas, canções, galope-à-beira-mar, desafio, gracejo, eles gostam muito." (Cantador veterano "P", residindo e atuando no meio rural).

"O ruralista gosta muito dos gêneros mais novos, como Brasil Cabôco, Rojão Pernambucano, Quadrão Perguntado, e o público urbano gosta mais quando o cantador canta mais dedicado a falar do governo, eles pensam mais que o cantador está fazendo política do que cantando. O cantador faz também política mas tem deles que vão cantar para o político só pensando no dinheiro." (Cantador veterano "O",

residindo em Campina Grande e atuando no meio rural).

Um outro cantador, de atuação quase que exclusiva na área urbana, complementa as informações sobre gêneros e temas mais cantados atualmente:

"O principal gênero de todos os tempos é a sextilha, desde que começou a cantoria até hoje. Os temas são variados. Um dos temas que mais se usa é política, apesar de não haver política no Brasil haver politicagem, mas é um tema que o cantador consegue se expressar, arrancar palmas, como se diz. Os problemas sociais estão englobados na política, e os temas variados de saudade, de paixão, do sertão, da vaquejada, tal, tal, esses permanecem. Apesar de que o povo hoje, quando se fala em política ..., o camarada quer receber palma não precisa nem cantar muito: fale do regime atual que é logo aplaudido." (Cantador veterano "I", residindo em Mossoró-RN e atuando no meio urbano).

#### 7.1.2- A Receptividade do Público

Permanecem as mesmas divergências entre os cantadores quanto à receptividade do público rural e urbano de uma cantoria:

"Olha, é porque o público da cidade é justamente outro, só vai aquele povo que gosta mesmo. Você sabe que cidade tem mil diversões, então, aquele povo só vai pra cantoria porque gosta mesmo. Agora o povo do interior não, se organizar uma cantoria no interior que de mês em mês tem uma festa, então vai todo mundo porque vai, mas 50% daquele povo não vai pela cantoria." (Cantador jovem "G", residindo em Cajazeiras-PB e atuando nos meios rural e urbano).

"Eu gosto mais de cantar para o público rural. Eles recebem a gente melhor, com

mais carinho, são mais humildes, gostam muito mais do que o urbano. A gente recebe mais elogios do rural do que do urbano." (Cantador veterano "Q", residindo em Campina Grande e atuando no meio rural).

Já as apresentações de caráter promocional, realizadas em palcos ou palanques, em ambientes fechados ou abertos, dificultam as solicitações de motes, gêneros e assuntos. No caso dos congressos, torneios e festivais, a própria estrutura organizacional do espetáculo impede qualquer tipo de solicitação do público neste sentido.

O público que frequenta cantoria de pé-de-parede, quando bem familiarizado com os gêneros e modalidades do repente, não participa apenas com aplausos como, por exemplo, no caso do público de congresso. O público de pé-de-parede, através das solicitações de motes, gêneros e assuntos, compartilha o processo criativo da dupla de cantadores.

Portanto é perfeitamente compreensível que a interação entre cantador e público seja mais rica na cantoria de pé-de-parede. Aí a platéia interage de forma mais intensa na quantidade e qualidade dos gêneros e assuntos cantados, o que lhe confere um certo poder de direcionar o que espera ouvir.

## 7.2- A Audiência dos Programas Radiofônicos de Viola

A audiência dos programas de rádio se constitui basicamente do mesmo público da cantoria de pé-de-parede e

dos congressos, torneios e festivais, embora o público da área rural seja mais expressivo que o da área urbana.

O cantador titular do programa *Pelos Campos do Improvise*, transmitido pela Rádio Caturité, tenta traçar o perfil aproximado do público dos programas de viola:

"O público de cantoria de rádio nos sítios engloba da moça, da jovem, aquela dona de casa que não casou ainda, mas que trabalha o dia inteiro na casa dos pais, ali o rádio está em cima da mesa, ligado a toda altura, decora todas as canções, e depois, os anciãos, os vaqueiros, os agricultores, que chegam do trabalho, chegam da roça, sentam no batente e descansam escutando a cantoria. Já o ouvinte urbano é diferente, porque no nosso caso, o horário do programa é depois das cinco horas, nós já concorreremos com uma novela, com uma comédia, já tem não sei o quê na televisão, já tem programa infantil, então esse pessoal a gente não encontra. Mas a gente conta com o motorista de táxi, já conta com os barraqueiros, já conta com os artesãos, o pessoal das oficinas mecânicas ..." (Cantador "A" do programa *Pelos Campos do Improvise*).

Continuando, o mesmo entrevistado cita alguns pontos de cobertura do seu programa no estado da Paraíba:

"Nós temos uma audiência fechada por todo o Curimataú, abrangendo desde Pedra Lavrada, Picuí, Cubati, Nova Floresta, Cuité, Barra de Santa Rosa, Remígio, Areia, Solânea, Bananeiras, até as proximidades de Guarabira." (Cantador "A" do programa *Pelos Campos do Improvise*).

Já o programa *Retalhos do Sertão*, transmitido pela Rádio Borborema, cobre conforme o seu titular:

"... a região de Aroeiras, Boqueirão, Cabaceiras, São João do Cariri; a região do Curimataú, por exemplo, Barra de Santa Rosa, Cubati, Soledade; são setores que a gente nota que tem um maior número de audiência, através das cartas dos ouvintes

..." (Cantador "C" do programa Retalhos do Sertão).

Os pedidos dos ouvintes aos cantadores, mesmo quando feitos pessoalmente nas emissoras, dificilmente são atendidos imediatamente como na cantoria de pé-de-parede. É comum o uso de cartas ou até mesmo do pedido por telefone, mas nem sempre o pedido é atendido no mesmo dia em que é feito e, em casos especiais, chega a ser solicitado com antecedência para efeito de atendimento com data marcada. As solicitações dos ouvintes, em sua maioria, são de poemas e canções, raramente é que surgem pedidos de motes e demais gêneros do repente.

#### 7.2.1- O Caderno de Canarinho do Norte

Recorrendo a cinquenta e nove títulos impressos de poemas e canções, selecionados em um dos cadernos do cantador Canarinho do Norte, utilizado tanto em suas apresentações radiofônicas como em cantorias de pé-de-parede, vemos que a presença do tema amoroso é sem dúvida marcante (1).

Nestas composições podem ser observadas, além de situações que expressam o sentimento do próprio autor, sua paixão, seu amor, calorosas declarações de amor diante do

---

1 Esta tendência já havia sido constatada anteriormente por Ignez Ayala em pesquisa em cento e trinta títulos impressos de poemas e canções: "O tema amoroso é o que reúne mais títulos. Declaração de amor, amor não correspondido, ciúme, dor da separação - por morte da companheira, por abandono ou devido à migração - são tratados a exaustão em poemas e canções." (1988: 124-5)

ser amado, ou até simulações de diálogos amorosos (de amor, correspondido ou não).

O sentimento amoroso mistura-se a sentimentos de perda, indignação ou vingança, vinculados à idéia de um amor impossível, de separação, saudade, ciúme ou traição.

Em menor destaque, os poemas e canções relatam situações difíceis de forte apelo sentimental, vivenciadas por personagens reais ou fictícios, inclusive animais, onde o sofrimento encontra quase sempre o seu fim através da morte, natural ou provocada por terceiros.

Outros temas destacam a relação familiar, realçam a figura materna, falam do valor dos pais, da importância da vida a dois, da boa e fiel esposa, da alegria e do cuidado na criação dos filhos.

Dentre os títulos coletados, os temas menos frequentes são aqueles que tratam de: assuntos religiosos, bíblicos ou populares, (Jesus Cristo, o Papa ou Padre Cícero); lições de vida; saudade da terra natal; seca no sertão; ou ainda louvações destinadas a aniversários infantis.

### 7.3- O Público dos Congressos: o XIV Congresso Nacional de Violeiros

Por ocasião do XIV CNV (1988), realizado em Campina Grande, foram aplicados setenta questionários objetivando

obter um perfil aproximado do público presente, bem como identificar as suas preferências temáticas.

A análise do questionário revelou a seguinte composição do público do XIV CNV: o público comportou familiares e amigos de cantadores, professores e estudantes, universitários ou não, comerciantes e comerciários, motoristas de táxi, caminhoneiros, técnicos de curso médio, trabalhadores da construção civil e agricultores.

Quanto à frequência a congressos, foi possível detectar três faixas de público: a dos admiradores cativos de congressos, a dos que só mais recentemente aderiram a esse tipo de diversão e, finalmente, a dos que frequentam pela primeira vez, apenas por curiosidade.

Os homens constituem a maioria do público presente. Quanto à faixa etária, jovens e velhos se misturam indistintamente. Quanto à preferência por uma temática de inspiração puramente rural ou urbano-rural, as opiniões se dividem quase que equitativamente.

O questionário revela ainda que o tema de maior simpatia entre os que advogam uma temática puramente rural é a simples e difícil vida do homem sertanejo, destacando-se a coragem e o vigor do vaqueiro no trato com o gado. Além deste, aprecia-se falar dos mistérios e encantos da natureza, bem como do amor não correspondido.

Em menor destaque, mas também com grande aceitação, estão os assuntos que tratam de problemas sociais, de política, de economia e de religião; ou os que revelam

conhecimento de História; ou aqueles que exploram o gracejo ou o duplo sentido.

#### 7.4- Os fãs dos Discos de Viola

No Nordeste os discos de viola recém-lançados são vendidos em lojas de discos, associações de repentistas, congressos e festivais. Já os discos usados podem ser encontrados para compra ou troca, em sebos, feiras livres e também em associações de repentistas. Em Campina Grande, por exemplo, a vendagem de discos usados é frequente em sebos espalhados pelo centro comercial da cidade ou na Feira de Trocas, localizada no bairro Zé Pinheiro.

Nestes locais, os discos de viola são muitas vezes confundidos, pelos próprios vendedores, com discos da música sertaneja e caipira do Sul, ou com discos de aboio, vaquejada e embolada. O que é até compreensível, devido o padrão estético da capa do disco de viola ser similar aos das capas destes outros gêneros musicais.

Compram discos de viola os apreciadores da cantoria, que residem ou circulam em centros urbanos do Nordeste, ou residem no sul do país, em centros como São Paulo, Rio de Janeiro. A popularidade, o prestígio e o reconhecimento artístico da dupla de cantadores constituem os fatores de maior peso no estímulo à compra, em detrimento da capacidade de improviso, tão realçado nos demais contextos produtivos. Mesmo assim, existem aqueles

apreciadores do repente que não aceitam os discos de viola, justamente por simularem o improvisado.

Observa-se que os discos de viola chegam a concorrer com as gravações, em fitas cassete, de congressos, festivais e torneios, reproduzidas e vendidas por associações de repentistas. Ou ainda, com as gravações de cantorias de pé-de-parede, reproduzidas, emprestadas ou trocadas, entre cantadores e apreciadores do repente.

#### 7.4.1- De Que Falam os Discos

Em doze discos pesquisados, gravados entre os anos de 1980 a 1986, foi possível observar que na seleção do material o cantador inclui, além das composições de diferentes gêneros do repente, poemas e canções, abordando assuntos variados com alguns núcleos temáticos predominantes.

A modalidade glosa é uma das mais usadas nos discos de viola, tanto em sextilha como em decassílabo. O mote glosado para efeito de gravação pode ser criado por terceiros ou ser uma criação individual ou conjunta da dupla de cantadores; outras vezes são motes que se destacaram nas grandes noitadas de cantoria, memorizados e trabalhados posteriormente.

Os poemas e canções são quase que usados na mesma intensidade dos motes. Sendo assim, as três modalidades ocupam posição de destaque na seleção do material pesquisado,

seguidas pelos gêneros Sextilha, Martelo Agalopado e Galope à Beira-mar.

Um dos assuntos que traduz o cenário temático em que se desenvolvem basicamente os motes e demais gêneros citados, diz respeito à vida nordestina, em especial a sertaneja. Os enfoques são bem variados, abrangendo perspectivas distintas que vão do deslumbramento à denúncia. No primeiro caso cantam-se as belezas naturais do sertão, as diferenças entre o mar e o sertão, o vaqueiro em seu trabalho, as manifestações culturais e festividades da região. No segundo, denuncia-se a indiferença dos poderes públicos diante do problema da seca a reclamar por uma política de irrigação; fala-se da difícil sobrevivência nordestina, do sacrifício e da luta do sertanejo, bem como das agressões causadas à natureza.

Há casos em que os motes desenvolvidos traduzem sabedoria, experiência de vida, como estes: "Só existe valor na alegria/Se a tristeza chegar de vez em quando" (Louro Branco e Sebastião da Silva - V CNV, 1978); ou "Não faça nada sabendo/Que está fazendo errado" (Zé Monte e Fenelon Dantas). São motes glosados com a preocupação de passar alguns ensinamentos adquiridos na prática: falam de vida e de morte; do bem como forma de engrandecimento; dos sabores da infância e da mocidade, ou dos dissabores da velhice.

Em outros casos o conhecimento acumulado através das leituras sobre história, geografia, arte, esporte etc, são o destaque. Acrescentem-se as leituras em almanaques,

jornais e revistas que permitem abordar assuntos que tanto denotam conhecimento haurido dos livros, como informações atuais obtidas através da imprensa falada e escrita.

O tema amoroso, por sua vez, muito usado nos poemas e canções, não deixa de ser trabalhado também nos motes, muito embora seja pouco usado nos demais gêneros. O tratamento temático é quase o mesmo para ambos os casos: falam de amor não correspondido, do sofrimento causado pela separação, do amor impossível marcado pela desigualdade social, ou do amor caracterizado por obstáculos de ordem moral, como o mote: "Amor de mulher casada/ É bom, mas é perigoso" (João Bandeira e João Bernardo - V CNV, 1978).

Tanto os poemas e canções quanto as sextilhas possuem em sua diversidade temática um tronco comum de confluência: a nostalgia e o apelo sentimental. Lembram a terra de origem, a infância e os familiares, o amor materno, o companheirismo e a dedicação da esposa, o trabalho e o cuidado dos pais na criação dos filhos. Acrescente-se ainda, aqueles que relatam situações experimentadas por personagens marcados pelo sofrimento, alheio ou de ordem pessoal, traduzidas na difícil vida do vaqueiro, no pai arrependido por ter causado dano físico ao seu próprio filho, ou no lamento de um órfão abandonado.

Um outro tema comumente usado em motes, sextilhas e outros gêneros, é o religioso. Seja no relato de algumas passagens bíblicas: "Bonita foi a chegada/De Cristo em Jerusalém" (Ivanildo Vila Nova e Sebastião Dias), seja na lem-

brança saudosa de Padre Cícero Romão ou na louvação a João Paulo II. Em sua maioria são preces de amor, justiça e paz, à espera de um mundo melhor, em outros casos é possível encontrar algumas críticas feitas à igreja de ontem.

Além desses, o desencanto com o mundo de hoje também pode ser facilmente constatado: "Este mundo que eu vejo no presente/Eu não sei quanto tempo vai durar" (Expedito Sobrinho e Fenelon Dantas - V CNV, 1978). Os desajustes sociais, a violência e a destruição dos homens, retratam a difícil convivência num mundo com tantos problemas. São temas abrangentes que desembocam na abordagem de problemas mais específicos, como o menor abandonado, a mortalidade ocasionada pelo trânsito, a fome ou a guerra.

Já o humor versa sobre os mais variados assuntos; crítica de caracteres, de estereótipos, de costumes, situações grotescas com palhaçadas ou com duplo sentido. O gênero Rojão Pernambucano, por exemplo, em seu desencontrado refrão: "Quando eu ia ela voltava/Quando eu voltava ela ia", favorece o relato bem humorado de diversas situações de difícil solução.

O desafio também se faz presente, abrindo espaço para que os cantadores possam simular o embate improvisado das suas potencialidades pessoais através do auto-elogio e do confronto de conhecimento: "Se não canta martelo na ciência/Desocupa a cadeira e vai embora" (Juvenal de Oliveira e Onildo Barbosa); ou através do confronto de esperteza: "Eu

sou martelo de aço/Você pedra de granito" (Adauto Ferreira e Manuel Xudu), são alguns exemplos.

Vale frisar que a variedade dos assuntos tratados nos discos de viola reproduz, em linhas gerais, a abordagem temática que acompanha os demais espaços produtivos (2). A distinção que se faz é quanto ao aspecto simulador do improvisado, quanto a maior ou menor utilização de determinados gêneros, ou ainda quanto ao tempo de exposição das contendas.

---

2 Exceto no caso da cantoria de pé-de-parede da área rural que apresenta um menor interesse por temas citadinos como política, economia e outros da atualidade jornalística, inspirados quase sempre em leituras de impressos.

## CONCLUSÃO

A preocupação externada pelos cantadores com a descaracterização da cantoria de viola, motivada pela sua excessiva urbanização, com os conseqüentes desdobramentos e inovações, revela a existência de questões mais abrangentes, como a oposição entre o rural e o urbano, a convivência conflituosa entre elementos tradicionais e elementos inovadores, a capacidade de resistência da cantoria na sua forma mais tradicional e modelar - a cantoria de pé-de-parede -, que consegue adaptar-se, resistir e sobreviver sob condições adversas, constituindo a razão de existir de todas as novas formas desta manifestação.

Mesmo assim, a convivência entre práticas distintas, que oscilam entre o meio rural e o urbano, não deixa de apresentar conflitos entre elementos tradicionais da poesia repentista nordestina (sejam estruturais, rítmicos, temáticos ou relativos à forma de apresentação da arte do improviso) e elementos novos decorrentes da sua adaptação ao meio urbano.

Observamos que a capacidade de resistência da cantoria de pé-de-parede, no convívio com novas práticas, torna-se possível porque parte de seus elementos artísticos são aproveitados em outros contextos. Mesmo quando submetidos a uma nova ordem de exigências, esses elementos não deixam de manter uma relação de intercâmbio, criando uma certa unidade artística que salvaguarda o processo de

continuidade desta manifestação cultural como um todo.

Convém lembrar, ainda, que a cantoria de viola nordestina consegue resistir porque é capaz de se adaptar à dinâmica dos veículos de produção cultural, como emissoras de rádio e gravadoras, mas, só é capaz de se adaptar porque já traz consigo as condições necessárias para tanto: o improviso, o canto ao som da viola e a possibilidade de apresentações curtas, o que não ocorre com o cordel. A oralidade favorece a cantoria de viola que consegue assim ultrapassar certos limites impostos à poesia de papel, que exige a compra do cordel impresso, a condição de saber ler ou ter como hábito a leitura para obter informação ou diversão.

As condições que asseguram a permanência da cantoria de viola no meio social em que se insere podem ser entendidas através da investigação dos modos de produção desta manifestação, que estão sujeitos às injunções da realidade sócio-econômica circundante. Por conseguinte, a significação da cantoria é uma decorrência da estrutura material e social em que ela se dá.

As relações sociais de produção aí estabelecidas relevam das condições de sobrevivência profissional do cantador e da forma de comercialização do produto cultural - a cantoria de viola - evidenciando-se nas relações que os cantadores mantêm com contratantes, com a indústria radiofônica e fonográfica, e com o público. Podemos dizer

que a permanência da cantoria de viola, através da conquista de novos espaços, está relacionada à necessidade do cantador ampliar as suas possibilidades profissionais, ampliar o seu público e, como consequência, assegurar as diferentes formas de manifestação da cantoria de viola em seu conjunto.

Conforme pudemos constatar, as investidas iniciais em novos espaços profissionais datam de 1946, com a presença de cantadores nas emissoras de rádio limitada a programas de atrações diversificadas, ou a apresentações exclusivas em casas de espetáculo, espaços que foram sendo trabalhados e terminaram por dar origem aos programas radiofônicos de viola, no primeiro caso, e aos congressos de violeiros, no segundo. Só a partir dos anos 60/70 é que a gravação do disco de viola passou a se impor como mais uma conquista profissional.

O processo produtivo da cantoria de viola, visto de forma a permitir o estudo de uma prática simultaneamente econômica e simbólica, revela a existência de uma ampla rede de relações, a exigir do cantador certos posicionamentos que variam conforme o contexto comercial e artístico em que se apresenta.

Na medida em que o cantador expande o seu campo de atuação em sistemas produtivos urbanizados e tecnicamente mais sofisticados, um maior número de exigências são impostas, tais como critérios e regulamentos que vigoram nos congressos, formas de concessões de horário das emissoras de

rádio ou exigências contratuais na gravação do disco de viola.

Assegurar estes espaços profissionais pressupõe enfrentar obstáculos decorrentes, em sua maioria, dos interesses comerciais em jogo, que repercutem negativamente na capacidade criativa do cantador e, conseqüentemente, no trabalho de divulgação da poesia repentista de viola.

Em resumo, a falta de incentivo, a má vontade das emissoras de rádio e gravadoras, e até mesmo de instituições culturais, constituem sério entrave à atividade profissional dos poetas, o que é evidenciado pela reação e pelas críticas dos cantadores que atuam nestes espaços profissionais.

A relação que se estabelece entre o cantador e o público é outro aspecto que merece exame. A participação do público depende, em primeiro lugar, da distância física entre os cantadores e sua platéia decorrente do local da apresentação, determinada também pela presença ou ausência de aparato técnico. Em segundo lugar, ela é definida pelo grau de identificação dos espectadores com a poesia repentista e pela preferência por determinados gêneros e por certos cantadores.

Em ambientes menores, fechados, com um menor número de pessoas e ainda com mais tempo para a exibição de uma ou duas duplas, conforme acontece na cantoria de pé-de-parede, o cantador costuma se apresentar sentado, diante da bandeja, vestido mais à vontade e explorando gêneros e assuntos

solicitados pela platéia.

Já no caso da apresentação em congresso de violeiro, torneio e festival, realizada em ambientes maiores, abertos ou fechados, diante de um grande público, utilizando-se microfone, caixas de som, palco ou palanque, com a exibição de várias duplas em curtas exposições, o cantador assume uma outra postura artística, canta em pé, capricha na vestimenta, acompanhada ou não de paletó, sem gravata, e procura explorar assuntos atuais seja em sextilhas, motes, ou outros gêneros do improviso.

Nos programas de rádio, o atendimento aos pedidos de poemas e canções prevalece sobre o desenvolvimento de motes ou gêneros. Já na elaboração e seleção do material que compõe a gravação do disco de viola a dupla de cantadores não deixa de incluir, ao lado do mote glosado, poemas e canções de sucesso garantido, entre outros gêneros do repente, como a sextilha, o martelo agalopado ou o galope à beira-mar.

Retomando o próprio entendimento que os cantadores têm sobre as questões relativas à preservação e à inovação da cantoria de viola, observamos que das concepções de preservação da cantoria, como forma de assegurar a manifestação em suas raízes e tradições, e de inovação, como meio de garantir um lugar mais rendoso no mercado urbano, depreende-se que, para os cantadores, qualquer inovação artística ou de aparato técnico implicará numa

descaracterização da cantoria, mas, por outro lado, essas inovações tornarão possível concorrer em pé de igualdade no mercado da música regional.

O impasse entre preservar a cantoria, em moldes tradicionais, e inová-la, adaptando-a às exigências da cultura urbana, relaciona-se à perspectiva profissional e financeira do cantador, à necessidade de ampliar seus rendimentos. Tender mais para a conservação ou para a inovação depende da atuação de cada cantador. Aqueles que estão mais engajados em apresentações urbanizadas inclinam-se naturalmente a adotar elementos novos; os que estão mais voltados para formas e locais de apresentações tradicionais apegam-se com mais afinco à idéia de preservação.

A partir do momento em que o cantador passa a viver da viola, ele procura dinamizar a sua profissão, valendo-se de espaços que proporcionem maior lucro e maior penetração junto ao público, ao mesmo tempo em que concentra as suas atividades produtivas prioritariamente nos centros urbanos.

Verifica-se que a concentração do cantador profissional na área urbana tende a aumentar. Esta situação tende a acentuar o conflito existente entre preservação e inovação, provocando o surgimento de novas questões cuja solução deverá evitar que a urbanização da cantoria de viola seja um entrave, assegurando o seu desenvolvimento e a sua permanência.

Estudar, portanto, a cantoria de viola em seus diferentes contextos, nos permitiu observar a cantoria de pé-de-parede mantendo-se fiel à sua origem rural ao mesmo tempo em que se adapta à cidade, exercendo a sua condição de ponto de referência no implemento de novas práticas, como congresso, programa radiofônico e gravação de disco. Desta forma, a permanência da cantoria de pé-de-parede, considerada como resistência, se traduz na capacidade de conviver com novas práticas sem que isto signifique a sua anulação ou destruição.

APÊNDICES

I- ENTREVISTAS COM CANTADORES

(Realizadas em Campina Grande, PB.)

Adauto Ferreira, na ARPN, Maio/88.

Ascendino Araújo, na ARPN, Maio/88.

Luiz Amorim, na ARPN, Maio/88.

Norberto Alves Monteiro, na ARPN, Julho/88.

Santino Luís, na ARPN, Julho/88.

Daudeth Bandeira, na ARPN, Julho/88.

Oliveira de Panelas, na ARPN, Julho/88.

João Onório Barbosa, na ARPN, Agosto/88.

Ivanildo Vila Nova, no Colégio Estadual da Prata, Setembro/88.

Luiz Gonzaga da Silva (Luiz Antônio), na ARPN, Setembro/88.

Francisco de Assis, na ARPN, Setembro/88.

Raimundo Nonato, na ARPN, Setembro/88.

Antônio Lisboa, no Colégio Estadual da Prata, Setembro/88.

Moacir Laurentino, no Bar do Genival, Outubro/88.

Fenelon Dantas, no Bar do Genival, Outubro/88.

José Gonçalves, no Bar do Genival, Dezembro/88 e na ARPN, Março/89.

Tião Lima, na Rádio Sociedade, Janeiro/89.

Severino Feitosa, na ARPN, Março/89.

II- ENTREVISTAS DIVERSAS

**José Alves Sobrinho** (Ex-cantador, atualmente desenvolve pesquisas sobre folhétos de cordel e cantoria de viola), na Biblioteca Central da UFPB, Campus II, Abril/88 e Outubro/88.

**Otilia Soares** (Ex-cantadora), em sua residência, Agosto/88.

**José Laurentino** (Escritor e declamador de poesia sertaneja), no Bar do Genival, Campina Grande, PB, Outubro/88.

**Giuseppe Baccaro** (Presidente da Fundação Casa da Criança, incentivador da Associações de Poetas e Artistas Populares e da Federação das Associação de Poetas Populares. Idealizador e organizador da 1a. e 2a. viagem dos Poetas ao Brasil, 1979-1987), em sua residência, Olinda, PE, Outubro/88.

**Edilson Wanderley** (Diretor Comercial da Polydisc), Recife, PE, Outubro/88.

**Fernando Borges** (Chefe de Produção da Polydisc), Recife, PE, Outubro/88.

**Genival Ferreira de Melo** (Proprietário do Bar do Genival), Campina Grande, PB, Outubro/88.

**Luiz Barbosa de Aguiar** (Superintendente da Rádio Borborema e Sociedade Rádio da Paraíba), Campina Grande, PB, Dezembro/88.

**Ana Lúcia Vasconcelos de Medeiros** (Responsável pela recepção comercial das Rádios Borborema e Sociedade), Campina Grande, PB, Dezembro/88.

**Inácio Jorge de Oliveira** (Diretor Comercial da Rádio Caturité), Campina Grande, PB, Dezembro/88.

**Delmiro Pedrosa** (Cantador e proprietário do "Bar da Viola"), Campina Grande, PB, Janeiro/89.

**Antônio Cordeiro** (Cantador e proprietário do bar "Recanto dos Poetas"), Campina Grande, PB, Janeiro/89.

III- REGISTROS SONOROS

(Realizados em Campina Grande, PB.)

A Noite dos Campeões da Viola, AABB Clube, 10/Jun/87.

Cantoria de Pé-de-Parede, ARPN, Oliveira de Panelas e Daudeth Bandeira, 1987.

XIV CNV, Colégio Estadual da Prata, 16-18/Set/88.

Inauguração da "Casa do Poeta", ARPN, Francisco de Assis e Raimundo Nonato, 18/Set/88.

Cantoria de Pé-de-Parede, Canarinho do Norte e João da Cantigueira, ARPN, 29/Jan/89.

Inauguração do bar "Cantinho da Viola", Santino Luís e Ascendino Araújo, 25/Jan/89.

Retalhos do Sertão, Rádio Borborema, 23/Jan/89 e 24/Jan/89.

Pelos Campos do Improviso, Rádio Caturité, 23/Jan/89 e 24/Jan/89.

A Hora do Vaqueiro, Rádio Sociedade, 29/Jan/89 e 30/Jan/89.

IV- LPs PESQUISADOS

Violas e Repentes I e II. Copacabana, 1980: Aduauto Ferreira e Manuel Xudu; Expedito Sobrinho e Fenelon Dantas; Severino Feitosa e Sebastião Dias; Daudeth Bandeira e Oliveira Francisco; João Bandeira e João Batista Bernardo; Louro Branco e Sebastião da Silva. (Gravado ao vivo na realização do V CNV - 1978, Campina Grande-PB).

Os Maiorais do Repente. Chantecler, 1980. Moacir Laurentino e Sebastião Silva.

A Natureza Cantando. Chantecler, 1980. Zé Monte e Fenelon Dantas.

Sentimento, Viola e Poesia. Chantecler, 1980. Lúcio da Silva e Waldir Teles.

Viola, Versos e Cultura. Chantecler, 1981. Moacir Laurentino e Sebastião Silva.

Cantando as Coisas da Vida. Chantecler, 1982. Ivanildo Vila Nova e Sebastião Dias.

Viola, Verdade e Vida. Chantecler, 1984. Moacir Laurentino e Sebastião Silva.

Nordeste Independente. Polydisc, 1985. Ivanildo Vila Nova e Severino Feitosa.

Sua Majestade a Viola. Chantecler, 1985. Moacir Laurentino e Sebastião Silva.

Escola da Natureza. Chantecler, 1986. Pedro Bandeira e Geraldo Amâncio.

Improviso, Viola e Poesia. Cactus, s/ Ano. Juvenal de Oliveira e Onildo Barbosa.

A Arte da Cantoria Vol. 2. MEC/FUNARTE, 1984. (Produção didática).

Pinto do Monteiro: Vida, Poesia e Verdade. Fundação Joaquim Nabuco, 1985. (Produção biográfica).

Sertão, Humor e Poesia. K-Tel, 1980, Zé Laurentino (Poesia Sertaneja).

## V - QUESTIONÁRIO N° \_\_\_\_\_

## DADOS PESSOAIS:

Idade: \_\_\_\_\_ Sexo: ( )Feminino ( )Masculino  
 Reside: \_\_\_\_\_ Cidade: \_\_\_\_\_ Estado: \_\_\_\_\_  
 Grau de Instrução: \_\_\_\_\_ Profissão: \_\_\_\_\_

1. Você já participou de outros Congressos de Violeiros?  
 ( )Não ( )Sim - Quais? \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_
2. Você se interessa pela Cantoria?  
 ( )Muito ( )Pouco ( )Nada
3. Duve programas de violeiros no rádio?  
 ( )Sempre ( )Às vezes ( )Raramente ( )Nunca
4. Escuta discos de violeiros?  
 ( )Sempre ( )Às vezes ( )Raramente ( )Nunca
5. Conhece alguns gêneros de cantoria?  
 ( )Não ( )Sim - Quais os de sua preferência? \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_
6. Prefere assuntos que envolvem uma temática:  
 ( )Rural ( )Urbana ( )Ambas
7. Assinale os assuntos que mais lhe agradam:  
 ( ) Sertão ( ) História ( ) Problemas Sociais  
 ( ) Gracejo ( ) Amor ( ) Vaguejada *peleja*  
 ( ) Astrologia ( ) Política ( ) Natureza  
 ( ) Duplo Sentido ( ) Religião ( ) Economia  
 ( ) Agricultura ( ) Geografia ( ) Crendices  
 ( ) Outros - Quais? \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_
8. O que mais lhe agrada no(s) Congresso(s)?  
 ( ) As duplas de cantadores selecionados  
 ( ) Os assuntos e gêneros sorteados  
 ( ) O clima de competição entre as duplas concorrentes  
 ( ) A qualidade da cantoria produzida nos Congressos  
 ( ) A cantoria produzida em forma de espetáculo
9. O que lhe desagrada nos Congressos? \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_
10. Existe algum (ns) cantador (es) de sua preferência? \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Átila A. F. de & SOBRINHO, José Alves. Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada. João Pessoa, Ed. Universitária; Campina Grande, Centro de Ciências e Tecnologia, 1978. 2.V.

\_\_\_\_\_. Gracejos e espertezas. Educação e Cultura. João Pessoa, Ano IV(13):34-37, abril/junho, 1984.

ALMEIDA, Ruy. A poesia e os cantadores do nordeste. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1947.

ARANTES, Antonio Augusto. O trabalho e a fala. São Paulo, Kairós/Funcamp, 1982.

AYALA, Maria Ignez Novais. No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina. São Paulo, Ática, 1988.

BARROSO, Gustavo. Ao som da viola. Rio de Janeiro, Depto. de Imprensa Nacional, 1949.

BARROSO, Oswald. Descaminhos da cultura popular. Gazeta do Sertão, Suplemento Gazeta Cultura, Campina Grande, 6 março 1983. p.01.

BATISTA, Sebastião Nunes. Antologia da literatura de cordel. Natal, Fund. José Augusto, 1977.

BELTRÃO, Luiz & QUIRINO, Newton de Oliveira. Subsídios para uma teoria da comunicação de massa. São Paulo, Summus, 1986. Cap.3, p.55-76.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica. In: LIMA, Luiz Costa, Orgs. Teoria da cultura de massa - Adorno.../et al./. 2.ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. Cap.6, p.209-244.

BONADIO, Geraldo & SAVIOLI, Ivone de Lourdes. Música sertaneja e classes subalternas. In: MELO, José Marques de, Coord. Comunicação e classes subalternas. São Paulo, Cortez, 1980. Cap.9, p.95-104.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas lingüísticas. In: ORTIZ, Renato. Org. Pierre Bourdieu: Sociologia. São Paulo, Ática, 1983. Cap.5, p.156-183.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Sacérdotes de viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais. Petrópolis, Vozes, 1981.

\_\_\_\_\_. Ideologia das classes subalternas. In: Anais do seminário revisão crítica da produção sociológica

voltada para a agricultura. São Paulo, ASESP/CEBRAP, 1984. p.185-197.

\_\_\_\_\_. A educação como cultura. São Paulo, Brasiliense, 1985. p.13-83.

CALDAS, Waldeny. Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural. 2.ed. São Paulo, Ed. Nacional, 1979.

\_\_\_\_\_. O que é música sertaneja. São Paulo, Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Eduardo. Cantador, musa e viola. Rio de Janeiro, Ed. Americana; Brasília, INL. 1973.

CANCLINI, Néstor García. As culturas populares no capitalismo. São Paulo, Brasiliense, 1983.

CARVALHO, José Rodrigues de. Cancioneiro do Norte. 3.ed. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1967.

CASCUDO, Luís da Câmara. Literatura oral no Brasil. 3.ed. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1984a.

\_\_\_\_\_. Vaqueiros e cantadores. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1984b.

COELHO, Teixeira. O que é indústria cultural. 9.ed. São Paulo, Brasiliense, 1987.

COSTA NETO, José Rufino. (Dedé Monteiro) Retalhos do Pajeú: poesia. Recife, Imprensa Universitária da UFRPE, 1984.

DAUS, Ronald. O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do nordeste. Trad. Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

DIÉGUES JÚNIOR, Manoel. Literatura de cordel. Cadernos de Folclore, no. 2, Rio de Janeiro, Olímpica, 1975.

DINOÁ, Ronaldo. A arte popular em análise: o cordel de José Alves Sobrinho. Diário da Borborema, Suplemento Revista Tudo, no. 664, Campina Grande, 18 set. 1988. p.02-04.

FISCHER, Ernest. A necessidade da arte. Trad. Leandro Konder, 9.ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1983. Cap.4, p.192-222.

GOLDSTEIN, Norma. Versos, sons, ritmos. 4.ed. Série Princípios. São Paulo, Ática, 1987.

- GRAMSCI, Antônio. Literatura e vida nacional. 2.ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. Cap.3 e 6, p.103-132/p.184-185.
- JAMBEIRO, Othon. Canção de massa: as condições da produção. São Paulo, Pioneira, 1975.
- HERMÃO JOSÉ. Congresso de violeiros: uma luta difícil. Jornal Folha. Campina Grande, 10 nov. 1980. p.08.
- LAURENTINO, Zé. Sertão, humor, poesia. 4.ed. Campina Grande, Gráfica Jacira, 1982.
- LEITE FILHO, Aleixo. Reflexões sobre verso popular. Caruaru, Ed. Vanguarda, 1978.
- \_\_\_\_\_ Cartilha do cantador. Caruaru, Ed. Vanguarda, 1983.
- LIMA, Luiz Costa. Introdução geral: comunicação e cultura de massa In: \_\_\_\_\_ Teoria da cultura de massa - Adorno.../et al./ 2. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- LINHARES, Francisco & BATISTA, Otacílio. Antologia ilustrada dos cantadores. 2.ed. Fortaleza, Edições UFC, 1982.
- LONDRES, Maria José Fialho. Cordel: do encantamento às histórias de luta. São Paulo, Duas Cidades, 1983.
- LOPES, José de Ribamar. Literatura de cordel. Fortaleza, BNB, 1982.
- MARCOLINO, Zé. Cantadores, prosas sertanejas e outras conversas. Recife, Imprensa Universitária - UFRPE, 1987.
- MARTINS, José de Souza. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: \_\_\_\_\_ Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo, Pioneira, 1975. Cap.8, p.103-161.
- MAURÍCIO, Ivan et ali. Arte popular e dominação (O caso de Pernambuco: 1961-1977). Recife, Alternativa, 1978.
- MOTA, Leonardo. Cantadores, poesia e linguagem do sertão cearense. 6.ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1987.
- NASCIMENTO, Cícero do. Retalhos do nordeste. Natal, Ed. RN, 1987.
- NÓBREGA, Jomaci Dantas. Sertão, vida e mocidade. Patos, s.n.t., 1985.

NUNES, Luiz. Inácio da Catingueira: o gênio escravo. João Pessoa, União, 1979.

ORTIZ, Renato. Cultura popular e memória nacional. In: Centro de Estudos Rurais e Urbanos-CAPES. São Paulo, Nova Lunar, 1a. Série(13):09-21, set. 1980. (Simpósio: "Cultura Brasileira: realidade ou ilusão?").

\_\_\_\_\_. A moderna tradição brasileira. São Paulo, Brasiliense, 1988.

PANELAS, Oliveira de. O comandante do planeta médio. João Pessoa, União, 1978.

\_\_\_\_\_. Poemas iluminados. João Pessoa, União, 1983.

PEREGRINO, Umberto. Literatura de cordel em discussão. Rio de Janeiro, Presença; Natal, Fundação José Augusto, 1984.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Cientistas sociais e o auto-conhecimento da cultura brasileira através do tempo. In: Centro de Estudos Rurais e Urbanos-CAPES. São Paulo, Nova Lunar, 1a. Série(13):57-69, set. 1980. (Simpósio: "Cultura Brasileira: realidade ou ilusão?").

RIBEIRO, Lêda Tâmega. Mito e poesia popular. Rio de Janeiro, FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, 1986

RIBEIRO, Pedro Mendes. Segredos do repente. Teresina, MEC/DAC/FUNARTE-FUFPI, 1977.

ROMERO, Silvío. Folclore brasileiro: contos populares do Brasil. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Ed. Universidade de São Paulo, 1985.

SANTOS, Manoel Camilo dos. Autobiografia do poeta. João Pessoa, Ed. Universitária da UFPB, 1979.

SILVA, Carlos Eduardo Luís da. Cultura de massa e cultura popular: questões para um debate. In: MELO, José Marques de. Coord. Comunicação e classes subalternas. São Paulo, Cortez, 1980. Cap.4, p.41-48.

SILVA, Luiz Custódio da. A influência do rádio na dinâmica cultural das cantorias no estado da Paraíba. Recife, Mestrado em Administração Rural da UFRPE, 1983. 222p.

SOBRINHO, José Alves. Glossário da poesia popular. Campina Grande, Editel, 1982.

\_\_\_\_\_. Congressos, associações e programas de cantadores. Educação e Cultura. João Pessoa, Ano III(9):58-60, abril/junho, 1983.

- \_\_\_\_\_ As cantorias de ontem. Campina Grande, 12 março 1984.  
(Mimeografado).
- \_\_\_\_\_ Depoimento de poeta popular e ex-cantador. Campina Grande, 14 maio 1984. (Mimeografado).
- TAVARES, Bráulio. Texto de contracapa dos LPs Violas e Repentes I e II. Rio de Janeiro, 1980. (Discos Copacabana, Som Indústria e Comércio S. A.).
- TEJO, Orlando. Zé Limeira, poeta do absurdo. 5.ed. Brasília, Senado Federal, 1980.
- TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo. 5.ed. São Paulo, Ed. Art., 1986.
- WILSON, Luís. Roteiros de velhos cantadores e poetas populares do sertão-estado de Pernambuco. 2.ed. Recife, FIAM/Centro de Estudos de História Municipal, 1986.