



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

Paloma Israely Barbosa de Sá

**A CANTORIA DE VIOLA COMO REGISTRO DE MEMÓRIA E DISSEMINAÇÃO
DE INFORMAÇÃO NA REGIÃO DO CARIRI: legitimação e contradição**

Recife-PE
2017

PALOMA ISRAELY BARBOSA DE SÁ

**A CANTORIA DE VIOLA COMO REGISTRO DE MEMÓRIA E DISSEMINAÇÃO
DE INFORMAÇÃO NA REGIÃO DO CARIRI: legitimação e contradição**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação (PPGCI), da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

Área de concentração: Informação, memória e tecnologia

Linha de Pesquisa: Memória da informação científica e tecnológica

Eixo Temático: Informação e memória

Orientadora: Profa. Dra. Leilah Santiago Bufrem

Recife-PE
2017

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S111c Sá, Paloma Israely Barbosa de
A cantoria de viola como registro de memória e disseminação de informação na região do Cariri: legitimação e contradição / Paloma Israely Barbosa de Sá. – Recife, 2017.
98 f.: il., fig.

Orientadora: Leilah Santiago Bufrem.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Ciência da Informação, 2017.

Inclui referências, apêndices e anexos.

1. Memória. 2. Oralidade. 3. Cantoria de viola. 4. Cariri Cearense. I. Bufrem, Leilah Santiago (Orientadora). II. Título.

020 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2017-126)



Serviço Público Federal
Universidade Federal de Pernambuco
Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação – PPGCI

PALOMA ISRAELY BARBOSA DE SÁ

***A cantoria de viola como registro de memória e disseminação de informação
na região do Cariri: legitimação e contradição***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Ciência da Informação.

Aprovada em: 21/02/2017

BANCA EXAMINADORA

Prof^a D^{ra} Leilah Santiago Bufrem (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Lourival de Holanda Barros (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a D^{ra} Francisca Pereira dos Santos (Examinador Externo)
Universidade Federal do Cariri

Prof^a D^{ra} Bruna Silva do Nascimento (Examinador Externo)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro



Dedico ao meu pai, Seu Gerdau (*in memoriam*), que sempre me incentivou e me ensinou a sonhar com poesia. A ele todas as conquistas e sorrisos.

AGRADECIMENTOS

Ser grato significa reconhecimento. Ser grato significa lembrança. Ser grato significa retribuição. Reconhecer, lembrar, retribuir são as palavras e sentimentos que emergem no momento da finalização de uma trajetória, repleta de percalços e trabalho árduo, que se tornou possível graças às contribuições de várias figuras. Ser grato significa expressão de afeto.

Agradeço a Deus e o universo, pelas luzes acendidas ao meu redor, pela inspiração de cada dia, pelas oportunidades concedidas e pelas pessoas que cruzaram meu caminho.

Afetuosamente, agradeço aos meus pais, seu Gerdau (*in memoriam*) e dona Eliziê, que mesmo com toda dificuldade não deixaram de me ensinar a sonhar e lutar pelo que acredito. Uma das maiores lições que aprendi com eles foi a plantar, o que significa unir sonhos, busca e crença. É preciso ter paciência, observar a terra e as sementes, iniciar o plantio, regar e com o cuidado de cada dia esperar por flores e frutos.

Agradeço aos meus irmãos, parentes e agregados por cada palavra de afeto e incentivo, por querer e ajudar de uma forma ou de outra nessa empreitada acadêmica. Em especial, a Patricia (Parenta) que, além de amiga, me ajudou nas revisões e normalizações dos trabalhos acadêmicos.

Agradeço aos meus amigos de escola, de faculdade, da vida. Não vou citar nomes, mas sou grata por cada sorriso, abraço e conversa.

Agradeço aos amigos que viraram família nesses últimos anos, que com paciência, afeto e companheirismo, seguiram essa trilha junto comigo. Wagner, Thalyta e Livia, companheiros de lar, agradeço pelas trocas de conhecimento (“ei, vê se tá bom”), pelos empréstimos de *pendrives*, pelos abraços e por ouvir meus desabafos.

Agradeço ao meu parceiro de vida, viajador das ideias e tradutor de inglês particular, Jonas, por todas as “ajudapelamordeJah” nos meus momentos de aperreio e me segurar a mão sempre.

Agradeço aos professores de graduação que constroem o curso de Biblioteconomia da Universidade Federal do Cariri pelos incentivos e conhecimentos compartilhados. Em especial, a professora Gracy Martins que me auxiliou a construção do projeto de pesquisar para ingressar no mestrado.

Agradeço aos colegas de mestrado da turma de 2015 do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UFPE. Foram dois anos de companheirismo, afeto e muito trabalho. Um abraço especial para cada um de vocês.

Agradeço aos profissionais que fazem parte do programa por toda a dedicação e o conhecimento compartilhado. Em especial aos professores com que tive aulas: Fabio Pinho, Nadi Presser, Cristina Oliveira, Gilda Verri e Majory Miranda, além da secretária Suzana.

Agradeço a minha orientadora, Leilah Bufrem, por auxiliar nessa empreitada e concretização desse trabalho. Uma pessoa inspiradora, dedicada a tudo que faz, inteligente, paciente e que sempre nos recebe de braços abertos e com um sorriso encantador. Obrigada pelo aprendizado a mim proporcionado, pela paciência nesses últimos dois anos, pelo incentivo nos trabalhos produzidos e apresentados em eventos, pelo diálogo, pelo cuidado, pela simplicidade e pelo olhar de afeto.

Agradeço aos membros da banca examinadora pelas contribuições na construção dessa pesquisa. Obrigada ao professor Lourival Holanda, foi também responsável pela disciplina de Cultura Brasileira a qual paguei estágio docência no curso de Letras, que me recebeu muito bem e vem me ajudando e inspirando enquanto profissional e pesquisadora desde essa época. Obrigada à professora Fanka Santos Pereira que foi minha professora na graduação e foi a partir de suas aulas que surgiu a ideia de trabalhar oralidade em suas manifestações no contexto da Ciência da Informação. E obrigada a Bruna Nascimento, que tive a oportunidade de conhecer ao participar de um evento acadêmico e ali mesmo já me trouxe importantes contribuições.

E, por fim, mas não menos importante, agradeço aos cantadores de viola por manterem essa chama sempre acesa, por acreditarem no que fazem e por terem me permitido adentrar nesse universo de rima e poesia. Em especial aos poetas que pude conversar de perto que me auxiliaram na concretização dessa pesquisa: Jairo Silva, Jeferson Silva, Cicero Cosme e Edmilson Ferreira, além do apologista Vandinho Pereira que enquanto promovedor e grande conhecedor da arte da cantoria me concedeu entrevista, compartilhando comigo valiosas informações.

Gratidão a todos!

“Escrever parece muito
Com engaiolar o vento
Tirar retrato dum eco
Engessar o pensamento
Trocar um pneu furado
Com o carro em movimento”.

Braulio Tavares

RESUMO

Considera a cantoria de viola como elemento de disseminação de informação e registro de memória. Questiona de que forma a cantoria de viola se manifesta enquanto registro de memória e transmissão de informação, tendo como objetivos específicos: a) analisar junto à literatura da área de Ciência da Informação o conceito de memória (oral) e seus elementos constituintes, enquanto registro de cultura e tradição; b) caracterizar a criação e reprodução da cantoria de viola reconhecendo o registro oral de informação como elemento de memória da cultura da região do Cariri; c) verificar como se dá o processo de registro da cantoria de viola, enquanto forma de legitimar a produção coletiva. Realiza pesquisa bibliográfica, observação direta e entrevistas com os sujeitos da pesquisa, participantes dos eventos sediados na Região do Cariri cearense, sobretudo na cidade de Juazeiro do Norte-CE. Apresenta como resultados as seguintes considerações: que não há consenso quanto ao conceito de memória, sobretudo na literatura da Ciência da Informação que aproveita os estudos já fecundos em outras áreas; constata que a criação e a reprodução da cantoria de viola se dão de modo espontâneo e para desfrutá-la em sua totalidade é preciso estar presente no espetáculo e, conclui que os processos de registro e legitimação são importantes para a manifestação, mas os seus sujeitos praticantes não se preocupam com essas questões.

Palavras-chave: Memória. Oralidade. Cantoria de viola. Cariri Cearense.

ABSTRACT

It considers the viola singing as element of information, dissemination and register of memory. It questions how the viola singing is manifested as a register of memory and transmission of information, being the specific objectives: a) to analyse in the literature of the Information Science area the (oral) concept of memory and its constituting elements, as register of culture and tradition; b) to characterize the creation and reproduction of the viola singing recognizing the oral register of information as memory element of the Cariri region culture; c) to verify how the process of viola singing register takes place, as a way of legitimating the collective production. It holds bibliographical research, direct observation and interviews with the subjects with the subjects of the research, participants of the events hosted in the region of Cariri cearense, mainly in the city of Juazeiro do Norte-CE. It presents as results the following considerations: there is not any consensus about the concept of memory, mainly in the literature of the Information Science which takes advantage from the fruitful studies of other majors; that the creation and reproduction of viola singing happen spontaneously and to fully enjoy it one must attend the spectacle, and, at last, that the processes of register and legitimation are important to the manifestation, but its practitioners are not concerned about these issues.

Keywords: Memory. Orality. Viola singing. Cariri Cearense.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	PEGANDO O MOTE: A CANTORIA DE VIOLA COMO PRÁTICA CULTURAL	19
2.1	CARACTERÍSTICAS DA CANTORIA DE VIOLA.....	22
2.2	DOS PÉS DE PAREDE AOS GRANDES FESTIVAIS: OS EVENTOS DE CANTORIA DE VIOLA	34
2.3	PROCESSO DE LEGITIMAÇÃO DA CANTORIA DE VIOLA.....	40
3	A DEIXA: MEMÓRIA E ORALIDADE	44
3.1	CONCEPÇÕES HISTÓRICAS E CONCEITUAIS SOBRE MEMÓRIA	46
3.2	ORALIDADE E SUAS CARACTERÍSTICAS.....	50
3.3	O REGISTRO DA ORALIDADE E A CONTRADIÇÃO	53
4	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	61
4.1	SEGUNDO OS OBJETIVOS	61
4.2	SEGUNDO OS PROCEDIMENTOS DE COLETA DE DADOS	62
4.3	SEGUNDO AS FONTES UTILIZADAS PARA A COLETA.....	65
5	APRENDO MUITO ESCUTANDO QUEM SABE MAIS DO QUE EU: ANÁLISE DOS DADOS	68
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
	REFERÊNCIAS	88
	APÊNDICE A	93
	APÊNDICE B	94
	ANEXO A	95
	ANEXO B	96
	ANEXO C	97
	ANEXO D	98

1 INTRODUÇÃO

A cantoria de viola, objeto desta pesquisa, é uma expressão cultural reconhecida como profissão artística por meio da Lei Federal Nº 12.198 de 14 de janeiro de 2010 (ANEXO A) e com reconhecimento como Patrimônio Imaterial do Brasil com processo em andamento, junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), bem como o registro da Literatura de Cordel (ANEXO B). Essas duas formas de expressão cultural se assemelham por se originarem da poesia oral. Como argumenta Grillo (2008), o cordel nada mais é do que o registro dessas cantorias, o que confirma sua semelhança. Ambos se enquadram na descrição do Livro de Registro dos Saberes, onde são inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades e, igualmente, nas características descritas para o Livro de Registro das Formas de Expressão, onde são inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas (IPHAN, 2014).

De fato, os estudos de memória estão intrinsecamente ligados à oralidade, uma vez que esta foi por muito tempo o modo de comunicação utilizado antes da escrita e registrado pela memória/corpo. A oralidade, como afirma Zumthor (1997), de maneira alguma é inferior à cultura escrita – mesmo sendo vista de forma equivocada por muitos anos pelo discurso do mundo escriptocêntrico – e, posterior à tecnologia da escrita, demonstra vitalidade e uma forma de comunicação como, por exemplo, a Cantoria de Viola - expressão artística representativa do Nordeste brasileiro, que vem se adaptando, também, às mais diversas revoluções tecnológicas sem perder sua essência (RAMALHO, 2001).

Sendo uma forma peculiar de poesia, desde tempos remotos é tida como fonte de informação e divertimento. A princípio, a cantoria ocorria somente em feiras, praças, reuniões familiares. Atualmente, são realizados festivais em todos os estados do Nordeste e também nas regiões que receberam grande número de imigrantes nordestinos, como São Paulo, Distrito Federal e região Norte do país. Segundo Sautchuk (2009, p. 1-2),

[...] há regiões em que a admiração pelo repente é mais forte, berço de muitos cantadores e onde cantadores de outros locais costumam se instalar. Em todo o estado da Paraíba há polos de cantoria, dentre os quais ressalto Campina Grande, Patos e Cajazeiras. Nos outros estados, cidades do interior, como **Juazeiro do Norte (CE)**, Mossoró (RN) e Caruaru (PE) reúnem, há décadas, grande número de repentistas. Limoeiro do Norte, Russas, Tabuleiro do Norte e Iguatu, no vale do rio Jaguaribe (CE), congregam cantadores e promotores de cantoria. No vale do rio Pajeú, em Pernambuco, a cantoria constitui uma espécie de cultura oficial em municípios como São José do Egito e Afogados da Ingazeira, e os descendentes de grandes

cantadores dali formam uma elite cultural local. As capitais desses estados (Recife, João Pessoa, Natal e Fortaleza) também possuem intensa atividade de cantadores, em decorrência da grande presença ali de migrantes sertanejos (Grifo nosso).

Por conta dessa forte presença de poetas improvisadores no nordeste do país, se diz que a cantoria de viola é tipicamente nordestina, mas isso não significa que essa manifestação somente se dá nessa região, apesar de ser aí sua intensa produção. A cantoria ultrapassa fronteiras, além de não se reduzir ao interior dos estados, perpassando as capitais. É possível encontrar tal manifestação nos diversos espaços do Brasil. Isso se deu devido às migrações ocorridas, por tantos motivos, de sertanejos para o sul ou sudeste do país, o que se concretiza como uma característica latente desses poetas desde o início da humanidade, o nomadismo.

De acordo com Lemaire (2010), desde tempos remotos, a cantoria possibilitou aos poetas nômades ganharem a vida contando as histórias e notícias dos lugares pelos quais passaram. E com a intervenção dos meios de comunicação na tradição oral, com os novos aportes nessa confluência entre as vertentes escrita e oral, a cantoria foi e continua sendo produzida para a disseminação da cultura, na forma de uma tradição passada de geração a geração (de pai para filho, o que pode ser considerado um método de transmissão) de determinada sociedade e/ou como instrumento de transmissão de informação.

Em se tratando de preservação/salvaguarda e disseminação de informação, a cantoria de viola merece(ria) ser discutida no campo acadêmico, pois alia o universo da oralidade – que por muito tempo foi visto como conjunto de manifestações adjetivadas como “simples e incultas” (LEMAIRE, 2010) – à necessidade de se comunicar, ao fazer de uma sociedade rica em cultura e às possibilidades dadas pela memória enquanto produtora, suporte e fonte de informação.

Nesse sentido, a cantoria de viola é pensada como objeto de pesquisa para que se possa compreender a memória no contexto da oralidade. Esta pesquisa busca, portanto, com os depoimentos e as observações dos próprios cantadores de viola que frequentam os festivais da cidade de Juazeiro do Norte-CE, identificar como se manifesta o registro de memória na cantoria de viola, bem como a produção e a reprodução coletiva de informações através da musicalidade desta cultura na região do Cariri cearense.

No âmbito da oralidade, são encontradas informações tão valiosas quanto aquelas registradas desde sua origem ou os registros que se têm como oficiais. Não havendo possibilidade de análise e outras categorias dos processos que cabem à Ciência da Informação, é necessário pensar estratégias de inscrição/registo dessas informações para que

não se percam ou sejam marginalizadas perante a área, como o que tem acontecido com muitas das manifestações orais, desde o surgimento da escrita.

A oralidade é um campo volátil, no qual um dos aspectos caracterizadores é a movência (ZUMTHOR, 1997), o que pode levar à reflexão sobre duas variáveis: a) o motivo pelo qual a informação oral é marginalizada e b) a razão da ausência ou pouco registro dessas informações.

É preciso, antes de tudo, entender o que seria essa movência, um dos aspectos fundamentais, que caracteriza a oralidade. Movência é um conceito cunhado por Paul Zumthor para designar a dinamicidade das manifestações ou informações do universo oral, ou seja, aquele movimento que possibilita a modificação, mesmo pequena ou imperceptível, da informação a depender do contexto e/ou da memória de quem a reproduz.

Essa dinamicidade ou movência caracteriza e justifica as duas vertentes supracitadas: a) o motivo que leva a oralidade a ser marginalizada, na visão escriptocêntrica, é o fato de que a informação nela contida e disseminada é volátil, pode ser imprecisa, dificultando o processo de análise, organização e disseminação e b) o escasso registro dessas informações se dá por conta do não reconhecimento dessa inscrição pelos próprios sujeitos da oralidade, pois, segundo eles, o registro faz com que haja prejuízos na informação, uma vez que esta é **construída** *hic et nunc* pelo emissor e pelo receptor, levando em consideração os indivíduos e o contexto em que estão inseridos. A oralidade foi marginalizada em todas as áreas do conhecimento humano porque, junto da modernidade e suas transformações, a humanidade assume a forma escrita, eliminando a voz que, nesse novo mundo, passa para um campo de não saber e, por consequência, acaba por ser rejeitada (intelectualmente).

Assim sendo, para solidificar e exemplificar estas ideias, busca-se aporte na cantoria de viola que, enquanto elemento de disseminação de informação e registro de memória, representa uma sociedade, uma tradição, uma voz. A cantoria de viola é pensada aqui como objeto de pesquisa para que se possa compreender a memória no contexto da oralidade.

O **problema da pesquisa** se resume, portanto, à seguinte questão: de que forma a cantoria de viola se manifesta enquanto registro de memória e transmissão de informação?

O trabalho busca, com o depoimento e as observações dos próprios cantadores de viola que frequentam os festivais da cidade de Juazeiro do Norte-CE, identificar na cantoria viola como se manifesta o registro de memória, bem como a produção e reprodução coletiva de informações por meio da musicalidade desta cultura na região do Cariri cearense.

Para compreender e analisar a problemática e o objeto de estudo, esta pesquisa fundamenta-se em conhecimentos e referenciais teóricos oriundos da Ciência da Informação, assim como em estudos sobre a memória e oralidade.

Sabendo que a Ciência da Informação se preocupa com a informação registrada, nos seus mais variados suportes, o registro é imprescindível para que possa ser capaz de realizar os processos a ela incumbidos. Coleta, análise, classificação, descrição, preservação e disseminação são tarefas que precedem uma inscrição. Nesse sentido, é preciso observar que, partindo-se desse pressuposto, algumas informações são deixadas à margem, como as informações orais, cujo tratamento vem dependendo ainda de iniciativas pontuais, ou de processos intencionais de observação e produção de informações.

Este trabalho nasce de várias motivações (internas e externas), as quais podem ser colocadas como **justificativas**, pois perpassam desde um interesse em sanar curiosidades pessoais a respeito da arte do improvisado e trazer lembranças, até a tentativa de levantar discussões, ainda tímidas, no contexto acadêmico, sobretudo, na Ciência da Informação.

A primeira delas diz respeito ao fato de esta pesquisadora ter crescido em meio aos festejos e às mais ricas manifestações de cultura popular representantes da região do Cariri cearense. Dentre elas, renovações¹, reisado², maneiro pau³, bandas cabaçais⁴ e festivais de violeiros. Essa última, também conhecida como cantoria de viola, se sobressai por aliar numa só manifestação música e poesia, pela admiração e curiosidade no fazer poesia de repente e não perder o fio da meada – ou melhor, não se perder no mote –, pela complexidade em criar versos de repente seguindo determinada estrutura (forma, rima, métrica), além do fato de ser algo que remete ao tempo de meninice, à cidade pequena, ao falar e agir da gente simples, ao colo dos pais.

¹ Renovação é uma tradição religiosa mantida por famílias do interior do Nordeste, sobretudo em Juazeiro do Norte-CE, que simboliza a consagração da família ao Sagrado Coração de Jesus. A manifestação acontece na sala de estar ou “sala do santo” em que são colocadas imagens do Sagrado Coração de Jesus e de Maria e, normalmente, é celebrada por uma “rezadeira” ou rezador” no dia de aniversário de casamento do casal.

² Reisado é uma manifestação cultural e religiosa em referência aos Santos Reis. Acontece as vésperas do dia de Reis (6 de janeiro) e celebra o nascimento do menino Jesus, com encenações, danças, cantos e roupas coloridas, os brincantes visitam as casas pedindo doações e prendas.

³ Criado na época do cangaço na região do Cariri, o “Maneiro Pau” é um misto de jogo e dança. O grupo recria através do folguedo as batalhas entre senhores de engenho e cangaceiros.

⁴ Bandas cabaçais possuem como característica principal a formação com pífanos, zabumba e caixa. Tocando em festas populares e eventos religiosos Banda Cabaçal tem grande representatividade no nordeste brasileiro e é um exemplo de resistência cultural, popular e tradicional. O ritmo principal tocado é o baião, porém ritmos mais tradicionais como a valsa e a marcha também são executados. Além da música, os integrantes também dançam, incorporando movimentos intuitivos e teatrais à sua apresentação.

O segundo incentivo para o empreendimento desse trabalho diz respeito à busca pelo reconhecimento e inserção da cantoria de viola como elemento de memória, identificando-a como expressão cultural que auxilia na transmissão de informação e registro de memória (no contexto da CI) dessa região. Os atores dessa manifestação vêm desbravando uma luta constante para seu reconhecimento em nível nacional como elemento artístico, cultural e profissional, mas há ainda muito a se conquistar. São passos estreitos, com grandes objetivos, e esse trabalho pretende ser mais um impulso para que essa forma de expressão artística consiga ir mais além.

A terceira e última motivação é a necessidade de estudos acerca da oralidade, manifestação produtora e reprodutora de informação, no âmbito da Ciência da Informação, uma vez que esta se dedica às questões de comunicação e registro do conhecimento dos seres humanos e ainda há poucas discussões a esse respeito no contexto acadêmico. Este trabalho busca contribuir para a consolidação de um campo de pesquisa na CI para a compreensão dessa memória oral, o que poderá originar estudos para outros gêneros da cultura artística, não apenas cantoria de viola, mas manifestações que seguem os mesmos procedimentos de produção e reprodução e carecem de espaço para discussão e, porque não, resolução de problemas. Vale salientar que a constituição de um campo científico aqui se refere à abertura de uma nova temática de pesquisa dentro da Ciência da Informação que possa tratar das questões suscitadas pela dinamicidade da informação oral; campo científico que, de certa forma, comunga com o campo na concepção de Bourdieu (1983) como um sistema de relações objetivas entre posições adquiridas que, conquistadas pelos agentes em lutas anteriores, concorrem pela legitimidade científica⁵.

Nesse sentido, a relevância social da pesquisa deve-se ao fato de que traz à tona um universo timidamente explorado no contexto da Ciência da Informação, a **oralidade**, que no âmbito acadêmico é vista com certo preconceito por conta de seus elementos caracterizadores, como a movência e a performance (ZUMTHOR, 1997). Esse preconceito se propaga desde o surgimento da escrita, quando a informação oral é vista como algo inculto, demasiadamente simples, sem valor diante do escrito/registrado – o chamado escriptocentrismo que Santos (2010) aponta como uma postulação excludente e preconceituosa, que acabou deixando as tradições orais à margem da historiografia.

A valorização do objeto para o qual se volta a pesquisa vai além de uma reflexão acerca do próprio objeto, uma vez que procura, ao analisar a conjuntura em que ocorrem essas

⁵ Legitimidade científica significa capacidade técnica e poder social de agir e falar em nome da ciência (BOURDIEU, 1983), no caso desta pesquisa, em nome da Ciência da Informação.

manifestações e movências, revelar as contradições no **processo de sua institucionalização ou legitimação**. Aparentemente, se por um lado, para legitimar a oralidade é preciso registrá-la, talvez isso acabe por desvencilhá-la de sua principal característica que é a movência. Por outro lado, a mobilização, pela sua forma institucionalizada, evidencia/promove uma forma cultural e artística – muitas vezes tida como peculiar – de transmitir informação, entreter um público e de explorar a memória em seu sentido cognitivo.

Nesse contexto, propõe-se como **objetivo geral** para esta pesquisa identificar na cantoria de viola como se manifesta o registro de memória e a produção e reprodução coletiva de informações, considerando a musicalidade desta cultura na região do Cariri. Para que esse objetivo geral seja atingido, destacam-se como **objetivos específicos**:

- a) analisar junto à literatura da área de CI o conceito de memória (oral) e seus elementos constituintes, enquanto registro de cultura e tradição;
- b) caracterizar a criação e reprodução da cantoria de viola reconhecendo o registro oral de informação como elemento de memória da cultura da região do Cariri;
- c) verificar como se dá o processo de registro da cantoria de viola, enquanto forma de legitimar a produção coletiva.

No entanto, não se trata aqui de uma pesquisa somente sobre a cantoria de viola caririense. Embora reconhecendo que cada pedacinho do país tem sua identidade própria e esse aspecto muito agrega às manifestações culturais, aqui se procura entender a cantoria de viola na sua universalidade. A região foi escolhida por questões práticas e técnicas, pois como bem colocou Simone Oliveira de Castro, em sua tese de doutorado em Sociologia “Memórias da cantoria: palavra, performance e público”, não há uma cantoria cearense ou cantadores cearenses, pois a cantoria de fato pertence a todos os lugares onde o cantor chegar com sua viola e sua poética. Seguindo esse aspecto, os cantadores entrevistados são de diversas regiões do Nordeste, mas têm certa relação ou eventualmente se apresentam nos eventos de cantoria do Cariri.

A construção textual se desenvolve em duas seções de fundamentação teórica, com base nas leituras: a primeira intitulada PEGANDO O MOTE: A CANTORIA DE VIOLA COMO PRÁTICA CULTURAL e a segunda A DEIXA: MEMÓRIA E ORALIDADE.

A primeira seção após esta introdução, trata da cantoria de viola como prática cultural, a relação entre o cantor e seu público que interage continuamente em todo o espetáculo e os meios de comunicação, que cada vez mais influenciam no cotidiano dos poetas improvisadores. Nessa etapa da produção textual, foram elencados alguns fatores imprescindíveis para que se conheça a manifestação aqui tratada em sua abrangência,

dispostos nos seguintes tópicos: características da cantoria de viola, os festivais e seu processo de legitimação diante da sociedade e, sobretudo, no contexto acadêmico. Para tais atribuições são utilizados os seguintes pesquisadores da temática: Ramalho (2001), Castro (2011) e Sautchuk (2009; 2010), enquanto expoentes nas pesquisas sobre cantoria de viola.

A segunda seção versa sobre memória em sua relação com a Ciência da Informação e a oralidade, pautando-se nos seguintes autores: Saracevic (1996), Le Goff (1990), Halbwachs (2004), Levy (2010), Zumthor (2007) e Lemaire (2010). Nesse momento, são apresentadas concepções históricas e conceituais acerca da memória na Ciência da Informação; a oralidade e suas características, uma vez que o oral está intrinsecamente ligado à memória e se encontra espaço para discussão e processamento no contexto da CI, a outra também tem muito a contribuir para quem ou onde se trabalha com informação e, por fim, o registro da oralidade e as questões de sua contradição.

A seção seguinte explicita o percurso metodológico, com seus procedimentos de coleta de dados e fontes utilizadas passo a passo. A natureza do trabalho e a estruturação das investigações são, na sua primeira fase, de cunho bibliográfico e pautam-se na leitura e utilização de livros, artigos de periódicos, teses e dissertações, além da observação. Na segunda fase, foi realizada uma observação direta e sistematizada no contexto em que a pesquisa se insere, para melhor dialogar entre a literatura da área e o campo empírico. E para a coleta de dados, foram realizadas entrevistas com os sujeitos da pesquisa, participantes dos eventos sediados na Região do Cariri cearense, sobretudo, na cidade de Juazeiro do Norte-CE.

A seção intitulada APRENDO MUITO ESCUTANDO QUEM SABE MAIS DO QUE EU: ANÁLISE DOS DADOS vem a seguir, a partir das informações coletadas em entrevista, buscando atender aos objetivos desta pesquisa. E, por fim, a seção de considerações finais tenta responder ao problema que deu origem a este estudo e pensar outras possibilidades de reflexões sobre a temática.

2 PEGANDO O MOTE⁶: A CANTORIA DE VIOLA COMO PRÁTICA CULTURAL

Tendo em vista que a cantoria de viola, uma das tantas manifestações culturais de natureza oral, é um aspecto ainda pouco explorado no contexto da Ciência da Informação e desse modo pouco se tem de informações e produções acadêmicas sobre tal expressão na área, esta seção pretende situar o leitor perante esse universo oral. Entre uma linguagem poética e uma linguagem científica, aqui se busca o entendimento da arte do improviso concretizada em definições, características, histórico e significâncias.

Trata-se da palavra falada, cantada, sentida por todos a seu redor. Em tom de oração, elogio ou escárnio, acompanhado de um parceiro, um pinho⁷ e toda uma performance, o poeta emana versos de repente e encontra na plateia coautores de seu espetáculo que, estarecidos, indignados ou emocionados direcionam a apresentação. Aqui, portanto, se configura uma cantoria de viola.

Figura 1 - Xilogravura "Os violeiros"



Fonte: Marcelo Soares.

⁶ O Mote é uma sentença ou pensamento, formado de um ou dois versos, com que se finalizam as estrofes. O Mote serve também para se dar o tema da estrofe, pois é sobre o seu conteúdo que se deve versar.

⁷ Pinho é madeira dor pinheiros a qual é matéria prima para construção de alguns instrumentos musicais. É uma das expressões utilizadas pelos artistas para designar os instrumentos musicais viola, violão e afins.

A cantoria é a poesia apresentada ao som de instrumentos musicais como pandeiro, rabeca e/ou viola (instrumento mais utilizado pelos cantadores). É a forma de expressão do homem, a princípio, sertanejo, que buscava aliar informação, denúncia e divertimento num só formato. Seu formato de comunicação/arte possibilitou ao poeta/cantador descrever seus conhecimentos e experiências, reinventando suas vivências e passando-as às gerações futuras.

Longe de afirmar ou reafirmar estereótipos sobre o ser sertanejo, de um nordeste inventado⁸, a expressão é utilizada nesta pesquisa para designar o sujeito vivente do sertão, que não necessariamente apresenta aquelas características delimitadas por muitos, cuja visão única inferioriza o nordeste e o sertão brasileiro. Esse sujeito foi por muito tempo (e ainda hoje sofre resquícios) alvo de discursos que suscitaram características menores e generalizadoras quanto aos aspectos culturais, sociais e econômicos, cristalizados pelas imagens apresentadas através da literatura, do cinema e da televisão. De um modo geral, os valores arbitrários são capazes de se impor como cultura legítima, negando-se aos excluídos e menos favorecidos o sentimento de inclusão e pertencimento ao universo letrado, principalmente, na ratificação das desigualdades (BOURDIEU, 1998). O ser sertanejo, aqui, portanto, configura o sujeito em relação a seu espaço geográfico de vivência.

A cantoria faz parte do universo da oralidade, pois por muito tempo foi mensagem falada, registrada somente na memória (**em seu sentido cognitivo**) e suas informações passadas adiante através da memorização e repetição dos versos. Segundo Lemaire (2010, p. 75-76), a poesia oral é “uma arte viva, em movência permanente. Uma arte que tem uma história cuja evolução pode ser descrita como um capítulo da história das tecnologias da informação e da comunicação”.

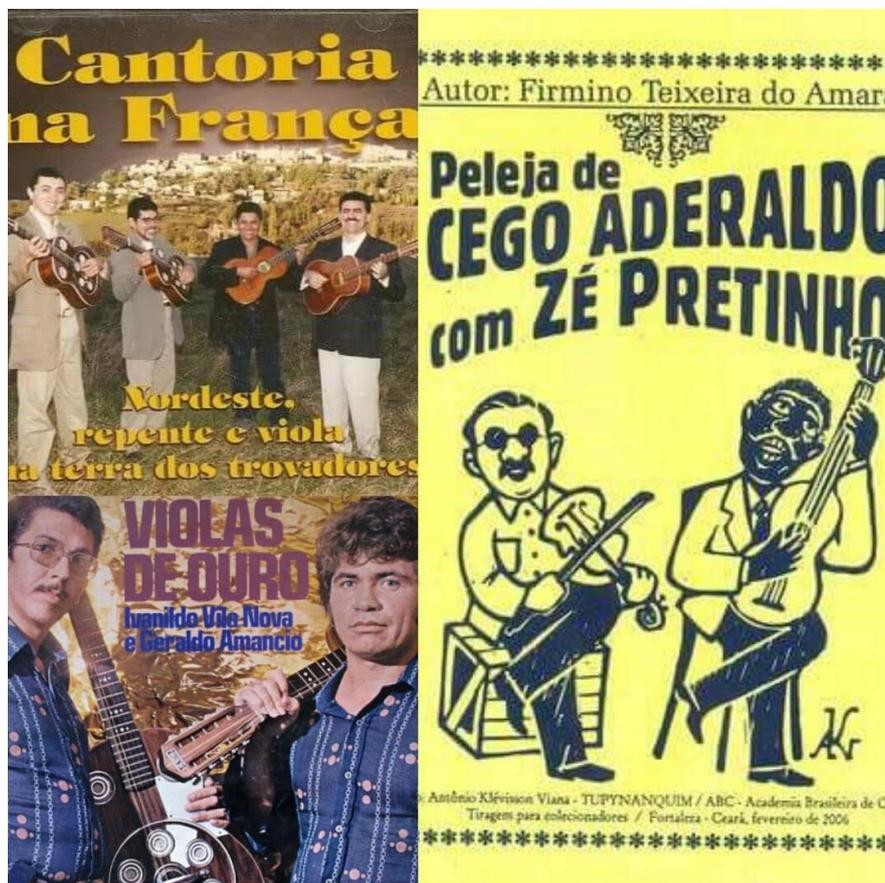
É essa movência sua característica mais instigante, que aliada à performance dos poetas faz com que histórias sejam contadas, protestos e denúncias sejam evidenciados, que o divino seja aclamado e a cultura enaltecida. Além disso, torna-se algo fascinante quando se percebe que seu percurso de evolução – do oral, passando pela escrita, até o uso das demais tecnologias – se deu num curto espaço de tempo quando comparado à história das tecnologias da informação e comunicação que a Europa percorreu, como afirma Lemaire (2010).

Apesar de perdurar como prática cultural, tendo como recurso primordial a memória (como lembrança), a cantoria de viola se utiliza de outros artefatos que a auxiliam no seu

⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

registro e divulgação. É possível encontrar versos registrados na forma escrita (como cordel), declamados ou cantados em fitas ou discos, DVDs e na internet. Isso demonstra a capacidade de se reinventar da arte e dos poetas que dela vivem enquanto alimento para a alma, bem como financeiramente. O que se deve ao fato de que, além de ser uma forma de apreciar a poesia e usá-la como válvula de escape para o que se sente, a cantoria de viola é também uma alternativa do poeta/cantador de angariar recursos ao participar dos festivais, ganhando prêmios ou gravando e comercializando discos.

Figura 2 – Capas de CDs de cantorias de viola e folheto de cordel sobre um episódio histórico da cantoria.



Fonte: Google.com

Desse mesmo modo, também se fortalece como manifestação artística e cultural, aumentando seu espectro de atuação, produção e produtores em todo território brasileiro.

Como uma das formas populares de manifestação artística poético-musical do Brasil, circunscreve-se, principalmente, à zona sertaneja da região

nordestina. Embora, em todos os seus elementos constitutivos, seja parte da cultura rural, ela também pertence – de fato – à cultura urbana. Várias das razões para sua expansão têm sido as contínuas migrações dos nordestinos, fugindo das secas periódicas e sua conseqüente inserção nos meios de comunicação, que tem possibilitado a abertura de novos espaços em outros pontos do país (RAMALHO, 2001, p. 3).

A cantoria, assim como diversas manifestações culturais e artísticas, não pertence a um só lugar. Tem características próprias que a distinguem das demais e a colocam no âmbito da tradição, embora esteja continuamente se reinventando, buscando novos espaços, apropriando-se de outros elementos e dialogando com outras manifestações a fim de perpetuação.

2.1 CARACTERÍSTICAS DA CANTORIA DE VIOLA

Na cantoria existem dois tipos de poetas, cujo estilo de produção dos versos diferem entre si: o cantador e o cantador repentista. O primeiro reproduz versos já existentes ao som da viola e o segundo cria e apresenta seus versos no improviso, no calor do momento. É importante salientar que esta pesquisa se refere à arte que, registrada ou não em algum suporte, foi/é gerada no improviso, não se configurando como reprodução.

O termo improviso vem do latim, no qual *in* designa negação e acompanhado de *provideo*, que significa antecipar, prever ou planejar, tem seu sentido negativo. Ou seja, improvisar, em sentido geral, é agir sem planejamento ou previsões, é pensar a ação no ato. No entanto, decerto a improvisação na cantoria não ocorre de modo aleatório ou assistemático, os versos são criados de repente, na hora, mas o cantador deve estar munido de conhecimentos acerca das técnicas e muitas vezes da história dessa arte para conseguir se sobressair no seu improviso.

Considerada veículo de crítica social, de notícia e entretenimento, a cantoria, criada de repente (recorte desta pesquisa), é definida por Tavares (2011, p. 32) como “[...] um espetáculo em que dois poetas se enfrentam improvisando versos ao som da viola, dentro de formas poéticas tradicionais e obrigatórias, de acordo com sua própria inspiração e com os pedidos da plateia”. Sautchuk (2010, p. 1) acrescenta sobre os poetas dessa arte: “atuam sempre em duplas, alternando-se no canto de estrofes compostas sob regras bastante rígidas de rima, métrica e coerência temática”.

O enfrentamento entre poetas é desenvolvido a partir de um mote e de uma modalidade, ambos definidos a pedido da plateia ou de acordo com sorteio, dependendo do

evento. Com o auxílio da viola e instigados pela vibração da plateia, os cantadores criam seus versos no calor do momento sobre os mais diversos temas, elevando seus dotes como poeta e tentando convencer a todos de ser o melhor nessa arte.

O fato de utilizar a poesia como fonte de informação faz com que haja a possibilidade de expressar os mais diversos temas de forma leve, lúdica, que alcança e cativa o espectador. No mesmo instante em que é veículo de notícia, de desabafo, de declarações (de amor ou ódio), a poesia é artifício de entretenimento e, porque não, de encantamento, como se observa nos versos dos poetas Edmilson Ferreira e seu parceiro Antonio Lisboa que improvisaram acerca do mote “A história do povo brasileiro / Foi contada de forma diferente”:

EF - Pra mostrar que o processo não foi certo
 O primeiro idioma foi banido
 E quando o nosso país foi invadido
 Preferiram chamar de descoberto
 Proclamou-se que o negro foi liberto
 Sem tirá-lo do tronco e da corrente
 Declararam o país independente
 Sendo ainda atrelado ao estrangeiro
A história do povo brasileiro
Foi contada de forma diferente

AL - No Brasil os quilombos só quiseram
 O que a corte e o campo lhes negaram
 As bandeiras paulista não contaram
 Dez por cento dos crimes que fizeram
 Jesuítas pra índios só trouxeram
 As maldades do Velho Continente
 Em canudos não tinha penitente
 Nem fanático era Antônio Conselheiro
A história do povo brasileiro
Foi contada de forma diferente⁹

O que torna instigante a cantoria de viola é a performance dos cantadores juntamente com sua viola, a fim de “ganhar” a plateia, que se dá a partir dos gestos e entonação da voz; é o caráter de movência¹⁰ que dá a ideia de movimento, que torna possível a apropriação de quem ouve no ato de memorizar os versos e repeti-lo a seu modo (acrescentando, modificando ou retirando algum trecho) e o fato de ser algo criado de repente, característica que também denomina essa arte. Essa interação entre plateia e cantador é o que Zumthor (2007) chama de

⁹ Versos registrados e cedidos pelo apologista Vandinho Pereira, que constavam em seu acervo pessoal.

¹⁰ Quanto à “conservação”, em situação de oralidade pura, ela é entregue à memória, mas a memória implica a “reiteração”, incessantes variações recriadoras: é o que, nos trabalhos anteriores, chamei de movência (ZUMTHOR, 2007, p. 65).

recepção, quando sugere o envolvimento de ambos no mesmo instante em que o espetáculo acontece.

A respeito das características do repente, Sautchuk considera como sua marca fundamental

[...] o improviso, ou seja, a criação dos versos no momento da apresentação. A capacidade de sustentar o diálogo poético em apresentações que podem durar horas, respondendo às estrofes do parceiro e a pedidos dos ouvintes, é o aspecto mais intrigante e encantador dessa arte (SAUTCHUK, 2010, p. 167).

Etimologicamente, a palavra verso indica a ideia de ordenamento de elementos que se repetem (SAUTCHUK, 2010), o que se desenvolve a partir de um mote. O mote é o tema pelo qual o poeta se norteará para criar seus versos, que poderá ser palavra ou expressão para delimitar o assunto a ser tratado, bem como na forma de verso a ser repetido pelo cantador ao final de cada estrofe. “Chama-se de mote uma frase poética, normalmente de dois versos, com a qual o cantador deve concluir suas estrofes, sendo o termo mote estendido também para indicar a estrofe composta nesse contexto” (SAUTCHUK, 2009, p. 28).

Nas sextilhas abaixo, os poetas criaram seus versos a partir do mote “As mãos de uma mulher”, o que nesse caso se configura como o assunto a ser tratado apenas, não há repetição do mote em nenhuma das estrofes, assim como também se nota que não houve fuga do tema.

FO – Mãos que tiveram trabalho
P’ra cumprir com seu destino
As de Maria Bonita
Esposa de Virgulino
Dominaram a maior fera
Do cangaço nordestino

SG – Um amor puro e divino
Achei no livro sagrado
Porque nas mãos de Verônica
Jesus o verbo encarnado
Deixou na sua toalha
Seu rosto fotografado¹¹

Já nos versos a seguir, desenvolvidos em forma de Décima, o mote sugere o assunto tratado pelos cantadores, como também é parte integrante das estrofes, repetido ao final de cada uma delas.

¹¹ Trecho dos versos cantados pelos poetas Francinaldo Oliveira (FO) e Silvio Grangeiro (SG) a partir do mote “As mãos de uma mulher” no I Festival de Repentista de Ceará Diverso, registrado em CD de mesmo nome do evento (faixa 14), acontecido no dia 15 de junho de 2011.

IV - Num evento no Rio de Janeiro
 Os poetas fizeram desafios
 E Bandeira lhe deu os elogios
 Que abalou todo o solo brasileiro
 Houve mais dois eventos em Juazeiro
 Mas Campina é quem fez a divisão
 Arquivando uma velha geração
 Dando vez aos novos militantes
**Foram esses os fatos mais marcantes
 Da história da nossa profissão.**

JB – O histórico da nossa cantoria
 Começou lá na Serra do Teixeira
 Hugulino hasteou nossa bandeira
 Com Nicandro o irmão na companhia
 Quando Inácio comprou a alforria
 E o escravo poeta Fabião
 Derrubaram o poder da escravidão
 Mais que Castro em Espumas Flutuantes
**Foram esses os fatos mais marcantes
 Da história da nossa profissão.**¹²

Existem motes que pela frequência nas solicitações acabaram se tornando modalidade. Segundo Ernesto Filho (2013), para um mote se tornar modalidade é necessário que tenha tom de desafio, seja preferencialmente expresso na primeira pessoa do singular e rico de rima, metrificacão e poesia de modo a conquistar a simpatia do povo e da comunidade de repentistas.

Modalidades, gêneros ou estilos são termos que dizem respeito às diversas formas poéticas e estruturas de estrofes da cantoria. Há dezenas de estilos, alguns autores mais otimistas dizem ser cerca de duzentos (ERNESTO FILHO, 2013). Essas modalidades são criações dos próprios poetas, exceto algumas que foram migradas de outras manifestações populares, como Coco¹³ e Embolada¹⁴. E, à medida que o tempo passa, vão surgindo outros gêneros, bem como adaptações de alguns já existentes.

Embora muitos deles não sejam utilizados com frequência, o cantador deve estar familiarizado com todos os estilos ou com a maior variedade possível para que não seja pego

¹² Trecho de versos cantados pelos poetas Ivanildo Vila Nova (IV) e Jonas Bezerra (JB) no I Festival de Repentista de Ceará Diverso, registrado em CD de mesmo nome do evento (faixa 6), acontecido no dia 15 de junho de 2011.

¹³ Manifestação que alia música e dança. Dança de conjunto e de umbigada conhecida no Norte e Nordeste do Brasil, em cuja coreografia básica os participantes formam filas ou rodas e executam o sapateado característico, respondem o coco (música ou embolada), trocam umbigadas entre si e com os pares vizinhos, e batem palmas, marcando o ritmo.

¹⁴ A embolada é um gênero musical de origem nordestina que tem como principal característica o curto intervalo entre as palavras e os versos. Geralmente é feita de improviso quando do encontro de dois emboladores em uma feira, por exemplo. Na maioria das vezes a letra é satírica, cômica e descritiva. O ritmo tende a aumentar de velocidade, o que dificulta a dicção e o improviso.

desprevenido, uma vez que nos eventos pode haver sorteio de modalidades ou pedidos da plateia. Cada gênero tem um padrão métrico a ser seguido à risca e caso algum verso escape ao padrão rítmico dele, fato raro de acontecer, se diz que o poeta desmetrificou, cometeu uma desmétrica (SAUTCHUK, 2009; SOARES, 2011).

Soares (2011, p. 32) menciona as modalidades mais cantadas nos festivais de cantoria de viola:

a Décima; o Galope a Beira Mar; Não há lugar igual aqui; Coqueiro da Bahia; Gemedeira; Mulher Rendeira; Dez de queijo caído; Mourão de sete linhas; Brasil “cabôco”; Tudo eu sei; Ninguém me ensina; A mata está indo abaixo; Batentes do casarão; A lei da vaquejada; Viva o Brasil; Brasil do Pai Tomás; Brasil de mãe preta; Vamos vaqueiro; Voa sabiá; Sertão, sertão, sertão; Martelo; Mourão; Quadrão, Boi na cajarana; Falta um boi, vaqueiro; Clareando a beira-mar, gemer de dois; Me responda cantador; Como passar sem dinheiro; Nove palavras por seis; Desatando o nó; Rojão quente; Cantador de vocês; Derruba de madeira; Amarração; Canta, canta, cantador; A resposta foi bem dada; O que me falta fazer mais; Gabinete; O folclore é tradição; O que gosto fazer, dentre outros e destes vamos analisar, a seguir, alguns separadamente.

As modalidades seguem determinadas regras que norteiam o poeta ao criar seus versos. As mais comuns nos festivais de cantoria e que caracterizam esse fazer poético¹⁵ são as décimas, que podem variar em seu número de sílabas: décimas com sete versos (com estrofes de dez versos e sete sílabas) e décimas com onze sílabas (SAUTCHUK, 2010).

As regras devem ser de conhecimento de todos aqueles que se propõem à prática do improviso poético, mas não necessariamente devem ser levadas com rigidez. São conhecimentos descritivos do fazer poético que se impõem enquanto base para a criação, no entanto, a composição de estrofes acontece de forma tão rápida que os improvisadores se veem impossibilitados de segui-las à risca, contar cada sílaba e cada verso.

É preciso deixar-se embalar pela fluidez do ritmo e o som da viola, o que nem sempre é possível quando se tem regras moldando a criação. A esse respeito, testemunha o pesquisador Sautchuk (2010) que, ao adentrar nos estudos sobre cantoria de viola, resolveu se inserir no contexto dos poetas como improvisador. Seguindo o que conhecia da arte a partir de outros estudos e de relatos dos próprios cantadores, o pesquisador arriscou alguns versos em cantorias, mas logo percebeu, o que é comum em diversas situações de nosso cotidiano, que a

¹⁵ São as modalidades mais cantadas, ouvidas e pedidas nos festivais. Quando se fala em cantoria de viola essas são as primeiras fórmulas a virem na mente, também comuns nos cordéis.

prática pode ser diferente da teoria. Segundo o autor, sua preocupação exagerada com as regras dificultou por algum tempo o ritmo e a fluidez necessária para o improviso.

Esse fato é perceptível quando se analisa algum registro de cantoria. O cantador na sua performance pode se utilizar de recursos de prolongamento entre uma palavra e outra e/ou modificar a sílaba tônica, isso porque o ritmo, a musicalidade permite tal mudança. Quando esses versos são transcritos e analisados se percebe que aquilo que parecia linhas e estrofes completas, com todas as sílabas pedidas pela modalidade, não foram seguidas com rigidez.

O contrário acontece quando esses versos são criados para cordel. As regras são de conhecimento dos poetas e seguidas como devem ser. Mesmo o cordel tendo tido o mesmo embrião da cantoria de viola, essas manifestações divergem nesse sentido. Grillo (2008) afirma ser o cordel o próprio registro da cantoria, porém, quando os versos são colocados no papel eles devem ser regidos por suas regras, apresentar narrativas completas, com maior coerência e coesão e uma forma¹⁶ predeterminada.

Seguindo esta perspectiva, Sautchuk (2010, p. 167) reconhece suas similaridades, mas enfatiza as diferenças entre cordel e cantoria:

Embora cantoria e cordel sejam artes muito próximas em sua história e em sua prática, tratam-se de artes claramente distintas, que constituem campos de atuação próprios. Além disso, embora compartilhem padrões estéticos e formais, bem como referenciais simbólicos assentados em temáticas tradicionais, essas duas formas de poesia exigem algumas habilidades diferenciadas: a cantoria, arte improvisatória, requer a agilidade de pensamento e um senso rítmico mais apurado para a criação de estrofes de caráter predominantemente lírico e trovadoresco, enquanto o cordel requer do poeta uma capacidade de criação de narrativas completas, com começo, meio, fim e moral da história.

A viola, por sua vez, tida como parte integrante de seu corpo, é a companheira inseparável do cantador. Funciona como uma extensão da voz, é quem dá o tom para o canto e segurança para o poeta soltar sua imaginação na produção de seus versos. Enquanto toca, nos primeiros minutos de “canção”, o poeta vai criando seus versos a partir do gênero e mote para então iniciar sua cantoria e dá a vez para o parceiro, que repete o processo com sua viola em punho.

¹⁶ Forma, nesse caso, se refere às estruturas comuns em um cordel, que vão desde a rima e métrica até o número de sílabas e versos.

Mas vale salientar que o poeta pode se utilizar de outros instrumentos musicais, a exemplo de Cego Aderaldo¹⁷ que fazia suas rimas na companhia de uma rabeca e Inácio da Catingueira¹⁸, cujo acompanhamento era de um pandeiro. Também tem o fato de Pinto do Monteiro que tinha dificuldade em manipular as cordas de sua viola, o que, entretanto, não apagou seu brilho como poeta improvisador. De acordo com Tavares (2011, p. 34), “o violeiro nordestino não é um músico instrumentista: é um poeta, um cantador de versos, e a viola lhe serve apenas como suporte rítmico e harmônico”.

Figura 3 – “A viola”.



Fonte: Acervo pessoal de Josiel Bernardo.

O cantador João Moreno de Moura, citado por Soares (2011, p. 27), em seus versos menciona a importância da viola relacionando-a a ideia de inspiração divina, referência muito recorrente no discurso dos poetas:

Minha viola de pinho
 Foi feita de um pedacinho
 Da cruz de Nosso Senhor.
 Eu só não faço jurar,

¹⁷ Aderaldo Ferreira de Araújo, o Cego Aderaldo, natural da cidade do Crato, Região do Cariri foi um poeta popular cearense que se destacou por seu raciocínio rápido improvisando rimas e repentes. Fonte: http://www.sac.org.br/60_anos_105.htm.

¹⁸ Provavelmente autor da primeira peleja que se tem notícia ocorrida em 1870 na feita da Vila de Patos (PB). É patrono da cadeira n. 25 da Academia Brasileira de Cordel (ABC). Fonte: <http://a.artedomeupovo.blogspot.com/2010/04/ignacio-da-catingueira-e-romano-da-mae.html>.

Mas sou capaz de apostar
Como Deus foi trovador!

Das violas emanam melodias tradicionais chamadas de toadas, uma sequência rítmica que orienta o poeta no momento do improviso. A toada é o principal instrumento de percepção do ritmo poético na cantoria, é uma sequência rítmica que orienta o poeta no momento do improviso (SAUTCHUK, 2010). Há toadas próprias para cada modalidade de estrofe, e elas formam um acervo coletivo dos cantadores.

Na cantoria chamam-se toadas as melodias básicas, em que se encaixam as estrofes improvisadas. Cada cantador as entoa de acordo com seus próprios recursos vocais, que às vezes são escassos. As toadas dos cantadores são escolhidas pela sua beleza, mas também pela sua adequação à voz do repentista. Um cantor de música popular, ao ensaiar uma canção, escolhe o tom mais adequado para sua voz e em seguida transporta todo o acompanhamento instrumental para este tom. Já o cantador, que se acompanha à viola sempre com a mesma sequência de acordes, inverte este processo. Como não pode mudar o acompanhamento, muda a toada, escolhe toadas que sua voz alcança, na afinação escolhida, e descarta as que ficam muito graves ou muito agudas (TAVARES, 2011, p. 35).

Mesmo sendo elemento precioso para o cantador, a viola deve ser silenciada quando o poeta inicia seu versejar. Ela dá sentido e direção ao poeta na criação dos versos, mas no momento de sua emissão é preferível que não seja tocada, pois o centro da apresentação está no canto do poeta, é o momento em que todos atentam para o que é cantado e o som da viola, naquele momento, poderia encobrir a voz do cantador.

Na cantoria, os versos são compostos numa troca comunicativa contínua entre poetas e ouvintes. Ao mesmo tempo em que os versos são produzidos embasados em regras e padrões, a cantoria se dá na forma de diálogo entre o poeta e seu parceiro, bem como dos dois poetas com a plateia. É a interação entre os sujeitos que compõem uma cantoria, os cantadores e o público.

A plateia é um dos elementos mais importantes para que uma cantoria se realize. É tida como termômetro e combustível, pois é quem, de modo indireto, direciona o desenrolar das apresentações. A depender das reações esboçadas por seus componentes, seja através de vibrações, aplausos ou bocejos, o poeta percebe se deve continuar a cantar, mudar o rumo do improviso ou findar ali mesmo. Para Castro (2011, p.136)

[...] a cantoria encontra no ouvinte uma espécie de solo fértil onde a inspiração do cantador é alimentada. Na medida em que a recepção do público oferece possibilidades de interação eficaz entre a palavra cantada e a função que ela assume no universo de significação desse ouvinte, o cantador

passa ao papel de porta-voz dos sentimentos e sensações comuns que os une no breve espaço da performance.

Composta em geral pelas mesmas figuras, são amigos e familiares dos poetas, são amantes da poesia ou das manifestações artísticas e culturais, são pessoas que de algum modo comungam das atividades exercidas na cantoria (músicos, poetas, produtores culturais) e não raras as vezes pesquisadores que buscam naquele ambiente se familiarizar com a arte e os sujeitos que a produzem.

João Paraibano, citado por Soares (2011, p. 40), em um de seus versos menciona a plateia, fazendo referência à relação da plateia com o poeta, ao fato de que se os versos não agradarem ao seu público, ele pode se retirar ou agir de maneira que demonstre sua (in)satisfação:

Companheiro a cantar mais
 Por bondade não se arrisque
 Engula mais um uísque
 E sacuda o sobejo fora
Que a plateia vai embora
 E a sala fica vazia
 Coqueiro da Bahia
 Quero ver meu bem agora
 Quer ir mais eu, vamos
 Quer ir mais eu “vambora”

Estas pessoas também são vistas como coautoras do que é criado naquele momento, pois, além de influenciar na cantoria com suas reações, sinalizando de forma negativa ou positiva suas impressões sobre o que ouvem, a elas é dada a liberdade de sugerir motes e modalidades, de testar os conhecimentos dos poetas acerca da arte, de colocá-los em posição de mérito ou desaprovação. Cabe à plateia o julgamento de melhor desenvoltura, de quem pode ser considerado de fato um grande cantador.

Sobre esse aspecto, é forçoso se apropriar das ideias de dialogismo, propostas pelo filósofo Mikhail Bakhtin (2004), uma vez que o processo de interação ocorrido na cantoria de viola é mediado pelo diálogo, considerado, nos estudos realizados pelo autor, o elemento responsável pela interação entre sujeitos, nas esferas de comunicação e nos contextos históricos, sociais, culturais e ideológicos pelo uso efetivo da linguagem. Para o autor:

Toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato que precede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda a palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra

defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade (BAKHTIN, 2004, p. 113).

Esse discurso ou diálogo acaba sendo resultado da interação estabelecida previamente de um indivíduo com o outro e, posteriormente, com suas interpretações, o que constitui um movimento dinâmico e infinito de troca e construção de saberes em que o eu (emissor) só tem sentido quando o eu (receptor) o percebe e o responde.

Nessa relação dialógica entre locutor e interlocutor no meio social, em que o verbal e o não-verbal influenciam de maneira determinante a construção dos enunciados, outro dado ganhou contornos de tese: **a interação por meio da linguagem se dá num contexto em que todos participam em condição de igualdade**. Aquele que enuncia seleciona palavras apropriadas para formular uma mensagem compreensível para seus destinatários. Por outro lado, o interlocutor interpreta e responde com postura ativa àquele enunciado, internamente (por meio de seus pensamentos) ou externamente (por meio de um novo enunciado oral ou escrito). (PINHEIRO, 2009, p. 1).

No caso da cantoria de viola, há dois tipos de relação dialógica: uma entre o cantador e o seu parceiro, e a outra entre cantadores e público. Na primeira relação de diálogo o cantador cria seus versos e, ao proferi-los, passa a vez para o parceiro que responde na forma de versos também improvisados e devolve a vez para o primeiro, podendo esta cena ocorrer repetidas vezes. Essa resposta, a depender do mote ou gênero de cantoria, pode ser literalmente uma resposta a uma pergunta feita pelo parceiro anteriormente, uma exaltação a suas habilidades como poeta ou um maldizer o colega, ou pode ser ainda uma complementação do pensamento do parceiro. Já o diálogo entre cantador e público ocorre mais explicitamente na forma de pedidos aos poetas de temas ou gêneros para a produção de novos versos.

Em meio aos admiradores dessa arte, assim como o público, há outra figura importante no contexto da cantoria, o apologista. São os responsáveis pela organização das cantorias, nem sempre são cantadores, mas em sua maioria são apreciadores da arte de improvisar e conhecedores de sua técnica (SILVA, 2010). De acordo com Ernesto Filho (2013), o apologista é a pessoa que gosta muito de cantoria, conhecedor em detalhes do repente, sua história, seus nomes e eventos representativos; está presente no máximo de cantorias possíveis, faz seus pedidos, memoriza e reproduz alguns versos, divulga a arte. E geralmente é um promovedor de festas de viola.

O apologista é um tipo de apreciador que mantém relação visceral com a cantoria. Ele conhece as regras e um pouco das técnicas da cantoria e mantém amizade com os cantadores. Trata-se de um aficionado, “um crítico rigoroso da criação poética” (entendendo dos critérios de rima, métrica e

oração) capaz de aferir “quem disse mais” numa cantoria ou festival, como me esclareceu um deles (SAUTCHUK, 2009, p. 114).

Além disso, outro fator indispensável são as habilidades de composição dos versos que devem ser de conhecimento de todos os poetas. São inúmeras as modalidades e regras que fundamentam a cantoria. Desse modo, quem se propõe a ser cantador e participar dos espaços onde ela circula deve conhecer todas as habilidades ou a maioria delas, pois como nos eventos os poetas atendem aos pedidos da plateia ou a sorteios (como nos festivais) há possibilidade de surgir qualquer uma delas.

Os próprios cantadores afirmam que a cantoria se baseia em três fundamentos, como parte das estratégias de composição para criar seu arcabouço: métrica, rima e oração.

A **métrica** trata do ritmo poético, é a medida das sílabas de cada verso em determinado gênero de estrofe. É a métrica que dá musicalidade, se refere à quantidade de sílabas por verso, de versos por estrofes e à entonação de cada palavra cantada.

A **rima** é a correspondência de sons com palavras diferentes ao final de cada linha (mesmo sendo a poesia falada há como identificá-la pela cadência com que é dita) que dá cadência aos versos. Ela é considerada o quesito mais simples, em que poucos poetas se equivocam na produção e quando ocorrem tais erros, embora seu domínio não seja acessível a todos, pois depende do nível de domínio da escrita, os mais atentos não perdoam.

A **oração**, outro elemento importante na construção dos versos improvisados pelos poetas, diz respeito à coerência temática, podendo se referir à lógica da criação em cada estrofe quanto no decorrer de um baião¹⁹ (SAUTCHUK, 2010). É o encadeamento, coordenação, precisão, objetividade e fidelidade ao tema.

Além desses aspectos, surge a questão sobre o **dom** que permeia o fazer do poeta improvisador. Geralmente criados ouvindo cantorias ou mantendo algum tipo de contato com poetas populares (repentistas, cordelistas, emboladores, tiradores de coco), os cantadores desenvolvem seu gosto pela viola e poesia, assim como suas habilidades com a prática, mas é unísono o fato de que ser cantador nada mais é que um dom.

Esse gosto pelo canto aprimora-se com a prática, mas é a referência ao dom que marca o discurso dos cantadores. Todos afirmam que cantar é um dom, mesmo que esse possa ser aprimorado por uma prática constante. Essa alusão à influência divina cerca os cantadores a uma aura protetora, que os defende de possíveis críticas que venham a sofrer (SILVA, 2010, p. 185).

¹⁹ O termo baião se refere a uma sequência de estrofes sobre o mesmo assunto e numa mesma modalidade poética (SAUTCHUK, 2010).

Por devoção ao divino, crença em dádivas ou mera reprodução do que dizem os mais antigos, todos os poetas utilizam desse argumento quando questionados pelo seu fazer e a complexidade do improviso. Esse argumento se fortalece quando se pensa que muitos dos poetas populares não tiveram acesso à educação formal e não dominam a língua portuguesa padrão, tornando essa atividade ainda mais complicada de ser exercida, o que aproxima o poeta de uma habilidade que somente se explica como presente de Deus.

Parece contraditório quando o poeta diz que ser cantador é um dom, mas nada como a prática para desenvolver as habilidades da cantoria. Quando se fala em dom, logo se pensa em dádiva divina, em perfeição, algo que acompanha o indivíduo desde o seu nascimento. Ao contrário do que se pensa, em relação à prática, se alguém tem a habilidade, a prática auxilia na otimização, mas, caso não possua tal habilidade, a prática servirá de aprendizado que com o passar do tempo trará os manejos necessários para exercer o que se objetiva.

Os poetas trazem os dois aspectos como parte integrante da habilidade de ser cantador e criar versos no improviso, mas tal fato pode ser explicado. No que se refere ao dom, acredita-se que este é a perspicácia e rapidez com que o cantador cria seus versos, algo incomum para grande parte das pessoas. Quanto à prática, entende-se que ela possibilita a qualquer indivíduo exercer uma atividade, porém, tende a se desenvolver de forma mecânica e muitas vezes sem o requinte da poesia, sobretudo quando se trata de vias artísticas.

Figura 4 – “A violeira”



Fonte: Wagner Medeiros.

É importante destacar que, apesar de esse universo parecer, em sua totalidade, ser masculino, existem mulheres poetisas cantadoras. Em menor número e com pouca visibilidade, pois nos dois últimos anos de observação nos festivais de cantoria de viola na cidade de Juazeiro do Norte não houve registro de apresentações femininas, porém existem cantadoras de renome e importantes para a história dessa arte e que não deixam a desejar diante das performances masculinas.

Embora no mundo da cantoria predominem os homens, as mulheres repentistas são em bom número ao lembrar o nome das mais renomadas repentistas/cantadoras, como Oflia Soares, Mocinha da Passira, Maria da Soledade, Minervina Ferreira, Maria Lindalva e Vânia Bezerra (ANGELO, 1996, p. 83).

Observa-se, portanto, que o campo da cantoria tem uma série de elementos, além do cantador, tem o apologista, tem os festivais, tratando-se de um sistema de produção. Desse modo, com todas essas regras para criação, grande conhecimento em termos de cultura e generalidades, rapidez de pensamento e muita inspiração, o cantador de viola produz e reproduz seus versos musicados. Em busca de transmitir notícias/informações ou mera diversão, a poesia cantada de improviso, que antes se resumia às reuniões de família ou datas comemorativas do município, começa a encontrar espaço em outros ambientes, dando início aos festivais e se apropriando das novas tecnologias.

2.2 DOS PÉS DE PAREDE AOS GRANDES FESTIVAIS: OS EVENTOS DE CANTORIA DE VIOLA

Esta pesquisa trata da cantoria que acontece na Região do Cariri²⁰, mais especificamente em Juazeiro do Norte-CE. No entanto, para que se possa compreender e visualizar esses espaços e práticas, é preciso fazer um breve percurso historiográfico desde os primórdios, quando se ouviu falar da manifestação, até os dias atuais.

Não se sabe ao certo onde surgiu a cantoria de viola ou quando foram improvisados os primeiros versos. O que se sabe é que, assim como as demais manifestações artísticas e culturais brasileiras, a cantoria tem influência dos europeus e dos africanos. Comparada aos

²⁰ Existem várias visões que definem as fronteiras do Cariri. A primeira delas (e a que é entendida neste trabalho) leva em conta a abundância de águas e a fertilidade do solo e reduz o Cariri ao ubérrimo vale que se estende ao sopé da chapada do Araripe. Lá estão localizadas as cidades de Crato, Juazeiro e Barbalha. O triângulo Crajubar, que abriga a maior população, o maior desenvolvimento e a maior diversidade cultural, é o centro econômico de uma região mais ampla. Fonte: CARIRY, Rosemberg. Cariri: a nação das utopias. Fortaleza, 2001.

versos dos trovadores de Portugal, que em palácios, feiras ou praças cantavam seu cotidiano, seus (des)amores, suas histórias e notícias, também não se distancia da cultura africana que muito preza(va) a oralidade e a música em suas atividades.

Mesmo tendo influências de outras nacionalidades, a cantoria de viola é bem brasileira, possui particularidades do nosso povo em seus instrumentos musicais (mais representativo pela viola), em suas toadas e versos que traduzem a imagem do povo, suas vivências e seu lugar. Ao se tornar prática comum no Brasil, se consolidou no nordeste do país, mas isso não significa que a arte do improviso seja somente dessa região. A poesia e a música são elementos universais, uma vez que mesmo com suas particularidades, regras ou o que quer que seja que as limite, elas tocam, sensibilizam, são produzidas e reproduzidas em qualquer lugar, basta saber ouvir ou cantar.

Há apresentações e encontros de cantadores em diversos espaços: nas feiras, nas praças, nos bares e praias, mas, segundo os próprios poetas, esses locais são menos valorizados no universo da cantoria. O que de fato se destaca e oferece *status* aos cantadores são os festivais, eventos de maior porte. A maioria desses eventos consiste em competição entre duplas de cantadores, nos quais se improvisam versos a partir de modalidades e motes predefinidos pelos organizadores.

Por ser uma arte com bases orais, informações sobre sua história ou gênese e os próprios festivais requerem testemunhos de seus sujeitos participantes (sejam criadores ou apreciadores) e mesmo as informações documentadas/escritas são relegadas à memória e às intenções de quem detém tais informes, o que pode gerar respostas dúbias e questionamentos quanto ao seu valor de verdade.

De acordo com Silva (2010), há três bases fundadoras para a cantoria de viola: a primeira se refere ao cenário pernambucano que teve seus primeiros festivais por volta dos anos 1940²¹; a segunda corrente afirma que teria surgido em solo paraibano nos anos 1970, enquanto outros afirmam que a cantoria tenha um berço mais antigo, alguns testemunham já haver produções no final dos anos 1920 ou ainda aqueles que alegam que os festivais sempre existiram, o que configura a terceira base.

O que se sabe é que a cantoria começa a se expandir a partir dos “pés de parede”, modo de apresentação mais simples dos cantadores. Essa expressão possui duas explicações: a primeira é bastante literal, pela qual o cantador encostava seu pé numa parede para apoiar sua viola, enquanto a outra explicação sugere que o termo “pés” diz respeito aos versos cantados

²¹ A literatura registra que, no ano de 1948, Recife realizou o Primeiro Festival de Cantadores do Nordeste, no teatro Santa Rosa (ERNESTO FILHO, 2013).

que encontravam ecos nas paredes, uma vez que as apresentações ocorriam em locais fechados e pequenos.

De início, o poeta cantava sozinho acompanhado de sua viola, em casas de parentes e amigos, com público pequeno. Sua visibilidade foi aos poucos aumentando, os poetas passaram a ser chamados para participar dos festejos das cidades, utilizando do rádio como meio de comunicação/divulgação e, finalmente, surgem os festivais em que os poetas se apresentam em dupla concorrendo com outros cantadores.

Passando do pé de parede aos palcos, o cantador passa a ocupar um lugar diferenciado no universo da cantoria. De cima, pode ver como a massa se organiza, pode ver a cadência que toma conta dos corpos que acompanham os versos, ajudando a construí-los. Essa mudança de posição começa a inaugurar um outro meio de produção da cantoria. Os organizadores de cantorias começam a perceber que é possível, e talvez preciso, buscar espaços diferentes para a realização dos encontros entre cantadores. A princípio conduzidos pela mão de intelectuais admiradores da arte de improvisar, os repentistas começam a se apresentar em espaços antes impensados para a realização de cantorias, como teatros até então frequentados pela “alta sociedade” (SILVA, 2010, p. 186).

Os festivais são organizados por apologistas que, muitas vezes, exercem o papel de apresentadores do evento, mediando o sorteio de motes e modalidades, bem como controlando o tempo de apresentação de cada dupla. Nos festivais de viola – também conhecidos como festivais de cantador (ERNESTO FILHO, 2013) –, nos quais ocorrem premiações, os poetas/repentistas se reúnem em duplas para classificação na disputa por troféus, que vão do primeiro ao terceiro lugar, sendo comum também haver troféu até o sexto lugar.

Nos eventos tradicionais todos os poetas participantes recebem cachê, variando o valor de acordo com a classificação das duplas. Em geral, o festival é realizado em uma só noite, mas existem os grandes festivais (com maior número de duplas participantes), chamados congressos, que acontecem durante três noites, apresentando maior estrutura e eliminatórias.

Há uma banca julgadora que pode ser constituída por pessoas das mais diversas manifestações culturais, apologistas, secretários de cultura, professores e pesquisadores, ou profissionais de áreas afins. A mesa julgadora deve ser composta por cinco membros, dentre eles o presidente que se encarrega de totalizar os pontos, além de tirar dúvidas e atuar em caso de empate.

É distribuído, para todos os membros da banca, um formulário para inserção das notas, como apresentado na Figura 4. O julgador deve preencher a localidade, a data, o número da

dupla, o nome dos cantadores, a nota que considerar merecerem os poetas em cada modalidade²², a soma e finalizar com sua assinatura.

Figura 5 - Modelo de formulário da mesa julgadora.

FESTIVAL DE CANTADORES

Localidade _____

Data ____/____/____

Dupla N° _____

Matéria	Pontos
Sextilhas	_____
Mote em sete	_____
Mote em dez	_____
Total de pontos	_____

Julgador

Fonte: ERNESTO FILHO, 2013.

Há muitos eventos de cantoria acontecendo até os dias atuais em várias localidades do território brasileiro, sobretudo, no nordeste do país. No cenário cariense, de acordo com Ernesto Filho (2013), que o acompanhou pelo rádio, o primeiro festival de poesia aconteceu em 1968, na cidade de Juazeiro do Norte, reunindo cantadores de diversos estados do Nordeste.

Tavares (2011) afirma que o foco central onde o fenômeno da cantoria de viola se irradia é em torno das cidades de Teixeira- PB e São José do Egito-PE. Esta área produziu alguns dos grandes talentos que fazem parte desse universo: os três irmãos Batista (Lourival, Dimas e Otacílio), Pinto do Monteiro, Diniz Vitorino, assim como poetas de cordel como Francisco das Chagas Batista, João Ferreira de Lima e muitos outros, sendo imenso o número de cantadores, de glosadores, de apologistas, de incentivadores da cantoria espalhados pelas cidades e pela zona rural dessa região. É desse núcleo central que a cantoria se expande,

²² Cada dupla tem de três a cinco minutos para apresentar três modalidades (uma sextilha, um mote em sete e um mote em dez), além de um gênero de cantoria que não é julgado, é apenas para exibição (ERNESTO FILHO, 2013).

passando a se estender até a região do Cariri cearense, no Sul do estado, que compreende as cidades de Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha, constituindo assim um outro foco de enorme importância das manifestações poéticas de repente e cordel.

Carvalho (2007) relata que um dos elementos que contribuíram para a história da cantoria de viola na região do Cariri cearense, mais precisamente na cidade de Juazeiro do Norte, foi a construção do auditório Pedro Bandeira (grande nome da poesia de improviso cearense). Lá, o poeta unia, numa dinâmica inovadora, um programa de rádio²³ ao vivo com plateia e transmissão diária e funcionava como espaço de preservação e divulgação da cultura da viola. O espaço atraía inúmeros poetas e cantadores de várias regiões com o desejo de divulgar seus trabalhos e tornou-se, com o passar o tempo, uma escola de cantadores e poetas populares do Nordeste.

A partir da criação da associação e da fundação do Auditório Pedro Bandeira a cantoria de viola na cidade de Juazeiro do Norte passa a ter uma característica diferenciada, pois tem início a organização dos primeiros festivais de viola e em meio a isso o auditório passou ser o primeiro espaço de produção e divulgação musical desta cultura local. [...] O auditório passa a ser um referencial da musicalidade da cantoria na cidade de Juazeiro, e para o cantador um espaço de valorização da cultura do repente e do improviso da viola nesta cidade (CARVALHO, 2007, p. 6).

Nesse período, Juazeiro do Norte passa a ser espaço de grande produção e divulgação da cantoria de viola e, ao tornar mais intensa essa prática, começam a ser realizados festivais de violeiros na cidade. O primeiro festival dos Violeiros e Poetas Populares do Cariri ocorreu em 1968, nos dias 31 de outubro e 1 de novembro, contando com a apresentação de dez duplas de violeiros e poetas populares e desafios de várias duplas²⁴.

A cantoria de viola na cidade de Juazeiro do Norte terá nos festivais seus momentos de glória, [...] Muitos dos festivais eram realizados com a intenção de proporcionar o fortalecimento e preservação da cultura regional, como também um maior intercâmbio entre poetas e cantadores, e em prestar homenagens expressivas a determinados representantes da cultura local (CARVALHO, 2007, p. 7).

Os festivais ocorridos em Juazeiro do Norte fortaleceram a cantoria de viola no cenário caririense, proporcionando um movimento diferente na dinâmica sociocultural da região. Desse modo, o Cariri cearense passa a ser um espaço significativo dentro do processo

²³ Funcionava diariamente todas as tardes o programa intitulado “o Poeta e o Nordeste”, sendo transmitido ao vivo pela Rádio Iracema do Juazeiro e apresentado pelo seu fundador o poeta Pedro Bandeira (Carvalho, 2007).

²⁴ Jornal UNITÁRIO. “Festival de violeiros em Juazeiro, dia 31”. Fortaleza 11 de outubro de 1968, p.8. Ano LX, n.º 85.721.

da produção da manifestação, tornando-se rota e morada de grandes poetas do improviso brasileiro. Atualmente, o auditório está com seu funcionamento desativado, mas seu legado perambula a memória dos poetas que ainda hoje participam dos grandes eventos que acontecem na região.

Vandinho Pereira (informação verbal)²⁵, apologista e apresentador de programas de rádio e televisão com a temática da cultura popular, afirma de forma enfática que ainda existe muita cantoria na região do Cariri cearense, principalmente na cidade de Juazeiro do Norte. Além dos grandes festivais, o apologista menciona os eventos de pequeno porte que ocorrem no Cariri, contribuindo para a perpetuação da cantoria de viola, e destaca os poetas que auxiliaram e auxiliam nessa empreitada.

Existe aqui dois cantadores que foram muito fortes aqui em Juazeiro do Norte. Começo primeiro por João Alexandre Sobrinho que veio pra cá por conta que o pai dele era um dos informantes da polícia onde estava o grupo de Lampião e ele veio... o pai de João Alexandre Sobrinho veio pra Juazeiro para se esconder perto do Padre Cicero, porque sabia que aqui Lampião não ia matar ninguém e aí o João Alexandre veio pra cá nesse barco com o pai. E João Alexandre foi um dos grandes cantadores, foi o primeiro a ter programa de rádio na Educativa do Crato com Pedro Bandeira, isso há mais de 50 anos atrás. E aí o próprio Pedro Bandeira que é de São José de Piranhas, na Paraíba, veio pra cá. O Silvio Grangeiro, que recentemente faleceu, era de Abaiara, mas veio pra cá. [...] Geraldo Amâncio morou aqui em Juazeiro [...] São cantadores que ganharam fama nacional... e aí eles vieram pra cá [...] E tinha programa de rádio com João Bandeira, Pedro Bandeira e aí veio uma outra safra de cantadores (informação verbal)²⁶.

Ele afirma também que muitos dos poetas, sobretudo os cantadores reconhecidos nacionalmente, não são necessariamente juazeirenses ou caririenses, mas possuem intensa relação com a região a ponto de colocarem-na como rota dos eventos de cantoria e efervescência da manifestação.

[...] Juazeiro do Norte não tem cantadores em si [...], não tem cantadores nacionais nascidos em Juazeiro do Norte ou com essa fama toda, não tem. Mas Juazeiro e o Cariri são uma fonte, principalmente do cordel, com a Academia de Cordelistas do Crato, com a Sociedade dos Poetas de Barbalha [...] E como cantoria aqui no Juazeiro... tem muita cantoria de bar, de teatro... no teatro do SESC, no teatro do Centro Cultural Banco do Nordeste. Tem festivais... eu realizo anualmente um, ou dois festivais [...] O Silvio Grangeiro também fazia todos os anos um festival (informação verbal).

²⁵ Entrevista concedida por PEREIRA, Vandinho. **Vandinho Pereira**. [abr. 2016]. Entrevistadora: Paloma Israely Barbosa de Sá. Juazeiro do Norte, 2016. 1 arquivo .mp3 (26:44 min.).

²⁶ Entrevista concedida por PEREIRA, Vandinho. 2016.

O Cariri não tem poetas afamados nascidos em suas terras, mas tem solo fértil e inspirador para quem por elas passa. Lugar de belezas naturais, pessoas encandecidas de religiosidade e misticismo, a região deu espaço para a produção da poesia cantada e escrita que aos poucos foi sendo legitimada com a criação de academias e sociedades de poetas, bem como foi havendo abertura dentro de instituições (como centros culturais, rádio) que pudessem fomentar tais manifestações e performances, na organização de grandes festivais e apresentações curtas, por exemplo.

2.3 PROCESSO DE LEGITIMAÇÃO DA CANTORIA DE VIOLA

Estas performances eram comumente vistas nos espaços rurais, uma vez que grande número de violeiros foram/são agricultores e/ou nascidos no campo, o que corrobora as ideias de Williams (1989) ao discorrer sobre a relação campo e cidade, pois esses homens e (poucas) mulheres passaram a buscar e conquistar outros espaços fora do ambiente bucólico do qual faziam parte. De acordo com o autor, o sentido de cidade é visto como referência enquanto cenário propício para o desenvolvimento econômico e social do homem que, em busca de inspiração, e novas oportunidades, passa a perceber esse novo ambiente como um lugar de possibilidades que antes (no campo) não tinham.

Os cantadores hoje circulam constantemente entre o universo rural e o urbano, tendo contato com diferentes contextos, linguagens e meios de comunicação. Possuem um conhecimento que, mesmo sem se traduzir academicamente, constitui-se em formas de saber advindas de suas tradições, experiências e sensibilidades (CASTRO, 2011, p. 24).

Isso mostra que a arte da cantoria/repente se reinventa a cada dia e mesmo inserida no contexto das sociedades escritas e tecnológicas continua viva. Ao longo dos anos em que a cantoria vem se desenvolvendo, ela vai se adaptando às transformações externas, desde mudança de localização/moradia do próprio cantador, passando pela criação de novos gêneros, até a introdução dos meios tecnológicos às apresentações e como suporte para registro e disseminação de seus produtos. Forjam-se elementos para mostrar que esse campo sabe usar estratégias de sobrevivência e dialogar com seu público e os mais variados contextos.

Assumindo outros espaços, apropriando-se de recursos tecnológicos, reinventando-se, naturalmente surge a necessidade de reconhecimento, de legitimação dessa arte. Uma arte

antiga, representante da cultura e tradição de um povo, com grandes e muitos sujeitos atuantes, aos poucos foi se organizando, em busca de um espaço maior de significância perante a sociedade.

O ato de legitimar está relacionado ao sentido de poder simbólico que, segundo Bourdieu (1998, p. 188) é “o poder no qual aquele que lhe está sujeito dá àquele que o exerce”. Nesse sentido, o processo de legitimação se refere ao reconhecimento imposto pela sociedade para que o sujeito ou a atividade ilegítima seja integrado(a) socialmente e, por sua vez, tenha espaço e direitos reconhecidos.

A legitimação, para a cantoria de viola, se manifesta em dois momentos, que valem a distinção: 1) legitimação interna, que se refere à necessidade dos próprios cantadores de se reunir em grupo para discutir sobre a arte, caminhos, direitos e deveres, para delegarem representantes que pudessem responder pelo grupo e, em decorrência disso, a institucionalização de espaços físicos para preservar a memória da manifestação e dos poetas; 2) legitimação externa, que se refere ao reconhecimento social, à profissionalização e ao registro da cantoria enquanto patrimônio cultural do país.

Além de lugares físicos, nos quais se pudessem manter e promover as apresentações de cantoria, surgiu também a necessidade de legitimação da arte diante da sociedade civil, para que fosse facilitada a manutenção da arte e a sobrevivência financeira dos poetas.

Como parte integrante, no processo de legitimação da cantoria de viola, existem as casas e associações de cantadores que fazem parte do processo interno. Localizadas em várias partes do país, surgiram com o objetivo de manter e divulgar as manifestações artísticas ligadas à literatura de cordel e à cantoria nordestina (OSÓRIO, 2006). Mas, é importante destacar que a cantoria de viola é popularmente conhecida por ser uma manifestação nordestina, porém, ela não se resume apenas a essa região do país, havendo, inclusive, associação de cantadores no Distrito Federal²⁷, como ponto de encontro dos cantadores que visitam Brasília.

Segundo o autor, como a capital federativa do país foi toda planejada e necessitava de grande mão de obra, muitos nordestinos se transportaram para Brasília em busca de emprego e novas condições de vida. Junto de sua força de trabalho levaram consigo sua cultura e conseqüentemente suas manifestações tornaram-se comuns nesta localidade, assim como em outras regiões do país onde ocorreram migrações. Por conta do grande número de pessoas que

²⁷ <http://www.cultura.df.gov.br/nossa-cultura/casa-do-cantador.html>

ali passaram a viver e na tentativa de preservar sua cultura, foi criada a Casa do cantador no Distrito Federal.

Com esse mesmo intuito, foi criada a Casa do Cantador em Fortaleza²⁸ como sede da Associação dos Cantadores do Nordeste, que, contando com amplo espaço, possui biblioteca, dormitórios para alojar os cantadores que vão a Fortaleza para apresentações, além de um mini palco onde ocorrem festivais de cantoria (CASTRO, 2011). E em Juazeiro do Norte-CE há um projeto de criação de um espaço que funcione como os ambientes supracitados, aliando o maior número possível de manifestações de cultura popular existentes na região do Cariri.

Como já mencionado anteriormente, fazendo parte do processo externo de legitimação, a cantoria de viola foi reconhecida como profissão artística por meio da Lei Federal nº 12.198 de 14 de janeiro de 2010, aplicando aos cantadores repentistas, conforme as especificidades da atividade, as disposições previstas nos artigos 41 a 48 da Lei no 3.857, de 22 de dezembro de 1960, que dispõem sobre a duração do trabalho dos músicos. Segundo a lei, “repentista é o profissional que utiliza o improviso rimado como meio de expressão artística cantada, falada ou escrita, compondo de imediato ou recolhendo composições de origem anônima ou da tradição popular” e considera os seguintes profissionais: cantadores e violeiros improvisadores; emboladores e cantadores de Coco; poetas repentistas e os contadores, declamadores de causos da cultura popular; e escritores da literatura de cordel.

O reconhecimento como Patrimônio Imaterial do Brasil também é um importante ponto que confirma a legitimação da cantoria de viola junto ao IPHAN. Encontra-se ainda em andamento, embora em suas etapas finais, o processo que a reconhece como patrimônio do país. No ano de 2015, houve encontros entre alguns poetas e representantes do IPHAN em várias localidades do Nordeste, a fim de recolher dados sobre a manifestação e complementar o dossiê, que é parte integrante da documentação a ser avaliada para o reconhecimento patrimonial. Vale salientar que o registro da Literatura de Cordel também está em andamento e beneficia os poetas repentistas juntamente com os poetas cordelistas, que em suas respectivas expressões têm grande semelhança por terem em seu berço a oralidade.

E apesar do pensamento arcaico ainda presente diante dessa arte no que tange à simplicidade de sua gênese, a cantoria de viola tem galgado espaço também academicamente. Ainda que de forma tímida, colocada muitas vezes como algo inferior a outras manifestações nacionais ou meramente como folclore, ela tem tido vez e voz no contexto científico.

²⁸ <http://associacaodoscantadoresdonordeste.blogspot.com.br/p/acn.html>

Atualmente, são inúmeras as discussões acerca do termo **folclore** ao classificar algumas manifestações, pois aparenta apresentar artificialmente um conceito muito mais complexo. Inicialmente, a palavra significaria o “saber do povo” mas, de acordo com Roberto Benjamin [200-?], logo começaram as discussões sobre o sentido e os limites desse saber, assim como os questionamentos acerca de quem seria esse povo. Ainda segundo o autor, o que prevaleceu durante muitos anos no Brasil foi o conceito estabelecido na Carta do Folclore Brasileiro, adotada no I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em 1951. Anos mais tarde, diante de inúmeros questionamentos, a carta foi atualizada, redefinindo assim o termo:

Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade (COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE, 1995).

O termo continua sendo alvo de discordância entre os pesquisadores e muitos dos sujeitos que fazem parte do círculo de manifestações chamadas de folclore não aceitam a denominação. Esse é o caso dos cantadores de viola que não veem sua arte como folclore, alegando que a cantoria se constitui do saber popular (do povo), mas não é algo estático.

Além dessas discussões, a oralidade e a cantoria de viola vêm galgando cada vez mais espaço no âmbito acadêmico. Muitos dos estudos são voltados para Literatura e Linguística, os quais destringem as expressões orais enquanto poesia, letramento, discurso e preconceito linguístico.

Há, também, um recurso utilizado para coleta de informações em pesquisas nas mais diversas áreas, método conhecido como História Oral. Para Thompson (2000, p. 9-10), “história oral é a interpretação da história e das mutáveis sociedades e culturas através da escuta das pessoas e do registro de suas lembranças e experiências”. O autor vê nesse método uma forma fundamental de interação humana que transcende as fronteiras interdisciplinares, bem como um modo de reconhecer outros caminhos da história, muitas vezes silenciados por apenas umas das versões.

E no âmbito da Ciência da Informação, cujo escopo central é a “informação”, essas discussões são ainda incipientes. Historicamente, a área tem sua preocupação voltada para a informação registrada. Entretanto, com o desenvolvimento das tecnologias para produção e organização da informação, é possível pensar, conforme sugere Vickery (1997), na necessidade de um alargamento do seu domínio. Assim, abre-se um amplo espaço no qual se inclui também a oralidade, uma vez que muitas das informações, transmitidas de forma oral,

expressam culturas, tradições e vivências de uma sociedade, indo além da mera necessidade de comunicação humana.

3 A DEIXA²⁹: MEMÓRIA E ORALIDADE

Considerada como uma área de estudo interdisciplinar que congrega conceitos e interesses de outras áreas e tem como objeto de estudo a informação, em seu registro e socialização, a Ciência da Informação (CI) investiga a informação nos mais variados aspectos científicos e sociais, bem como suas formas de registro e reprodução.

Para Saracevic (1996, p. 47), a Ciência da Informação é vista como:

[...] um campo dedicado às questões científicas e à prática profissional voltadas para os problemas da efetiva comunicação do conhecimento e de seus registros entre os seres humanos, no contexto social, institucional ou individual do uso e das necessidades de informação.

A Ciência da Informação se desenvolveu em razão dos problemas surgidos ao longo dos anos, decorridos da explosão informacional para a sociedade e uma vez que transmitir o conhecimento para aqueles que dela necessitam é uma responsabilidade social, constitui-se desse modo a preocupação desta (nova) área (WERSIG; NEVELLING, 1975). Posteriormente, os ambientes virtuais e digitais tornaram-se também de interesse para as investigações da Ciência da Informação, com ênfase nas Tecnologias da Informação e Comunicação, sugerindo a ideia de preservação e recuperação das informações ali contidas, as quais têm estreita relação, também, com a ideia de memória.

No que se refere à informação, à linguagem e à transmissão da informação, Le Coadic afirma que “informação é um conhecimento inscrito (gravado) sob a forma escrita (impressa ou numérica), oral ou audiovisual”. E acrescenta:

A informação comporta um elemento de sentido. É um significado transmitido a um ser consciente por meio de uma mensagem inscrita em um suporte espacial-temporal: impresso, sinal elétrico, onda sonora, etc., essa inscrição é feita graças a um sistema de signos (a linguagem), signo este que é um elemento da linguagem que associa um significante a um significado: signo alfabético, palavra, sinal de pontuação (1994, p. 7).

A discussão do autor sobre Ciência da Informação e seu objeto de estudo pauta-se na ideia de que informação é algo passível de ser captado/registrado e representado pela

²⁹ No contexto da cantoria de viola, a deixa é o encaminhamento do final de uma estrofe com o início da outra (SOARES, 2011)

linguagem/comunicação através de um sistema de símbolos que possibilitem a transmissão de mensagens de um indivíduo para outro, ou entre grupos. E é, inclusive, por essas concepções que a Ciência da Informação historicamente tem voltado suas atenções prioritariamente para a informação registrada, deixando à margem os estudos das demais fontes, como a oralidade.

Sendo a informação algo passível de registro e este um recurso necessário para a perpetuação do conhecimento humano, diversos suportes têm sido desenvolvidos para que se possam capturar e comunicar essas expressões. Pierre Levy (2010), em *As tecnologias da Inteligência*, possibilita um panorama da evolução das formas de comunicação humana e do processamento da informação (registro).

Na obra, o autor versa sobre “os três tempos do espírito”: o tempo da oralidade primária, quando a fala era a única ou a principal forma de comunicação entre os seres humanos e a memória era o recurso de perpetuação do conhecimento; o tempo da escrita, que foi desenvolvida para facilitar a comunicação e a manutenção do conhecimento e que com o passar dos tempos possibilitou a publicação em série dos registros, e por fim, o tempo da informática que vem se desenvolvendo até os dias atuais e se desdobrando em ferramentas diversas que possibilitem registrar, preservar, agilizar o acesso e diminuir os espaços cronológico e geográfico entre o gênero humano.

É sabido que, no contexto da Ciência da Informação, são escassos os estudos sobre “o tempo da oralidade”. Os tempos da escrita e da informatização se sobressaíram no interesse dos pesquisadores por se tratarem dos documentos tornados oficiais pela sociedade. Fala-se em memória como elemento essencial para compreensão do processo informacional, mas se enfatiza o registro em seus suportes e manutenção, marginalizando assim a informação oral.

Thiesen (2013, p. 227) faz uma reflexão sobre as possibilidades da Ciência da Informação e a idealiza como “uma espécie de disciplina híbrida, que comportaria em seus fundamentos os demais saberes existentes e aqueles ainda por virem. Em um sentido, seria a guardiã virtual da memória universal (em sua vertente representativa)”.

Para a autora, a CI seria um campo fértil e repleto de possibilidades de estudos de objetos pouco ou não explorados. A área comporta perspectivas de análises inter, trans e multidisciplinares, que encontram na memória um espaço de diálogo e interação.

Desse modo, é perceptível a importância dos estudos de memória e oralidade, pois ambas estão ligadas à informação, para a compreensão do homem enquanto ser social e estudos acerca da manutenção dos seus registros. Estas pesquisas, de acordo com Monteiro (2008), têm originado discussões sobre os mecanismos sociais, produtores da memória coletiva, seja na forma oral ou escrita e são estas as fontes que impulsionam o conhecimento.

Seguindo tais perspectivas, são discutidas aqui algumas concepções históricas e conceituais acerca da Memória na Ciência da Informação e, por conseguinte, a oralidade e suas características, uma vez que o oral está intrinsecamente ligado à memória e se uma encontra espaço para discussão e processamento no contexto da CI, a outra também tem muito a contribuir para quem ou onde se trabalha com informação.

3.1 CONCEPÇÕES HISTÓRICAS E CONCEITUAIS SOBRE MEMÓRIA

A reflexão acerca do papel da memória e oralidade no mundo contemporâneo conduz à civilização grega, universo social onde a palavra era mágica e as poesias e estórias pertenciam ao coletivo em inspiração, memorização e autoria. Shikida (2006) destaca as narrações contadas e cantadas em forma de versos de *Ilíada* e *Odisseia*, atribuídas a Homero, que representavam a cultura, a religião e visão de mundo do povo grego; e as narrativas poéticas dos Aedos que socializavam e recriavam mitos e costumes do mesmo povo. Platão via os Aedos como homens possuídos e inspirados pelas musas, às quais cabia não só a inspiração dos poetas como também garantir a fidelidade destes para com as memórias coletivas das comunidades que falavam através deles.

O termo memória apresenta suas raízes na língua grega, especificamente na palavra *mnemis*, referindo-se à deusa *Mnemosyne*, a mãe das musas e a protetora das Artes e da História. Também se pode destacar sua raiz latina, oriunda da palavra *memorare*, cujo significado faz referência ao ato de trazer a memória, lembrar, recordar (LE GOFF, 1990).

Para os antigos gregos, a memória era sobrenatural. Um dom a ser exercitado. A deusa Mnemosine, mãe das Musas, protetoras das artes e da história, possibilitava aos poetas lembrar do passado e transmiti-lo aos mortais. A memória e a imaginação têm a mesma origem: lembrar e inventar têm ligações profundas. O registro era visto como algo que contribuía para o enfraquecimento da memória, ao transferi-la para fora do corpo do sujeito. Os gregos desenvolveram muitas técnicas para preservar a lembrança sem lançar mão do registro escrito. Além disso, reservaram ao sujeito que lembra um papel social fundamental. O poeta resgata o que é importante do esquecimento. É uma espécie de memória viva do seu grupo (KESSEL, 2008?, p. 1).

A memória pode ser apresentada como sinônimo de recordação ou de representação, como forma de preservar um ato passado, imagens vistas ou falas ouvidas. Imagens e falas que podem estar associadas a contextos individuais ou coletivos, nos quais as memórias se referem não apenas ao sujeito em si, mas ao grupo ou espaço em que ele está inserido. Tais

fatos concedem a ideia de pertencimento dos sujeitos em relação ao espaço, o que também leva a pensar no conceito de identidade.

Ao analisar o conceito de memória, Le Goff (1990 p. 366) atenta que ela, “como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”.

No âmbito cognitivo, Batista (2007, p. 17) ressalta que memória é:

[...] a capacidade de reter um dado da experiência ou conhecimento adquirido e trazê-lo à mente; e esta é necessária para constituição das experiências e do conhecimento científico. Toda produção do conhecimento se dá a partir de memórias de um passado que é consolidado no presente.

De acordo com Le Goff (1990, p. 410), a memória é “um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”. Desse modo, admite-se dizer que a memória tanto pode ser individual como coletiva, no entanto, quando se pensa na perpetuação dessas memórias, ela só é possível se ocorrer um compartilhamento de tais memórias com um determinado grupo social.

Segundo Pollak (1989), a memória individual se relaciona diretamente com as experiências vividas pelo sujeito, enquanto que a memória coletiva se refere às experiências compartilhadas com um determinado grupo social ao qual o sujeito se considere como pertencente, posto que:

[...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade de coerência de uma pessoa de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1989, p. 204).

O termo identidade (cultural), de acordo com o dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia (CUNHA; CAVALCANTI, 2008), se refere a um sistema de representação das relações entre indivíduos e os grupos e, posteriormente, entre estes e seu território de reprodução e produção, seu meio, seu espaço e seu tempo. Mas a memória coletiva é também, conforme Le Goff,

[...] um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação

da recordação e da tradição, esta manifestação da memória (LE GOFF, 1990, p. 410).

Halbwachs apresenta as lembranças que são reconstruídas a partir dos pontos de vista individuais dentro de um grupo e destaca-se por trazer um conceito de memória além do indivíduo, ou seja, a memória coletiva. Para ele “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora se manifestou já bem alterada” (2004, p. 71).

O autor considera que a memória coletiva é base para a construção da identidade de um grupo, uma vez que as memórias de um indivíduo não são somente dele e que nenhuma lembrança pode existir separada da sociedade. E acrescenta não existir memória universal. “Toda memória coletiva tem como suporte um grupo limitado no tempo e no espaço” (HALBWACHS, 2004, p. 106-107).

Holanda (2012, p. 22) destaca essa relação entre a memória acumulada pelos indivíduos e os contextos sociais:

É pela reserva de memória que uma sociedade repropõe assim o sonho social. Uma sociedade precisa de seus espaços de memórias (claro: incluam-se aqui os grandes textos, os grandes romancistas, as ruínas): para impedir a esclerose do corpo social. Um grande escritor é o repositório privilegiado da emanção memorial de sua época; e, simultaneamente, seu adversário crítico, se pensarmos com Dostoievski que somos livres enquanto pudermos dizer não à resignação à realidade do apenas *havido*; há a imantação do que *poderia haver*. Se uma sociedade se resigna, seja a de dimensão grupal, seja a nacional, sem mais a energia que emana da memória retrabalhada, que assim a impulsiona, pode cair no momento de marasmo, de desencanto, análogo aos “buracos negros” da Física: bebendo a vontade de vida, devorando a luz e a matéria que foi sua substância, deixando exangue o que foi, antes, a cultura, para dar lugar, pelo excesso de consumo, a um triste tédio – que é avesso do trágico; sobretudo na concepção grega onde Nietzsche vê o que o trágico traz de tônico.

As relações sociais e os sentimentos de pertencimento e identidade estão intimamente ligados à forma pela qual se desenvolvem, rememoram e disseminam suas memórias; notadamente as de caráter coletivo, apresentam forte representação sobre determinadas sociedades. A analogia feita por Holanda (2012) em relação ao escritor como repositório pode ser aplicada ao compositor ou poeta, um profissional da música/poesia e sua obra, como um repositório de memórias de sua geração, seu povo, tornando-se elemento de representação e conexão da sociedade e suas facetas sociais, econômicas, políticas e culturais, assim como o tempo em que está introduzido.

Conforme Pierre Nora (1993), a memória é um ato vivo que evolui, estando submetida à relação que envolve lembrar e esquecer, bem como sujeita a um constante fluxo de atualizações. Ela também está submetida a questões inconscientes, como o afeto, a censura, entre outros, pois

[...] a memória, é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações (NORA, 1993, p. 9).

Nesse sentido, a memória captura a informação transmitida pela voz, guarda, recupera quando for necessário repassá-la e a reelabora constantemente, agregando características particulares do indivíduo e suas percepções, a partir de sua visão de mundo e contexto em que está inserido.

Essa concepção de memória vai ao encontro das considerações de Chartier, sobre a fragmentação da cultura que, embora valorize as diferenças, hegemoniza. Ela massifica padrões (CHARTIER, 1990), razão pela qual não fica claro ou nitidamente demarcado o que da cultura popular pertence às classes populares e seu modo de vida, e que outros aspectos pertencem às classes dominantes. Chartier (1990) questiona também a distinção entre cultura letrada e cultura popular. Esta seria um conjunto de elementos de origens bastante diversas que, entretanto, não são aceitos passivamente, como herança a se perpetuar.

Nesse processo que é ao mesmo tempo de recepção, seleção e apropriação cultural, a realidade não é recebida como um arquivo e congelada em uma memória em espaços estanques. O autor defende, portanto, que as realidades sociais seriam sempre construídas e não simplesmente repassadas (CHARTIER, 1990), como no caso da cantoria de viola, que constrói, junto do poeta, seu parceiro e do público, o espetáculo.

Segundo Braga (2001), a compreensão dessa memória significa entender a dimensão conservadora da cantoria de viola por meio das rememorações da oralidade dessa memória viva. Para a autora, “é a cantoria em performance que tanto alude a um passado de significação transportando as partícipes para o território das rememorações, como põe em destaque essa memória viva que representa o modo de ser da cultura da oralidade em nossos dias” (p. 14). Ou seja, a representação da memória no contexto da cantoria de viola está atrelada a oralidade que, ao ser colocada em espetáculo (um festival de cantoria, por exemplo), proporciona ao ouvinte um retorno ao seu passado e suas lembranças íntimas, como possibilidade de reflexão e de reinvenção do seu lugar (atual).

Ora, como vimos, essas realidades sociais dos cantadores e sua prática como forma de protesto, de denúncia, de afirmação podem e devem ser valorizadas. Essas memórias individuais (dos poetas) relacionam-se ao contexto social na medida em que os sujeitos se utilizam das lembranças do passado, de informações passadas, de sua historicidade como aprendizado para o desenvolvimento de sua prática enquanto poeta. Suas memórias e sua habilidade de criar de repente são a base para a construção dessa manifestação e, a partir disso, cabe ao poeta uma decisão política: o que falar, como falar e para quem falar.

3.2 ORALIDADE E SUAS CARACTERÍSTICAS

Para melhor compreensão dos aspectos da memória no que tange ao registro, à preservação e à disseminação do conhecimento humano, é preciso buscar aporte na oralidade como campo de investigação de conhecimento, que desde os primórdios se desenvolve a partir da necessidade humana de comunicação.

Sendo a comunicação uma necessidade básica da pessoa humana, do homem social, esse anseio por se comunicar foi o ponto de partida para o desenvolvimento de tecnologias, em seu sentido amplo – aquilo criado para benefício das atividades humanas -, que facilitasse a troca de informações.

A introdução das tecnologias, chamadas primitivas, foi evoluindo de forma gradativa, mas resultou, dentre outros aspectos da comunicação, no que se conhece por forma oral de se comunicar. Depois de gritos e/ou grunhidos, imitando os sons dos animais e da natureza ou através de exclamações espontâneas, como o “ai” para expressar dor, os elementos fonéticos foram se assemelhando aos que conhecemos atualmente e, para que essa comunicação se concretizasse foi percebida a presença de alguns elementos essenciais: o emissor, o receptor, a mensagem e o canal. Estes elementos caracterizam, respectivamente, quem transmite a mensagem, quem a recebe, a própria informação e o meio pelo qual ela é passada.

Procurando superar essa caracterização linear da comunicação, pode-se argumentar, com apoio em Bakhtin (2010), que a consciência, formada pela reunião de signos constituídos socialmente, é a responsável pelas construções culturais. Isso significa que o individual/social se constrói de maneira específica e particular na relação social, pois “os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e uma outra.” (BAKHTIN, 2010, p. 34). Nesse sentido, a linguagem e seus processos constitutivos resultam da interação social. Essa interação entre os elementos da comunicação humana foi chamada

por Bakhtin (2010) de dialogismo. Apesar de não se deter à oralidade propriamente dita em seus estudos, uma vez que estes se voltavam para a literatura escrita, o autor utiliza amplamente o vocabulário relacionado a elementos que caracterizam a transmissão de informação oral, como: a voz, a audição, a escuta, a entonação, entre outros elementos. (BUBNOVA, et al., 2011). Ao afirmar que a vida é um diálogo inacabado, no qual o homem participa tanto por meio da palavra como por meio de todo o seu corpo, dos olhos, dos lábios, das mãos e dos demais sentidos, o autor argumenta que para efetivar esse diálogo é preciso que o sujeito seja ouvido e respondido.

No mundo de Bakhtin, a palavra sempre está direcionada a alguém, dialogicamente orientada ao exterior, ao outro. Trata-se da palavra que quer ser ouvida e entendida, e, sobretudo, respondida. Assim como o bem de um livro consiste em ser lido, o bem de uma palavra é ser ouvida e respondida (BUBNOVA, et al., 2011, p. 278).

A noção de dialogismo em Bakhtin se refere, então, à dinâmica do processo semiótico de interação das vozes sociais, que se interpenetram, colidem, encontram-se, desencontram-se, dispersam-se e agrupam-se em torno do todo social no qual existem e permanecem, e a partir do qual compõem novas multiplicidades dialógicas (KESKE, 2004).

A partir desse movimento cíclico dos elementos que constituem a comunicação, gerando o diálogo, a oralidade se perpetuou. Os grupos aos quais os homens pertenciam criaram símbolos capazes de ser entendidos por todos, gerando a fala (além de outras formas de expressão), que de modo automático foi sendo memorizada e seu conteúdo passado por gerações, dando início às sociedades orais,

[...] aquelas que antecedem a invenção da escrita, nas quais todo o saber era transmitido oralmente aos indivíduos por meio de narrações, ritos e mitos. Essa temporalidade utiliza-se, basicamente, da memória biológica para a conservação dos saberes. A memória e a tradição eram inscritas e preservadas nas mentes dos integrantes do grupo e repassadas por gerações (MONTEIRO, 2008, p.7).

É preciso afirmar que existem outras possibilidades de comunicação, como a gestual e a pictórica, mas é necessário salientar que a palavra oralizada foi a principal tecnologia utilizada para a construção e reprodução do pensamento humano. Segundo Franco (1999, p. 1),

[...] a oralidade foi por quase a totalidade da história humana a principal tecnologia intelectual utilizada para o processo de construção do pensamento. Sem a escrita, a educação das pessoas se faz pela via prática e

os conhecimentos são transmitidos através das gerações pela fala. A distância entre aquele que ensina algo e aquele que aprende é a distância do alcance do som da voz.

A palavra oral é, na concepção de Matos (2010), a grande mediadora entre os homens que contam/cantam e suas experiências vividas, ligando-os uns aos outros. Ela é um modo de o homem se comunicar, de transmitir informação e de representar a cultura e tradição das sociedades. A linguagem falada possibilita ao homem se relacionar com seu grupo, sofrer influências mútuas e, assim, conhecer e modificar a realidade em que está inserido.

Ao referir-se a essa possibilidade em sua teoria da cultura, Williams (1969, p. 243) considera-a como um processo de produção da realidade. O produto cultural é, em grande medida, um desdobramento das relações sociais que alteram a consciência e as “práticas específicas, as ‘artes’, como usos sociais de meios materiais de produção (da linguagem como consciência prática às tecnologias específicas da escrita e de formas da escrita, passando pelos sistemas eletrônicos e mecânicos de comunicação)”.

A voz é o instrumento de interação de um indivíduo com o outro, o canal que possibilita a troca de sentimentos e experiências, mas que somente se efetiva quando a mensagem pode ser ouvida e/ou compreendida. Além disso, a oralidade é alicerce de inúmeras expressões artísticas e culturais que representam a memória de uma sociedade. Seguindo essa perspectiva, constata-se que:

[...] uma das características fundamentais da oralidade está ligada a seu caráter de exterioridade e de vivência coletiva. “Palavras ditas ao vento” são inúteis, ensina a sabedoria popular, já que a voz que ressoa precisa ser ouvida para cumprir seu destino. Assim sendo, uma cultura marcada pela oralidade é também uma cultura que preza a experiência coletiva, enquanto que a escrita tende a criar uma situação de maior isolamento entre os indivíduos (MEDEIROS, 2007, p. 2).

É esse caráter de exterioridade e de vivência coletiva que torna a oralidade algo representativo para o homem, enquanto ser social. É a voz o instrumento de interação de um indivíduo com o outro, o canal que torna possível a troca de sentimentos e experiências.

A **oralidade** é o uso da fala em determinada língua que se dá a partir da percepção humana de expressar suas ideias e percebê-las através da boca e dos ouvidos, dando início ao chamado processo de comunicação. E dentre suas características, há duas especificidades (já mencionadas) que merecem atenção: a *performance* e a *movência*. Ambas são assunto de grande discussão entre os pesquisadores da Oralidade e se tornaram fatores que dificultam o

registro de informações delas providas e, por consequência, o estudo e processamento dessas fontes pela CI.

A *performance* se dá quando comunicação e recepção coincidem no tempo (PEREIRA, 2003, p. 4). É quando o sujeito que se serve da voz ou do gestual como linguagem artística para transmitir determinada informação (seja artística ou informativa) se expressa gestualmente, utilizando o recurso de entonação de voz e corpo.

A movência possibilita variações recriadoras da obra, pois no universo da oralidade ela está entregue à memória e esta implica a ausência ou acréscimo de elementos no momento da repetição de alguma informação (ZUMTHOR, 2007). Apesar de o objetivo ser transmitir determinada mensagem, ela jamais será repetida da mesma maneira que foi dita pela primeira vez, pois sofre influência da memória de quem fala, de quem ouve e do ambiente em que ambos estão inseridos.

Esse caráter de movência é por muitos considerado o “tempero” a mais, agregado à tradição oral. No ato da reprodução de alguma informação, o indivíduo corre o risco de esquecer algum trecho, podendo mudar uma palavra por sinônimos ou algo que possa fazer sentido em tal contexto. E, dessa forma, aquele que reproduz torna-se autor e autônomo – já que no mundo oral há certa dificuldade na questão de definição da autoria – e esta autonomia possibilita ao indivíduo uma sensação de pertencimento, de fazer-se, diante da obra, também um artista.

Nesse sentido, a informação oral contextualizada é registrada na memória buscando preservar e perpetuar as lembranças e vivências dos indivíduos, que desejam compartilhar ideias e acontecimentos seus com a coletividade, a fim de que o outro possa ter conhecimento do que foi vivido e dessas situações construir conceitos e aprendizado para manutenção das tradições e identidade dos grupos.

O que é produzido a partir da oralidade, expressando o coletivo, é demonstrado na voz, que representa o saber do povo, seus costumes e crenças, suas regras de convívio e suas histórias. A cultura oral reflete, portanto, as possibilidades oferecidas pela memória que, como recurso de criação e registro de pensamento, auxilia na identificação de determinada experiência coletiva ou grupo social.

3.3 O REGISTRO DA ORALIDADE E A CONTRADIÇÃO

É sabido que muitas das informações transmitidas de forma oral vão além da mera necessidade de comunicação humana, pois expressam culturas, tradições e vivências de uma sociedade, tornando-se algo ainda mais complexo e suscetível de atenção/estudos. Mas, para que sejam legitimadas e para sua própria manutenção, é preciso o registro, o que leva a uma contradição, pois, duas das principais características da oralidade (como já mencionado) são a movência e a performance, e o registro faria com que esses aspectos fossem modificados.

O ato de registrar, em qualquer suporte, está associado ao desejo de salvaguarda de algum conteúdo valioso para um sujeito ou grupo. Com essa motivação, e para que essa aspiração pudesse se solidificar, foram utilizados múltiplos aparatos (tecnológicos) pela humanidade, os quais foram desenvolvidos em diversas fases de tempo. A esse respeito, Levy (2010) traz uma contextualização dos “três tempos do espírito” em que destaca a conjuntura histórica e os meios tecnológicos: oralidade primária, escrita e informática.

A oralidade primária³⁰ remete ao papel da palavra na sociedade, à memória coletiva e o que se refere a cultura fundada na lembrança dos indivíduos e da coletividade. Nessas sociedades as informações eram/são³¹ identificadas na fala dos mais velhos, através de suas histórias ou estórias e lembranças, e capturadas pela memorização do ouvinte, que poderia repeti-la posteriormente.

Numa sociedade oral primária, quase todo o edifício cultural está fundado sobre as lembranças dos indivíduos. A inteligência, nestas sociedades, encontra-se muitas vezes identificada com a memória, sobretudo com a auditiva. A escrita suméria, ainda muito próxima de suas origens orais, denota a sabedoria representando uma cabeça com *grandes orelhas*. Na mitologia grega, Mnemosine (a Memória) tinha um lugar bastante privilegiado na genealogia dos deuses, já que era filha de Urano e Gaia (o Céu e a Terra), e mãe das nove musas. Nas épocas que antecediam a escrita, era mais comum pessoas inspiradas ouvirem vozes (Joana d'Arc era analfabeta) do que terem visões, já que o oral era um canal habitual da informação. Bardos, aedos e griots aprendiam seu ofício *escutando* os mais velhos. Muitos milênios de escrita acabaram por desvalorizar o saber transmitido oralmente, pelo menos aos olhos dos letrados (LEVY, 2010, p. 47).

Com a escrita, a oralidade foi substituída pelas perspectivas da história, pelo saber registrado. Esse saber proporcionou à humanidade a possibilidade de transcender o tempo e o

³⁰ Oralidade primária refere-se ao uso da fala enquanto forma de comunicação sem o auxílio de outros recursos, o que se diferencia da oralidade secundária que une oral e escrita, por exemplo.

³¹ Porque cada grupo social, em dado instante, encontra-se em situação singular e transitória frente às tecnologias intelectuais, apenas podendo ser situado, portanto, sobre um *continuum* complexo (LEVY, 2010). Ou seja, existem grupos que (ainda) se encaixam no tempo da oralidade somente, outros na escrita, outros vão mais além e há também os que transitam por todas as tecnologias.

espaço, de conservar a informação por mais tempo e de forma mais precisa e, posteriormente, possibilitou a produção de cópias de um mesmo documento.

Com a escrita, as representações perduram em outros formatos que não o canto ou a narrativa, tendência ainda maior quando passamos do manuscrito ao impresso e à medida que o uso dos signos escriturários torna-se mais intenso e difundido na sociedade [...] Ao invés de estarem mais intimamente conectadas entre si para responder às restrições da memória de longo prazo humana, as representações passam a poder ser transmitidas e durar de forma autônoma (LEVY, 2010, p. 56).

Quanto à informática, o autor não se prende a definições sobre o tema, parte das redes e de sua evolução para explicar o fenômeno que se relaciona como a última conexão possível ou forma de comunicação de registro. E é através do uso de computadores que tudo isso é possível.

Depois de algumas transformações, as máquinas que hoje conhecemos como computadores se tornaram redes de interface abertas a novas conexões, capazes de conectarem em um mesmo ambiente eletrônico o cinema, a rádio, o jornalismo, a edição, a música, as telecomunicações e a informática.

A informática parece reencenar, em algumas décadas, o destino da escrita: usada primeiro para cálculos, estatísticas, a gestão mais prosaica dos homens e das coisas, tornou-se rapidamente uma mídia de comunicação de massa, ainda mais geral, talvez, que a escrita manuscrita ou a impressão, pois também permite processar e difundir o som e a imagem enquanto tais. A informática não se contenta com a notação musical, por exemplo, ela também executa a música (LEVY, 2010, p. 72).

Sendo a informática, por meio do computador, outro modo de registro e disseminação de informação, capaz também de reunir várias formas de comunicação em um só lugar, fica evidente a importância desses meios para o desenvolvimento e manutenção da história e cultura da sociedade.

Seguindo esse aspecto, o registro de informações orais (versos, histórias e notícias) contribui para que a sociedade possa se conhecer e se reconhecer em sua coletividade e são esses meios, proporcionados pela escrita e informática, que auxiliam na sua perpetuação. Mas como as informações e tradições expressadas pela oralidade são mutáveis, efêmeras e com características próprias, como a *performance* e a *movência*, é preciso certa cautela e consciência para efetuar e divulgar esses registros.

Se por um lado o registro legitima e auxilia a manutenção e visibilidade da manifestação oral, por outro lado, esse mesmo registro poderá cristalizá-la, fazendo com que se desvencilhe de suas características fundamentais e perca seu sentido literal.

Essas questões remetem aos estudos de Paul Zumthor, quando analisa o cordel na Europa. O autor faz diversas críticas ao uso do termo “literatura de cordel”. Ora, se o cordel se popularizou pela fala, através da poesia cantada ou recitada, por que haveria de ter a alcunha de literatura (palavra oriunda do latim cujo significado remete à escrita)? Mesmo tendo sido registrado nos folhetos, como conhecemos atualmente, o cordel foi produzido no contexto da oralidade. Seus versos eram criados na mente, com toda a estrutura que caracteriza essa forma poética; eram memorizados pelos criadores, falados ou cantados, memorizados por outras pessoas e assim repetidos, e somente anos mais tarde começaram a ser registrados, mas, ainda assim, apresentados de forma oralizada. Segundo Zumthor (2007), o termo literatura vem de escrita e este deve ser dado como denominação ao material produzido para/na forma escrita. Então, uma vez que a oralidade se distancia dessa significação, não poderia ser o cordel desse modo chamado. O autor sugere o uso do termo “oralitura”, pois melhor expressa a manifestação e seu sentido.

Na tradição oral, os “textos” contados ou cantados em momentos, lugares e por pessoas diferentes convergem para uma mesma fórmula (CALVET, 2011). Ou seja, há a modificação de alguns elementos à medida que o texto vai sendo contado, porém, ele continua sendo o mesmo da primeira vez em que foi ouvido, porque há elementos de permanência que sugerem a essência da história ou poema. Todas as versões, por inúmeras ou longínquas que sejam, seguem para um mesmo fim.

Nesse sentido, encontra-se posto um problema sobre a informação oral, o que pode ser dado como justificativa para o preconceito com a oralidade em oposição à escrita. Isto é, o problema da memória, uma vez que é posta em jogo a fidelidade do texto oral em sua transmissão. De acordo com Calvet (2011, p. 52), os contadores - podendo ser acrescentado os cantadores - transmitem o que, por sua vez, lhes foi transmitido. Como mencionado no parágrafo anterior, se os textos transmitidos não são totalmente idênticos, eles apresentam pelo menos fortes convergências.

Em contraposição, autores que defendem a escrita, como Henri Davenson (1944), afirmam que a transmissão por via oral está exposta a deformações, confusões, lapsos, contrassensos e lacunas, por estar relegada à memória e esta conserva inúmeras variantes. Todavia, o que é apresentado como imperfeição da oralidade é justamente seu princípio

constitutivo e o que dá espaço para a criação de diversas manifestações artísticas e culturais que trazem em seu bojo o encantamento.

A transmissão da oralidade envolve dois aspectos distintos que se relacionam entre si e em alguns casos se opõem: a memorização e o improviso. O ato de memorizar sugere algo previamente definido que será registrado na memória do indivíduo e quando necessário será colocado em evidência, será transmitido. O ato de improvisar é mais volátil, é algo definido no momento da fala, não sendo necessário o registro ou a predeterminação.

Dadas suas distinções pelo caráter de predeterminação ou não, a memorização e o improviso se entrecruzam no ato da transmissão oral. Ao transmitir algo memorizado, corre-se o risco do esquecimento de algum elemento e este problema pode ser solucionado pelo uso da improvisação, assim como quando o que está em questão é o improviso, o indivíduo que faz uso desse recurso tem a possibilidade de buscar na memória algo anteriormente registrado, e a partir daí seguir no desenvolvimento da improvisação. Segundo Calvet (2011), o texto de tradição oral situa-se justamente na convergência desses dois princípios (memorização e improviso).

Calvet (2011) afirma, também, que se retém melhor um texto em verso do que um texto em prosa. No caso da cantoria de viola, assim como de outras manifestações provindas da oralidade, o que facilita a rememoração e transmissão da mensagem é o caráter poético em que foi produzida.

Esse problema (ou explicação do problema) da memória é discutido por Jakobson (2005) quando, ao refletir sobre os elementos da comunicação³² na linguística, apresenta as **funções poéticas da linguagem**. De acordo com autor, o centro de interesse da comunicação na função poética é a própria mensagem e, desse modo, o seu produtor utiliza recursos criativos para despertar a atenção do destinatário ou ouvinte. Na elaboração da mensagem, forma e conteúdo ganham um novo arranjo com a utilização de figuras de linguagem, efeitos sonoros e rítmicos.

Muitos desses recursos são desdobrados em versos que buscam na musicalidade o interesse do receptor da mensagem. Hopkins (1959), estudioso da ciência da linguagem poética, definia o verso como um "discurso que repete, total ou parcialmente, a mesma figura sonora". Para Jakobson a função poética projeta

³² Jakobson retomou o modelo triádico da linguagem elaborado pelo psicólogo austríaco Karl Bühler substituindo o nome das funções representativa e apelativa por referencial e conativa, mantendo a função expressiva e acrescentando mais três funções que receberam a seguinte denominação: fática, metalinguística e poética (Flores, 2001). Fonte: FLORES, Valdir do Nascimento. Princípios para a definição do objeto da linguística da enunciação: uma introdução (primeira parte). **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 36, n. 4, dezembro, 2001.

[...] o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência. Em poesia, uma sílaba é igualada a todas as outras sílabas da mesma sequência; cada acento de palavra é considerado igual a qualquer outro acento de palavra, assim como ausência de acento iguala ausência de acento; longo (prosodicamente) iguala longo, breve iguala breve; fronteira de palavra iguala fronteira de palavra, ausência de fronteira iguala ausência de fronteira; pausa sintática iguala pausa sintática, ausência de pausa iguala ausência de pausa. As sílabas se convertem em unidades de medida, e o mesmo acontece com as moras ou acentos (JAKOBSON, 2005, p. 87).

Ou seja, o que confere aos versos a faculdade de memorização do ser humano é a necessidade rítmica dada pela função poética. A simetria entre palavras e entonação do emissor dá musicalidade à mensagem e é esse fenômeno sonoro que se fixa no plano da memória auxiliando no retorno em momento posterior. Nesse sentido, o ritmo que dá musicalidade e a própria repetição são os fatores que contribuem para a memorização e evocação da mensagem.

Na oralidade há a possibilidade de transformar aquele conhecimento, adequando-o aos lugares e pessoas, e tornar ou tomá-lo como verdade, sendo possível, assim, uma interação entre emissor e receptor. Mas, com o surgimento da escrita e outras formas de registro, o conhecimento acaba por se transformar em algo oficial, cabendo ao leitor apenas aceitá-lo ou não, sem a possibilidade de intervir no texto (LEMAIRE, 2010).

A introdução da palavra escrita permitiu, inicialmente, a criação de um suporte eficaz para manter e salvaguardar o conhecimento (LEMAIRE, 2010). O texto se solidifica quando é registrado, porém, esse novo processo permite que não seja necessária a presença do receptor, que deixa de ser ouvinte e se torna leitor, dando vida àquilo com a sua própria voz e tornando possível também o contato em tempo e espaço diferentes.

Além disso, devido à expansão da escrita, a oralidade passa a ser marginalizada, como se só adquirisse mérito quando recriada pela escrita, passando a ser utilizada apenas como inspiração. Esse fato vem sendo reproduzido até os dias atuais por parte dos pesquisadores, uma vez que o conhecimento e a noção de cultura do mundo ocidental foram baseados nos preceitos europeus.

Nesse sentido, a referência aos preceitos europeus se faz necessária porque foi nesse contexto em que a literatura (erudita) se propagou e junto dela a ideia dicotômica entre o culto e o não culto. Segundo Lemaire (1994), houve uma separação na Europa entre o estudo da literatura e escrita e o das tradições orais e populares: o primeiro concentrou-se nas instituições de ensino superior e o segundo foi relegado aos folcloristas, geralmente não admitidos como professores nas universidades.

Assim como outros elementos europeus foram incorporados à realidade brasileira, talvez por conta da colonização, estas posições e imposições agregaram-se à historiografia do país, como observa Schneider (2009, p. 7):

[...] percebe-se que houve, sim, um apagamento da literatura oral pela historiografia da literatura brasileira: os autores que a ela se referem a analisam em separado, como um corpo estranho que não se adequa às estratégias discursivas tradicionais, ou como material que serve de inspiração à cultura tida como erudita, seja essa inspiração temática ou formal/estilística.

Seguindo esse aspecto, Lemaire atenta:

Enquanto a história da literatura continuar sendo apresentada como uma história única e contínua, como cânone de obras escritas cuja origem está numa cultura, ancestral e distante, transmitida por meio de uma elite intelectual, a existência das tradições orais e das culturas populares nativas vai permanecer excluída da historiografia cultural (LEMAIRE, 1994, p. 61).

Ainda segundo a autora, a ausência de estudos a respeito dos processos de evolução da poesia cantada e improvisada para a escritura impressa gerou essa visão escriptocêntrica e, não raras vezes, preconceituosa, pela qual a poesia da voz, julgada como popular, se tornou “menor”, “simples” e “ingênuas” – palavras que em determinado contexto promovem o discurso de um, enquanto silenciam o outro. Foi perpetuada a ideia, sobretudo nos discursos acadêmicos, de que o escrito é tido como uma posição de intelectual/erudito, enquanto a poesia oral é vista apenas como manifestação popular/folclórica relegada aos espaços periféricos na sociedade.

Benjamin (2005) faz severas críticas ao pensamento de que apenas é oficial o documento registrado. Para o autor, a história vai além do que está escrito, uma vez que conta apenas uma versão dos fatos, aquela ajustada com a visão de quem registra e os reproduz.

Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, assim também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 2005, p. 70).

Isso porque todo documento tem uma intencionalidade. Além da razão de existir que é documentar algo (registro), ele representa a crença ou a posição de um indivíduo ou seu grupo. O documento apresenta apenas um lado da moeda, uma visão, uma verdade que não necessariamente predomina, mas por estar ou ter sido registrada acaba tendo maior valor e

prevalecendo naquele contexto. Mais uma vez fica evidente o resultado de disputas de poder, em que se sobressai o mais forte, o mais rico, o mais esperto, restando aos que estão do outro lado, a marginalidade, a falta de força, de voz e de possibilidades.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O método científico é o encaminhamento dado à investigação e fazer pesquisa é um fazer intencional, que permite a visão de opções, impondo-se o reconhecimento desses caminhos, “intenção que justifica a recorrência ao testemunho daqueles com quem caminhamos e dos quais usufruímos saberes”. Assim, “o caminho não é um andar às cegas e a trajetória da pesquisa não se faz por ensaio e erro” (BUFREM, 2011, p. 2-3).

Com base nos objetivos a serem alcançados, os procedimentos aplicados a este estudo têm o intuito de indicar a importância da cantoria de viola, no contexto da oralidade, identificando-a como elemento de transmissão de informação e registro de memória, através da musicalidade desta cultura na região do Cariri, de modo a analisar, tanto o processo de sua legitimação perante a sociedade, quanto às contradições dele decorrentes.

O percurso metodológico aqui traçado se baseia nos critérios sugeridos por Antonio Raimundo dos Santos (1999) no texto *Metodologia Científica*, o qual traz uma seção intitulada “caracterização da pesquisa”, em que disserta sobre os elementos que auxiliam o leitor e pesquisador a compreender e dar andamento à investigação. São três os critérios utilizados para caracterizar a pesquisa: segundo os objetivos, segundo os procedimentos de coleta de dados e segundo as fontes utilizadas para a coleta.

4.1 SEGUNDO OS OBJETIVOS

Uma vez que o maior objetivo de uma pesquisa é chegar ao estágio de ofertas de respostas a uma necessidade, para alcançá-lo com sucesso, a pesquisa depende do grau de aproximação entre o pesquisador e o objeto de estudo. Para tal, foi preciso, assim como em toda e qualquer pesquisa, buscar familiarização com o fenômeno, a partir de informações já disponíveis sobre o assunto, o que caracteriza a pesquisa exploratória, enquanto fase inicial (SANTOS, 1999).

Guiado pelo objetivo geral da pesquisa que questiona de que forma a cantoria de viola se manifesta enquanto registro de memória e transmissão de informação, buscou-se analisar o conceito de memória (oral) junto à literatura da CI; caracterizar a criação e reprodução da cantoria de viola reconhecendo o registro oral de informação como elemento de memória da cultura da região do Cariri e, por fim, verificar como se dá o processo de registro da cantoria de viola, enquanto forma de legitimar a produção coletiva.

4.2 SEGUNDO OS PROCEDIMENTOS DE COLETA DE DADOS

Quanto aos procedimentos de coleta de dados, foram pensados e realizados de duas formas, para legitimar a pesquisa, facilitando a familiaridade com o objeto de pesquisa e as informações encontradas nos documentos bibliográficos: observação e entrevista. Essas formas de levantamento auxiliam na busca de informações diretamente com o grupo de interesse, procedimento útil em pesquisas exploratórias, como esta (SANTOS, 1999).

Com esses propósitos, a pesquisa pauta-se na revisão bibliográfica acerca do conceito de memória e oralidade, e os elementos que constituem esse fenômeno, enquanto registro de cultura e tradição. Foram consultados livros, artigos, teses e dissertações buscados em diversas bases de dados da Ciência da Informação e de áreas afins (BRAPCI, SCIELO, LISA, ERIC e Google Acadêmico), bem como documentos físicos encontrados nas bibliotecas da UFPE, da UFCA, do CCBNB e acervos pessoais. Dentre os autores selecionados para a leitura, foram utilizados mais especificamente: Le Coadic (1994) e Saracevic (1996) nas discussões acerca de informação e seus registros; Le Goff (1990), Halbwachs (2004), Monteiro (2008) e Batista (2007), sobre memória; Zumthor (1997), Lemaire (2010), Levy (2003) e Santos (2010), sobre oralidade, um pouco de sua historiografia e suas características; Williams (2011) e Benjamin (2005) sobre cultura e tradição e, por último, Ramalho (2001), Castro (2011), Sautchuk (2009; 2010), Osório (2006), Tavares (2001) e Ernesto Filho (2013) sobre cantoria de viola. Todos os autores foram indispensáveis para aprofundar conhecimentos e conseguir familiarização com os temas discutidos.

E quanto aos outros objetivos a serem atingidos, no que concerne a caracterizar a cantoria de viola como elemento de memória e seu processo de registro enquanto forma de legitimação da produção coletiva, somente se torna(ram) possíveis a partir do contato direto com os sujeitos da cantoria de viola. A coleta de dados foi realizada por meio de observação e entrevista (APÊNDICE A).

A observação direta foi realizada para que fosse possível obter um melhor panorama desse objeto de pesquisa (cantoria de viola) e utilizada a entrevista como instrumento de coleta de informações. Ambas possibilitam um contato maior com a realidade vivida pelos atores sociais. A observação permite a detecção e obtenção de informações, o que nem sempre é possível com o uso de outros métodos. Auxilia o pesquisador a confirmar hipóteses e verificar se, na prática, as ações se desenvolvem como descritas na teoria. Para Laville e Dionne (1999, p. 182)

a observação constitui um meio fundamental de colher informação. Para que esta informação seja útil, é indispensável, contudo, que sua busca seja seriamente orientada por uma preocupação definida de pesquisa, e que essa busca seja, também, organizada com rigor. O pesquisador deve principalmente estar atento a tudo o que diz respeito à sua hipótese e não simplesmente selecionar o que lhe permitiria confirmá-la.

No caso da cantoria de viola, a técnica da observação facilitou a inserção no universo dos poetas de modo a promover o encontro e o contato direto com eles para as demais etapas da pesquisa, como também possibilitou ratificar algumas informações encontradas em livros e textos científicos sobre a temática – o fato de a plateia ser combustível e termômetro para os cantadores ou entender como se desenvolvem algumas modalidades, por exemplo.

Além da observação dos fenômenos, outras maneiras de colher informações são pertinentes para comprovação científica do que se discute, como buscar informações com os próprios sujeitos detentores daquele conhecimento. São várias as técnicas e os instrumentos para a coleta de tais informações e, nesta pesquisa, optou-se pela entrevista.

A entrevista favorece a confirmação de hipóteses e respostas a questionamentos por meio da fala dos próprios sujeitos da pesquisa. Existem alguns tipos de entrevista, mas o que melhor se adequa a esta pesquisa é a entrevista semiestruturada que deve ser direcionada por um roteiro elaborado previamente, mas com questões abertas de forma a deixar o entrevistado livre e a vontade ao mesmo tempo em que o entrevistador amplia e delimita os caminhos da conversa. Segundo Laville e Dionne (1999, p. 190), nesse tipo de entrevista

o pesquisador mantém o controle das direções tomadas nas interações: às vezes, ele partilha esse controle, ao passo que, nos casos extremos, ele o abandona ao entrevistado, somente incentivando-o a se expressar livremente, contentando-se em retomar as últimas frases deste a fim de permitir-lhe prosseguir.

Ao final da coleta, para o tratamento das informações, foi preciso providenciar a transcrição cuidadosa das falas. Respeitou-se, então, a transcrição textual e conforme a fala original. Todos os registros foram realizados em gravador de voz (aplicativo de celular) e transcritos para dar início à análise de conteúdo que, segundo Bardin (1997, p. 40) é

[...] um conjunto de técnicas de análise das comunicações que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens [...]. A intenção da análise de conteúdo é a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção (ou, eventualmente, de recepção), inferência esta que recorre a indicadores (quantitativos ou não).

De acordo com Meireles (2014, p. 78), análises de conteúdo são procedimentos que se valem da inferência e da interpretação para “obter questões relevantes contidas em um conjunto de documentos”. Ou seja, consiste na leitura detalhada de todo o material transcrito, na identificação de palavras e conjuntos de palavras que tenham sentido para a pesquisa, assim como na classificação em categorias ou temas que tenham semelhança quanto ao critério sintático ou semântico.

Mesmo organizado, o material continua bruto e não permite ainda extrair tendências claras e, ainda menos, chegar a uma conclusão. Será preciso para isso empreender um estudo minucioso de seu conteúdo, das palavras e frases que o compõem, procurar-lhes o sentido, captar-lhes as intenções, comparar, avaliar, descartar o acessório, reconhecer o essencial e selecioná-lo em torno das ideias principais... E esse é o princípio da análise de conteúdo: consiste em desmontar a estrutura e os elementos desse conteúdo para esclarecer suas diferentes características e extrair sua significação (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 214).

Seguindo essa perspectiva, a metodologia de análise de conteúdo tem um leque de elementos que se caracterizaram como instrumentos adaptáveis a um campo vasto de análise das comunicações. Sua utilização enseja o conhecimento dos sentidos e significados nem sempre explícitos no texto. Com o objetivo de entender os significados das falas das pessoas que fazem parte do que se refere à cantoria de viola e sua relação com a bibliografia encontrada sobre o assunto, a análise de conteúdo dispõe de um método interpretativo dos dados necessários para o desenvolvimento da pesquisa.

A fim de chegar à efetiva interpretação, Bardin (1997) sugere que sejam seguidas três fases para a realização da análise de conteúdo: 1) a pré-análise; 2) a exploração do material e 3) o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação.

A primeira fase, a pré-análise, refere-se à organização do material que se pretende analisar de forma a torná-lo o mais operacional possível, sistematizando as ideias iniciais. Para essa operacionalização é preciso: a) leitura flutuante, que é o primeiro contato com o documento para o conhecimento do texto; b) escolha dos documentos, demarcando o que será analisado; c) formulação das hipóteses e objetivos; d) elaboração de indicadores, através de recortes dos documentos em análise (Bardin, 1997).

A exploração do material, o que constitui a segunda fase, é considerada uma das mais importantes, uma vez que é nessa etapa em que são extraídas as informações do documento para posteriores inferências e interpretações necessárias para compor o *corpus* da pesquisa, orientado pelas hipóteses e os referenciais teóricos. Codificar, classificar e categorizar são basilares nesta fase (BARDIN, 1997).

A terceira e última fase diz respeito ao tratamento dos resultados, em que ocorrem inferências e interpretação dos documentos. Esse é o momento da análise crítica das informações obtidas, que possibilita apontar respostas às questões propostas nesta investigação.

A construção do *corpus* utilizado na pesquisa, a partir dos preceitos sugeridos por Bardin, foi composta pelo material coletado por meio de entrevista com os sujeitos que fazem parte do universo da cantoria de viola na região do Cariri. As informações foram registradas em áudio e transcritas de modo a facilitar a análise e interpretação dos resultados, em consonância com a bibliografia empregada.

Desse modo, foram efetivados os seguintes passos: a pré-análise, realizada com o material registrado em entrevista até o momento, o que constitui uma parcela do que foi proposto para atingir os objetivos desta pesquisa. Foram analisados de forma superficial os documentos resultantes da transcrição de áudios a fim de verificar a pertinência de informações, demarcando os trechos que mereçam análise mais aprofundada e destaque, bem como elaborar indicadores ou categorias para nortear a análise dos documentos no todo.

4.3 SEGUNDO AS FONTES UTILIZADAS PARA A COLETA

A caracterização segundo as fontes de informação refere-se aos lugares (podem ser também a bibliografia, documentos ou pessoas) utilizados para a coleta de informação. A pesquisa foi realizada na região do Cariri, mais especificamente na cidade de Juazeiro do Norte – CE, onde ocorrem grandes festivais de cantoria de viola, alguns de nível nacional, com a participação de poetas de várias localidades do país. A região é palco de eventos como, por exemplo, o Festival Nacional de Viola e Poesia e o Festival do Ceará Diverso, ambos acontecem anualmente na cidade de Juazeiro do Norte, e o Projeto Cantoria que acontece mensalmente em parceria com o Serviço Social do Comércio (SESC) – Unidade Juazeiro.

Foram entrevistados cantadores de viola que frequentam os eventos de cantoria na cidade de Juazeiro do Norte-CE, naturais ou não da cidade – pois muitos cantadores veem de outras cidades e regiões para participar de festivais, alguns fixam morada, outros apenas de passagem. A princípio, seriam entrevistados os poetas que participaram do XI Festival Nacional de Viola e Poesia³³, ocorrido no dia 12 de agosto de 2015, que nesse ano aconteceu

³³ Festival que acontecia há anos na cidade de Juazeiro do Norte-CE, organizado por Silvio Grangeiro, grande poeta natural da cidade Abaiara-CE, embaixador da Cultura do Cariri, falecido em 17 de setembro de 2015.

em outra data por conta do estado de saúde de seu organizador dos anos anteriores, o poeta Silvio Grangeiro, homenageado na ocasião. Pela significância do evento, este seria o critério de seleção dos entrevistados, ou seja, todos os 20 poetas participantes. Porém, houve grande dificuldade para encontrar estes poetas em momento posterior, para coleta de informações. Por conta disso, foi preciso estabelecer outros **critérios de seleção**, sendo entrevistados os poetas participantes do VI Festival de Repentistas do Ceará DiVerso³⁴, ocorrido em 14 de junho de 2016, em Juazeiro do Norte (ANEXO C).

Foram dez cantadores os participantes desse festival, os quais se apresentaram nas seguintes duplas: Jairo Silva e Jeferson Silva; Jonas Bezerra e Cicero Cosme; Edmilson Ferreira e Antonio Lisboa; Chico de Assis e Jonas Andrade; Agostinho de Oliveira e Francinaldo Oliveira. Três dos poetas foram entrevistados durante o festival e os restantes em momento posterior.

A aproximação junto aos cantadores de viola foi realizada a passos curtos e lentos. *A priori*, foi realizada a observação em vários eventos de cantoria ocorridos na região do Cariri e em conversas despretensiosas com os participantes desse universo foi possível perceber quem são, o que fazem e toda a dinâmica do espetáculo de viola e poesia. Após conversar com o organizador de muitos dos eventos, expondo o interesse na arte, a pesquisa e seus objetivos, a pesquisadora foi apresentada aos poetas e apreciadores da cantoria, que se prontificaram a conceder entrevista em momento oportuno.

No dia do evento supracitado, munida de gravador e termos de consentimento, a pesquisadora – já conhecida dos poetas – se aproximou de cada um dos entrevistados, apresentou-se como mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCI - UFPE) e explicitou os aspectos inerentes à pesquisa, solicitando assim seu consentimento para a coleta de informações em áudio. Guiada pelo roteiro elaborado junto à orientadora, a entrevista seguiu em modo de conversa, de modo que o entrevistado respondia aos questionamentos que poderiam levar a novas inquietações ou justificar perguntas que estariam por vir.

Foram entrevistados os cantadores Cicero Cosme, Edmilson Ferreira e a dupla de irmãos Jairo Silva e Jeferson Silva. Além dos poetas, foi entrevistado também Vandinho Pereira, apreciador de poesia e comunicador (em apêndice o roteiro de perguntas).

Quanto aos **riscos e benefícios da pesquisa**: há o risco de constrangimentos, no caso de alguma das perguntas realizadas na entrevista não serem aceitáveis para o entrevistado.

³⁴ Festival organizado pelo radialista e apresentador do programa de TV Ceará DiVerso Vandinho Pereira.

Para minimizar tais riscos, tentou-se evitar perguntas desagradáveis, de modo que o entrevistado pudesse se sentir ofendido.

Quanto aos possíveis benefícios, esta pesquisa traz a possibilidade de discussões acadêmicas sobre o assunto, promoção e visibilidade do tema, e contribui para geração de conhecimentos, de modo a valorizar e fortalecer a prática cultural e seus participantes.

5 APRENDO MUITO ESCUTANDO QUEM SABE MAIS DO QUE EU³⁵: ANÁLISE DOS DADOS

Nesta seção, a pesquisa apresenta sua fase de análise e interpretação dos dados. Esta é uma das fases mais delicadas do processo de construção de uma pesquisa, pois se configura como o momento em que o pesquisador aponta suas possíveis respostas ao problema, guiado pelos objetivos e em consonância com a metodologia aplicada.

Com o objetivo de organizar as informações coletadas de modo que possibilitem o encontro de respostas para as questões propostas para a investigação, a análise se deu por meio de imersão interpretativa das entrevistas realizadas com os cantadores de viola participantes de eventos na região do Cariri cearense, a partir das fases sugeridas por Bardin (1997), conforme descritas na metodologia.

Inicialmente, foi realizada uma pré-análise do material para que fosse possível se familiarizar com as informações extraídas em entrevista. Para tal, foi feita uma primeira leitura das transcrições (leitura flutuante), identificação de respostas apropriadas para as perguntas do roteiro e demarcação dos trechos pertinentes para a pesquisa.

Posteriormente, a fim de facilitar a organização das ideias para as possíveis interpretações, foi realizada a fase da exploração do material, de modo mais profundo. Nesse momento, foi possível pensar e apresentar categorias orientadoras para o tratamento dos resultados, pois como a análise se trata de informações obtidas por meio de entrevista semiestruturada, o documento pode se apresentar de maneira confusa, não seguindo a ordem do roteiro de entrevistas, tendo respostas a várias questões numa única pergunta ou até mesmo interrupções no pensamento de quem fala, que pode retornar àquela ideia em momento seguinte.

Tendo como base os objetivos da pesquisa e o roteiro de entrevistas, a categorização foi realizada a partir de dez categorias pertinentes para a pesquisa, que apontam respostas para o investigador e ratificam o que foi apresentado pelos teóricos. As categorias se distribuem da seguinte forma:

1. Localidade
2. Idade e tempo de cantoria
3. Formação profissional/acadêmica
4. Contato com a cantoria

³⁵ “Aprendo muito escutando quem sabe mais do que eu” é um mote de cantoria de viola.

5. Cantoria como informação/divertimento
6. Processo de criação
7. Público e viola
8. Folclore?
9. Atualização
10. Processo de legitimação

A primeira categoria, colocada como “localidade”, representa a naturalidade do poeta e sua atual residência, isso para que seja possível identificar as regiões em que predomina a cantoria de viola e tentar fazer um traçado da relação dos poetas com a região do Cariri.

A segunda categoria, nomeada como “idade e tempo de cantoria”, busca representar as gerações da cantoria de viola e suas experiências com a arte, isso para contrapor a fala da nova geração e da antiga e refletir sobre a vitalidade desta manifestação.

O terceiro item, denominado “formação profissional/acadêmica”, representa o lado profissional e educacional dos poetas, isso para refletir acerca da profissão cantador e desmistificar a ideia de que cantador não tem estudo.

A quarta categoria, colocada como “contato com a cantoria”, representa o início da trajetória do poeta, isso para identificar a influência da família e pensar a relação prática/dom que permeia o fazer poético da cantoria de viola.

A quinta categoria, “cantoria como informação/divertimento”, representa um questionamento acerca da visão do poeta sobre a sua prática, isso para que seja possível compreender o contexto ou o uso social da cantoria de viola, se, para eles, esse espetáculo é mero divertimento ou se configura como um momento de adquirir informação sobre os diversos assuntos.

A sexta categoria, “processo de criação”, permite compreender como se dá a construção do pensamento de um poeta que versa de repente, se é por influência pessoal ou se o cantador fala/canta o que lhe vem à cabeça.

A sétima categoria, colocada como “público e viola”, representa a visão do poeta sobre esses dois elementos, isso para que seja possível refletir sua representação no contexto da cantoria de viola.

A oitava categoria, nomeada “folclore”, representa a visão do poeta sobre esse tema, isso porque surge da própria classe uma inquietação acerca da ideia de que cantoria de viola é tida como folclore.

A nona categoria, intitulada “atualização”, representa as mudanças ocorridas no contexto da cantoria de viola com o passar dos anos, isso para que se perceba o quanto essa manifestação se reinventa e ainda assim não perde sua essência.

Quanto à décima categoria, colocada como “processo de legitimação”, representa as ações para tornar a cantoria de viola reconhecida perante a sociedade, tendo garantias de direitos e salvaguarda, isso para refletir sobre sua profissionalização, o registro como patrimônio imaterial pelo IPHAN e as pesquisas acadêmicas.

No quadro abaixo, são distribuídas as categorias e os resultados das falas de cada poeta entrevistado. Estas categorias, como sugere Bardin, levaram à fase do tratamento dos resultados, inferências e interpretação do material. Essa fase de análise de conteúdo e interpretação das entrevistas foi fundamental para responder às questões propostas na pesquisa e, finalmente, tecer impressões e últimas considerações.

Quadro 1 - Categorias para análise de conteúdo das entrevistas

	Jairo Silva	Jeferson Silva	Cicero Cosme	Edmilson Ferreira
1. Localidade	Piauí (nasceu) / Ceará (mora)	José de Freitas-PI (nasceu) / Ceará (mora)	Natural de Aurora-CE / Mora em Iguatu-CE	Piauí (nasceu) / Recife-PE (reside)
2. Idade e tempo de cantoria	22 anos / 6 anos de cantoria (se profissionaliz ou em 2010)	19 anos / canta desde os 12 ou 13 anos	27 anos / Tem 10 anos de cantoria	43 anos / Canta desde os 16 anos
3. Formação profissional / acadêmica	Letras (trancou) / cantador profissional	Ensino médio completo / cantador profissional	Graduando em Letras / cantador profissional	Formado em Letras e mestrando em Linguística / Foi professor de Inglês, mas atualmente vive apenas de cantoria
4. Contato com a cantoria	Cresceu ouvindo o pai tocar	Influenciado pelo pai, que é cantador	Cresceu ouvindo cantoria e cordéis declamados	Escuta cantoria desde pequeno pelo rádio e há notícia de que um tio avô fazia aquilo que o pessoal chama de modinha e um irmão (mais

				velho) que é repentista, apesar de não viver disso.
5. Cantoria como informação/divertimento	Informação (uma aula, um jornal, um <i>Google</i>)	Divertimento e informação	A cantoria para muitos é entretenimento, mas não deixa de ser um meio informativo	A cantoria é informação, denúncia e divertimento.
6. Processo de criação	Tem a viola como elemento de inspiração e estuda pra se manter atualizado (sobre cantoria e assuntos diversos)	Além do dom, tem que estudar pra se manter atualizado (livros, internet)	Além de expor o que o poeta (ele) sabe a respeito do tema que for sugerido para se cantar, ele expõe também o seu ponto de vista.	Prioritariamente se posiciona na criação dos versos, mas tem o cuidado de narrar o pensamento de quem pediu.
7. Público e viola	O público é muito importante, sem a plateia não há cantoria / A viola é companheira eterna e elemento inspirador	São duas peças essenciais na cantoria: o público, que é a própria cantoria e a viola, que serve de inspiração	(sem resposta)	O público é figura fundamental numa cantoria, é coautor do texto poético e instiga o poeta a se reavaliar a partir de suas reações. / A viola é um elemento caracterizador da cantoria, é um suporte de amparo, de musicalidade e inspiração.
8. Folclore	Tem a ver, mas cantoria tá sempre se renovando	(sem resposta)	A cantoria não deixa de ser folclore.	A ideia de folclore vem desde o trabalho de Câmara Cascudo, que descreveu os repentistas por uma ótica e a partir do <i>corpus</i> que viu, mas cantoria não é folclore porque é

				dinâmica e tem autoria.
9. Atualização (mudanças)	Mudanças de cenário (êxodo rural), uso celular e câmera para registro de vídeo e fotografia, e internet/redes sociais para divulgar a cantoria e estudar.	A internet contribui para atualização do poeta, como forma de colher informações, além do livro.	(sem resposta)	Antigamente os poetas exerciam um papel de mediador entre a informação e os ouvintes, hoje ele faz o papel mais crítico, ele se posiciona em relação aos fatos que todos já sabem; e as tecnologias que tem contribuído como ferramentas de preservar e divulgar a arte.
10. Processo de legitimação	Importante porque divulga arte, abre espaço para discussões e apresentações .	Importantíssim o demais a cantoria está nas faculdades, sendo pesquisadas e dando espaço para os cantadores mostrarem seu trabalho.	É um asseguramento para os profissionais da cultura, tanto o registro do IPHAN quanto a lei que torna a arte profissão, pois garante o direito dos artistas e a permanência da arte.	A escritura (registro) de maneira geral tem contribuído nesse sentido, de assegurar a não extinção ou esquecimento da arte; a universidade tem dado abertura para estudos sobre oralidade e cantoria, mas por se restringir apenas ao ensino superior (pós-graduações, sobretudo) é insuficiente; e o registro do IPHAN traz a possibilidade de salvaguarda, que pode abrir caminhos para editais que fomentem atividades nas duas áreas: no cordel e na

				cantoria, e deixar claro a partir do inventário que cordel e cantoria são manifestações distintas.
--	--	--	--	--

Fonte: Elaborado pela autora

Como apresentado no Quadro 2, os poetas entrevistados nasceram e residem em **localidades** do nordeste do país. Destes, três são piauienses, um cearense e atualmente três residem no Ceará e um no estado do Pernambuco. Todos têm grande relação com a região do Cariri, um celeiro cultural e solo de grandes festivais de viola e poesia, fato que os faz visitar essa região várias vezes ao ano.

[...] Na verdade eu morava em Brasília, sou do Piauí, mas morava em Brasília. [...] toda vida nós moramos sós eu e meu irmão [o poeta Jeferson Silva], meus pais [...] um mora em Brasília, minha mãe, e meu pai mora no Piauí, uma longa história, e nós moramos aqui no Ceará (informação verbal)³⁶.

São jovens poetas, considerando que a **idade** média para a antiga geração é de 30 anos de carreira. Os entrevistados fazem parte da nova geração de cantadores, o que demonstra a vitalidade da arte, quando muito se acredita ser uma manifestação de predomínio dos mais velhos e que a qualquer momento pode ser ceifada.

Tenho 19 anos [...]. Eu comecei muito cedo [...] como eu disse, tenho 19 anos, e sempre tive um professor dentro de casa, meu pai [João Batista] também é poeta... então eu sempre tive contato com cantoria, e sempre escutei, sempre acompanhei cantoria e quando eu tinha meus 12/13 anos comecei [...] meu interesse por cantoria, comecei a tocar viola, comecei a devorar versos e CD's de cantadores, depois comecei a criar meus próprios versos. Então comecei aí com 12, com 13 anos, eu comecei a dar meus primeiros passos, na cantoria junto com meu pai (informação verbal)³⁷.

O mais jovem dos cantadores tem 19 anos, com seis anos de carreira e o mais velho tem 43 anos, com 27 anos de cantoria.

³⁶ SILVA, Jairo. **Jairo Silva**. [abr. 2016]. Entrevistadora: Paloma Israely Barbosa de Sá. Juazeiro do Norte, 2016. 1 arquivo. mp3 (14:41 min.).

³⁷ BARBOSA. Jeferson Silva. **Jeferson da Silva Barbosa**. [abr. 2016]. Entrevistadora: Paloma Israely Barbosa de Sá. Juazeiro do Norte, 2016. 1 arquivo. mp3 (14:07 min.).

[...] eu me diria de uma geração intermediária. Porque assim, se você vai aos manuais de literatura, né?, há uma sugestão que as gerações teriam em torno de 25 anos de diferença uma da outra né? Então como tem aí já uma geração chegando aos 20 de repentistas, eu estaria numa geração intermediária, mas aí você tem uma geração entre 60 e 70 e ainda com poucos exemplares, mas você tem aí uma já de 90 [...] Então, eu tô aí numa, numa... na segunda escala dessas gerações, creio (informação verbal)³⁸.

Atualmente, os profissionais de cantoria têm buscado **formação acadêmica** para auxiliar na sua arte e atualização de conhecimento, o que também desmistifica a ideia de que cantoria, assim como as manifestações provindas da oralidade, seria atividade de sujeitos simples e incultos. Os poetas que chegaram à universidade optaram pelo curso de Letras.

Terminei o ensino médio [...] não comecei nenhum curso ainda de faculdade, mas pretendo [...] não comecei ainda [...], até porque também viajo muito aí, [...] aí num tem como conciliar estudo com viagem né? Mas eu pretendo fazer. Vou definir o curso ainda, mas pretendo também fazer, voltar pro [...] a qualquer momento eu estarei ingressando aí... nesse mundo diferente (informação verbal)³⁹.

Dos quatro entrevistados, o mais jovem concluiu apenas o ensino médio e o mais velho está no mestrado em Linguística.

Eu sou formado em Letras, né? Com licenciatura em Português, Inglês e Francês, aqui pela Universidade Federal de Pernambuco [...] e como disse né? Faço mestrado em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba né? [...] na parte de “Linguística e práticas sociais” [...] dentro de Oralidade e Escrita, sendo orientado pela professora Beliza Áurea e tenho como [...] fonte de pesquisa a cantoria, né?, com recorte específico o “Desafio” (informação verbal)⁴⁰.

Todos têm a cantoria de viola como profissão, vivem exclusivamente de cantoria como fonte de renda e trabalho profissional.

Hoje vivo de cantoria [...] exclusivamente de cantoria. Meu pai [...] viveu de cantoria por muito tempo, e hoje não vive mais exclusivamente da cantoria, mas viveu por muito tempo. Hoje ele canta mais por esporte, canta mais perto de casa, mais com os familiares [...] ainda canta, mas não como cantava antigamente com tanta frequência, deixou esse lugar pra gente [...] a

³⁸ FERREIRA, Edmilson. **Edmilson Ferreira**. [abr. 2016]. Entrevistadora: Paloma Israely Barbosa de Sá. Juazeiro do Norte, 2016. 1 arquivo .mp3 (57:24 min.).

³⁹ BARBOSA, Jeferson Silva. **Jeferson da Silva Barbosa**. [abr. 2016]. Entrevistadora: Paloma Israely Barbosa de Sá. Juazeiro do Norte, 2016. 1 arquivo .mp3 (14:07 min.).

⁴⁰ FERREIRA, Edmilson. **Edmilson Ferreira**. [abr. 2016]. Entrevistadora: Paloma Israely Barbosa de Sá. Juazeiro do Norte, 2016. 1 arquivo .mp3 (57:24 min.).

gente vive no lugar dele [...] viajamos muito no Nordeste todo, vivemos de cantoria [...] não temos outra fonte de renda, [...] é exclusivamente a cantoria, somente a cantoria (informação verbal)⁴¹.

Grande parte dos cantadores de viola teve **contato** com música, poesia e afins desde seu nascimento, tendo dentro de casa ou nos arredores alguém que lidasse com a arte e até mesmo acompanhando estas manifestações por meio do rádio. No caso dos poetas entrevistados, três deles foram influenciados pelo pai ou parentes que eram cantadores e um deles escutava cantoria desde pequeno pelo rádio junto de sua família, o que corrobora a ideia de que os poetas são influenciados pelo meio em que cresceram, bem como a ideia de “dom” que rodeia a aura dos cantadores quanto ao seu fazer artístico.

Olha [...] na verdade eu tive um mestre dentro de casa, e ainda tenho até hoje, meu pai. Ele faz profissão, vive profissionalmente da viola, mas de qualquer maneira me servia de carro chefe dentro de casa, porque eu o acompanhava em cantorias e festivais nessa época em Brasília, aí fui me despertando por aquilo [...] gostava muito de cantoria, os menino gostava de jogar bola e soltar pipa, eu não, gostava de escutar cantoria [risos], ouvir cantoria e aprender tudo dos melhores cantadores. Então, é isso, eu comecei ouvir meu pai, ele me levando lá, nas cantorias e [...] sempre tinha uma viola em casa, então, sempre pegava na viola e fui aprendendo [...] os meios, acordes e dedilhados. [...] Os primeiros versos a gente faz, vai tentando fazer uns de pé quebrado [...], aí vai, vai se levantando, vai dando certo (informação verbal)⁴².

Para os poetas, a cantoria pode ser considerada **informação e divertimento**. Ambos alegam que a cantoria foi por muito tempo um meio de as pessoas se atualizarem sobre os assuntos cotidianos e também uma forma de entretenimento, pois contava causos e romances em seus versos que, aliados à musicalidade da viola, embalavam a plateia.

Bom, como cada [...] consumidor [...] tem sua área, por exemplo, quem gosta de vaquejada curte vaquejada, quem gosta de esporte vai pra os estádio assistir jogos [...] enfim, quem gosta de outro tipo de atividade vai pra lá. Então como todos os outros [...] a cantoria se torna pra muitos pra plateia [...] uma forma mista de[...]um lado também do lazer, como um hobby assim quem gosta vem pra cantoria, mas nunca deixou ou vai deixar de ser um meio informativo, já que os cantadores se dispõe a cantar, assunto... temas sociais, temas da atualidade, temas culturais, temas é... históricos, enfim, a

⁴¹ BARBOSA, Jeferson Silva. **Jeferson da Silva Barbosa**. [abr. 2016]. Entrevistadora: Paloma Israely Barbosa de Sá. Juazeiro do Norte, 2016. 1 arquivo. mp3 (14:07 min.).

⁴² SILVA, Jairo. **Jairo Silva**. [abr. 2016]. Entrevistadora: Paloma Israely Barbosa de Sá. Juazeiro do Norte, 2016. 1 arquivo. mp3 (14:41 min.).

cantoria além de entreter, ela também é um meio de informação, é [...] uma ferramenta de ensino, de notícia, enfim (informação verbal)⁴³.

Hoje não é o único meio de notícia, mas continua sendo uma forma de buscar informação sobre a arte e o que acontece na sociedade, uma vez que os versos podem ser cantados sobre qualquer assunto e os poetas são considerados por muitos um verdadeiro *Google*.

É informação, cantoria é informação. Você aprende muito ouvindo bons cantadores, tem até um mote que diz, um mote que é o tema da cantoria, o mote [...] de sete sílabas que diz assim: “aprendo muito escutando quem sabe mais do que eu”, e é verdade, você quando escuta uma cantoria boa, desses cantadores bons, formados, atualizados, acaba sendo uma aula, um jornal, entendeu?, um estudo num livro [...]. Eu costumo dizer que o cantador é um *Google*, porque tem que tá [...] tem que tá informado pra um evento como esse: cai aí Geografia, cai [...] na folha sorteada política, futebol, você tem que saber alguma pra num passar vexame ou se não souber, dá um jeito de ajeitar [...], se rebolar pra sair (informação verbal)⁴⁴.

O **processo de criação** se dá por influência pessoal do cantador ou o que vem à cabeça, variando de acordo com o momento de inspiração de cada cantador (se a ideia se encaixa no que pede a toada ou o mote). Todos, em diferentes colocações, destacam a importância do estudo para buscar conhecimento e mencionam o dom (intervenção divina) e a viola como inspiração na criação dos versos. Dois dos entrevistados enfatizam a viola como elemento de inspiração e estudam para se manterem atualizados sobre cantoria e assuntos diversos, enquanto outro destaca a ideia de sua criação, afirmando buscar se posicionar no fazer de seus versos, mas salientando o cuidado de narrar, também, o pensamento de quem pediu.

A gente, o cantador, vive se atualizando. Vinte e quatro horas por dia, sempre está conectado na internet, lendo uma notícia, umas coisa [...] o livro. O cantador lê muito, gosta muito de viajar lendo, né? Pra colher alguma informações, e a gente usa nosso dom, e a gente divulga, a gente transmite o que a gente sabe, o que a gente aprende, através do dom, usando ali nosso jeito de cantar, nossa maneira de criar, pra poder passar o que a gente tira do livro, passar pro povo através da cantoria (informação verbal)⁴⁵.

⁴³ COSME, Cícero. **Cícero Cosme**. [abr. 2016]. Entrevistadora: Paloma Israely Barbosa de Sá. Juazeiro do Norte, 2016. 1 arquivo. mp3 (10:18 min.).

⁴⁴ SILVA, Jairo. **Jairo Silva**. [abr. 2016]. Entrevistadora: Paloma Israely Barbosa de Sá. Juazeiro do Norte, 2016. 1 arquivo. mp3 (14:41 min.).

⁴⁵ BARBOSA, Jeferson Silva. **Jeferson da Silva Barbosa**. [abr. 2016]. Entrevistadora: Paloma Israely Barbosa de Sá. Juazeiro do Norte, 2016. 1 arquivo. mp3 (14:07 min.).

Um dos entrevistados afirma que, no momento da construção de seus versos, o cantor busca colocar para fora, tanto seus conhecimentos prévios quanto seu ponto de vista sobre o tema solicitado. Em sua fala, o poeta trata dos limites da informação e entra justamente nas contradições presentes no binômio informação e política, pois ele tenta aliar seus conhecimentos sobre o assunto com o cuidado em não ferir os direitos ou o pensamento de seu público, ao mesmo tempo em que busca, na oportunidade, expor suas ideias e ideais próprios.

Além de expor [...] a gente vai unir mentalmente tudo o que a gente sabe à respeito do tema que for sugerido pra se cantar, mas o cantor no seu papel [...] ele jamais vai deixar de expor também o seu ponto de vista, mas com muito cuidado pra não ferir os direitos humanos [...] não abranger críticas desnecessárias [...] Ele [o cantor] usa do tema que está cantando pra expor o que ele sabe, mas também pra expor um ponto de vista que ele sabe, respeitando [...] as limitações do que ele quer informar (informação verbal)⁴⁶.

O público e a viola são dois elementos de suma importância no contexto da cantoria de viola, é uníssono que sem estes dois elementos não haveria o espetáculo da cantoria. Para os poetas, o público é peça fundamental numa cantoria, é coautor do texto poético e instiga o cantor a se reavaliar a partir de suas reações (se tem tido bom desempenho ou não). A viola é a companheira eterna e elemento caracterizador da figura do cantor de viola, é um suporte de amparo, de musicalidade e inspiração.

São duas peças pra cantoria essenciais, principais, que não podem faltar. A viola porque o cantor não canta sem viola e o público porque o cantor precisa, sem o público o cantor não é artista, né? Quem faz o artista é o povo. [...] o público é a própria cantoria, não existe cantoria sem o público, né? O cantor sem o público não é ninguém, um festival como esse se não tivesse ninguém, ia cantar pra quem os artistas, né? Os aplausos que servem pra inspirar o poeta, o cantor que canta vendo palma, se inspira, canta mais feliz, canta com mais vontade, se esforça mais. Então sem o público não seria capaz de acontecer isso, né? [...] A viola representa metade da cantoria. Cantador não canta sem viola [...], a viola serve até de inspiração, viola serve de inspiração. [...] Muitas vezes, eu vou dar uma entrevista como essa, a pessoa pede que eu faça um verso conversando com ela, eu não consigo [...] sem viola eu não consigo, mas se eu tivesse com a viola aqui, sairia uma coisa facilmente. A viola me serve de inspiração, às vezes eu tô cantando ali um mote num festival [...] faço um verso, crio um verso de um jeito, quando vou passar o verso esqueço, dou três batida na viola e vem outra coisa na cabeça [...] aí acho e emendo. Então, sem a viola eu não seria

⁴⁶ COSME, Cícero. **Cícero Cosme**. [abr. 2016]. Entrevistadora: Paloma Israely Barbosa de Sá. Juazeiro do Norte, 2016. 1 arquivo. mp3 (10:18 min.).

capaz de fazer isso, né? A viola, muitas vezes, a viola é inspiração pro cantador, né? (informação verbal)⁴⁷.

O público é figura fundamental na cantoria de viola, pois sem ele não há cantoria, como afirmam os poetas. O público complementa o espetáculo, uma vez que interage com o poeta, fazendo pedidos de temas ou gênero de cantoria e demonstrando interesse ou insatisfação a respeito do que está sendo apresentado. Essa interação inspira o cantador, com suas palmas ou ausência delas, na produção de seus versos e o instiga fazer cada vez melhor na qualidade de conteúdo e de rima. É o público que faz do poeta artista.

A viola serve de inspiração e amparo para o poeta. Sem a viola, o cantador não canta, os versos não fluem facilmente. Para ele, a viola se configura como metade do espetáculo da cantoria, bastam algumas batidas no instrumento que logo a inspiração se apresenta e seus versos saem fluidamente e com toda segurança. Além disso, a viola caracteriza o sujeito cantador.

O termo **folclore** tem sido alvo de inúmeras discussões ao longo dos anos, uma delas é sobre quem ou quais manifestações podem, atualmente, ser consideradas folclóricas. Vale salientar que não se pretende aqui entrar nessas questões, mas apresentar uma das inquietações dos próprios poetas cantadores. Os sujeitos da cantoria de viola afirmam que alcunhar essa manifestação como folclore até tem certo sentido, quando se pensa que é uma manifestação do povo e representa cultura e tradição. Porém, eles acreditam que folclore é algo fixo e a cantoria, por sua vez, está em constante renovação. Para, um dos entrevistados, a ideia de folclore vem desde o trabalho de Câmara Cascudo, que descreveu os repentistas por uma ótica e a partir do *corpus* que viu, mas cantoria não faz parte desse contexto, porque é dinâmica e tem autoria, algo que muitas das manifestações folclóricas não apresentam.

Veja [...] Câmara Cascudo, por exemplo, foi muito interessante porque [...] ele foi ao local, onde aconteceu as cantorias, mas a gente tem que levar em conta que Câmara Cascudo era... por essência um folclorista. Câmara Cascudo buscava nos elementos de pesquisa o que interessava ao olhar, né? [...] no caso da cantoria os recortes dele, sobretudo no Rio Grande do Norte que Cascudo descreve os repentistas naturalmente deve ser o que ele de fato viu, [...] foi um *corpus* que ele teve acesso e Câmara Cascudo generalizou, né?, ele pegou esse *corpus*, né? [...] naquele período em que Cascudo pesquisou e que encontrou esse recorte e generalizou havia repentistas que não tinham esse perfil, né? Mas enfim, Câmara Cascudo prestou um desserviço? Não, pelo contrário, naquele momento era ele que estava disposto a ir à fonte, transcrever, de certa forma despertar o interesse por esse estudo [...] Então Câmara Cascudo tem um papel fundamental, o que

⁴⁷ BARBOSA, Jeferson Silva. **Jeferson da Silva Barbosa**. [abr. 2016]. Entrevistadora: Paloma Israely Barbosa de Sá. Juazeiro do Norte, 2016. 1 arquivo. mp3 (14:07 min.).

não se pode é pegar aquela descrição de Cascudo e achar que aquele rótulo tá plenamente enquadrável na realidade de hoje ou que tava na realidade geral daquele momento, né? [...] mas vindo pra o contexto atual, eu não entendo a cantoria como folclore por algumas razões: primeiro que o folclore é uma coisa estática, a cantoria é uma coisa absolutamente dinâmica que, mesmo tendo elementos menos multáveis, tem uma mudança constante [...] e outra, se você pegar os cantadores da nossa geração tem alguns elementos que são colocados [...] depois o próprio texto vai se renovando, então, não tem como você dar estaticidade a uma coisa tão dinâmica, né? Ah... não é folclórico porque não é estático e depois a cantoria tem autoria, né? Principalmente com a possibilidade de se fazer registro e dá nome aos seus autores, a cantoria tem autoria então, não é uma coisa do povo no sentido de qualquer, qualquer um tanto, não. Então, a cantoria não é folclórica, cantoria tem autoria, ela não é estática, né? (informação verbal)⁴⁸.

Nesse sentido, a cantoria não pode ser classificada como folclore por ser dinâmica, está sempre se renovando. Um dos entrevistados destaca que o texto, fruto do improviso, se renova por ser criado no momento, sem registro e quando gravado na memória de algum ouvinte ele está relegado a sua lembrança, que poderá ou não o repetir da forma como foi dito/cantado pela primeira vez. Portanto, o texto da cantoria é dinâmico e não se pode dar estaticidade a algo que poderá se modificar, à medida que vai sendo repetido ao sabor da memória de terceiros, ou do próprio autor que também depende da lembrança.

No decorrer dos anos, são muitas as **atualizações** que ocorrem no contexto da cantoria de viola, dentre elas as mudanças de cenário em que vivem e se apresentam os poetas, bem como na apropriação das tecnologias (de informação e comunicação). Os entrevistados mencionam o êxodo rural, o uso de celular e câmera digital para registro de vídeo e fotografia, e internet e as redes sociais para divulgar a cantoria e estudar.

A [...] cantoria era mais no sertão, nas fazendas da Paraíba, nos sítios do Piauí, nos interiores, e isso é muito importante porque com o êxodo rural [...] do pessoal pra cidade, a cantoria [...] terminou acompanhando. E hoje as cantorias é nos sertões, nas fazendas. Hoje a cantoria tá no teatro, tá na faculdade, tá numa escola, tá numa praça. Isso é muito importante pra os alunos terem conhecimento da cantoria, da temática, da história, do pouco da cantoria, dos versos que são feitos, isso é muito interessante. [...] a cantoria tem galgado patamares importantíssimos (informação verbal)⁴⁹.

É importante observar também as mudanças de cenário no qual as apresentações acontecem. Antes, essas manifestações aconteciam em locais pequenos como no caso das

⁴⁸ FERREIRA, Edmilson. **Edmilson Ferreira**. [abr. 2016]. Entrevistadora: Paloma Israely Barbosa de Sá. Juazeiro do Norte, 2016. 1 arquivo .mp3 (57:24 min.).

⁴⁹ SILVA, Jairo. **Jairo Silva**. [abr. 2016]. Entrevistadora: Paloma Israely Barbosa de Sá. Juazeiro do Norte, 2016. 1 arquivo. mp3 (14:41 min.).

reuniões familiares, em círculo e os poetas se colocavam mais perto da plateia. Hoje, as apresentações ganharam maior proporção, os poetas improvisam em locais fechados (como teatros) ou em cima de palcos montados, com maior estrutura e se distanciam um pouco mais do seu público (como na imagem apresentada no ANEXO D). Mas a dinâmica continua a mesma, os versos continuam sendo criados de improviso e levando em consideração as reações e os pedidos do público presente.

Outra mudança significativa ocorreu no papel exercido pelo cantador, pois se antigamente os poetas exerciam um papel de mediador entre a informação e os ouvintes, hoje eles fazem um papel mais crítico, posicionando-se em relação aos fatos que todos já sabem. Mas, todos acreditam que a maior mudança ocorrida nos últimos tempos foi o uso das tecnologias, que têm contribuído como ferramentas para preservar e divulgar a arte.

Houve um momento em que a cantoria assim como o cordel tinham um papel de informar mesmo, havia uma população que tinha menos acesso à essas informações que às vezes eram urbanas, dependia de livros, [...] alfabetização era menor e os cantadores ou escolarizados ou como autodidatas, a grande maioria tinha esse domínio da leitura, então, eles saíam [...] Houve um tempo que a concorrência, as disputas [...] tinha muito essa autoafirmação do conhecimento, [...] mas os cantadores exerciam muito esse papel de informar. [...] se naquele tempo eles exerciam um pouco um papel do mediador entre o texto mais complexo e uma linguagem mais simplificada, atualmente é o repentista, o bom repentista ele faz o papel mais crítico, ele se posiciona em relação aos fatos que todos já sabem (informação verbal)⁵⁰.

Com a modernização dos tempos, o uso do rádio e da internet, a facilidade de transporte, o acesso à escola por parte dos cantadores, a cantoria ganhou nova roupagem. Os cantadores são, hoje, pessoas com estudo, informados e atualizados que tem por dever saciar os pedidos da plateia, que está cada vez mais ávida por cantorias realizadas de forma profissional e inteligente, com versos coerentes e poetas antenados. Muito dos cantadores tem curso superior, há alguns deles que possuem até mais de uma graduações e pós-graduação. Dessa maneira, para os dias atuais, um espetáculo de cantoria não é somente conduzir uma viola, é preciso que se preze pela cantoria e que o poeta assuma com responsabilidade seu papel perante a sociedade de transmitir informações coerentes ao mesmo tempo em que diverte.

Foi questionada, também, a visão dos poetas acerca do **processo de legitimação** da cantoria de viola e foram citados a profissionalização da cantoria (Lei Federal nº 12.198 de 14

⁵⁰ FERREIRA, Edmilson. **Edmilson Ferreira**. [abr. 2016]. Entrevistadora: Paloma Israely Barbosa de Sá. Juazeiro do Norte, 2016. 1 arquivo .mp3 (57:24 min.).

de janeiro de 2010), o registro como Patrimônio Imaterial do Brasil pelo IPHAN e as pesquisas acadêmicas, alegando-se serem atividades importantes para manutenção e divulgação da arte. Legitimar é, tanto para este trabalho quanto para eles, sinônimo de salvaguarda, garantia de direitos (sejam profissionais ou de espaço em sociedade) e divulgação da arte. Para um dos entrevistados, a escritura (registro) de maneira geral tem contribuído no sentido de assegurar a não extinção ou esquecimento da arte; a universidade tem dado abertura para estudos sobre oralidade e cantoria, mas por se restringir apenas ao ensino superior (pós-graduações, sobretudo) é insuficiente; e o registro do IPHAN traz a possibilidade de salvaguarda, que pode abrir caminhos para editais que fomentem atividades nas duas áreas: no cordel e na cantoria, e deixar claro a partir do inventário que são manifestações distintas.

A profissionalização da cantoria (Lei Federal nº 12.198 de 14 de janeiro de 2010) veio para garantir os direitos dos poetas, que trabalham e vivem das possibilidades oferecidas pela poesia. Antes, o cantador vivia da boa vontade do povo que via e ouvia seu trabalho e contribuía com algum valor simbólico. Foi essa contribuição que, durante a existência da cantoria de viola, garantiu a tradição. Com a cantoria sendo profissão, o poeta ganhou o direito de ser assegurado pelo governo, passando a receber benefícios como um salário em troca do desenvolvimento de atividades provenientes da poesia, espaços para apresentações e venda de seu material.

[...] ela, além de garantir os direitos dos artistas, os repentistas, os cordelistas, os emboladores, os coquistas, os aboiadores, os poetas compositores também... Além dela garantir uma amostragem do direito deles poderem ter o direito de trabalhar livremente, de vender seus próprios materiais [...] Então essa lei de regulamento da cantoria como profissão, além de garantir esses espaços para que os cantadores repentistas possa estar se apresentando, trabalhando, ela também dá possibilidade do cantador se organizar profissionalmente e até, de certa forma, de acordo com os critérios dos órgãos competentes, como por exemplo, eu, como tantos cantadores, nós temos CNPJ, temos uma empresa que pode emitir notas fiscais, nós trabalhamos, fazemos apresentações pra algumas instituições que exigem isso. Então nós somos, estamos nos organizando categoricamente, nós pagamos o INSS todo mês e os impostos para que quando chegar em um determinado tempo de profissão, o cantador possa também, por exemplo, ter uma aposentadoria [...], receber os direitos, é como qualquer outro profissional. Sem essa lei existir não era possível isso, hoje é possível. Veja, por exemplo, a gente vai lá no SEBRAE, que é um órgão que a gente pode abrir uma empresa, uma microempresa, a gente começa com um cadastro da MEI, que é Microempreendedor Individual, e a partir disso o cantador pode

trabalhar e usufruir dos seus privilégios através de ter um CNPJ, de ter uma empresa que representa o seu trabalho (informação verbal).⁵¹

O registro como Patrimônio Imaterial do Brasil pelo IPHAN tem sua importância porque vai assegurar a vitalidade da cantoria de viola, assim como a profissionalização. Ele veio para garantir direitos dos sujeitos dessa manifestação, solidificar e abrir novos espaços a serem preenchidos por eles (sobretudo, a nova geração), bem como dar visibilidade nacional a essa prática cultural. Além disso, os poetas acreditam que, por ser uma manifestação tão antiga e que representa uma tradição, deveria ter sido registrada há muito tempo.

[...] está nessa disputa aí junto do cordel p'ra ser reconhecido e registrado como patrimônio histórico do povo brasileiro. Então, além de ser importante, é mais do que necessário. Eu acho que essa legitimação tá chegando é tarde demais, já era pra ter vindo há muito tempo [...] Deveria já tá registrado há muito tempo e garantir isso daí como parte da história da nossa nação como pressuposto fundamental para a permanência dessa cultura, já que nós acreditamos, como os próprios adeptos também acredita, que não vai morrer. Então, nós temos aí esse asseguramento, porque temos muitos profissionais aí bons, reconhecidos nacionalmente, mas já estão com o tempo da idade, deixando a cantoria. Então, p'ra preencher esses espaços tá vindo aí novos cantadores, cantadores de 14 anos, 15 anos, 20 poucos anos, uma faixa etária de, 15 a. 20, a 30 anos. A gente tem muitos cantadores, uma safra nova de cantadores [...] já participando de festivais cantando como esses cantadores já famosos, renomados. Então, esse registro é importante porque vai assegurar tudo que está sendo feito com a cantoria e garantir os nossos direitos, né? Os nossos espaços, a serem preenchidos por essa nova geração de artistas que vem chegando aí (informação verbal).⁵²

As pesquisas acadêmicas sobre essa temática têm sido desenvolvidas cada vez mais, porém ainda são limitadas, pois se restringem apenas aos estudos de ensino superior (pós-graduações, sobretudo). Os poetas veem esses trabalhos como uma forma de dar visibilidade à arte, de torna-la conhecida nacionalmente e de terem esse conhecimento discutido entre os intelectuais, uma vez que é um saber rico para conhecimento do povo, das tradições, da cultura e do passado. E um fato que vale destacar é que muitos dos poetas que ingressam na universidade buscam utilizar seu conhecimento e vivência em suas pesquisas acadêmicas, através de material reunido sobre a manifestação e propriedade de fala.

Isso é um asseguramento que não só nós profissionais que vivemos desse tipo de cultura, mas sim p'ra todo trajeto cultural [...] Por exemplo, eu sou, de certa forma, pesquisador, já que eu vivo dela. Então por exemplo, o meu

⁵¹ COSME, Cícero. **Cícero Cosme**. [abr. 2016]. Entrevistadora: Paloma Israely Barbosa de Sá. Juazeiro do Norte, 2016. 1 arquivo. mp3 (10:18 min.).

⁵² COSME, Cícero. **Cícero Cosme**. [abr. 2016]. Entrevistadora: Paloma Israely Barbosa de Sá. Juazeiro do Norte, 2016. 1 arquivo. mp3 (10:18 min.).

projeto de pesquisa tá sendo sobre a cantoria. Eu já venho pesquisando, é uma pesquisa que eu tenho ao longo desses 10 anos de profissão, muita coisa arquivada e, assim, eu tô colocando em prática [...] essa temática da cantoria como um movimento cultural e permanência da história oral do povo brasileiro. E, por exemplo, nós temos outros cantadores também, Helânio Moreira, que é um cantador da nova geração, tem 24 anos, residente na cidade de São Bento, da Serra de São Bento no Rio Grande do Norte, ele faz o curso de Letras e também tá concluindo aí e com pesquisa voltada pra cantoria (informação verbal).⁵³

Nesse sentido, os poetas não exigem do estado essa legitimação, mas há a necessidade de reconhecimento de qualquer atividade por parte da sociedade civil, e a cantoria de viola, sendo uma manifestação que carrega em seu bojo tradição e informação, não poderia ficar à margem disso. Legitimar é assegurar direitos e uma vez que os poetas passam boa parte de suas vidas mergulhados nesse universo, é de suma importância a profissionalização, o registro e as discussões acerca dessa arte. São todas conquistas que congregam a possibilidade de manutenção e divulgação da atividade da poesia de improviso e que, para muitos, vieram de forma tardia.

⁵³ COSME, Cícero. **Cícero Cosme**. [abr. 2016]. Entrevistadora: Paloma Israely Barbosa de Sá. Juazeiro do Norte, 2016. 1 arquivo. mp3 (10:18 min.).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa trata da cantoria de viola enquanto registro de memória e disseminação de informação na região do Cariri cearense. Uma vez que a Ciência da Informação preza pela informação registrada, pensar a cantoria nesses aspectos é contribuir com as questões informacionais, evidenciando uma manifestação do povo que há muito tempo carrega e agrega os papéis de noticiar/informar e divertir, através da oralidade musical. No entanto, refletir sobre manifestações orais (cantoria de viola) na ótica da CI é se deparar com duas visões, muitas vezes excludentes, acerca da informação e sua gênese: legitimação e contradição.

A legitimação se dá por meio de registros das manifestações/mensagens em qualquer suporte ou por meio de ações que lhes atribuam visibilidade no contexto social, como eventos em que a arte é apresentada e/ou discussões acadêmicas sobre o assunto, por exemplo. Porém, legitimar uma mensagem/manifestação oral na forma de registro implica em contradição. Ao mesmo tempo em que registrar carrega a ideia de salvaguarda e manutenção de um bem, quando se pensa no registro oral surgem alguns questionamentos: registrar uma mensagem oral não seria um modo de se desfazer de sua principal característica, a fala? E o caráter de movência, não se perderia? A mensagem cairia em desuso rapidamente, quando registrada? Essas questões acerca da contradição entre movência e registro, observadas durante a pesquisa são reforçadas pela posição de Zumthor (2007), já comentadas nesse texto.

Seguindo esses aspectos, se algo se modifica naturalmente, do mesmo modo, logo, ele se tornará obsoleto. Assim como o não registro acarreta a negligência de aspectos relevantes para a sociedade, o mesmo acontece quando o registro é realizado sem considerar a dinamicidade dos elementos. Devido ao fato de que esses elementos provindos da oralidade evoluem naturalmente por se tratarem de representações do conhecimento e vivência do ser social que se modifica a cada momento, aglutinando novas possibilidades e, por estarem entregues à memória, a mensagem oral está sujeita a incessantes variações recriadoras. Porém, vale salientar que estas variações ou movências, como afirma Zumthor (2007), não modificam sua intenção primária, sua essência.

Apesar da contradição, o registro está relacionado ao desejo de salvaguardar elementos significativos da memória de um povo para que não caiam no esquecimento, constituindo-se forma de manter viva e de dar visibilidade à memória, o que não se resume ao simples fato de preservar e cristalizar. Nesse sentido, para o registro da informação oral, a fim de salvaguardar e disseminar uma memória, é preciso estar ciente de sua dinamicidade, das

mudanças que poderão ocorrer ao longo do tempo e buscar atualização dos saberes e registros constantemente.

Para a realização desta pesquisa, se propôs como objetivo geral identificar na cantoria de viola como se manifesta o registro de memória e a produção e reprodução coletiva de informações, considerando a musicalidade desta cultura na região do Cariri. E não se limitando à teoria, buscou-se desenvolver este trabalho junto aos próprios cantadores de viola para a familiarização com sua prática, bem como, para caracterizá-los e identificar suas percepções acerca de si mesmos e seu fazer poético, além das questões de registro e legitimação de sua arte. Dessa forma, pode-se chegar às seguintes considerações: a identificação do conceito de memória e seus elementos constituintes, junto à literatura da Ciência da Informação; caracterização da criação e reprodução da cantoria de viola, reconhecendo o registro oral, e por fim, verificação do processo de registro dessa prática, enquanto legitimação e produção coletiva.

Não há consenso quanto ao conceito de memória na literatura da CI, embora a memória, enquanto campo de estudo, seja fortemente ligada à área (CÂMARA, 2015). Há autores que alegam ser a memória um dos elementos fundamentais que constituem a CI. Entretanto seus múltiplos conceitos são bem desenvolvidos por autores das mais diversas áreas, apresentando importantes contribuições para as discussões levantadas pela CI. São diversos os conceitos que dialogam com esta pesquisa, desde os relacionados à vertente cognitiva (relação lembrança e esquecimento), até aqueles voltados à vertente social e coletiva que estabelece a relação do indivíduo com o contexto em que está inserido. Além disso, é a memória que, no campo da CI, oferece abertura para pensar a oralidade e suas manifestações, pois é a partir dela que a mensagem oral é salvaguardada e passível de transmissão ou registro. Da análise de literatura sobre a área de Ciência da Informação, percebe-se que o conceito de memória (oral), com seus elementos constituintes, tem sido concebido e valorizado como registro de cultura e tradição. Os aspectos da memória têm utilidade e dão sentido aos símbolos sociais, sendo compostos por conhecimentos que auxiliam na identidade de grupos para que não caiam no esquecimento. Mesmo que ainda de forma tímida, tem sido aberto espaço para esse tipo de discussão na área, porém, no contexto da CI, os olhares ainda se restringem à memória de forma ampla, pouco se voltando para a memória oral, especificamente, e refletindo sobre seu caráter dinâmico de informação.

A caracterização da cantoria de viola em sua criação e reprodução indica como é constituída e representada essa prática cultural, além da forma pela qual acontece o registro oral. A cantoria de viola se configura como prática artística e cultural que une memória,

informação e divertimento numa só manifestação. Caracteriza-se por sujeitos em duplas, munidos de violas que, ao som de seus instrumentos, criam versos de repente (no momento). Além disso, tem o público como peça de fundamental importância no espetáculo, elemento que interage com pedidos de mote e com suas reações, indicando, através de palmas, risos ou vaias, estarem satisfeitos com as apresentações ou não (CASTRO, 2011; SAUTCHUK, 2009). A criação e a reprodução da cantoria de viola se dão de modo espontâneo e para desfrutá-la em sua totalidade é preciso estar presente no espetáculo. Vale salientar que a expressão “espontâneo” se refere ao sentido de movência, característica fundamental da oralidade, indicando o ato de “criar de repente”.

Quanto ao processo de registro da cantoria de viola que confere a ela legitimação, verificou-se que o ato de registrar e legitimar, conforme Bourdieu (1998), não é de preocupação de muitos dos cantadores de viola, mas estes reconhecem sua importância e se beneficiam dos recursos conquistados. Nesse sentido, o processo de legitimação que a acompanha historicamente e que se refere ao reconhecimento da sociedade, além de valorizar essa manifestação, valoriza os sujeitos em suas atividades, integrando-os socialmente e cedendo-lhes espaço e direitos.

No que tange à legitimação da cantoria, é necessário destacar quatro aspectos significativos: a profissionalização da prática, o registro pelo IPHAN, os estudos acadêmicos sobre a temática, bem como as casas e associações que desde muito tempo institucionalizam a cantoria de viola. A profissionalização da cantoria garante ao poeta repentista direitos e deveres institucionalizados por lei, através de espaço para o exercício da prática e remuneração; o registro pelo IPHAN (em andamento) oferece visibilidade, manutenção e salvaguarda da manifestação, garantido assim sua perpetuação; os estudos acadêmicos sobre a temática conferem a busca pelo entendimento da prática por parte de pessoas de fora, visibilidade e valorização, e por fim os espaços físicos que, enquanto casas ou associações de cantadores, reúne, fortalece e oferece espaço para apresentações.

Reconhecido o registro oral de informação como elemento de memória da cultura da região do Cariri, foi possível verificar como se dá esse processo de registro da cantoria de viola, enquanto forma de legitimar a produção coletiva. Essa legitimação se dá por meio da salvaguarda e divulgação da arte na forma de CDs, vídeos e uso das redes sociais, bem como as ações do Estado que proporcionam garantias de direito para os profissionais, como a lei que torna profissão a cantoria e o registro como Patrimônio Imaterial do Brasil pelo IPHAN, assim como os espaços físicos representados como a Casa do Cantador e associações. Mas, se por um lado o registro legitima e auxilia a **manutenção e visibilidade** da manifestação oral, por outro

lado, esse mesmo registro poderá **cristalizá-la**, fazendo com que se desvincilhe de suas características fundamentais e perca seu sentido literal. Portanto, pensar o registro da oralidade, é pensar na contradição que significa a tentativa de tornar fixo algo que é dinâmico, movente. É preciso ter cautela e estar atento à sua atualização constante, pois na oralidade também se encontra conteúdo valioso que não pode ser deixado à margem diante da sociedade.

Nesse sentido, a cantoria de viola contribui para a transmissão de informação acerca das mais diversas temáticas, se manifesta como forma de divertimento e conserva uma tradição cultural da região do Cariri cearense que perdura no tempo. Este trabalho pode contribuir para a Ciência da Informação como um novo olhar para as formas de produção, registro e transmissão da informação, uma vez que, por conta de suas características, a cantoria (assim como tantas manifestações orais) requer certo cuidado e atenção, além de ser uma temática pouco estudada pela área. Vale salientar que esta pesquisa pode apresentar contribuições para a própria cantoria e os sujeitos praticantes, pois evidencia sua existência e importância, bem como atribui legitimidade à prática.

Dessa forma, o desenvolvimento da presente pesquisa trouxe outras inquietações a respeito do tema, as quais poderão ser suscitadas em estudos futuros, como mote para um doutoramento, por exemplo. Registrar informações expressas por meio de manifestações (culturais) provindas da oralidade requer um maior cuidado do que aquele tido ao registrar outros tipos de informação, o que sugere, reconhecendo a necessidade de registro, estudos sobre formas adequadas de registrá-las, de modo que não sofram perdas ou danos.

REFERÊNCIAS

- ANGELO, Assis. **A presença dos cordelistas e cantadores repentistas em São Paulo**. São Paulo: IBRASA, 1996.
- BATISTA, Cláudio Magalhães. **Carnaval e turismo em Caravelas-BA**. 125f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Turismo) – Universidade Federal da Bahia, Bahia. 2007. Disponível em http://www.uesc.br/cursos/pos_graduacao/mestrado/turismo/dissertacao/dissertacao_claudio_magalhaes.pdf > Acesso em: 27 set. 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 10. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1997.
- BENJAMIN, Roberto. **Conceito de folclore**. [200-?] Disponível em: http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_conceito.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2016.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: LÖWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. São Paulo: Boitempo, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **O Campo Científico**. In: Ortiz, Renato (org.). Coleção Grandes Cientistas Sociais, n 39, São Paulo: Ática, 1983.
- _____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1998.
- BRAGA, Elba Ramalho. **Cantoria Nordestina: proposta de novo enredo para o metro cantado**. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará – UECE, 2001.
- BUBNOVA, Tatiana; BARONAS, Roberto Leiser; TONELLI, Fernanda. Voz, sentido e diálogo em Bakhtin. **Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso** [online]. 2011, vol.6, n.1, pp.268-280. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S2176-45732011000200016>>. Acesso em 15 de mar. 2016.
- BUFREM, Leilah Santiago. Questões de Metodologia, parte 1. **AtoZ: novas práticas em informação e conhecimento**, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 4-10, jan./jun. 2011, disponível em: www.atoz.ufpr.br4
- CALVET, Louis-Jean. **Tradição oral e tradição escrita**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.
- CÂMARA, Rafael Silva da. **Concepções teóricas sobre a matéria: análise das bibliografias das disciplinas dos programas de pós-graduação em ciência da informação no Brasil**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. UFPE: Recife, 2015.
- CARVALHO, Reinaldo Forte. **No "desafio da viola" e na "peleja do improviso": O Auditório Pedro Bandeira, uma escola de poetas e cantadores do Nordeste (Juazeiro do Norte, 1972-1985)**. In: XVII Congresso Nacional da ANPPOM, 2007, São Paulo. XVII Congresso Nacional da ANPPOM. São Paulo: UNESP, 2007.

CASTRO, Simone Oliveira de. **Memórias da cantoria**: palavra, performance e público. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará. Expressão Gráfica Editora. Fortaleza-CE, 2011.

CHARTIER, Roger. **História cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. **Carta do Folclore Brasileiro**. Salvador: CNF, 1995.

CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Cordélia Robalinho. **Dicionário de biblioteconomia e arquivologia**. Brasília: Briquet de Lemos, 2008.

ERNESTO FILHO, Pedro. **Por dentro da cantoria**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2013.

FRANCO, Marcelo. **A evolução da tecnologia intelectual** - primeira parte. In: Revista Unicamp, n° 3, 1999.

GRILLO, Maria Ângela de Faria. Da cantoria ao folheto: o nascimento da literatura de cordel nordestina. **Cadernos de Estudos Sociais**, v.24, n.2, p.187-200, jul./dez. 2008. Disponível em <<http://periodicos.fundaj.gov.br/CAD/article/view/1404/1124>> Acesso em: 15 set. 2014.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HOLANDA, Lourival. Memória: multiplicidade e permanência. **IRIS: Revista de Informação, Memória e Tecnologia**, Recife, v.1, n.1, p. 17-25, jul/ dez. 2012.

HOPKINS, Gerard Manley. **The Journal and papers**. London: Humphry House, 1959.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 2 ed. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

KESKE, Humberto Ivan. **Dos sujeitos enunciadore e seus contextos dialógicos**: Bakhtin e seu outro. IV Encontro de Pesquisa da Intercom – XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Porto Alegre, 2004.

KESSEL, Zilda. **Memória e memória coletiva**. 2008?. Disponível em <http://www.museudapessoa.net/public/editor/mem%C3%B3ria_e_mem%C3%B3ria_coletiva.pdf> Acesso em: 10 Out. 2014.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. Problema e problemática. In: _____. **A construção do saber**: manual de metodologia de pesquisa em Ciências Humanas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LE COADIC, Yves-François. **A ciência da informação**. Brasília: Briquet de Lemos/Livros, 1994. 122 p.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. Tradições que se refazem. IN: **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 35. Brasília, janeiro-junho de 2010, p. 17-30. Disponível em <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3501.pdf> Acesso em: 18 set. 2014.

_____. Pensar o suporte – resgatar o patrimônio. In: MENDES, S. (Org.). **Cordel nas gerais: oralidade, mídia e produção de sentido**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010. p. 65-93.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: futuro do pensamento na era da informática**. 13. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

MATOS, Edilene. **Literatura de cordel: poética, corpo e voz**. In: **Cordel nas gerais: oralidade, mídia e produção de sentido**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

MEDEIROS, Vera Lucia Cardoso. Quando a voz ressoa na letra: conceitos e oralidade e formação do professor em literatura. **Manda El-rei Que Eu Conte Outro: Literaturas da Voz da Modernidade**. Porto Alegre, v. 21, n. 42, 2007. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/36161/23364>> Acesso em: 30 set. 2014.

MONTEIRO, Silvana Drumond. A Ciência da Informação, Memória e Esquecimento. **DataGramZero - Revista de Ciência da Informação** - v.9 n.6. 2008. Disponível em <http://www.datagramzero.org.br/dez08/F_I_art.htm> Acesso em: 06 out. 2014.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História**. São Paulo: n.10. 1993.

OSÓRIO, Patrícia Silva. Cantoria de pé-de-parede: a atualização da cantoria nordestina em Brasília. **Cadernos de Campo**, n.(14/15): 65-81, São Paulo: USP, 2006. Disponível em <http://cpd1.ufmt.br/ecco/site/docs/cadernosdecampo_patricia.pdf> Acesso em: 18 set. 2014.

PEREIRA, Simone Luci. Sons, vozes e corpos na comunicação, contribuições de Paul Zumthor ao estudo das mídias sonoras. IN: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Belo Horizonte, 2003. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP06_pereira_simone.pdf> Acesso em: 01 Out. 2014.

PINHEIRO, Tatiana. **Mikhail Bakhtin: o filósofo do diálogo**. Nova Escola, Edição 224, Ago. 2009. Disponível em: <<http://revistaescola.abril.com.br/formacao/formacao-inicial/filosofodialogo-487608.shtml>>. Acesso em: 02 mar. 2016.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e Silêncio. **Estudos Históricos**. São Paulo: Cpdoc/FGV, 1989.

RAMALHO, E. B. **Cantoria nordestina: pensando uma estética da cultura oral**. Ensaio à Universidade Estadual do Ceará, 2001. Disponível em <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Ramalho.pdf>>. Acesso em: 1 set. 2014.

SANTOS, Antonio Raimundo dos. Caracterização da pesquisa. In: _____. **Metodologia científica: a construção do conhecimento**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999, p. 25-31.

SANTOS, Francisca Pereira dos. Poética das vozes e da memória. In: MENDES, Simone (Org). **Cordel nas Gerais: oralidade, mídia e produção de sentido**. Fortaleza: Gráfica Expressão, 2010.

SARACEVIC, Tefko. Ciência da informação: origem, evolução e relações. **Perspec. Ci. Inf.**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 41-62, jan./jun. 1996. Disponível em <<http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/view/235/22>> Acesso em: 20 set. 2014.

SAUTCHUK, João Miguel Manzollilo. **A Poética do Improviso: prática e habilidade no repente nordestino**. Tese (apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília para obtenção do Título de Doutor em Antropologia). Brasília (DF): 2009. Disponível em <<http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/5091/1/Tese%20DAN-BCE.pdf>> Acesso em: 15 set. 2014.

_____. **A poética cantada: a investigação das habilidades do repentista nordestino**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Brasília, 2010.

SCHNEIDER, Sabrina. O apagamento da oralidade na historiografia da literatura brasileira. **Letrônica**, Porto Alegre v.2, n.2, p.267, dez. 2009.

SHIKIDA, Aparecida Maciel da Silva. Informação, história e memória: a constituição social da informação em relatos orais. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 11, n. 1, 2006. Disponível em: <<http://basessibi.c3sl.ufpr.br/brapci/v/a/15445>>. Acesso em: 17 Ago. 2016.

SILVA, Andréa Betânia da. **Na rota dos festivais: uma tradição que se renova**. In: _____. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 35. Brasília: Horizonte, 2010, p. 183-192.

SOARES, Jardel Márcio Lima. **O repente cantoria: memória e encantações dos poetas cearenses**. Fortaleza, CE: UFC, 2011. Monografia de graduação em Biblioteconomia, Universidade Federal do Ceará, 2011.

TAVARES, Braulio. **Função da música na cantoria de viola**. Synergies Brésil, n. 9, 2011.

THIESEN, Icléia. **Memória institucional**. João Pessoa: Ed. UFPB, 2013.

THOMPSON, Paul. **História Oral e Contemporaneidade**. Trad. Andréa Zhouri e Lígia Maria Leite Pereira. Revista História Oral. São Paulo, n. 5, jul. 2002, p. 8-29.

VICKERY, B. C. Ontologies. **Journal of Information Science**, London, v. 23, n. 4, p. 227-286, 1997.

WERSIG, Gernot; NEVELING, Ulrich. The phenomena of interest to information science. **Information Scientist**, v. 9, p. 127-140, 1975.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade: 1780-1950**. São Paulo: Nacional, 1969.

_____. **O Campo e a Cidade na história e na literatura.** São Paulo: Cia das Letras, 1989, 439 p.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Educ/Hucitec, 1997.

_____. **Performance, recepção e leitura.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

APÊNDICE A – Entrevista (Cantador)

1. Qual seu nome completo? Você utiliza pseudônimo? Se sim, qual seria?
2. Onde nasceu? Onde mora?
3. Qual sua idade? Quantos anos de cantoria?
4. Qual sua formação (estudos)?
5. Tem outro ofício/prática além da cantoria? Você tem seu sustento com essa atividade?
6. Quando e como foi seu primeiro contato com a cantoria de viola?
7. Há cantadores/poetas na família?
8. O que é ser cantador? O que a cantoria representa em sua vida?
9. Para você, cantoria é informação, denúncia ou divertimento? Você considera os três aspectos ou um deles se sobressai no seu fazer ou na sua concepção?
10. Como se dá o processo de criação?
11. Seus versos são desenvolvidos a partir de sua posição pessoal ou por influência de outros? Ou diz o que vier a cabeça?
12. O que não pode faltar numa cantoria?
13. Como você definiria seu público? Quem é seu público?
14. O que representa a viola na cantoria?
15. O que é mais importante na cantoria: a arte de cantar (estética) ou o cantar como forma de expressão?
16. Você considera a cantoria uma produção artística ou folclore?
17. Você percebe/sente mudanças no universo da cantoria da época em que iniciou sua carreira até os dias atuais? Quais dessas mudanças poderia citar?
18. Você acha importante o registro de uma cantoria (gravação)? E a internet?
19. O que você acha dos estudos acadêmicos a esse respeito (processo de legitimação)?
20. Sobre a origem da cantoria, o que você sabe? E os primeiros festivais?

APÊNDICE B – Entrevista (Público)

1. Qual seu nome completo?
2. Onde mora?
3. Qual sua idade?
4. Qual sua formação (estudos)?
5. Quando e como foi seu primeiro contato com a cantoria de viola?
6. Há cantadores/poetas na família?
7. Você também arrisca alguns versos?
8. O que é ser cantador? O que a cantoria representa pra você, enquanto ouvinte?
9. Para você, cantoria é informação, denuncia ou divertimento? Você considera os três aspectos ou uma delas se sobressai no seu fazer/visão? E de modo geral?
10. Como você definiria o público da cantoria?
11. O que representa a viola na cantoria?
12. Para você, o que é mais importante na cantoria: a arte de cantar (estética) ou o cantar como forma de expressão?
13. Você considera a cantoria uma produção artística ou folclore?
14. Você percebe/sente muitas mudanças no universo da cantoria da época em que começou a frequentar os eventos de cantoria até os dias atuais? Quais dessas mudanças poderia citar?
15. Você acha importante o registro de uma cantoria (gravação)? E a internet?
16. O que você acha dos estudos acadêmicos a esse respeito (processo de legitimação)?
17. Sobre a origem da cantoria, o que você sabe? E os primeiros festivais (no Cariri)?

ANEXO A – Lei que profissionaliza a cantoria de viola (repente)



**Presidência da República
Casa Civil
Subchefia para Assuntos Jurídicos**

LEI Nº 12.198, DE 14 DE JANEIRO DE 2010.

Dispõe sobre o exercício da profissão de Repentista.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Fica reconhecida a atividade de Repentista como profissão artística.

Art. 2º Repentista é o profissional que utiliza o improviso rimado como meio de expressão artística cantada, falada ou escrita, compondo de imediato ou recolhendo composições de origem anônima ou da tradição popular.

Art. 3º Consideram-se repentistas, além de outros que as entidades de classe possam reconhecer, os seguintes profissionais:

I - cantadores e violeiros improvisadores;

II - os emboladores e cantadores de Coco;

III - poetas repentistas e os contadores e declamadores de causos da cultura popular;

IV - escritores da literatura de cordel.

Art. 4º Aos repentistas são aplicadas, conforme as especificidades da atividade, as disposições previstas nos [arts. 41 a 48 da Lei nº 3.857, de 22 de dezembro de 1960](#), que dispõem sobre a duração do trabalho dos músicos.

Art. 5º A profissão de Repentista passa a integrar o quadro de atividades a que se refere o [art. 577 da Consolidação das Leis do Trabalho - CLT, aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943](#).

Art. 6º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 14 de janeiro de 2010; 189º da Independência e 122º da República.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA
Carlos Lupi

Este texto não substitui o publicado no DOU de 15.1.2010

ANEXO B – Lista de bens em processo de registro como Patrimônio Imaterial (IPHAN)

The screenshot shows the IPHAN website interface. At the top, there is a navigation bar with links for 'Participe', 'Serviços', 'Legislação', and 'Canais'. Below this is a search bar with the text 'Pesquise aqui sobre o Iphan'. The main navigation menu includes 'Iphan', 'Superintendências', 'Unidades Especiais', 'Patrimônio Cultural', 'Patrimônio da Humanidade', 'Programas e Projetos', 'Acervos e Publicações', 'Editais e Seleções', and 'Serviços'. The breadcrumb trail reads: 'Página inicial > Patrimônio Cultural > Patrimônio Imaterial > Bens em Processo de Registro'. The main heading is 'Bens em Processo de Registro'. A list of items follows, including 'Areruya', 'Banho de São João - MS', 'Bico e Renda Singeleza - AL', 'Caboclinho', 'Centenária Procissão do Senhor dos Passos - SC', 'Cocos do Nordeste', 'Congadas de Minas', 'Cultura do Boi-Bumbá de Parintins - AM', 'Festa do Divino da Comunidade de Marmelada - PI', 'Festa de São Benedito de Aparecida - SP', 'Literatura de Cordel', 'Marujada de São Benedito', 'Matrizes do Forró', 'Modo de Fazer Arte Santeira do Piauí', 'Modo de Saber Fazer do Queijo Artesanal Serrano de Santa Catarina e Rio Grande do Sul', 'Ofício de Raizeiras e Raizeiros no Cerrado', 'Ofício de Tacacazeira na Região Norte', 'Pesca com Arpão do Pirarucu - AP', 'Processos e Práticas Culturais Referentes à Canoa Caiçara', 'Produção de Doces Tradicionais Pelotenses - RS', 'Repente', and 'Romaria de Carros de Bois da Festa do Divino Pai Eterno de Trindade - GO'. On the right side, there is a sidebar titled 'Acesse' with links for 'Bibliografia Geral', 'Bibliotecas do Iphan', 'Boletim do Patrimônio', 'Carta de Serviços ao Cidadão', 'Processo Seletivo Simplificado 2015', 'Notícias', and 'Sala de Imprensa'.

Página inicial > Patrimônio Cultural > Patrimônio Imaterial > Bens em Processo de Registro

Bens em Processo de Registro

- Areruya
- Banho de São João - MS
- Bico e Renda Singeleza - AL
- Caboclinho
- Centenária Procissão do Senhor dos Passos - SC
- Cocos do Nordeste
- Congadas de Minas
- Cultura do Boi-Bumbá de Parintins - AM
- Festa do Divino da Comunidade de Marmelada - PI
- Festa de São Benedito de Aparecida - SP
- Literatura de Cordel
- Marujada de São Benedito
- Matrizes do Forró
- Modo de Fazer Arte Santeira do Piauí
- Modo de Saber Fazer do Queijo Artesanal Serrano de Santa Catarina e Rio Grande do Sul
- Ofício de Raizeiras e Raizeiros no Cerrado
- Ofício de Tacacazeira na Região Norte
- Pesca com Arpão do Pirarucu - AP
- Processos e Práticas Culturais Referentes à Canoa Caiçara
- Produção de Doces Tradicionais Pelotenses - RS
- Repente
- Romaria de Carros de Bois da Festa do Divino Pai Eterno de Trindade - GO

Acesse

- Bibliografia Geral
- Bibliotecas do Iphan
- Boletim do Patrimônio
- Carta de Serviços ao Cidadão
- Processo Seletivo Simplificado 2015
- Notícias
- Sala de Imprensa

Figura 6 - Lista de bens em processo de registro como Patrimônio Imaterial pelo IPHAN.

ANEXO C – Cartaz de divulgação do VI Festival de Repentistas do Ceará DiVerso

VI FESTIVAL DE REPENTISTAS DO CEARÁ DIVERSO

14 JUNHO 19:00h

sesc

PARTICIPANTES

JONAS BEZERRA
E
ISMAEL PEREIRA

EDMILSON FERREIRA
E
ANTÔNIO LISBOA

CHICO DE ASSIS
E
JONAS ANDRADE

JAIRO SILVA
E
JEFEERSON SILVA

AGUSTINHO DE OLIVEIRA
E
FRANCINALDO OLIVEIRA

MACIÇO DE BATURITÉ JR. TRANQUILINO RIPUXADO MANOEL GENUÍNO (OLIVEIRA) VANDINHO PEREIRA

PARCEIRA
Ceará DIVERSO

APÓIO
CENTRO CULTURAL BANCO DO NORDESTE
JUAZEIRO DO NORTE SECRETARIA DE ESPORTE, JUVENTUDE E CULTURA - SEJUC

SPES/CE/CEM
Jarmace
Gráfica
JUA
ARES
MVS
QUARTER

Local: Sesc de Juazeiro do Norte CE
Data: 14 de Junho de 2016 - Horário: 19:00h
Entrada: 02 kg de Alimentos não perecíveis

www.cearadiverso.com.br / cearadiverso_tv@yahoo.com.br
(88) 3085.1566 (88) 99696.3545

Figura 7 - Cartaz de divulgação do VI Festival de Repentistas do Ceará DiVerso, ocorrido em 14 de junho de 2016, em Juazeiro do Norte.

ANEXO D – Imagens do VI Festival de Repentistas do Ceará DiVerso



Figura 8 - O espetáculo da cantoria de viola. Foto: Acervo pessoal do fotógrafo Josiel Bernardo.



Figura 9 - Entrevista com o jovem poeta Jairo Silva. Foto: Acervo pessoal de Josiel Bernardo.