



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA COGNITIVA

NATHALIA ALBUQUERQUE DA SILVA

**COMO NASCEM AS METÁFORAS NO REPENTE? – Um estudo em psicologia  
cultural e dialógica sobre os processos criativos do cantador de viola no  
Sertão do Pajeú**

Recife  
2020

NATHALIA ALBUQUERQUE DA SILVA

**COMO NASCEM AS METÁFORAS NO REPENTE? – Um estudo em psicologia cultural e dialógica sobre os processos criativos do cantador de viola no Sertão do Pajeú**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Cognitiva da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia Cognitiva.

**Área de concentração:** Cultura e Cognição.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marina Assis Pinheiro.

Recife

2020

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

S586c Silva, Nathalia Albuquerque da.  
Como nascem as metáforas no repente? : um estudo em psicologia cultural e dialógica sobre os processos criativos do cantador de viola no Sertão do Pajeú / Nathalia Albuquerque da Silva. – 2020.  
153 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marina Assis Pinheiro.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.  
Programa de Pós-Graduação em Psicologia Cognitiva, Recife, 2020.  
Inclui referências e apêndices.

1. Psicologia cognitiva. 2. Cultura. 3. Repentes (Música). 4. Repentistas. 5. Criatividade. 6. Metáfora. I. Pinheiro, Marina Assis (Orientadora). II. Título.

153 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2020-212)

NATHALIA ALBUQUERQUE DA SILVA

**COMO NASCEM AS METÁFORAS NO REPENTE? – Um estudo em psicologia cultural e dialógica sobre os processos criativos do cantador de viola no Sertão do Pajeú**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Cognitiva da Universidade Federal de Pernambuco UFPE, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Psicologia Cognitiva.

Aprovada em: 20/05/2020.

**BANCA EXAMINADORA**

***POR VIDEOCONFERÊNCIA***

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marina Assis Pinheiro (Orientadora)  
Universidade Federal de Pernambuco

***POR VIDEOCONFERÊNCIA***

---

Prof. Dr. Danilo Silva Guimarães (Examinador Externo)  
Universidade de São Paulo

***POR VIDEOCONFERÊNCIA***

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Glória Maria Monteiro de Carvalho (Examinadora Externa)  
Universidade Católica de Pernambuco

***POR VIDEOCONFERÊNCIA***

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lívia Mathias Simão (Examinadora Externa)  
Universidade de São Paulo

Às memórias de minhas avós, Rita e Carmelita.

## AGRADECIMENTOS

Essa dissertação se concretizou a partir de muitos encontros e diálogos, alguns mais longos, outros breves. Sou grata por cada um deles e a cada pessoa envolvida, reconhecendo que suas contribuições ultrapassam, e muito, o que foi possível dar forma nessa produção escrita.

Agradeço à minha professora e orientadora de pesquisa, Marina Assis Pinheiro, que me recebeu com entusiasmo e confiança, acolhendo e nutrindo meu interesse de pesquisa cuidadosamente. Sua parceria, exigente e generosa, foi determinante para que eu acreditasse na concretização desse trabalho. Ao longo desses dois anos, foi inspirador presenciar seu amor pela docência e pela construção de conhecimento.

Aos parceiros de orientação, pelo companheirismo e apoio, pelos momentos de descontração, que tornaram os dias mais leves: Carol Mota, Ariel Ciccone, Rennan Raffaele e, em especial, Vanessa França e Jacqueline Cagliari, com as quais pude partilhar esperanças e medos, desde o início do mestrado. Aos colegas do Laboratório de Estudos da Dialogia, Experiência Estética e Criatividade, pelas interlocuções na jornada, entre os quais, além dos integrantes já mencionados, o professor Luciano Meira.

A todos os docentes do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Cognitiva com os quais tive a oportunidade de conviver, em especial, às professoras Candy Laurendon, Juliana Ferreira Silva e Sandra Ferreira, pelos exemplos em contribuir para experiências de aprendizagem instigantes e prazerosas.

Aos professores Danilo Guimarães, Maria Claudia Oliveira e Maria Lyra, pela leitura cuidadosa do projeto de pesquisa e pelas contribuições prestadas durante o Exame de Qualificação. Sou grata, também, pelo reconhecimento do trabalho realizado até aquele momento.

Aos colegas da turma do mestrado, pelas conversas de corredor, pelas pausas no dia-a-dia e pelas parcerias de aprendizagem. Agradeço, especialmente, às colegas Mônica, Tainah e Adriele, pelas presenças alegres em tantas tardes e manhãs, pelo suporte e escuta.

Aos poetas do Pajeú, que me abriram as portas de suas casas, trabalhos e histórias de vida. Pelas colaborações extraordinárias durante a aproximação etnográfica, aos poetas Lucas Rafael Calado, Zecarlos do Pajeú e Vinícius Gregório. A este último, agradeço, também, pelo mote gentilmente cedido.

Aos meus anfitriões em São José do Egito, Socorro, Gitana e Júnior, sempre empenhados em fazer com que eu me sentisse em casa. Pelas histórias, pela biblioteca e pela disponibilidade em ajudar, agradeço à professora Zita Siqueira.

Aos meus colegas de trabalho, Flávia, Paulo e Élide, pela torcida e apoio no cotidiano, pela compreensão e amizade. À minha chefe, Dra. Vívian, pela sensibilidade quanto aos desafios de conciliar atividades acadêmicas e trabalho, e, sobretudo, pela confiança no meu compromisso com os destinatários do serviço que prestamos.

Por fim, registro minha gratidão àqueles que me apoiam e amam, para além de qualquer êxito acadêmico ou profissional: meus pais, Severino e Antônia, que me deram de presente as primeiras palavras, que continuam sendo meus professores na vida; minha querida irmã, Nataly, parceira de história de vida, de passado e de futuro; meus sogros, Thais e Marcos, apoiadores entusiasmados e carinhosos, com os quais tenho a alegria de contar; todos os meus familiares, dos quais muito senti saudades nesse período, pela compreensão diante de minha ausência.

Terminando por quem testemunhou a ideia dessa pesquisa começar, agradeço ao meu companheiro, Marcos, que ao longo da última década tem me proporcionado a experiência transformadora de compartilhar sonhos, realizações e frustrações. Sou grata por sua insistência em acreditar, sempre, que eu posso mais.

*Poeta, cante o que eu sinto*

*Que eu sinto, porém não canto.*

*(Mote de domínio popular).*

## RESUMO

A presente pesquisa perscruta a dinâmica dos processos criativos na atividade da cantoria de viola, enfocando sua face estético-subjetiva, semiótica e dialógica. Também conhecida como repente, a cantoria de viola é uma atividade tradicional no Nordeste brasileiro e tem como principais características: ser uma produção artística oral, feita de improviso, sob um conjunto de regras relativas à forma (métrica, rima), realizada por uma dupla de cantadores/repentistas. Nesse contexto, a presente pesquisa debruçou-se, de forma exploratória, sobre as vicissitudes da emergência do novo no diálogo poético entre o cantador, seu parceiro e o público, a partir da perspectiva do primeiro. A aparente inexplicabilidade do verso improvisado é experiência tão concreta quanto desafiadora aos estudos da Psicologia dos processos criativos. Tem-se como ancoragem teórica do processo criativo a perspectiva histórico-cultural, que privilegia as noções de cocriação e criatividade distribuída, assumindo-se que a emergência do novo envolve a interação entre ator, audiência, ação, artefato e *affordance*. Toma-se como referencial ontológico-epistemológico o dialogismo bakhtiniano, partindo das noções de posição axiológica do autor-criador e do caráter alteritário da experiência estética, compreendida como forma particular de impactação do sujeito pelo mundo. Considera-se que a cantoria é uma forma poética cuja resultante criativa corresponde à performance do cantador na construção de versos e as metáforas construídas se configuram conforme a caracterização bakhtiniana de enunciado, constituindo-se na concretude social, histórica e cultural das relações eu-outro. Assim, propõe-se a metáfora como unidade capaz de conservar as propriedades psicológicas do processo criativo na ação do cantador, sendo ela caracterizada enquanto signo marcado por: a) intensa ambiguidade; b) abertura para a alteridade do próprio dito; c) síntese entre perspectivas próprias ao jogo de linguagem enunciativo entre as audiências presentes, históricas e imaginadas. Concebemos uma abordagem metodológica de caráter idiográfico, em que se buscou uma compreensão do processo criativo no seu contexto. O estudo de caso teve como participante um cantador repentista, que foi demandado a improvisar com um parceiro habitual. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas individuais com o participante, com ênfase em sua trajetória na cantoria, e nas cognições e emoções relacionadas ao processo de composição da etapa anterior. Os dados construídos foram interpretados sob a perspectiva dialógica, considerando-se os seguintes eixos

implicados na emergência da metáfora: 1) Outridades dialógicas; 2) Temporalidade; 3) Técnica e 4) Estética. Como resultados, identificamos a presença de dualidades referentes à trajetória de vida na construção da posição do eu-cantador e dualidades relativas ao momento da ação simbólica. Com isso, as conclusões do estudo situam o nascimento das metáforas a partir dos tensionamentos que emergem na borda entre a singularidade do repentista e seu confronto com as outridades, notadamente, do público e do parceiro cantador, elucidando o caráter fundamental de cocriação dessa atividade artística. Os achados indicam a substancialidade do registro afetivo e intersubjetivo no estudo da psicologia dos processos criativos e apresentam pontos de abertura para novas pesquisas que contribuam para uma cultura de atenção à criatividade.

Palavras-chave: Criatividade. Cantoria de viola. Dialogismo. Metáfora. Cultura.

## ABSTRACT

The present research peers into the dynamics of creative processes in the activity of guitar singing, focusing on its aesthetic-subjective, semiotic and dialogic interface. Also known as *repente*, *cantoria de viola*, or viola/guitar singing is a traditional activity in the Northeast of Brazil, and presents the following characteristics as its main: it is an oral, carried out through improvise, following a set of rules in terms of form (metrics and rhyme), performed by a duo of singers or *repentistas*. In this context, this research explored the vicissitudes of novelty surfacing in the poetic dialogue between the singer, their partner and the audience, from the perspective of the first. The apparent inexplicability of the improvised verse is a concrete experience as far as it is challenging to the studies in the field of Psychology of creative processes. The theoretical basis of the creative process is a historic-cultural perspective that favors the notions of co-creation and distributed creativity, presuming that the emergence of novelty involves interaction between actor, audience, action, artifact, and affordance. Bakhtinian dialogism is taken as an ontological-epistemological reference, based on the axiological position of the author-creator and the alteritarian characteristic of the aesthetic experience, which is understood as a particular way that the world impacts the subject. Singing is considered a poetic form whose creative result corresponds to the performance of the singer in the construction of verses and metaphors crafted and configured according to Bakhtin's characterization of utterance, constituting itself in the social, historical and cultural concreteness of the I-Other relationships. Thus, metaphor is proposed as a unit capable of conserving the psychological properties of the creative process in the singer's action, being characterized as a sign marked by a) intense ambiguity; b) openness to the otherness of the utterance itself; c) synthesis between specific perspectives of the enunciative language game between the present, historical and imagined audiences. An idiographic character was conceived as a methodological approach, in which an understanding of the creative process in its context was sought. The case study had as a participant a *repentista*, who was asked to improvise along with his regular partner. Individual semi-structured interviews were conducted with the participant, emphasizing his trajectory in singing, and on the cognitions and emotions related to the composition process of the previous stage. The constructed data were interpreted from a dialogical perspective, taking into consideration the following axes involved in

the surfacing of the metaphor: 1) Dialogical othernesses; 2) Temporality; 3) Technique and 4) Aesthetics. As a result, the presence of dualities related to the life trajectory in the construction of the I-as-*repentista* position was identified, as well as dualities related to the moment of symbolic action. That being said, conclusions drawn by this study place the emergence of metaphors in the tensions that surface in the border between the singularity of the *repentista* singer and his confrontation with the othernesses, notably, the audience and the partner, elucidating the fundamental and co-creative character of this artistic activity. The findings indicate the substantiality of the affective and intersubjective register in the study of the Psychology of creative processes, as well as provide an openness for new research that contributes to a culture of attention to creativity.

Keywords: Creativity. *Repente*. Dialogism. Metaphor. Culture.

## SÍMBOLOS, CONVENÇÕES E SUBSTITUIÇÕES

### **Convenções utilizadas nas transcrições**

(.)	Pausa curta
(..)	Pausa média
(...)	Pausa longa
(:::)	Prolongações nas palavras/sílabas
(/)	Interrupção ou sobreposição da fala
[incompreensível]	Palavra não compreendida

### **Substituições para preservar o sigilo e a identidade do participante ou de terceiros.**

“Cidade X”	Nome da cidade natal do participante.
“Cantador X”	Nome do parceiro na cantoria.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
1.1	BREVE HISTÓRICO DA CANTORIA DE VIOLA E IMPLICAÇÕES PARA A CONSTITUIÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO .....	21
<b>2</b>	<b>CONCEPÇÕES RELEVANTES AO ESTUDO DOS PROCESSOS CRIATIVOS NUMA PERSPECTIVA CULTURAL E DIALÓGICA .....</b>	<b>23</b>
2.1	CONCEPÇÃO DE CRIATIVIDADE A PARTIR DO DIALOGISMO BAKHTINIANO .....	23
2.2	A PROPOSTA DE VLAD PETRE GLĂVEANU PARA UMA PSICOLOGIA CULTURAL DA CRIATIVIDADE .....	26
<b>3</b>	<b>ESTÉTICA E INTERSUBJETIVIDADE NO ESTUDO DOS PROCESSOS CRIATIVOS .....</b>	<b>31</b>
3.1	INTERSUBJETIVIDADE E A PSICOLOGIA DOS PROCESSOS CRIATIVOS .....	31
3.2	PSICOLOGIA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA .....	36
3.3	A CANTORIA DE VIOLA ENQUANTO DIÁLOGO POÉTICO .....	41
<b>4</b>	<b>UMA DISCUSSÃO SOBRE A METÁFORA PARA O ESTUDO DA EMERGÊNCIA DO NOVO .....</b>	<b>44</b>
4.1	A METÁFORA NA FILOSOFIA .....	44
4.2	A CONSTRUÇÃO DO SIGNO EM CHARLES SANDERS PEIRCE: CONTRIBUIÇÕES SOBRE A METÁFORA.....	47
4.3	ESTUDO SOBRE A METÁFORA NA PSICOLOGIA .....	50
4.4	METÁFORA E DIALOGISMO .....	51
<b>5</b>	<b>OBJETIVOS .....</b>	<b>54</b>
5.1	GERAL .....	54
5.2	ESPECÍFICOS.....	54
<b>6</b>	<b>MÉTODO .....</b>	<b>55</b>
6.1	PARTICIPANTE.....	55
6.2	PROCEDIMENTOS E INSTRUMENTOS .....	56
<b>7</b>	<b>ABORDAGEM ANALÍTICA .....</b>	<b>58</b>

<b>8</b>	<b>APROXIMAÇÕES AO CONTEXTO DO CANTADOR E DA CANTORIA....</b>	<b>62</b>
<b>9</b>	<b>AS ENTREVISTAS COM O CANTADOR .....</b>	<b>74</b>
9.1	APROXIMAÇÃO .....	74
9.2	ENTREVISTA INICIAL.....	75
9.3	ENTREVISTA DE EXIBIÇÃO COMENTADA COM O CANTADOR.....	105
<b>10</b>	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>137</b>
<b>11</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>143</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>145</b>
	<b>APÊNDICE A — ROTEIRO PARA ENTREVISTA INDIVIDUAL.....</b>	<b>152</b>
	<b>APÊNDICE B — INSTRUÇÕES PARA A EXIBIÇÃO COMENTADA. ....</b>	<b>153</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O estudo dos processos criativos na psicologia vem sendo realizado há mais de 70 anos, sob distintas abordagens teóricas (NEVES-PEREIRA, 2018). Nesse período, a comunidade científica tem reconhecido a relevância desse campo de pesquisa, com prevalência histórica de modelos teóricos voltados aos atributos individuais da pessoa criativa ou à caracterização do produto resultante da ação individual. Uma das contribuições de tais modelos consistiu no desenvolvimento de estratégias de mensuração e estudos correlacionais (GLĂVEANU; TANGGAARD, 2014). Contudo, no movimento que é próprio à ciência, outras abordagens vêm enfatizando a necessidade de expandir a conceituação de criatividade para além do fenômeno circunscrito às noções de indivíduo ou de produto criativo, propondo compreensões erguidas a partir de uma ontologia dialógica, materialista e sociocultural (GLĂVEANU, 2014). Nessa última perspectiva, interrogamo-nos como se daria a dinamicidade do processo criativo na experiência do sujeito cuja atividade se caracteriza pelo improvisado e pela poeticidade oral, no caso, o cantador de viola, mais conhecido como repentista<sup>1</sup>.

A cantoria de viola é um dos símbolos da cultura popular nordestina. Seus representantes, acompanhados do instrumento musical, encantam plateias devido à capacidade de improvisar versos sobre as mais diversas temáticas, propostas de repente, e atendendo a elementos poéticos formais. No universo científico, a cantoria de viola tem sido objeto de estudos antropológicos (SAUTCHUK, 2011, 2009; SILVA, 2014), sociológicos (MELLO, 2012), e literários (SILVA, 2011). Especificamente nos campos da psicologia e da linguística, encontramos os estudos de Roazzi, Dowker e Bryant (1991), Roazzi, Oliveira, Bryant e Dowker (1994), Roazzi e Carvalho (2001) acerca das habilidades linguísticas dos repentistas e de suas representações sociais

---

<sup>1</sup>De acordo com Tavares (2016), os termos violeiro, repentista e cantador são comumente empregados como sinônimos, o que faz evanescer as sutilezas próprias a cada um deles. O autor explica que, no Nordeste, o vocábulo violeiro remete ao “poeta que canta de improviso ao som da viola” (p.18), enquanto em outras regiões brasileiras essa palavra nomeia o indivíduo que toca viola, o instrumentista. O termo repentista abarca todos os que fazem versos improvisados, o que ocorre em diversas manifestações populares que apresentam versos feitos de repente – ainda que expressados em combinação com outros previamente aprendidos – e que podem ou não contar com alguma forma de acompanhamento musical. Por seu turno, a palavra cantador assume dois níveis de definição: em sentido amplo, designa todo aquele que faz a síntese entre a música e a poesia; em sentido específico à cultura popular nordestina, nomeia o indivíduo que improvisa versos ao som da viola, seguindo um estilo característico. Apenas nesse último sentido, cantador pode ser considerado sinônimo de violeiro. Com base nisso, quando os termos repentista/repente forem empregados nesse trabalho estarão associados à cantoria de viola e não a todas as formas populares improvisadas.

sobre o repente. Há, contudo, uma lacuna quanto à pesquisa psicológica dos processos criativos desses cantadores.

Por outro lado, os elementos mais valorizados pelo público e pelos jurados nas cantorias são “a beleza, a criatividade e a demonstração de conhecimentos no que se diz” (SAUTCHUK, 2009, p.32). Isso nos serve como abertura à proposta de que a cantoria de viola é um campo propício ao estudo dos processos criativos e de sua relação com a experiência estética — entendida como um modo de impactação afetiva, cognitiva e corporal do sujeito pelo mundo (PINHEIRO, 2018). Essa relação entre estética e criatividade, de acordo com Pinheiro (2018), é pacífica no âmbito das artes e da filosofia, enquanto na Psicologia tem prevalecido um movimento de cisão, ao longo do qual a criatividade vem sendo estudada sob diferentes perspectivas teóricas, e à estética, por sua vez, reserva-se pouca atenção. Em vista disso, esperamos que a investigação dos processos criativos na atividade da cantoria de viola possa contribuir para a pesquisa sobre criatividade e experiência estética e para a compreensão da relação entre os processos psicológicos e a cultura.

Embora a cantoria de viola esteja presente em toda a região Nordeste e possa ser encontrada em outros centros do país onde há grande concentração de imigrantes nordestinos, optou-se por um recorte geográfico específico para esse estudo. O Vale do Pajeú é uma das três microrregiões que integram a mesorregião do Sertão Pernambucano e se compõe por dezessete municípios<sup>2</sup>, agrupados a partir de critérios territoriais, econômicos, políticos e de identidade cultural. A região é reconhecida pela proliferação de pessoas que se dedicam à poesia, nas formas oral e escrita, aspecto que se constitui como um elemento de identificação da população local. Entre as formas poéticas orais, há a cantoria de viola.

É relevante observar que o repente possui elementos formais bem definidos, pois segue regras rígidas de métrica, rima e coerência temática (RAMALHO, 2000, *apud* SANTOS, 2012), em meio as quais o cantador é desafiado a impressionar seu público e superar seu oponente, partindo de um mote<sup>3</sup> que lhe exige a coordenação

---

<sup>2</sup>Afogados da Ingazeira, Brejinho, Calumbi, Carnaíba, Flores, Iguaraci, Ingazeira, Itapetim, Quixaba, Santa Cruz da Baixa Verde, Santa Terezinha, São José do Egito, Serra Talhada, Solidão, Tabira, Triunfo e Tuparetama.

<sup>3</sup>Segundo Tavares (2016), o mote corresponde a um número de linhas já prontas, fornecidas por outra pessoa e que servem como referência obrigatória de tema para a construção das estrofes, formando seus os últimos versos. O autor dá como exemplo o mote “Poeta, cante o que eu sinto/Que eu sei cantar, mas não canto” e seu emprego na seguinte estrofe de Felton Dantas: “Eu findo perdendo a paz/E acabando o prazer/Porque eu não sei fazer/O que o poeta faz/Duas violas iguais/Tocando de um só tanto/E eu sentado num recanto/Encostado no recinto:/Poeta, cante o que eu sinto/Que eu sei cantar, mas não canto”.

de conhecimento sobre assuntos diversos — política, religiosidade, identidade sertaneja, ou mesmo os sentimentos de sua audiência. Tavares (2016) explica que o momento da cantoria é marcado pela expectativa de que o cantador consiga adequar suas ideias em formas métricas herdadas historicamente. Segundo o autor, existem cerca de vinte gêneros de cantoria<sup>4</sup>, entre os quais é possível fazer uma distinção em dois grandes grupos: o primeiro, em que cada cantador profere uma estrofe e o parceiro constrói a sua nesse entremeio; e o segundo, no qual a construção da estrofe é feita de maneira intercalada, cada cantador compondo parte dos versos. Contudo, ao longo dos anos, os cantadores propõem novos gêneros. Tais modificações, geralmente se dão na estrutura das estrofes e a adesão a elas dependerá dos colegas de profissão e do público.

A origem do repente é associada comumente ao trovadorismo, movimento poético e musical da aristocracia medieval ibérica (MONTEIRO, 2004). Algeri e Sabin (2008) apontam que o repente e as cantigas trovadorescas têm como semelhanças a rima, a associação entre poesia e música e os conteúdos críticos; por outro lado, a cantoria nordestina se diferencia pelo improviso, pela divisão dos gêneros a partir da métrica, pela presença da dupla e do mote. Na mesma linha, Monteiro (2004) descreve o repente como um gênero literário cujas principais marcas são o improviso e a oralidade, sendo esta última relacionada ao ritmo e à dimensão corporal. As atividades que têm a oralidade como traço envolvem, geralmente, a corporeidade do falante, com seus gestos e expressões não verbais de afetividade, sua voz e entonações. Assim, na produção poética feita de improviso, há uma relação de estreita proximidade física e temporal entre o cantador, sua ação e o impacto afetivo que ela suscita no público. O referido autor explica que “no Cordel, há sempre a intenção do registro escrito em folhetos, e os processos de musicalização podem ser elaborados intencionalmente pelo poeta. No repente, eles são espontâneos, naturais. Quase inexplicáveis (p.29)”. Entendemos que o *quase inexplicável* remete ao campo da ação criativa do violeiro e se assemelha à maneira como os próprios cantadores pensam sua atividade. Em pesquisa etnográfica, Sautchuk (2009) observou que alguns cantadores associavam o momento da produção dos versos à inspiração em um dom divino. Esse quadro expressa um aspecto interessante e desafiador a esse trabalho, pois implica o próprio

---

<sup>4</sup>Dentre os estilos ou gêneros, destaca-se a sextilha, caracterizada por estrofes de seis versos com sete sílabas, ocorrendo rima nos versos pares. Essa notoriedade se justifica por ser a sextilha a modalidade da qual as demais derivam; além disso, é a mais utilizada, segundo Tavares (2016).

posicionamento paradigmático dos sujeitos investigados acerca da criatividade.

A concepção de criatividade assumida na presente proposta situa-se no referencial dialógico bakhtiniano, o que implica considerar que o ato criativo articula a responsividade na relação eu-outro, porquanto tais categorias são compreendidas enquanto cogenéticas (PINHEIRO; LEITÃO, 2010). Nessa perspectiva, a consciência do autor é constituída na e pela participação nas arenas de vozes que se entrelaçam e se tensionam no contexto histórico-cultural; por conseguinte, numa transmutação dessa premissa para a psicologia, é coerente assumir que o pensamento nunca é solitário, mas envolve um contínuo intercâmbio dialógico (CORNEJO, 2012). Tomando esse pensamento filosófico enquanto uma referência ontológica para pensar a psicologia dos processos criativos, propomos que o cantador tem sua ação no mundo constituída a partir de sua posição única como uma voz no elo histórico de inúmeras vozes, singularizando-se com referência às outridades. Entendemos aqui o conceito de outridade em abrangência a tudo o que se constitui como não-eu para o cantador, incluindo-se aí seus próprios enunciados, em termos de seus efeitos de significação junto ao outro e a si mesmo. Nessa interação eu-outro pode emergir a alteridade, enquanto experiência de reconhecimento e estranhamento ante a diferença, capaz de engendrar novas significações (SIMÃO, 2004). A partir disso, propõe-se que a reflexão sobre os processos criativos na atividade do cantador de viola deva considerar o jogo de vozes encadeadas na produção poética, as quais se atualizam na ação do cantador e em sua interação com o parceiro e com o público.

Tal compreensão converge para o entendimento da criatividade enquanto processo que implica as posições particulares do sujeito e as interações com os outros (GLĂVEANU, 2010, 2014, 2015). Ao receber um mote e proferir sua cantoria, o repentista recorre a uma cadeia simbólica que engloba repertórios de significados prévios e antecipação de respostas futuras das diversas outridades virtualizadas no ato enunciativo. Isso se expressa, por exemplo, na notoriedade de uma região específica, o Sertão do Pajeú, como berço de poetas e cantadores, já que a proliferação de famílias inteiras ligadas à cantoria ou outras formas poéticas contraria o paradigma individualista da habilidade criativa. Embora seja possível argumentar em prol de atributos geneticamente herdados, em nossa perspectiva, consideramos que a “transmissão” dessa prática se dá pelas interações do cantador ao longo de sua

vida, no contexto familiar e comunitário<sup>5</sup>.

Essa marca da intersubjetividade é cara ao que Neves-Pereira (2018) denomina como a “posição conceitual sociocultural da criatividade”, perspectiva que é considerada pela referida autora como recente e inovadora, ao mesmo tempo em que se identificam seus fundamentos nas obras de autores renomados, a exemplo de George Herbert Mead e Lev Vygotsky. Nessa abordagem, elaborada por Vlad Petre Glăveanu, o ato criativo é conceituado e investigado na condição de um fenômeno sociogenético, engendrado nas relações intersubjetivas e, portanto, distribuído em diferentes instâncias, em vez de localizado num indivíduo alheio às suas relações sociais e trajetória de vida.

Glăveanu (2015) propõe que o ato criativo envolve a interação entre ator, audiência, ação, artefato e *affordance*, engajados na relação com a materialidade, a socialidade e a temporalidade. No caso do repente, o cantador equilibra duas posições: atua realizando sua cantoria, mas também se faz audiência para aquele que o desafia, na medida em que precisa ouvi-lo a fim de planejar seus próximos versos; ademais, cada cantador é também audiência de si mesmo, valorando e sendo impactado pelos próprios enunciados. Torna-se importante destacar que, simultaneamente, cada membro da dupla é para o outro parceiro e adversário. Quanto ao que poderia ser considerado artefato no repente, propomos que este seria de natureza predominantemente simbólica.<sup>6</sup> Admitindo-se a centralidade da produção do verso na cantoria, é possível considerar que as palavras figuram também como artefato para o cantador. Em favor dessa proposta, apoiamo-nos na seguinte argumentação:

É interessante observar que, mesmo quando os objetos físicos não são usados em um estágio particular de um ato criativo, isso não

---

<sup>5</sup>Gostaríamos de trazer como ilustração ao argumento acima – sem pretensão generalizante – o trecho de matéria escrita pelo jornalista Pedro Siqueira sobre o poeta egípcio Antônio Marinho, cuja família se dedica à poesia há cinco gerações, sendo uma delas representada pelo cantador de viola Lourival Batista: “Não se espante se, por acaso, um dia conversar com Antônio Marinho e notar que suas palavras formam um poema declamado em forma de conversação. O que o difere como artista é a não-separação do poeta e do homem pessoal. ‘Não há como eu separar minha vida da minha arte. Minha motivação para fazer arte é a vida em si. Eu nasci nesse contexto, nunca vivi fora dele. Eu nem saberia.’” Disponível em: <http://www.revistanabuco.com.br/colunas/a-tradicao-sertaneja-em-ser-boemio/>. Acesso em 12/10/2018.

<sup>6</sup>Vale ressaltar que o artefato é diferente do instrumento. Este último, na cantoria, guarda mais proximidade com a viola, que embora seja indispensável ao cantador, não produz diretamente a resultante criativa que provoca efeito no público. Como observou Sautchuk (2009), as melodias empregadas são de conhecimento prévio e compartilhado pelos cantadores, de modo que o som produzido pela viola serve ao acompanhamento dos versos.

implica a natureza acultural desse estágio: nosso pensamento conceitual é fundamentado no uso de palavras e noções, e a própria linguagem é um exemplo clássico de um produto artefactual na história da civilização. (GLĂVEANU, 2013).

Propomos que o cantador lida com o artefato linguageiro de suas performances na articulação das palavras em verso e, no espaço do que pode ser feito com as palavras, nas dimensões de seus fonemas e sentidos, a ação criativa pode acontecer. Em vez de lidar com um objeto, o poeta lida com palavras, regulando sua ação pela normatividade da forma e pela atribuição valorativa das significações que constrói em versos. Portanto, a dimensão da linguagem é fundamental no estudo da psicologia dos processos criativos na atividade da cantoria de viola.

Nessa linha, propomos que a articulação das palavras sob a forma de metáforas é um aspecto central na investigação psicológica do processo criativo na cantoria. De acordo com Cornejo (2011), a concepção de metáfora foi introduzida às ciências cognitivas numa lógica de oposição entre o discurso metafórico e o literal, supondo-se a primazia evolutiva deste último em relação ao primeiro no desenvolvimento ontogenético. No entanto, argumenta o autor, essa visão carece de sustentação empírica, já que existem evidências de que as crianças em idade pré-escolar expressam linguagem metafórica. Ademais, contesta-se a concepção de que haveria diferenças entre o processamento cognitivo da linguagem literal e da linguagem figurada. Em vez disso, defende-se que a diferença entre literal e metafórico é delimitada pelo contexto de emergência de uma expressão.

Entendemos, assim, que a cantoria de viola tem uma face aproximada à estética literária da poesia, em que o uso das palavras excede, com maior intensidade e intencionalidade, a função comunicativa para evocar no leitor uma impactação afetiva, cognitiva e corporal. Como diferenciais, a cantoria apresenta a oralidade, o improviso e o lugar ocupado pela identidade de seus atores na qualidade de representantes do povo sertanejo. Dado esse contexto, propõe-se investigar a dinâmica dos processos criativos na atividade dos cantadores de repente, considerando as dimensões cognitivas e afetivas envolvidas na emergência do novo em meio ao contexto do improviso. No escopo dessa investigação, algumas questões despontam como fundamentais. Considerando-se que a cantoria é marcada pelo improviso e, em consequência disso, pela potencialização da imprevisibilidade e da irreversibilidade do tempo, parece essencial compreender como se dá o processo de

perspectivação criativa nesse contexto. Haja vista a atividade do cantador consistir numa forma poética oral, elege-se como relevante apreender como a criatividade poderia estar relacionada ao dinamismo próprio à emergência da metáfora, que será uma importante referência nesse estudo.

## 1.1 BREVE HISTÓRICO DA CANTORIA DE VIOLA E IMPLICAÇÕES PARA A CONSTITUIÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO

Antes dar início à reflexão acerca dos fundamentos teóricos em que se sustenta a presente proposta de pesquisa, faz-se necessária uma ampliação das características do campo fenomênico escolhido, não obstante alguns de seus aspectos tenham sido introduzidos até aqui. Tal aprofundamento se mostra relevante para a elucidação das questões que permeiam as relações entre o fenômeno e a emergência do novo.

Para compreender a função da cantoria de viola no contexto nordestino é preciso retomar a questão de sua origem, relacionada ao movimento trovador, como visto. Conforme Oliveira, Rebouças e Silva (2013), havia em Portugal um tipo de produção literária que consistia numa síntese poética acerca de temas diversos, materializada sob a forma de folhetos impressos, os quais eram expostos em barbantes para serem vendidos nos espaços públicos. Essa tradição foi trazida ao Brasil durante o processo de colonização e, na perspectiva dos autores, encontrou no Nordeste condições que facilitaram seu estabelecimento, entre as quais, a miscigenação étnica, o difícil acesso a outras formas literárias e os hábitos familiares no contexto rural. Com o nome de cordel, os folhetos eram recitados nos encontros de família, para o entretenimento e informação dos presentes. Por volta do início do Século XIX, a declamação teria ganho autonomia em relação aos folhetos impressos, passando a ser cantada com o acompanhamento da viola.

Ao considerar esse contexto histórico, é relevante ter em conta que nos primeiros dados estatísticos consolidados já no início do Século XX constatava-se uma taxa média de analfabetismo no país em torno de 74,6% (BOMENY, 2003). Para uma população majoritariamente impossibilitada de ler e escrever, as atividades orais consistiam numa forma acessível de fruição poética e de expressão criativa. Por outro lado, na contemporaneidade, identifica-se uma diversidade nos percursos de

letramento dos cantadores, de maneira que não é uma situação rara encontrar pessoas com diploma do ensino superior dedicando-se profissionalmente à cantoria de viola. Conforme Lopes (2001), observa-se um aumento na heterogeneidade da oralidade do repentista com outras formas de registro, como consequência do acesso a níveis de escolaridade mais elevados.

Não obstante o hibridismo da oralidade com a escrita, afirma o mesmo autor, a cantoria de viola conserva o improviso como sua característica fundamental, pois ainda que o poeta treine as possibilidades de rima, espera-se que faça um rearranjo delas em função de cada tema, num contexto em que a evidência de cantar versos inteiramente construídos de antemão é algo mal visto pelos pares e pelo público. De acordo com Ayala (1988, *apud* SAUTCHUCK, 2009), *balaio* é a palavra usada para definir tanto os versos elaborados previamente pelo próprio cantador — ainda que tenham sido improvisados em outra cantoria —, quanto os plágios. Ser *balaieiro* fere a ética da cantoria de viola (SAUTCHUCK, 2009), já que:

O verso improvisado é a essência da cantoria. Ele distingue a cantoria de todas as outras formas de poesia popular, inclusive a própria literatura de cordel. O improviso ou repente é o momento mágico da cantoria: o momento em temos a certeza de que vimos alguma coisa não planejada surgir do nada e acontecer à nossa frente. (TAVARES, 2016, p.14).

A recuperação desse processo de improviso se coloca como a audácia de nossa pesquisa, constituindo-se como desafio teórico e, sobretudo, metodológico. A discussão em torno de *levar o verso no balaio* enquanto metáfora da transgressão constitui-se no primeiro ponto de tensão do campo em estudo, o que conduz a algumas questões: o que caracteriza a emergência do novo na cantoria, considerando-se a ampla familiaridade do cantador com a versificação? Como se dá a dinâmica valorativa para o cantador quanto às resultantes de sua própria ação e como as atitudes valorativas das audiências participam na performance do cantador? Quais as implicações do posicionamento do repentista no elo histórico-social de que participa para a sua produção artística? São questões que buscamos responder no confronto entre os dados construídos em campo e os fundamentos ontológicos e teóricos que discutiremos nos capítulos a seguir.

## 2 CONCEPÇÕES RELEVANTES AO ESTUDO DOS PROCESSOS CRIATIVOS NUMA PERSPECTIVA CULTURAL E DIALÓGICA

### 2.1 CONCEPÇÃO DE CRIATIVIDADE A PARTIR DO DIALOGISMO BAKHTINIANO

Conforme introduzimos anteriormente, identificamos o pensamento do russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin como um aporte ontológico da pesquisa acerca do processo criativo, notadamente por suas contribuições acerca da relação entre a experiência estética e a noção de dialogismo. Para tanto, longe de objetivar uma sistematização ostensiva do pensamento bakhtiniano, faremos uma breve incursão por alguns de seus conceitos fundamentais aos processos criativos.

É fundante para o pensamento bakhtiniano a noção de que a linguagem e a materialidade da vida estão entrelaçadas sob a forma de discurso, de maneira que as situações de fala implicam sempre o diálogo. A noção de diálogo, aqui, não se define por uma transferência direta de significados, como seria na perspectiva da linguagem enquanto espelhamento do mundo: na perspectiva de Bakhtin, o diálogo implica a presença constante de uma tensão vivenciada entre os interlocutores. Nas situações de fala, estabelece-se um processo de negociação de sentidos entre o eu e o outro, de maneira que a resultante desse processo não se encontra nem no primeiro, nem no segundo, mas no próprio entre-dois (SOBRAL, 2005).

A discussão feita por Bakhtin das relações entre o autor e a personagem nas obras literárias serve-nos como gramática para pensar o caráter fundamental do outro na vida, no processo criativo e na experiência estética. Já no início de *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin (1979/2010) lança a ideia da interação com o objeto da criação e afirma que “O que na vida, na cognição e no ato chamamos de objeto definido só adquire contorno a partir de nossa relação com ele: é nossa relação que define o objeto e sua estrutura e não o contrário (...)” (p. 4). Essa noção de interação foge à perspectiva de uma relação direta entre o indivíduo e um objeto com características dadas a priori, propondo, em vez disso, a ideia de uma abertura permanente em que o indivíduo é responsivo ao mundo do qual participa, incluindo-se aí os objetos e os outros. Essa “responsividade” implica que, ao se colocar em interação com o objeto, o indivíduo é afetado por essa relação, definindo-se — provisoriamente — a si mesmo e ao objeto.

A noção de responsividade abarca a perspectiva da relação com os outros, sendo cara ao pensamento de Bakhtin a noção da “necessidade estética absoluta do outro”, premissa pela qual se assume que não há como pensar a categoria do “eu” alijada da categoria do “outro”, sendo este último uma condição fundamental do primeiro. Como ilustração dessa noção, o filósofo argumenta que:

[...] nossa situação diante do espelho sempre é meio falsa: como não dispomos de um enfoque de nós mesmos de fora, também nesse caso nos comparamos de um outro possível e indefinido, com cuja ajuda tentamos encontrar uma posição axiológica em relação a nós mesmos [...] (BAKHTIN, 1979/2010, p.30).

A situação aludida de estar diante do espelho, numa perspectiva de acesso direto à realidade, poderia representar uma experiência radical de solidão, em que o indivíduo, ao lançar o olhar sobre a própria imagem, vê seu eu refletido. No entanto, Bakhtin nos convida a pensar de maneira diferente, admitindo que não podemos ver a nós mesmos senão a partir do outro, sendo este outro uma presença inalienável para a categoria do eu.

Na linha do exposto acima, o dialogismo seria um traço constitutivo do sujeito em suas dimensões cognitiva e volitivo-emocional. Destaca-se, antes, que esse caráter constitutivo não diz de um acabamento determinístico do sujeito pelo olhar do Outro, mas na implicação primordial dessa instância no processo de tornar-se, uma vez que o eu, nessa compreensão, não está dado, mas é vivido internamente como fluido, inacabado e sob a perspectiva da não-linearidade no tempo (PINHEIRO; LEITÃO, 2010, p.90). É nesse sentido que se reconhece o pensamento como uma “arena de vozes” contingenciadas pelo tempo e pela cultura. Na leitura de Pires e Tamanini-Adames:

O sujeito de Bakhtin, construído pelo outro, é também um sujeito construído na linguagem, que tem um projeto de fala que não depende só de sua intenção, mas depende do outro: primeiro é o outro com quem fala; depois o outro ideológico, tecido por outros discursos do contexto; ao mesmo tempo, o sujeito é corpo, são as outras vozes que o constituem (2010, p.68).

As concepções acima contribuem para a compreensão da criatividade enquanto fenômeno dialógico e do processo criativo como ato marcado pela

interlocução. No contexto da cantoria de viola, o verso é construído com referência a múltiplos destinatários: a dupla, a plateia, um júri, ou mesmo uma audiência virtual, pois há situações de cantoria que são gravadas para exibição em plataformas na internet. Não obstante isso, há um primeiro destinatário que é o próprio cantador, porquanto, sob a ótica bakhtiniana, podemos assumir que o verso produzido se coloca como outridade para o autor.

A compreensão de Bakhtin sobre o autor também se mostra importante para pensar os processos criativos; ele afirma que autor “é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é o transgrediente a cada elemento particular desta.” (1979/2010, p. 10). Em nota, o tradutor da obra explica que a palavra transgrediente foi empregada em correspondência ao termo russo derivado da palavra latina *transgredior*, que admite significados tais como ir além, exceder, transgredir. Nisso reside a ideia de que há um “excedente de visão” do autor em relação a sua obra, porquanto ele figura como a única consciência capaz de alcançar a totalidade desta última. Por outro lado, a obra é também transgrediente em relação ao autor, uma vez que ela se constitui como uma outridade não limitada à consciência de seu criador.

As noções de excedente de visão e de totalidade articulam-se à ideia do que seria estético na versão filosófica de Bakhtin. Na leitura bakhtiniana feita por Sobral (2005), estética é uma dimensão humana caracterizada por um processo de formação do todo harmônico, ou seja, pela articulação arquitetônica. Enquanto na ligação mecânica os elementos apenas se aproximam no tempo e no espaço, na articulação arquitetônica ocorre a integração da unidade de sentido na relação do autor com o objeto e com os outros, de maneira que o processo deixa de ser mera repetição pela junção de partes, para se tornar autoral.

Nessa perspectiva, a atividade estética não prescinde da cultura, nem das interações entre o autor-criador e o outro, implicando-se nesse processo as responsabilidades entre as diferentes consciências envolvidas. Conforme Faraco (2011) explica, o objeto estético não se constitui como tal *a priori*, mas se compõe pela ação do autor-criador. Essa ação é valorativa em sua relação com a cultura e com os outros, na medida em que o autor-criador produz uma refração da vida no objeto estético, a partir de sua posição na arena de vozes da cultura coletiva. Em outras palavras, a transposição da vida — da história, da cultura e das interações — para a arte ocorre a partir do sistema valorativo da posição do autor-criador; portanto, o ato estético pode

ser compreendido como a construção de uma nova significação do vivido, em vez de sua mera representação ou reprodução.

Não obstante as proposições acima tenham relevância ontológica para o presente estudo, há que se delimitar o que seria o estético na pesquisa psicológica. Entendemos que essa noção diz respeito ao campo da *experiência estética*, com referência à dimensão do processo de produção de sentido em que o vivido gera uma afetação holística que integra os registros afetivo, corporal e da linguagem (TATEO, 2018; PINHEIRO, 2018). Portanto, o estudo da experiência estética na perspectiva da psicologia não diz respeito às características de um objeto por si mesmo, mas ao modo como a interação do sujeito com esse objeto integra diferentes dimensões no processo semiótico, gerando um excedente de sentido (PINHEIRO, 2018; VALSINER, 2014). Com apoio nisso, uma das questões a serem exploradas na pesquisa que estamos propondo diz respeito à transmutação do vivido para os versos e metáforas construídos pelo cantador de viola em sua atividade, bem como de que maneira essa recriação se relaciona à impactação afetiva, corporal e cognitiva que se produz na cantoria.

## 2.2 A PROPOSTA DE VLAD PETRE GLĂVEANU PARA UMA PSICOLOGIA CULTURAL DA CRIATIVIDADE

A perspectiva de criatividade proposta por Vlad Petre Glăveanu se mostra relevante em razão de apresentar uma sistematização teórica na psicologia dos processos criativos, bem como pelo caráter cultural e dialógico subjacente ao modelo dos 5 A's, que entendemos ser coerente tanto com nosso objeto de estudo quanto com a pergunta de pesquisa.

O percurso da compreensão do processo criativo na perspectiva do autor supramencionado pode ser remontado desde seu questionamento acerca dos diferentes paradigmas nos estudos e pesquisas da criatividade. Para responder às suas questões, Glăveanu (2010) analisou a teorização acerca da criatividade, reunindo as principais perspectivas sob três paradigmas distintos, os quais nomeou *He*, *I* e *We*. Cada um desses paradigmas corresponde a uma maneira do pensamento psicológico ou pré-psicológico interpretar o potencial humano de criar; contudo, o autor não posiciona os três paradigmas como pontos numa progressão histórica linear

do pensamento, propondo sua coexistência em diferentes momentos da história científica, inclusive na atualidade.

O *He-paradigm* reúne as concepções que remetem à figura do gênio solitário para identificar a criatividade como atributo de um indivíduo privilegiado, dotado de dons os quais o posicionariam numa condição de exclusividade em relação aos demais. Em contraposição a esse paradigma, emergiu no contexto norte americano posterior à Segunda Guerra Mundial a noção de que atributos individuais seriam constitutivos de uma dita personalidade criativa, passível de ser favorecida no indivíduo comum. Tais concepções constituem o *I-paradigm*, cujos desdobramentos metodológicos foram a expansão de abordagens psicométricas de investigação da criatividade, focando o produto dessas habilidades — representado pelo escore — em detrimento do processo; e a redução da criatividade ao nível dos processos intrapsíquicos e cognitivos, compreendendo-se psiquismo e cognição como instâncias alheias à cultura. O *We-paradigm* emergiu como crítica às concepções categorizadas no *I-paradigm*, reunindo as propostas de colocar em evidência o papel desempenhado pelas interações humanas no processo criativo, a partir de uma abordagem holística, gerando-se terminologias como criatividade grupal e criatividade social. Contudo, na avaliação do autor, as terminologias e concepções abarcadas pelo *We-paradigm* não divergem das visões individualistas anteriores, na medida em que tendem a conceitualizar o contexto social como uma unidade dissociada do *self* e relegada à função de influenciar a criatividade, cujo cerne estaria nas motivações intrínsecas do sujeito (GLĂVEANU, 2010).

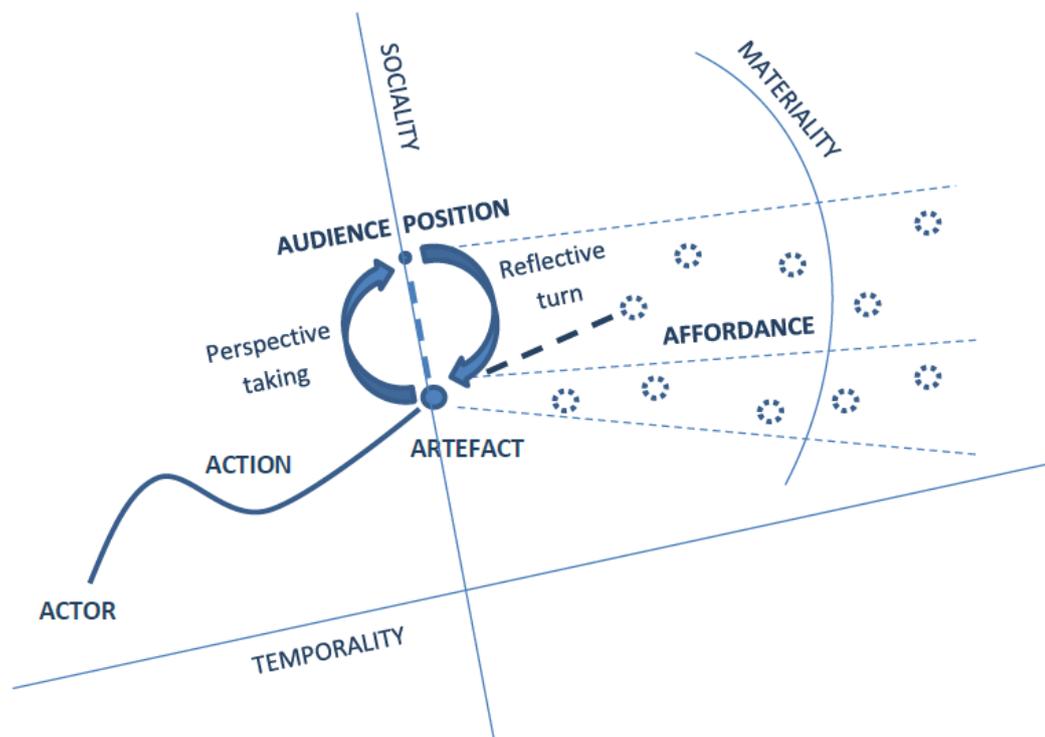
A partir dessa crítica, Glăveanu propõe uma abordagem psicológica e cultural da criatividade. Sua perspectiva apoia a noção de que a criatividade se processa nas interações entre indivíduo e contexto sociocultural, não sob a forma de uma influência de um para o outro, mas numa dinâmica em que tais instâncias são co-constitutivas. Para ele, a criatividade é

um complexo processo sócio-cultural-psicológico que, ao trabalhar com materiais impregnados culturalmente dentro de um espaço intersubjetivo, leva à geração de artefatos que são avaliados como novos e significativos por uma ou mais pessoas ou comunidades em um determinado momento (GLĂVEANU, 2010, p. 11).

Essa conceitualização se propõe a superar a dicotomia entre as categorias do individual e do social, colocando a emergência do novo como processo dialógico. Conseqüentemente, o produto da criatividade nunca é o produto da ação de um indivíduo isolado, porquanto as outridades, por meio da cultura, participam de sua construção e o dotam de significações. Essa proposta destaca a noção de cocriação (GLĂVEANU, 2014), compreendendo-se que o ator criativo se põe em diálogo com as diversas vozes que participam do contexto social, e posiciona a si próprio como uma voz outra, uma audiência de si mesmo.

As noções acima foram modelizadas pelo referido autor no quadro dos 5 A's (GLĂVEANU, 2013), em que se esquematiza o ciclo criativo com foco nos elementos ator, ação, artefato, audiência e *affordances*. Nesse modelo, os cinco elementos são concebidos como dinamicamente integrados, interdependentes entre si e em relação aos contextos em que se organizam. Adota-se uma posição epistemológica da criatividade fundada nas noções de imprescindibilidade da interação entre o ator e suas audiências no registro da cultura coletiva.

Figura 1 — Modelo da perspectivação na ação criativa.



Fonte: Glăveanu (2015).

Ao estabelecer o elemento ator, Glăveanu propõe deslocar o foco de atributos individuais e internos para os atributos pessoais que são engendrados na relação com os outros e com o contexto. O elemento ação é posto como uma articulação entre as esferas da cognição e do comportamento, o que amplia a noção de criatividade enquanto processo para a perspectiva da criatividade enquanto coordenação que produz um efeito no mundo material e simbólico. O artefato, nesse modelo, aproxima-se à ideia vigotskiana de que o campo simbólico é projetado nos objetos, modificando-os e sendo modificado por eles no processo bidirecional de internalização e externalização. Considerando-se esse caráter transformativo, os artefatos são produtos criativos da relação entre atores e audiências. A ideia de que não apenas objetos materiais são considerados artefatos, mas também conceitos e performances, é relevante para essa investigação, uma vez que o resultado criativo da ação do cantor é sua performance na produção de versos. Quanto ao conceito de audiência, o autor a caracteriza como os diversos outros que participam ativamente da ação do ator “assistindo, contribuindo, julgando, criticando ou usando a ação criativa e/ou o artefato resultante” (GLĂVEANU, 2013, p.74). Por sua vez, as *affordances* são conceituadas, em síntese, como as diversas possibilidades de ação percebidas pelo ator criativo em relação ao ambiente que o circunda e ao objeto de sua atividade. Em nosso estudo da criatividade na cantoria de viola, pretendemos articular os dados que serão construídos ao modelo dos 5 A’s, a fim de sistematizar o processo criativo no repente e, ao mesmo tempo, analisar se o referido modelo conserva poder de generalização nesse campo fenomênico em que as criações se dão no campo da linguagem oral.

Outra contribuição de Glăveanu (2012) que se mostra relevante para o presente estudo diz respeito à forma como ele compreende a relação entre hábito e imprevisto na criatividade. Conforme introduzimos anteriormente, uma das tensões na atividade da cantoria diz respeito ao debate entre o que é considerado um verso improvisado e o que não o é (o que o cantor traz como *balaio*). Uma tensão de ordem semelhante se apresenta no estudo da criatividade, pondo em oposição o habitual e o criativo, enquanto categorias dissociadas e excludentes. A proposta do autor citado é que essa dicotomia se desfaz no conceito de maestria, que se efetiva na integração entre altos níveis de automatização da ação e de disposição para transgredir a repetição e produzir o novo. O aprofundamento dessa questão ao longo da pesquisa ajudará na

compreensão de como o hábito na produção poética da cantoria pode se relacionar à repetição ou à inovação.

### 3 ESTÉTICA E INTERSUBJETIVIDADE NO ESTUDO DOS PROCESSOS CRIATIVOS

#### 3.1 INTERSUBJETIVIDADE E A PSICOLOGIA DOS PROCESSOS CRIATIVOS

Discutiremos nessa seção a noção de intersubjetividade, a qual consideramos central para o estudo psicológico dos processos criativos, haja vista estarmos adotando como fundamento ontológico o dialogismo e como aporte teórico a psicologia cultural de orientação semiótica. Para tanto, iniciaremos por uma discussão sobre como se organizam as diferentes abordagens à noção de intersubjetividade (COELHO JUNIOR; FIGUEIREDO, 2004; GLĂVEANU, 2019), a fim de estabelecer os contornos que o conceito terá na presente pesquisa.

A intersubjetividade se coloca como questão em diferentes campos do conhecimento, sob compreensões distintas acerca de suas possibilidades e impossibilidades, suas propriedades e sua dinâmica. Especificamente na psicologia, que em seu projeto de ser reconhecida como ciência assumiu as premissas do pensamento cartesiano (COELHO JUNIOR; FIGUEIREDO, 2004), a separação sujeito-objeto teve rebatimentos para a questão da intersubjetividade nos campos teórico, empírico e ético. Não obstante essa origem, estudiosos em diferentes perspectivas vêm buscando construir conhecimento relativo à questão da diferença, em suas diversas formas de manifestação na experiência humana. Segundo Glăveanu:

A chave entre eles, uma vez que organiza a maneira como percebemos e administramos outros tipos de diferença, é a distinção entre o eu e os outros, entre a própria subjetividade e experiência do mundo, e a subjetividade e a experiência dos outros. Esse tipo de diferença, e as maneiras pelas quais nós (tentamos) a colmatar, definem um rico campo de debates filosóficos, sociológicos e psicológicos centrados na *intersubjetividade* (GLĂVEANU, 2019, p. 2).

Se o debate acerca da intersubjetividade implica as compreensões sobre a qualidade e o funcionamento da diferença e suas expressões, torna-se necessário fazer referência à noção de alteridade. Analisando a construção da intersubjetividade no pensamento filosófico e psicológico, Coelho Júnior e Figueiredo (2004) propuseram

uma organização das diferentes tradições em quatro matrizes. Tais matrizes são apresentadas pelos autores como “figuras organizadoras e elucidativas das diferentes dimensões da alteridade” (p.9), de modo que conservam entre si relação de complementaridade, em vez de mútua exclusão.

A primeira matriz é denominada “intersubjetividade trans-subjetiva”, cujos patronos identificados são Max Scheler, Heidegger e Merleau-Ponty. Coelho Júnior e Figueiredo (2004) sintetizam que essa matriz tem entre seus alicerces a ideia de uma alteridade inaugural, que antecede o ser, impondo-se como uma realidade primordial.

No pensamento de Emmanuel Lévinas identifica-se a segunda matriz, qual seja, a “intersubjetividade traumática”. A ideia de trauma diz respeito à caracterização da alteridade como irrupção, admitindo-se que o outro não apenas precede o sujeito, como também impõe a necessidade de um esforço, um trabalho, diante daquilo que permanece como não assimilável e, portanto, torna-se fonte de dor (COELHO JÚNIOR & FIGUEIREDO, 2004).

A terceira matriz se configura como a “intersubjetividade interpessoal” e advém do pragmatismo social e do interacionismo simbólico. Aqui, a intersubjetividade é compreendida pela ótica das interações que ocorrem entre sujeitos individuais mediadas pelo compartilhamento de significados. A gênese desses significados compartilhados reside no gesto, uma vez que este é entendido como uma ação parcial, cujo significado só se completará na interação com um outro que participe de sua significação (COELHO JÚNIOR & FIGUEIREDO, 2004)

Coelho Júnior e Figueiredo (2004) definem como “intersubjetividade intrapsíquica” a quarta matriz, correspondente às ideias sobre alteridade identificadas nas psicanálises de Sigmund Freud, Melanie Klein, Fairbairn e Donald Winnicott. Nessa matriz, sintetiza-se a noção de outro enquanto uma presença ausente, porquanto, desde a constituição da subjetividade, as outridades concretas foram internalizadas, assumindo a condição de objetos internos e, portanto, passando a funcionar sob o primado do inconsciente.

Tomaremos como referência o trabalho de Simão (2016), em sua elaboração em torno da noção de cultura enquanto borda simbólica. A referida autora parte do conceito organizado por Boesch (*apud* SIMÃO, 2016), segundo o qual a cultura é um campo simbólico em que se delineiam tanto as possibilidades quanto os limites para a ação dos indivíduos. Nesse campo, organizam-se tudo o que os seres humanos criam e dotam de significado, sejam tais conteúdos materiais ou ideacionais. Assim,

se tomarmos como exemplo o sujeito que se dedica à cantoria de viola, entendemos que a cultura pode ser entendida como o campo de ação em que se organizam as interações entre ele próprio, suas ideias, os instrumentos que usam, as instituições, os outros indivíduos etc, sendo que todos esses conteúdos mantêm uma condição de interdependência (SIMÃO, 2016).

Nessa perspectiva, conforme Simão (2016) explica, privilegia-se a concepção processual — em vez de estrutural — da cultura, uma vez que esta é compreendida enquanto um processo cuja dinâmica se dá nas relações *self*-outro. O *self* está sempre numa posição de ação e esta, por sua vez, dirige-se a um objeto, dotando-o de significado. Aqui, compreende-se como objeto tudo o que é percebido pelo *self* como parte de seu campo, sejam coisas, eventos, ou mesmo o outro. A diferença é que, quando o *self* tem o outro como objeto da ação, ocorre um movimento de reciprocidade, em que este último também está em posição de ação, ou seja, é um objeto ativo, resistente, um não-eu que constrói significados: imaginando-se um giro de 180 graus, vê-se que esse objeto-outro é também um *self*, com todas as implicações dessa condição repercutindo naquele a quem sua ação se dirige. Nessa lógica, não há como pensar a ação do *self* e a ação do objeto acontecendo de maneira independente, com significados limitados às percepções particulares. Isso porque um só pode ser definido em relação ao outro, num processo de construção simbólica mútua em que os partícipes compõem uma díade, constituindo-se ao mesmo tempo em que se diferenciam.

Expandindo as noções anteriores, Simão (2016) toma como referência a operação lógica co-genética de David Herbst, para quem o processo de emergência de uma determinada estrutura ocorre primariamente pela diferenciação de suas partes, as quais, justamente devido a esse movimento de distinção, acabam por fundar uma unidade triádica. Portanto, essa unidade é, necessariamente, co-genética, inseparável, irreduzível e contextual. Assim, os componentes da unidade triádica emergem simultaneamente, de maneira que um só existe a partir da existência do outro; a retirada de um dos componentes implica, portanto, o desaparecimento da unidade e, em decorrência disso, nenhum deles possui características autônomas, que possam ser analisadas em desconsideração à totalidade da tríade.

A partir disso, a mencionada autora elabora a ideia de que o *self*, o outro, e a cultura — enquanto borda simbólica em que ocorrem as interações entre os dois

primeiros —, constituem uma unidade triádica, respeitando-se as propriedades propostas por Herbst:

Self, outro e cultura formam uma estrutura triádica co-genética processual em que a relação entre eles é engendrada graças às interações simbólicas das pessoas em cada meio sociocultural particular e temporário (SIMÃO, 2016, p.17, tradução nossa).

Assim, pensar o sujeito implica considerar de igual maneira as relações eu-outro e as tensões que delas emergem. Nessa direção, a noção de intersubjetividade poderia ser entendida enquanto subjetividade que se atualiza no campo dinâmico das interações. Isso não significa que o *self* e o outro são elementos fusionados ou idênticos, ao contrário, um não pode ser reduzido ao outro. A diferença exerce uma função fundamental, pois é a partir do reconhecimento de sua existência que o *self* e o outro estabelecem as negociações simbólicas que originam o que se entende como cultura. Do mesmo modo, também não se trata de uma negação da singularidade: cada pessoa é singular em sua subjetividade, na medida em que as versões da cultura são internalizadas a partir da perspectiva única do *self*, numa realidade negociada a partir do diálogo com o outro.

Nessa direção, também consideramos pertinente ao nosso estudo uma discussão realizada por Rommetveit (1979) acerca das condições de emergência da intersubjetividade, tendo em vista o lugar fundante conferido por ele à linguagem, caracterizada enquanto fenômeno social. Voltando-se às situações de comunicação humana, o autor situa o ato de fala num sistema de três coordenadas interdependentes, quais sejam, o tempo, o espaço, e os participantes da situação. Quando dois sujeitos se engajam num processo comunicativo, assumem que estão posicionados no mesmo aqui e agora, condição para o estabelecimento de uma espécie de contrato implícito sob o qual falante e ouvinte orientam-se um para o outro, colocando-se em prontidão para antecipar as intenções subjacentes no dito.

Essa espécie de acordo tácito, vivido no aqui e agora, está alicerçada na ficção de que somos capazes de nos deslocar à posição dos outros, bem como na presunção de que compartilhamos o mesmo mundo. O fato de tomarmos como certas essas premissas é justamente o que torna possível a emergência da intersubjetividade (ROMMETVEIT, 1979). Desta forma, a intersubjetividade é pensada como um campo dinâmico de partilha transitória de significações, uma abertura e aposta que o outro é

capaz de me compreender (SIMÃO, 2010). Trata-se, portanto, de um processo que implica agentividade dos *se/ves* engajados na interação, uma vez que, conforme concebe Jaan Valsiner (1998), a intersubjetividade, enquanto um domínio temporário de significados partilhados na relação entre duas ou mais pessoas, ou em distintos níveis de semiótica nesta mesma pessoa, permite que o sujeito transforme seus sistemas semióticos, através de negociações simbólicas na relação consigo ou com os outros.

Na medida em que visualizamos a intersubjetividade como uma aposta na compreensão (SIMÃO, 2010), como um domínio temporário (VALSINER, 1998), e como uma prontidão para antecipar as intenções do outro (ROMMETVEIT, 1979), consideramos importante destacar algumas implicações dessa perspectiva para o entendimento acerca da temporalidade. Nessa direção, destacamos o que Simão (2010) retoma do pensamento levinasiano ao discutir que a relação eu-outro sempre estará tomada pela diferença entre os dois, conservando um sentimento de não coincidência fundamental:

Na perspectiva levinasiana, a relação eu-outro já traz em si a temporalidade como não coincidência; não coincidência entre eu e outro, que se dá na diacronia temporal. Isto porque, para o eu, haverá sempre um sentimento de impossibilidade de coincidência com o outro, de não ajustamento ao outro, e vice-versa (SIMÃO, 2010, p.242).

Com isso, a mencionada autora chama nossa atenção para o paradoxo que se estabelece com essa dinâmica da temporalidade a partir da diferença eu-outro, uma vez que o sentimento de não coincidência, de descompasso, é constitutivo da busca por ajustamento; do mesmo modo, estar no tempo, ainda que vivido em sua diacronia, é estar na relação com o mundo, sendo confrontado com a alteridade.

Essa experiência subjetiva da temporalidade, na proposta de SIMÃO (2015), implica três formas simultaneidade, quais sejam: 1) entre o sentimento de continuidade e descontinuidade que emerge nas relações do *self* com as outridades e com o mundo, quanto à percepção de duração, interrupção e totalidade; 2) entre o sentimento de distanciamento e aproximação do eu em relação ao outro no curso do tempo; e 3) entre os sentimentos de permanência e de transformação vividos pelo *self* em si mesmo e na relação com a cultura, o que a supracitada autora relaciona ao

campo subjetivo da tradição. Tais confrontações fazem emergir as experiências inquietantes e, assim, estabelecem condições para a emergência do novo.

Entendemos que a dimensão intersubjetiva e, conseqüentemente, a temporalidade, são primordiais no estudo dos processos criativos na abordagem cultural-semiótica, motivo pelo qual buscaremos retomar esses aspectos em nosso trabalho analítico. Isso porque, desde já, consideramos que o fato de a cantoria de viola se caracterizar como uma expressão artística performativa e marcada pelo improviso tem implicações singulares para o modo como o sujeito criativo sente e se localiza no fluxo do tempo e na relação com o parceiro e com o público.

A noção de improviso está entrelaçada às compreensões e aos sentimentos do artista em relação ao fluxo do tempo e sua irreversibilidade, o que nos permite hipotetizar que a valoração do verso como autêntico ou como *balaio* tem a ver como a dinâmica subjetiva e intersubjetiva no curso do tempo. Nesse sentido, temos em conta a discussão feita por Sampaio e Simão (2015) acerca da categoria temporal da *repetição* nas artes performativas. Para os autores, a repetição não é sinônimo de estagnação criativa, mas sim, uma oportunidade para que o sujeito criativo revise sua ação simbólica, confrontando-se com resistências e, também, com novas possibilidades. Com base nessa ideia, não focaremos nosso estudo na identificação do que é ou não *balaio* ou autêntico, mas sim nas vicissitudes envolvidas no ato de improvisar versos, na dinamicidade intersubjetiva implicada nessa ação simbólica, considerando que o sujeito, em alguma medida, sempre estará em negociação na relação eu-outro-mundo, sem escapar às tensões e à inconclusibilidade na linguagem.

### 3.2 PSICOLOGIA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Entre as discussões desenvolvidas no primeiro capítulo dessa dissertação, abordamos as noções bakhtinianas consideradas essenciais aos alicerces ontológicos da presente pesquisa. Uma dessas noções corresponde à estética, assunto que abordaremos aqui sob uma perspectiva teórico-psicológica, a fim de explorar algumas repercussões para nosso objeto e nosso campo de estudo.

As aproximações entre estética e psicologia aparecem desde as raízes filosóficas dessas disciplinas, na medida em que filósofos de orientação empirista manifestaram interesse em compreender os efeitos que um objeto dito “belo” causaria na mente do observador, conforme demonstrado por Jovanović (2018), em sua

revisão histórica acerca das abordagens subjetivistas à estética. A referida autora abordou discussões centrais sobre estética no pensamento de David Hume, Alexander Baumgarten e Immanuel Kant, os quais, de diferentes maneiras, argumentaram em prol da relevância das questões estéticas para a compreensão da experiência humana.

Sob a ótica de D. Hume, a estética conserva uma estreita relação com a moral e a crítica, porquanto os valores morais estariam na base das avaliações estéticas. Por sua vez, as contribuições do filósofo A. Baumgarten, reconhecido como o fundador da estética enquanto disciplina, versaram sobre a caracterização da estética enquanto experiência sensorial e de *status* inferior à experiência intelectual. Em contraposição a ele, I. Kant criticou a sujeição das questões estéticas aos princípios da razão, pondo-se em defesa de uma estética transcendental, a qual estaria voltada à compreensão dos princípios que organizam a sensibilidade (JOVANOVIĆ, 2018).

Por outro lado, na psicologia que estava surgindo enquanto disciplina científica, questões relacionadas à estética foram foco de investigação para Gustav Fechner, Wilhelm Wundt, Wilhelm Dilthey e Franz Brentano. Quanto a Fechner, suas investigações em psicofísica tocaram a questão da estética para além das sensações de prazer/desprazer, reconhecendo como componente indispensável a esses estudos o conceito de representação. Por sua vez, Wundt, cujas elaborações de sua *Volkerpsychologie* parecem ser ofuscadas pelo marco histórico da fundação da psicologia científica, debruçou-se sobre as relações entre os fenômenos psicológicos e a vida coletiva, argumentando pela insuficiência da análise voltada aos processos psicológicos individuais para a compreensão de temas complexos, entre os quais a arte. Essa ideia foi acolhida por Dilthey, que, além de reconhecer o trabalho artístico como uma experiência permeada pela representação, propõe que a análise do processo criativo deve integrar os aspectos subjetivos e objetivos, reconhecendo a interdependência entre o momento da apreensão do objeto e seu processo de produção. Por fim, o trabalho de Brentano defendeu uma abordagem aos fundamentos psicológicos da estética, entre os quais, destacamos a ideia de que a perspectiva do observador acerca de um dado objeto de arte é constituída a partir de suas próprias experiências (JOVANOVIĆ, 2018).

Não obstante esses esforços, o desenvolvimento da ciência psicológica não incluiu o aprofundamento das questões relacionadas à estética, tampouco houve espaço para uma sistematização teórica que abarcasse as relações entre psicologia

e estética ou entre psicologia e arte (TATEO, 2018; JOVANOVIĆ, 2018). Nesse sentido, refletimos que as tensões presentes na fundação da psicologia enquanto ciência independente foram desfavoráveis à teorização e ao reconhecimento da viabilidade metodológica em investigar empiricamente a experiência estética.

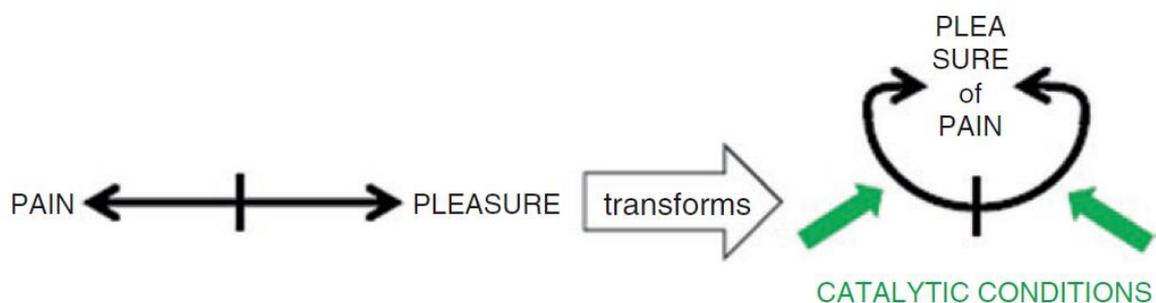
Ao extirpar as questões estéticas como objeto de estudo, a psicologia negligenciou uma dimensão fundamental da experiência humana, conforme argumenta Tateo (2018), qual seja, sua face holística, afetivo-cognitiva, singularizante da experiência para além da objetividade concreta dos objetos da relação. Nesse sentido, é crucial destacar que, embora a psicologia emergente tenha abordado a estética relacionando-a ao trabalho artístico, quando nos referimos à estética nesse trabalho, estamos abordando a dimensão estética da experiência humana e esta “tem a ver com a maneira como os humanos se relacionam com o mundo e pode levar a resultados muito diferentes por motivos muito diferentes” (TATEO, 2017, p.3, tradução nossa). Sendo assim, nada obstante a cantoria de viola ser um trabalho de arte, não estamos abordando a face estética do produto construído pelo artista, nem restringindo o sentido de estético ao julgamento do belo. Na pesquisa da psicologia dos processos criativos, interessamo-nos pela experiência estética enquanto um processo de significação, marcado pelo lugar da afetividade, da ambiguidade e na transformação/ampliação dos sentidos do vivido para além de sua eventicidade cotidiana. Sendo assim, como apontado desde Bakhtin, haveria algo de necessariamente excedente e transformador na experiência estética para além da habitualidade dos sentidos organizadores do vivido.

Nessa direção, consideramos pertinente trazer às nossas fundamentações a discussão desenvolvida por Valsiner (2018) acerca da experiência estética, a partir das relações entre o belo e o sublime. Principiando pela noção de que o funcionamento psicológico dos seres humanos ocorre no mundo e no tempo irreversível, orientado para o futuro em sua incerteza, o autor argumenta em favor de uma primazia da dimensão afetiva na experiência humana, em contraste à representação do ser distinto pela razão. Essa primazia da dimensão afetiva implica que a relação do ser humano com o mundo e com os outros, necessariamente, é desencadeadora de afetos. Estes irrompem acompanhando desde as sensações, enquanto aspectos mais elementares da experiência, até as dinâmicas mais complexas entre as funções psicológicas.

Em seu debate, o autor referenciado retoma que o estético tem sido associado, na filosofia, à noção de um afeto desinteressado, isto é, daquilo que é vivido sem a precedência de uma funcionalidade atribuída, na direção da fruição do belo em si mesmo. Desse modo, numa ótica kantiana, o belo compreende uma certa autonomia do objeto, capaz de capturar subjetivamente seu observador devido às suas qualidades. Todavia, a discussão sobre o belo não alcança suficientemente as interações eu-outro e eu-mundo, marcadas pela tensão que ultrapassa os limites do interesse do *self* (VALSINER, 2018).

O *self* se relaciona com os objetos e com os outros no presente, com base nas construções legadas pelas experiências do passado e orientado para o futuro, numa dinâmica incessante de irreversibilidade do tempo. Isso implica que a experiência afetiva possa acontecer naquilo que Valsiner (2018) identifica como uma dinâmica helicoidal, na qual sentimentos que, em tese, estariam numa oposição linear são experimentados sob a forma de um tensionamento. Essa ideia é representada pelo autor na figura a seguir, cujo título traduzimos da fonte:

Figura 2 — "Da oposição linear ao todo curvilíneo".



Fonte: Valsiner (2018, p.47).

A ilustração traz o exemplo dos sentimentos de dor e de prazer, em duas formas distintas de relação. Na primeira, são extremidades de uma escala linear, portanto, opostos e incomensuráveis. Numa segunda forma de relação, determinadas condições atuam catalisando o tensionamento entre dor e prazer, fazendo irromper uma nova forma de experienciar esses sentimentos, nesse caso, o prazer da dor. Assim, dor e prazer não existem mais sob condição de exclusão mútua, mas sim numa

coexistência que dá abertura para novas vias na experiência afetiva, como o prazer da dor ou a dor do prazer.

Essa compreensão do tensionamento entre afetos que, em princípio, seriam opostos, como no caso dor <> prazer, caracteriza a noção do sublime:

A distinção original feita pela oposição dor <> prazer — que pode ser vista como linear — torna-se sob circunstâncias (desejo inatingível) curvilíneas, até que a oposição aparentemente distante original se encontre em um novo relacionamento, a tensão da dor <que é sentida> prazerosa (ou seu equivalente inverso prazer <que é sentido> doloroso). Tais tensões — baseadas na deslinearização da oposição linear original — produzem o sublime (VALSINER, 2018, p.46-47, tradução nossa).

Para o autor, a disposição curvilínea é a mais coerente com a ciência psicológica, posto que lida com sistemas abertos e dinâmicos. Apenas quando consideramos a dinamicidade do fenômeno na lógica de um todo não-linear, podemos compreender sua perspectiva acerca do sublime. Na leitura feita por Lyra e Pinheiro (2018), o referido autor situa a eclosão do sublime na tensão entre categorias que são valoradas como opostas na relação eu-outro-mundo, na possibilidade de uma nova via de representação. Por sua vez, o próprio Valsiner (2018), em sua interpretação do texto kantiano, chama a atenção para a função da mediação simbólica na emergência do sublime: o que estabelece a tensão afetiva na interação entre o *self* e um dado objeto são as representações preexistentes que se colocam nessa relação, provocando a experiência de inatingibilidade do que se apresenta. Em sua concepção, essa tensão tem como lócus a borda entre o belo, que engendra o interesse desinteressado, e o mundano, que adquire um caráter funcional.

Aproximando esses conceitos da produção poética, entendemos ser importante considerar seu potencial para a geração do sublime, não a partir da apresentação de objetos, mas pela própria enunciação. Não por acaso, a linguagem poética se utiliza de significantes potencialmente carregados de valores opostos, o que ventilamos como fonte de tensionamento não só para as audiências, mas também para o próprio autor. Para além disso, a própria experiência de ser demandando a improvisar, em meio a formalidades de estilo e numa grande velocidade, parece ter potencial para eclodir afetos intensos em torno de valores opostos, o que abordaremos em nossas

análises buscando identificar possíveis dualidades vividas na trajetória do sujeito e no curso da ação.

### 3.3 A CANTORIA DE VIOLA ENQUANTO DIÁLOGO POÉTICO

Ao discutirmos o processo criativo na cantoria de viola, uma das questões fundamentais diz respeito ao que seria o artefato na ação criativa do cantador. Conforme Sautchuk (2009), o repentista constrói versos, segundo as regras impostas pelo estilo que se propõe a seguir, buscando impressionar o público a partir de um diálogo poético. Tendo-se essa caracterização como referência para a compreensão do fenômeno em estudo, chegamos a dois aspectos que podem ser tomados como ponto de partida de nossa discussão teórica: primeiro, que estamos lidando com um artefato desprovido de materialidade física, pois se trata de um artefato linguageiro — o verso improvisado; o segundo aspecto diz respeito à definição da cantoria enquanto diálogo poético. Esses aspectos convergem para o entendimento de que o fenômeno em estudo precisa ser caracterizado como uma atividade de criação poética. Sendo assim, faz-se necessário delimitar o que estamos compreendendo como poético sob uma perspectiva cultural e dialógica.

Em sua investigação sobre a palavra “poesia” nos trabalhos de Mikhail Bakhtin, Ventura da Silva (2014) concluiu que o filósofo não desenvolveu uma teoria do que seria a poesia, mas apresentou considerações relevantes em torno dessa palavra ao longo de sua obra. Na compreensão do autor da tese:

A poesia, para ele [Bakhtin], é um gênero textual, porém, **que difere dos outros tipos de texto por ter esta relação com arte**, enquanto que o poema é o texto que pode ser considerado dentro do gênero textual poesia. E poético trata da característica de um texto ou de um autor, ou, dito de outro modo, trata de um estilo específico de se escrever, o que traz para a nossa reflexão que o que faz a poesia para Bakhtin é o poeta/artista e não a língua. (VENTURA DA SILVA, 2014, p. 42, grifo nosso).

Com relação ao trecho em destaque, Ventura da Silva (2014) explora no decorrer de seu trabalho que as palavras poesia e poeta aparecem nos escritos bakhtinianos como um gênero textual específico e atrelado à noção de arte, compreendida como uma ação humana voltada à ruptura e extrapolação dos limites

do artista, um excedente de visão à posição do autor produzido pela alteridade do porvindouro do diálogo poético. Além disso, o autor analisa que Bakhtin vinculou a dimensão poética à metáfora, ao definir que “a alegoria é uma metáfora que perdeu sua seiva poética” (BAKHTIN, 2003, p.415 *apud* VENTURA DA SILVA, 2014, p. 40).

Apoiando-nos nas análises do autor supramencionado, refletimos que a caracterização da metáfora como um enunciado dotado de “seiva poética” diz respeito ao seu efeito estético enquanto forma de impactação afetiva, cognitiva e corporal provocada pela intensa ambiguidade do signo. Ao encontro dessa argumentação, parece-nos pertinente trazer a discussão desenvolvida por Tateo (2017) a propósito da relação entre estética e o conceito de “lógica poética” tecido pelo filósofo Giambattista Vico. Tal conceito diz respeito a uma forma sensorial e afetiva de elaborar significações sobre o mundo e sobre a experiência humana, tendo como base a função imaginativa.

Assim, caracterizada como uma forma poética, a cantoria de viola utiliza-se da metáfora para gerar no público diferentes impactações, como na glosa de Dimas Batista (*apud* TAVARES, 2016, p. 44):

‘Os carinhos da mãe estremeçada  
os brinquedos do tempo de criança  
o sorriso fugaz de uma esperança  
e a primeira paixão da nossa vida;  
um adeus que se dá por despedida  
e o desprezo que a gente não merece;  
o delírio da lágrima que desce  
nos momentos de angústia e de desgraça;  
tudo passa, na vida tudo passa,  
mas nem tudo que passa a gente esquece’.

A métrica e a rima integram o campo das regras da cantoria, de maneira que esses elementos obrigatórios são esperados pelo público, conforme cada estilo. Nas palavras de Tavares (2016, p.30), “No instante da cantoria, o cantador é um escravo da tradição, e o que se espera dele é que saiba moldar suas ideias e sua inspiração no interior daquela forma herdada.” Isso permite afirmar que o elemento surpreendente na cantoria extrapola o fato de o cantador rimar de improviso e se expande ao campo das significações que são construídas no intercâmbio entre os cantadores e o público, e entre eles mesmos, os cantadores. Contudo, antes de explorarmos essa ideia e suas implicações para o processo criativo do cantador de viola, faremos uma discussão acerca da noção de metáfora, a fim de delimitar os sentidos que o termo assume no presente trabalho e o que se propõe em relação à

investigação sobre o processo criativo.

## 4 UMA DISCUSSÃO SOBRE A METÁFORA PARA O ESTUDO DA EMERGÊNCIA DO NOVO

### 4.1 A METÁFORA NA FILOSOFIA

Tendo feito referências à centralidade da metáfora para nossa pesquisa, passaremos a elaborar uma problematização sobre o referido conceito, a fim de identificar limites e possibilidades de seu estudo empírico no âmbito da psicologia dos processos criativos. Preliminarmente, faz-se importante explicar que recorreremos às referências da filosofia, dos estudos de linguística, e às contribuições da ciência psicológica. Com isso, é provável que façamos uma abordagem insuficientemente aprofundada dos estudos linguísticos e filosóficos, no entanto, entendemos que se trata de um risco necessário à presente discussão, dada a complexidade e transversalidade do tema. Nesse sentido, entendemos que o estudo dos fenômenos humanos exige a construção de diálogos entre diferentes campos de conhecimento, alegação em favor da qual depõe a própria origem da psicologia cognitiva, cujas bases repousam em campos científicos e tecnológicos variados, entre os quais se encontram a linguística e a antropologia (STERNBERG, 2000).

A tradição filosófica dispõe de extensas reflexões acerca da metáfora e de suas implicações no discurso; tomaremos algumas dessas reflexões como alegorias instrumentais para o desafio de problematizar e situar a metáfora como unidade de análise do processo criativo. As primeiras reflexões sobre a metáfora no pensamento ocidental têm como expoente Aristóteles, que propôs a seguinte definição “A metáfora é a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para a outra, por analogia” (ARISTÓTELES, 1999, apud ZANELLO, 2007, p.132). Com isso, o filósofo estabeleceu uma distinção rígida entre metafórico e literal, defendendo que o primeiro seria uma forma desviante do segundo e caberia somente aos domínios da linguagem poética e persuasiva (SPERANDIO; ASSUNÇÃO, 2011). Tal definição, que apresenta como ideia central a substituição, influenciou o pensamento ocidental subsequente, firmando a metáfora como uma troca entre palavras destinada ao objetivo ornamental (ZANELLO, 2007).

Não obstante a dominância da visão aristotélica explicitada anteriormente (JAMISON, 2017), emergiram concepções distintas, que ampliaram ou mesmo

modificaram radicalmente a noção de metáfora. Essa transição quanto à compreensão da metáfora no pensamento ocidental foi sintetizada por Zanello (2007) em quatro possibilidades distintas de ênfase, quais sejam, 1) ênfase na palavra; 2) ênfase na proposição; 3) ênfase no ato de enunciação; 4) ênfase na *escutação* da metáfora. Conforme a referida autora explica, a ênfase na palavra corresponde à compreensão da tradição aristotélica, enquanto a ênfase na proposição aborda a metáfora a partir das relações entre o sujeito e o predicado; por sua vez, a ênfase no ato de enunciação pressupõe uma transposição do foco no enunciado para a consideração de uma intencionalidade daquele que fala. Finalmente, a ênfase na *escutação* toma a metáfora como elemento constitutivo do mundo subjetivo, correspondendo às reflexões desenvolvidas por Paul Ricoeur e Martin Heidegger.

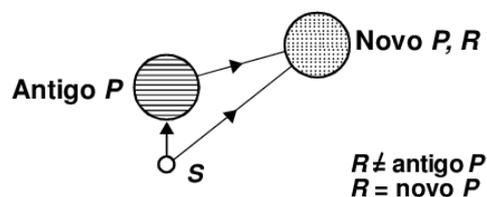
Também na direção das distinções na abordagem à metáfora, Menezes (2012) utiliza os conceitos de *metáfora fundada* e *metáfora fundante* de Vico para analisar as concepções a propósito do tema. A autora argumenta que o pensamento de Aristóteles representa a tradição da *metáfora fundada*, ao compreendê-la como uma operação lexical desviante que pode ser usada racionalmente para controlar a linguagem, entendida como artefato útil à representação do mundo. Em oposição a essa tradição, a *metáfora fundante* incorpora a noção de que toda linguagem é metafórica, de modo que não há sentido em propor a existência de uma linguagem literal, mas sim de metáforas cristalizadas entre os falantes, que adquirem *status* de verdade.

Tendo em vista essas distinções, consideramos interessante ampliar nossa discussão a partir da abordagem da metáfora realizada por Ricoeur (2000). O mencionado filósofo diferencia a metáfora “sedimentada na língua” e a metáfora “viva”:

No enunciado metafórico (não falaremos mais da metáfora como palavra, mas da metáfora como frase), a ação contextual cria uma nova significação que tem justamente o estatuto de acontecimento, na medida em que existe somente nesse contexto. [...] assim, a inovação de uma significação emergente pode ser considerada uma criação linguística. Caso seja adotada por uma parte influente da comunidade linguística, ela pode tornar-se, por sua vez, uma significação usual e reunir-se à polissemia das entidades lexicais [...]. Mas, neste último estágio, quando o efeito de sentido que denominamos metáfora se reúne à mudança de sentido que aumenta a polissemia, a metáfora já não é metáfora viva, mas metáfora morta. Somente as metáforas autênticas, isto é, as vivas, são a um só tempo acontecimento e sentido. (p. 155).

Segundo esse pensamento, portanto, a distinção entre a metáfora autêntica e a metáfora usual reside no modo como ela se contextualiza entre os membros de uma comunidade linguística. Em tal direção, Zanello (2007) argumenta que a distinção entre metáfora viva e metáfora morta se mostra remanescente na categorização da metáfora elaborada pelo filósofo Searle, que construiu o seguinte esquema sobre o processo pelo qual as metáforas passam de vivas a mortas:

Figura 3 — Esquema da passagem do metafórico ao literal, construído por Searle.



Fonte: Zanello (2007)

O esquema acima ilustra como uma sentença que emerge como metafórica passa a ter uma significação literal, constituída pela sedimentação da significação que era metafórica em sua origem. Assim, no campo da enunciação metafórica, o sujeito S chega ao significado R por meio do significado P. No entanto, à medida que esse circuito se repete pelo uso da enunciação, o sujeito passa a alcançar o significado P diretamente (SEARLE, 1995 *apud* ZANELLO, 2007).

Além da esquematização da metáfora morta, cabe aqui trazer a contribuição de Searle acerca do reconhecimento da metáfora. Segundo a compreensão de Marques (2015), Searle se contrapõe à noção aristotélica de metáfora enquanto substituição ou comparação, posicionando-se em favor da ideia de que o discurso metafórico ocorre quando o falante, em sua enunciação, diz uma coisa na intenção de falar outra, de maneira que se estabelece uma tensão entre o sentido já sedimentado para aquela enunciação e o sentido que se supõe corresponder à intenção do falante. Nessa perspectiva, portanto, não é possível definir se uma sentença é literal ou metafórica por si mesma, fazendo-se necessário, para tanto, analisar a enunciação feita por um falante a quem se atribui intencionalidade. Como consequência disso, o

reconhecimento da metáfora só seria possível mediante conhecimentos acerca do contexto em que a sentença é proferida.

Entendemos que a noção de metáfora viva/metáfora morta implica a ideia de que, em algum ponto do circuito, a enunciação se faz de uma forma inventiva, motivo pelo qual tomamos essa proposição como uma alegoria da diferença entre a metáfora que aparece na ordinariedade da vida e aquela capaz de surpreender, haja vista proporcionar abertura para o inédito, configurando-se como alteridade. Assim, posicionamos a “metáfora viva” como uma categoria descritiva interessante da metáfora em que emerge o novo e que captura o outro em sua dimensão cognitiva e afetiva.

Esse passeio filosófico nos serve de base para a caracterização da metáfora no presente trabalho. A seguir, ampliaremos a discussão a partir dos fundamentos ontológicos e teóricos em que se sustenta a presente pesquisa. Como explicitado anteriormente, o dialogismo fundamenta a concepção de sujeito que atravessa esta investigação, tendo-se como pilar a co-gênese eu-outro. Em consonância com essa perspectiva ontológica, guiamo-nos teoricamente pela psicologia cultural de orientação semiótica, que compreende a cultura como a mediação por signos os quais participam das funções psicológicas intrapessoais e interpessoais (VALSINER, 2012). Nessa direção, consideramos importante colocar em destaque as contribuições de Charles Sanders Peirce, a partir das noções centrais de sua semiótica e das leituras feitas por alguns de seus estudiosos quanto à abordagem feita à metáfora, como um acréscimo em relação ao que trouxemos do dialogismo quanto à construção do signo e à noção de mediação.

#### 4.2 A CONSTRUÇÃO DO SIGNO EM CHARLES SANDERS PEIRCE: CONTRIBUIÇÕES SOBRE A METÁFORA

A ideia de que a metáfora não se reduz a um recurso linguístico com função de adorno dos textos escritos ou falados também é coerente com a perspectiva peirceana (SORENSEN; THELLEFSEN; MOTH, 2007). De maneira unânime, a literatura analisada (BRUNING; LOHMANN, 1999; SORENSEN; THELLEFSEN; MOTH, 2007; VISOKOLSKIS, 2006) considera que, embora Peirce não tenha se dedicado a elaborar uma teoria da metáfora, sua obra apresenta contribuições relevantes sobre o tema. Essa relevância é definida, inclusive, porque os comentários feitos por Peirce

a propósito da metáfora guardam coerência entre si e permitem compreender que, para ele, a metáfora é um elemento central para os processos de pensamento, possibilitando em sua emergência novos significados (SORENSEN; THELLEFSEN; MOTH, 2007). Ao referir o potencial da metáfora para gerar novos significados, os autores ressaltam que esse processo não se dá no vácuo, mas a partir das experiências de encontro entre o corpo e o mundo, conforme discutiremos a seguir.

Com base no exposto acima, nessa sessão, empreenderemos uma incursão acerca da metáfora a partir da formação do signo na perspectiva de C. Peirce, recorrendo a algumas noções chave de sua semiótica, haja vista a vastidão da produção legada por ele (SANTAELLA, 1983). A escolha por determinadas noções tem como guia alguns trabalhos que buscaram sistematizar uma concepção de metáfora no pensamento peirceano (BRUNING & LOHMANN, 1999; SORENSEN; THELLEFSEN; MOTH, 2007; VISOKOLSKIS, 2006).

Consoante a caracterização feita por Santaella (1983), a Semiótica peirceana é uma teoria da linguagem construída sob uma abordagem lógica, filosófica e científica, e corresponde a uma parte do sistema construído por Peirce. Para a referida autora, a compreensão da semiótica demanda o entendimento da fenomenologia apresentada pelo filósofo, proposta como uma análise das experiências humanas, desprovida de julgamentos prévios e voltada à categorização. A partir da observação sistemática dos fenômenos, Peirce concluiu que a experiência humana, ou seja, tudo o que chega à consciência, é marcada por três categorias lógicas universais, as quais foram nomeadas como Primeiridade, Secundidade e Terceiridade.

Tais categorias consolidam o resultado de um longo esforço intelectual realizado por Peirce em seu projeto de identificar categorias lógicas em diferentes domínios, entre os quais, a física, a fisiologia, e a evolução das espécies (SANTAELLA, 1983). Segundo Santaella (1983), essas categorias não correspondem a conceitos fixos, caracterizando-se como ideias amplas, dotadas de potencial para serem aplicadas em diferentes campos, desde que seja preservada a lógica que sustenta a tríade, em seu caráter dinâmico e interdependente.

No que tange à Primeiridade, em “Sinopse Parcial de uma Proposta Para um Trabalho sobre Lógica”, registra-se a seguinte descrição:

Posso denominar sua forma de Primeiridade, Oriência ou Originalidade. Seria algo *que é aquilo que é* sem referência a qualquer outra coisa dentro dele, ou fora dele, independentemente de toda força e de toda razão. Ora, o mundo está cheio deste elemento de Originalidade irresponsável, livre. (PEIRCE, 2005, p. 24, §85).

Na sequência desse trecho, Peirce apresenta diversos exemplos do que ele observa como injustificável, o que nos remete à noção de acaso, imprevisibilidade. Nessa mesma direção, entende-se que a Primeiridade se relaciona ao campo das possibilidades (MARTINS, 2015), da espontaneidade e originalidade (SANTAELLA, 1983; ANDACHT, 2008), bem como da unidade entre sujeito e objeto vivida na experiência do sentir (IBRI, 2008).

A categoria da Secundidade é referida enquanto o movimento de ação e reação que acontece na concretude (SANTAELLA, 1983), bem como remete ao confronto na existência (MARTINS, 2015). Essas definições condizem com a caracterização feita por Peirce (2005, p. 27):

*Obsistência* (sugerindo obviar, objeto, obstinado, obstáculo, insistência, resistência, etc.) é aquilo no que a secundidade difere da primeiridade; ou é aquele elemento que, tomado em conexão com a Originalidade, faz de uma coisa aquilo que uma outra a obriga a ser.

Assim, entende-se que a categoria da secundidade implica resistência e confronto. Ao aplicar essa categoria lógica às manifestações psicológicas, Santaella (1983) posiciona a secundidade no campo do conflito frente à factualidade da vida, o que podemos entender também em relação com os limites da materialidade, do concreto.

Na concepção peirceana, Primeiridade e Secundidade são postas em mediação pela categoria da Terceiridade. Essa última, corresponde às noções de generalização e interpretação, capacidades que permitem a síntese cognitiva entre a sensação e os confrontos existenciais (MARTINS, 2015; SANTAELLA, 1983). Assim, a terceira categoria lógica remete ao pensamento, em sua função de interpretar as interações do indivíduo com o mundo, o que se dá por meio dos signos. A citação recorrente à definição de signo em Peirce é a de que “o signo é algo que está para alguém em lugar de outra coisa”.

Estar para *alguém* é uma condição fundamental, uma vez que “signos são fabricados por mentes e mentes operam por meio de signos” (VALSINER, 2012, p.39). Assim, o ser humano é capaz de se desprender do imediatismo dos objetos e interagir com os outros numa dimensão semiótica, criando e transformando os signos e, assim, o próprio mundo. Fora do imediatismo, o signo está para além da própria coisa, sendo polivalente e aberto a transmutações a partir das interações eu-outro-mundo.

#### 4.3 ESTUDO SOBRE A METÁFORA NA PSICOLOGIA

Para o presente trabalho, entendemos o metafórico como intrínseco ao registro da linguagem, em consonância com as reflexões feitas por Cornejo (2011) ao questionar a noção usual de metáfora no campo das ciências cognitivas. Tomando a retórica clássica como ponto de partida, o autor destaca a etimologia do vocábulo literal: proveniente do latim *litteralis*, remete àquilo que guarda o “significado de suas letras”. No entanto, partindo da premissa de que as letras não guardam em si uma essência capaz de dizer do significado de uma palavra, dado que não têm um sentido próprio e único, a ideia de literal pode ser entendida como uma metáfora. Com isso, o autor não pretende extirpar a distinção entre literal e metafórico, mas evidenciar que essa distinção só é possível *a posteriori*, não enquanto as pessoas usam a linguagem. A seu ver, a distinção não está na forma de constituição do significado, que seria sempre metafórico, em alguma medida, mas no quanto o processo de expansão do significado é direcionado ao extremo:

A metáfora, no entanto, é apenas um exemplo extremo desse processo, porque, na realidade, todo uso da linguagem apela para a mesma forma de constituição de significado. Todas as expressões da linguagem, mesmo as mais literais e as mais científicas, dizem menos do que elas implicam. (CORNEJO, 2011, p.92).

No campo da ciência cognitiva, Lakoff e Johnson (1980) propõem que nosso sistema conceitual é metafórico, de modo que seria possível investigar, pela metáfora, como se estruturam o pensamento, os modos de perceber e de se comportar. Os autores descrevem uma série de conceitos metafóricos — identificados como estruturas do pensamento — contextualizados à cultura americana, tais como “a argumentação é guerra”, “o amor é loucura”, “a vitalidade é uma substância”.

Defendem que essas metáforas seriam convencionais ao modo de pensar daquela cultura, materializando-se no pensamento, no comportamento e nas relações sociais. Contudo, além das “metáforas convencionais” à ordinariedade cotidiana, os autores categorizam as “metáforas novas”, definidas como aquelas “que estão fora de nosso sistema conceitual, metáforas que são imaginativas e criativas” (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p.128).

Nessa direção, Kharkhurin (2016) apresentou uma breve revisão sobre os modelos cognitivos para a geração de metáforas, possibilitando vislumbrar como aspecto comum entre eles o papel fundamental da emoção, tomada como elemento que motiva a formação de metáforas e produz as relações entre os diferentes domínios conceituais envolvidos. Segundo o autor, toda a geração de metáforas é perpassada pelas referências e reconstruções afetivas do indivíduo e, por sua vez, suscitam no leitor/ouvinte uma provocação também afetiva, especialmente quando apresentam paralelismo entre ideias de cargas emocionais opostas. Contudo, em sua pesquisa cognitivista sobre a construção poética, o autor não desenvolveu a questão da emergência da metáfora para além dessas proposições.

#### 4.4 METÁFORA E DIALOGISMO

Temos como proposta para essa seção desenvolver uma reflexão sobre a metáfora no nível do enunciado, não mais do signo. No entanto, essa discussão se caracteriza mais como um trabalho de amarração teórico-ontológica, em vez de uma oposição. Na direção das discussões anteriores, entendemos que semiótica e dialogismo têm como ponto de encontro a noção de intersubjetividade, uma vez que, quer estejamos promovendo uma reflexão no nível do signo, quer no nível do enunciado, entende-se que ambos só existem na relação eu-outro, forjando-se pelas tensões que emergem quando os *se/ves* compartilham um campo simbólico. Assim, estando permanentemente sujeitos à dinâmica das trocas intersubjetivas, signo e enunciado também expressam como comensalidade a indeterminação.

O referencial exposto no percurso acima, ao estabelecer diferenças entre as metáforas autênticas e cotidianas, ou entre as metáforas vivas e mortas, apresenta categorias descritivas. No entanto, o interesse que mobiliza essa pesquisa não se limita à perspectiva descritiva acerca da metáfora, mas demanda, sobretudo, sua

compreensão genética, conforme anuncia nossa questão central: como nascem as metáforas no repente?

Na presente pesquisa, buscamos tomar a compreensão da gênese da metáfora a partir da síntese entre o afeto e a concretude da experiência sob a perspectiva dialógica. Portanto, não abordamos esse processo pela noção de uma interioridade individual, mas sim a partir da noção de que ele se dá numa cadeia de vozes. Na perspectiva bakhtiniana, a linguagem é compreendida a partir de dois eixos principais: o dialogismo e o plurilinguismo. O primeiro se relaciona à noção de que o discurso só pode se realizar nas relações sociais, o que inviabiliza a ideia de sentidos produzidos individualmente; o segundo remete às noções de pluralismo e dinamicidade como marcas constitutivas da linguagem (DI FANTI, 2003).

Nas reflexões de Bakhtin sobre linguagem, o conceito de enunciado é considerado central, uma vez que articula premissas fundamentais do dialogismo. Segundo Brait e Melo (2005), a obra bakhtiniana aborda o enunciado como uma unidade cujo sentido só pode existir e ser compreendido num contexto histórico, cultural e social, em que processos verbais e não verbais se integram na situação de interação entre os indivíduos. Na leitura das autoras, o enunciado tem como características a ambiguidade e a abertura para além da intencionalidade do enunciador; além de sempre comportar o endereçamento a um destinatário, seja ele concreto, presumido ou indeterminado. Entendemos que, independentemente da categoria do destinatário, ele é percebido ou imaginado pelo autor numa dimensão volitivo-cognitiva que tem rebatimentos no processo de enunciação.

Trazendo essas compreensões para o entendimento da metáfora na cantoria de viola, propomos que ela se configura enquanto enunciado e, portanto, pode ser tomada como unidade de análise dialógica, na medida em que sua emergência se dá nas interações eu-outro, a partir da refração na relação do cantador com sua audiência. Nesse plano, consideramos que o referencial de linguagem proposto na filosofia de Mikhail Bakhtin também oferece sustentação para a articulação entre a metáfora e o ato criativo. Assim, a caracterização que desenvolvemos pretende se aproximar da perspectiva da metáfora fundante, enquanto unidade do processo criativo tomado como cultural, intersubjetivo e dialógico. Nessa linha, propõe-se uma compreensão da metáfora nos processos criativos a partir de três características, as quais serão verificadas no estudo empírico: 1) Signo marcado por intensa ambiguidade; 2) Abertura para a alteridade do próprio dito, por meio do efeito

intersubjetivo de reconhecimento e perplexidade que possibilita a transfiguração do curso da experiência; 3) Síntese de perspectivas próprias ao jogo de linguagem enunciativo entre as audiências presentes.

Para elucidar as hipóteses acima, primeiramente, assumimos que a linguagem tem como uma de suas marcas fundamentais a ambiguidade, que se apresenta em maior ou menor grau, mas nunca está ausente (ECHEVERRÍA, 2005). Na mesma direção, a experiência humana conserva a característica da ambiguidade em toda ação e participação social (VALSINER, 2014), sendo inerente à dimensão da experiência estética a potencialização máxima dessa ambiguidade, o que também se realiza nas metáforas autênticas. Nessa proposta de discussão, busca-se compreender a autenticidade da metáfora a partir de seu potencial em se constituir como um enunciado surpreendente e gerador de uma impactação afetiva, corporal e cognitiva para o cantador — uma vez que ele também assume posição de audiência para os próprios versos.

## 5 OBJETIVOS

### 5.1 GERAL

Investigar a dinâmica do processo criativo na cantoria de viola, nas dimensões cognitivas e afetivas envolvidas na produção das metáforas pelo ator-cantador.

### 5.2 ESPECÍFICOS

- a) Compreender como se dá o processo de perspectivação criativa num contexto interacional marcado pelo improviso;
- b) Apreender o dinamismo próprio à emergência da metáfora e sua relação com a criatividade no contexto da poesia oral do cantador de viola;
- c) Analisar como as dimensões afetivas e cognitivas convergem para a emergência do novo no ato de improvisar em meio às regras formais de rima, métrica e coerência.

## 6 MÉTODO

O referencial dialógico e os objetivos dessa pesquisa são coerentes com a perspectiva idiográfica de construção do conhecimento. Na pesquisa que compartilha dessa posição epistêmica, são utilizados métodos indutivos, voltados à compreensão, a fim de construir um conhecimento individualizado, assumindo-se também que, ao reduzir a quantidade de indivíduos estudados, aumenta-se a densidade da aproximação ao fenômeno (RONDEL, 1999). Nesse sentido, abordaremos o processo criativo enquanto fenômeno “*distribuído entre múltiplos atores, criações, lugares e tempos*” (GLĂVEANU, 2014, p. 2), cuja compreensão precisa levar em conta a dinâmica das interações entre os sujeitos, a dimensão axiológica pessoal e coletiva, bem como os elementos históricos que participam do processo. Seguindo essa abordagem, buscaremos nos aproximar de um enfoque holístico, na perspectiva de entender o fenômeno humano enquanto um todo constituído por outros todos, os quais se colocam em estado de tensão e são marcados pela dimensão do afeto (DIRIWÄCHTER; VALSINER, 2008, *apud* WAGONER, 2011).

A referência ao processo é um desdobramento metodológico da perspectiva teórica, pois realizaremos um estudo psicológico da criatividade buscando perscrutar os aspectos relativos ao processo criativo em sua complexidade e dinamicidade, em vez de focalizar o produto da ação. Sob essa ótica, entendemos que o processo se dá num contexto sociocultural do qual não pode ser dissociado ao longo do estudo (NEVES-PEREIRA, 2018).

Nesse estudo, entendemos que todo ser humano atua a partir de sua posição única no mundo e sendo responsivo às outridades, o que leva a considerar que o pesquisador também está imerso no campo fenomênico e, portanto, as implicações de sua presença não podem ser desprezadas. Assim, tanto o delineamento da situação de pesquisa quanto as análises futuras deverão considerar que a pesquisadora também estará em interação com os sujeitos e, portanto, participará do processo de perspectivação envolvido na ação criativa.

### 6.1 PARTICIPANTE

Participou do estudo um repentista, que realizou a cantoria em dupla, buscando-se preservar a organização própria dessa atividade. Desse modo, foi

possível investigar as posições particulares de um dos cantadores, com ênfase metodológica e de análise recaindo sobre o que esse sujeito reconstrói e reflexiona acerca de sua interação com o parceiro e com o público.

A escolha do participante se deu por critério de conveniência, considerando-se a disponibilidade para participar da pesquisa, dentre cantadores que tinham reconhecida atuação artística na região do Sertão do Pajeú. Conforme norma ética, foi solicitada a assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para a participação no estudo, após elucidação para o sujeito sobre as etapas previstas na pesquisa e seu caráter voluntário.

## 6.2 PROCEDIMENTOS E INSTRUMENTOS

Autorizada a pesquisa pelo Comitê de Ética da Universidade Federal de Pernambuco<sup>7</sup>, foi iniciada a construção de dados, conforme as seguintes fases:

Fase 1: imersão da pesquisadora na região do Sertão do Pajeú, principalmente nos municípios de São José do Egito, conhecido como terra dos poetas e cantadores, e de Tabira, para estabelecer uma aproximação à comunidade de prática e destacar os aspectos mais relevantes dos hábitos, da atmosfera da cantoria e dos valores a ela associados. Foram dedicadas cerca de 30 horas de observação distribuídas entre os seguintes espaços: a) cantoria de pé de parede; b) feira livre; c) aula de poesia numa escola pública; d) feira de poesia. Também realizamos visita a espaços culturais relacionados ao repente e entrevistas secundárias com poetas locais.

Fase 2: uma entrevista individual com o cantador participante, a partir da qual perscrutamos aspectos de sua trajetória na cantoria de viola e algumas de suas concepções sobre a atividade.

Fase 3: consistiu na videografia de uma cantoria entre o participante da pesquisa e um parceiro habitual, organizada em dois estilos. O primeiro se trata da sextilha, que comumente é usado na abertura das cantorias, sem mote proposto. Normalmente, os poetas usam as sextilhas para se apresentar, fazer elogio ao sertão e ao repente. O segundo estilo foi a décima, em que o sujeito e seu parceiro foram demandados a produzir a partir de um mote. O mote foi uma criação inédita elaborada previamente por artista com experiência na proposição de motes. Embora o assunto

---

<sup>7</sup>Número CAAE 11497719.2.0000.5208.

do mote não tenha se distanciado da realidade dos cantadores, incluiu rimas mais desafiadoras. A cantoria teve duração total de 20 minutos, sendo 10 minutos para as composições de cada um dos motes. O vídeo foi gravado a partir da posição da audiência, ou seja, numa visão frontal de ambos os cantadores, a fim de facilitar, posteriormente, o deslocamento do participante para a posição de audiência de si. A cantoria foi organizada com o apoio de poetas locais para a pesquisa, num local habitual para os cantadores, e contou com uma pequena plateia.

Fase 4: correspondeu à transcrição dos vídeos da cantoria (incluindo-se as estrofes cantadas, pausas e aspectos da gestualidade e relacionados ao toque da viola) e à seleção feita pela pesquisadora de aspectos que seriam explorados na entrevista, conforme os seguintes critérios: a) pausas longas e os versos que lhes antecedem e sucedem; versos que remetem à dimensão da afetividade; e versos que suscitaram maior impactação na pesquisadora.

Fase 5: foi provocado o deslocamento do participante para a posição de audiência a partir de uma exibição comentada da cantoria. Nessa exibição comentada o cantor assistiu à íntegra da gravação da cantoria, sendo solicitado a destacar verbalmente os momentos que lhe chamassem à atenção, buscando recuperar a dinâmica daquela situação. Foram explorados os valores e afetos próprios à ação.

Os registros da fase 1 foram feitos em um diário de campo, por meio de fotografias, registros audiovisuais (nos espaços públicos) e gravação em áudio de entrevistas e conversas secundárias. Esse material serviu para consulta da pesquisadora e algumas das fotografias serão apresentadas no relato de aproximação etnográfica. A fase 3 foi videografada, considerando-se que o registro em vídeo oportunizaria o resgate não só da voz, mas da gestualidade própria à ação de comunicação, preservando melhor a densidade da situação quando comparamos ao registro fonográfico ou escrito (MEIRA, 1994). Desse modo, facilitou-se o deslocamento do sujeito para a posição do público e a reconstrução do vivido. As entrevistas (fases 2 e 5) foram registradas em áudio.

## 7 ABORDAGEM ANALÍTICA

Em harmonia com o referencial dialógico, assumimos como ponto de partida de nossas análises a noção de que os dados aos quais nos voltamos foram construídos na relação entre a pesquisadora e os participantes, em situações permeadas por crenças, valores e expectativas constituídas historicamente numa comunidade concreta. Em outras palavras, concebemos cada uma das etapas realizadas a título de procedimento metodológico como uma interação social *viva*, usando esse adjetivo caro a Bakhtin (MARKOVÁ, 2016) para compor o caráter dinâmico, relacional e ativo das diferentes situações empreendidas na pesquisa: observações em campo, entrevistas, gravação da cantoria, transcrições e o próprio trabalho analítico, aqui materializado.

Isso implica a compreensão de que os registros cristalizados no ato da escrita advieram de um diálogo vivo, em que a fala é situada historicamente, transformando e sendo transformada pelas relações entre os falantes. Ou seja, os signos linguísticos registrados emergiram pela enunciação, entendida enquanto “o momento do uso da linguagem, processo que envolve não apenas a presença física de seus participantes como também o tempo histórico e o espaço social de interação” (PIRES, 2002, p.38).

Portanto, não tomaremos a fala como manifestação individual e/ou representação fixa de uma realidade, mas na condição de enunciado, tal como explana Pires (2002, p.43):

Mesmo o enunciado, essa unidade concreta produzida pelo ato enunciativo, foi definido por Bakhtin (1930 e 1979) como uma expressão lingüística orientada para o outro. Assim, a construção de um discurso levaria em consideração a representação que um sujeito tem de seu destinatário, bem como a *ressonância dialógica* produzida por seus enunciados já proferidos e todos os enunciados de outros sobre o mesmo assunto, retidos em sua memória.

A ideia de que o enunciado é uma unidade concreta que se produz na relação eu-outro-mundo é fundamental para nossa abordagem analítica. Na lógica bakhtiniana, o enunciado é a unidade do diálogo em sua dimensão relacional e, portanto, captura a dinâmica da interação entre o sujeito e as outridades no mundo. De acordo com Guimarães (2016), as interações *self*-outro se constituem na unidade

de análise comum à abordagem dialógica; como tais interações são catalisadas no diálogo entre os falantes, voltamo-nos aos enunciados em nossas análises.

Assim, para além dos eixos interpretativos que apresentaremos a seguir, buscamos considerar os enunciados transcritos na cantoria e nas situações de entrevista a partir de cinco parâmetros implicados na dialogicidade da ação: quem diz, para quem diz, o que diz, como diz e por que o diz (SALGADO, *apud* GUIMARÃES, 2016). Outra vicissitude da ação humana que consideramos aqui é a proposta de que ela acontece no tensionamento entre as trajetórias que partem do campo social ao psicológico e vice-versa, portanto, não se determina em nenhuma das esferas de maneira exclusiva (GUIMARÃES, 2016). Em função disso, buscamos identificar e categorizar as principais tensões vivenciadas pelos cantadores durante a ação criativa, refletindo sobre as potenciais ambiguidades e ambivalências produzidas nos enunciados, a fim de recuperar a dinâmica afetiva e cognitiva própria à emergência do novo.

No campo da psicologia dos processos criativos, tomamos como referência a sistematização feita por Glăveanu em sua teoria dos 5 A's (Ator, Ação, Audiência, Artefato e *Affordance*), buscando estabelecer as possibilidades e dificuldades de sua generalização a partir de nossos dados. Refletindo sobre as ciências humanas na ótica bakhtiniana, Sobral (2005) destaca a importância de estar atento às relações entre o generalizável e o singular do fenômeno, a fim de não sacrificar as especificidades do objeto para submetê-lo à teoria, o que traduz uma preocupação ética no processo do conhecimento.

Assim, embora consideremos a contribuição de Glăveanu relevante para essa pesquisa, entendemos que ela não contempla suficientemente a dimensão da linguagem, considerada um aspecto central de nossa proposta de estudo porquanto nos perguntamos sobre as vicissitudes da emergência da metáfora viva, caracterizada como um enunciado de intensa abertura. À vista disso, espera-se que o referencial dialógico, quando posto em relação com os dados vivos da pesquisa, supra essa lacuna, permitindo ampliar as análises para a interdependência entre os níveis pessoal e social da linguagem, a centralidade da relação eu-outro e da noção de alteridade, inclusive da alteridade do próprio dito para o sujeito.

Posto isto, o material analisado incluiu registros das cinco situações de pesquisa, sendo que em duas delas contamos com anotações feitas pela pesquisadora em diário de campo. Os registros em áudio e vídeo das situações de

entrevista e da cantoria de viola foram transcritos para que os fragmentos enunciativos pudessem ser analisados. Dessa forma, buscou-se interpretar de maneira integrativa dados provenientes das situações das entrevistas, a ação da cantoria, e observações de campo. Os eixos interpretativos foram elaborados e recriados a partir da relação entre os dados empíricos construídos e os fundamentos ontológicos e teóricos assumidos na pesquisa, discutidos ao longo dos capítulos e sintetizados nessa seção. São eles:

**Eixo 1 – Outridades Dialógicas:** Nesse eixo interpretativo, buscaremos capturar as tensões relativas:

- a) à heterogeneidade de outridades significativas, explícitas ou implícitas, porém implicadas no enunciado, tanto em relação à história de vida do participante quanto em relação à dinamicidade da ação;
- b) aos potenciais movimentos exotópicos realizados pelo cantador repentista, na medida em que ele antecipa imaginativamente as ações das outridades, expandindo e modificando a compreensão de si e de sua própria ação no mundo no porvindouro do diálogo poético e da emergência da metáfora.

**Eixo 2 – Temporalidade:** Através desse eixo teceremos interpretações acerca das tensões presentes nas três formas de simultaneidade vivenciadas na experiência humana — conforme proposta de Simão (2015) —, relacionadas:

- a) às dinâmicas entre continuidade e descontinuidade percebidas pelo sujeito nas relações eu-outro-mundo, aspecto que perscrutaremos por meio das alusões à duração rítmica, velocidade e interrupções na cantoria;
- b) às diferenças entre o tempo do self e o tempo do outro, aspecto que enfatizaremos a partir das antecipações realizadas pelo sujeito em relação às audiências;
- c) às permanências e transformações de si percebidas pelo cantador.

**Eixo 3 – Técnica:** Nesse eixo, interpretaremos os fragmentos enunciativos em sua relação com:

- a) o instrumento, enquanto tudo que alude ao campo da materialidade que é recriada e atualizada nas relações eu-outro-objeto e na temporalidade. Situamos aqui a instrumentalidade da viola, em suas faces concreta e

simbólica, bem como a instrumentalidade semiótica da palavra, com que o poeta lida ao perseguir as exigências da métrica e da rima;

b) o artefato, na qualidade daquilo que é produzido no curso da ação, genericamente representado pela estrofe poética.

**Eixo 4 – Estética:** Esse eixo concentrará interpretações do que se possa capturar nos enunciados acerca da impactação afetiva, corporal e cognitiva do sujeito em sua relação com o mundo. Conforme hipotetizamos, buscaremos indícios dessa relação nos dados empíricos a partir:

a) da emergência das metáforas vivas, provocadas pela polivalência dos signos;

b) dos efeitos da musicalidade (entonação, melodia) significada pelo sujeito, sejam efeitos valorados em sua própria história ou perspectivados na relação com as audiências;

c) da experiência da gestualidade em si e no outro, enquanto signos de uma responsividade afetiva.

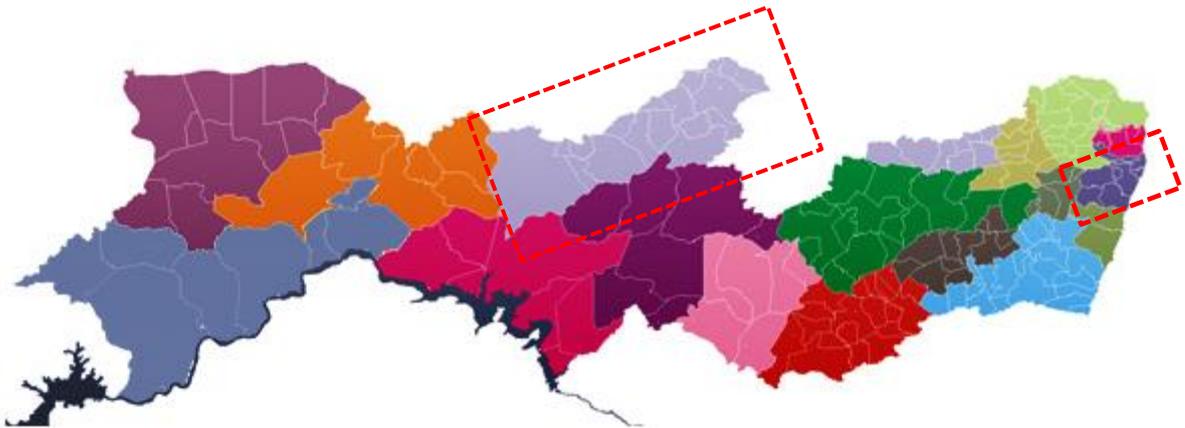
Reconhecemos que a formulação desses quatro eixos interpretativos provém de um esforço metodológico para a sistematização e análise dos dados empíricos, embora nossa compreensão teórica sobre o fenômeno o caracterize numa abordagem holística. Em consequência disso, propomos que as dimensões focalizadas em cada um dos eixos acontecem simultaneamente, são interdependentes e irredutíveis umas às outras, motivo pelo qual buscaremos por meio da reflexão analítica ficcionar acerca da dinâmica holística pela qual esses eixos se integram no processo criativo do cantador. Entendemos que essa atitude epistemológica é coerente com a abordagem dialógica, que preza por interpretações de caráter holístico e metodologias idiográficas voltadas à generalidade de processo, em vez da generalidade de resultado (OLIVEIRA; GUIMARÃES, 2016).

## 8 APROXIMAÇÕES AO CONTEXTO DO CANTADOR E DA CANTORIA

Nesta sessão, discorreremos sobre a ambiência do cantador de viola e da cantoria, a partir das impressões da pesquisadora em suas interações numa parte do Sertão do Pajeú. Ao longo dos quase trezentos e sessenta quilômetros entre Recife e São José do Egito, a paisagem vai se transmutando pelas variações na vegetação e nas formas de relação dos seres humanos com seus espaços de vida. Ao longo desse percurso, os sentimentos de afastamento-aproximação se ampliam para além da concretude da estrada, abarcando, por exemplo, a disposição das construções no espaço, a vegetação, a presença de animais próprios ao contexto rural.

No mapa a seguir, destacamos com os pontilhados em vermelho a Região Metropolitana do Recife (área menor, cor mais escura), situada no litoral, e o Sertão do Pajeú, no interior do Estado.

Figura 4 — Divisão geopolítica de Pernambuco - Microrregiões



Fonte: Base de Dados do Governo do Estado de Pernambuco, 2020.

Tivemos como estadia a cidade de São José do Egito, reconhecida como Berço Imortal da Poesia, título exposto no monumento de entrada da cidade. Em sua região central, há registros de poesia gravados em muros, compondo uma apresentação visual da identidade local. Nos canteiros centrais da cidade, há diversas placas com poemas e informações sobre a vida e a obra de poetas da cidade, alguns já falecidos e outros vivos e atuantes na poesia, misturando diferentes gerações. À noite, as placas ficam iluminadas, o que enfatiza o lugar de destaque dos poetas naquela comunidade.

Figura 5 — Placa iluminada, com biografia do poeta Vinícius Gregório.



Fonte: Silva (2020).

Figura 6 — Placa em canteiro central da cidade com dados biográficos da poetisa Belinha



Fonte: Silva (2020).

Também no centro da cidade, há o Monumento aos Poetas, uma escultura de figura masculina com uma viola. Em uma das noites na cidade, aos pés desse monumento, vimos o poeta Vinícius Gregório contar a história da poesia de São José do Egito e do Pajeú para um grupo de estudantes universitários. O poeta discutia os versionamentos construídos para explicar a multiplicação de poetas na região, elucidando a narração mítica e as compreensões histórico-antropológicas. A lenda conta que, no leito do Rio Pajeú, enterraram uma viola, fazendo com que sua água tornasse poeta quem a bebesse. A versão histórica diz respeito à transmissão da tradição ibérica de improvisar versos, conforme também abordamos no primeiro capítulo da dissertação.

Figura 7 — Monumento aos Poetas.



Fonte: Silva (2020).

Vimos que a escrita de estrofes poéticas nos muros e paredes se constitui num signo de identidade local, compondo uma atmosfera particular. Com isso, um passante que desconheça a história e a atualidade da poesia daquela região, pode ser capturado por esses elementos e perceber a existência de uma relação distinta do lugar com essa forma de arte. Em nossa experiência, sentimo-nos como se o lugar falasse e contasse sua história, por meio de registros que recuperam a multiplicidade de vozes de tantos poetas diferentes.

Figura 8 — Estrofe em muro na Rua da Baixa.



Fonte: Silva (2020)

Em São José do Egito, o Beco de Laura é uma rua inteiramente dedicada a esses registros escritos em paredes. Além desses signos, a rua ostenta figuras de dois violeiros e o título de “Terra da Poesia”.

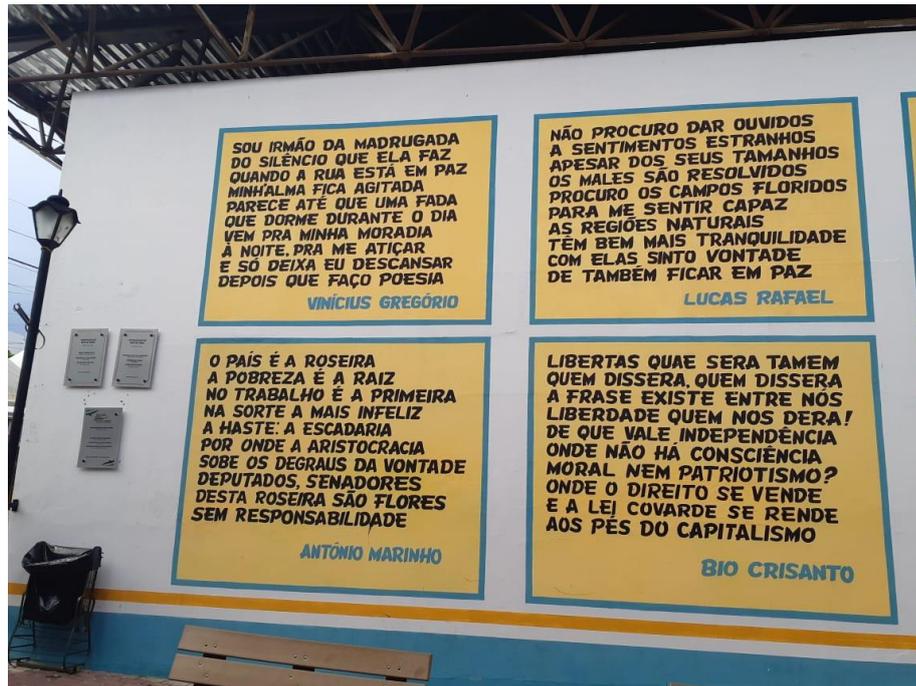
Figura 9 — Vista frontal externa do Beco de Laura.



Fonte: Silva (2020)

No detalhe a seguir, encontramos registros de alguns dos poetas com quem conversamos durante a imersão.

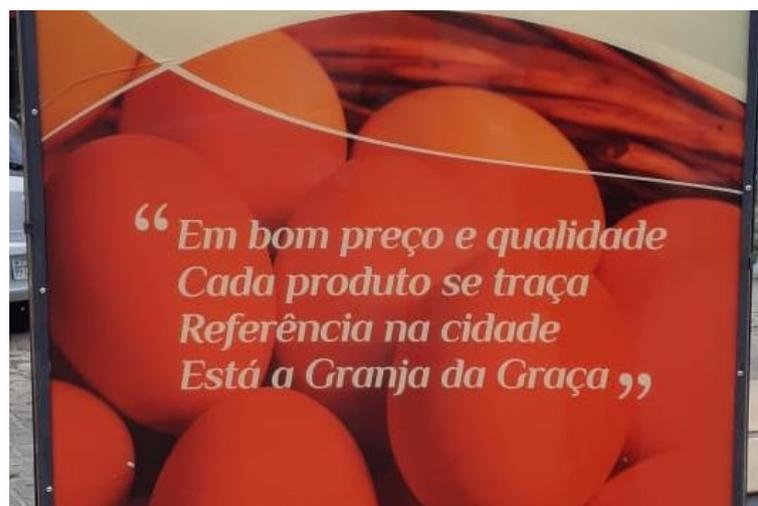
Figura 10 — Detalhe de registros no Beco de Laura.



Fonte: Silva (2020)

O registro da identidade poética é ostentado com orgulho e aparece, inclusive, em propagandas comerciais escritas em verso. Observamos que esse tipo de texto é usado em conteúdo publicitário de empresas de abrangência estadual, mas que não utilizam essa forma de propaganda na Região Metropolitana do Recife, por exemplo.

Figura 11 — Detalhe de placa publicitária em versos.



Fonte: Silva (2020)

Além dos registros escritos, visualizamos na região ilustrações que faziam referência à cantoria de viola, geralmente reproduzindo os traços da xilogravura nordestina, técnica usada para estampar, entre outros, os folhetos de cordel.

Figura 12 — Ilustração de dupla de violeiros na entrada de um hotel.



Fonte: Silva (2020)

Figura 13 — Ilustração de violeiros em mesa de restaurante local, Tabira/PE.



Fonte: Silva (2020)

Os elementos apresentados até aqui compõem a face concreta e visual da ambiência da região. Em nossa experiência, tais elementos foram marcantes como signos de distinção da localidade. Embora a maioria das fotografias seja do município de São José do Egito, a cidade de Tabira também ostentava escritos em verso em muros de sua área central.

No que se refere aos costumes e tradições, destacamos o emprego do signifiante “poeta” como vocativo nas interações sociais. Transitando por uma feira de poesia, o burburinho sempre incluía essa forma de tratamento. “Mostra aí teu livro, poeta!”, ouvimos ao entrar num estande. No palco, “Venha cá, poeta!”, “Obrigado, poeta!”. Inicialmente, apreendemos essa forma de interação como uma honraria aos poetas reconhecidos. Posteriormente, nos diálogos com os poetas, escutamos que “poeta” é uma maneira afetiva de cumprimentar ou iniciar uma conversa, ainda que o destinatário do chamamento não seja um poeta profissional. Pode ser um admirador da poesia, um apologista, alguém que faz versos no bar para se divertir. Como exemplo disso, uma professora aposentada que nos apresentou alguns dos poetas

que ajudaram na pesquisa nos mostrou um livro que comprou de um autor local. A dedicatória do livro se referia à professora como “poetisa”, título que ela explicou ser uma demonstração de carinho e gratidão por seu apoio aos artistas, uma vez que, segundo ela, nunca elaborou um único poema.

Como ficamos hospedados na residência de familiares da pesquisadora, tivemos a oportunidade de participar de algumas conversas com pessoas que visitavam os moradores da casa. Achamos curioso que três pessoas tenham vivido a situação de, durante uma passagem por outra cidade, serem desafiadas a improvisar um verso. Uma das histórias relatadas era cômica, tamanha a insistência por “uns versinhos” que o cidadão egípcio sofreu por parte de um desconhecido. Tendo se negado a fazer os versos, o indivíduo que o abordara concluíra que ele não era originário do lugar, irritando-o ainda mais.

Incluimos em nossa aproximação etnográfica uma feira de poesia que reuniu artistas de várias cidades do Pajeú. Dessa forma, assistimos a diversas declamações, apresentações musicais, debates e palestras, uma dupla de cantadores e as mesas de glosas, forma de apresentação em que alguns poetas improvisam sobre motes propostos. As mesas de glosas, no formato de palco, são um fenômeno relativamente recente (MONTEIRO, 2019) e reúnem muitos poetas jovens. O sujeito participante de nossa pesquisa é um dos poucos cantadores que também se apresentam em mesas de glosas e tivemos a possibilidade de vê-lo nesse contexto.

Como parte das observações, assistimos a uma aula de poesia de um grupo de crianças e, posteriormente, à apresentação de alguns integrantes desse grupo na feira de poesia. A aula faz parte de um projeto sociocultural local e não compunha uma atividade curricular. Foi realizada numa escola pública, no período noturno, porém os integrantes do grupo não eram necessariamente estudantes daquela escola. Na ocasião, observamos que as crianças chegavam acompanhadas por algum responsável, e estes assistiam à aula numa posição de plateia, nos fundos da sala, fotografando e aplaudindo os momentos de declamação. Como o grupo estava às vésperas de uma apresentação, a aula incluiu ensaios em que as crianças se apresentavam e se aplaudiam, geralmente com demonstrações de entusiasmo.

Embora essa aula, especificamente, não fosse uma atividade curricular, nas entrevistas com os poetas e nas pesquisas no site oficial do município de São José do Egito, verificamos que a poesia faz parte do cotidiano escolar. Uma professora aposentada nos contou que, por iniciativa própria, costumava convidar poetas da

cidade para falar do seu fazer com os estudantes. Hoje, a poesia popular está formalmente incluída como componente da grade curricular, por meio de lei municipal.

Em relação à cantoria de viola, visitamos um lugar onde são realizadas as tradicionais cantorias de pé-de-parede. Tratava-se de um espaço aberto, que funciona como bar e abriga os encontros dos cantadores. O palco é um tablado de madeira que possibilita uma proximidade grande entre o público e os cantadores.

Figura 14 — Detalhe do palco de espaço destinado à cantoria.



Fonte: Silva (2020)

Contudo, é importante salientar que a cantoria de viola não é uma manifestação destinada a um tipo específico de espaço. Embora seja comum em bares, pode acontecer em teatros, estúdios, auditórios, grandes palcos — no caso de festivais maiores —, residências e até mesmo igrejas.

Na cantoria que propusemos, embora a ideia fosse filmar a cantoria no bar, os cantadores pediram para que a realizássemos aos pés de um umbuzeiro centenário,

onde eles costumam gravar entrevistas e documentários. Embora tenhamos explicado que a gravação em vídeo só seria usada para fins de pesquisa, o sujeito e seu parceiro, assim como uma poetisa que estava presente, afirmaram que o lugar era mais silencioso naquele horário. Percebemos uma preocupação em fazer com que as imagens capturadas fossem bonitas. Considerando-se que o lugar era familiar aos cantadores e que eles se sentiam mais à vontade naquelas condições, não visualizamos impedimentos para atender ao pedido, o que contribuiu para a construção de uma relação de confiança.

## 9 AS ENTREVISTAS COM O CANTADOR

### 9.1 APROXIMAÇÃO

O primeiro contato com o cantador aconteceu no sítio de sua família e incluiu o convite para participação na pesquisa e a assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Naquela oportunidade, conversamos livremente a fim de construir uma aproximação e estabelecer uma relação de confiança mútua que pudesse sustentar as próximas etapas da pesquisa. O participante se mostrou motivado a interagir e falar sobre sua experiência, aspecto que se conservou até o final da pesquisa.

Os registros dessa aproximação foram feitos em diário de campo. Destacamos que o participante se apresentou como cantador repentista experiente, referindo-se à cantoria como profissão, e aos cantadores como profissionais ou amadores, ao longo da conversa. Comentou sobre seu cotidiano, explicando desenvolver projetos culturais para crianças e jovens, ter um trabalho formal não relacionado ao campo artístico e desempenhar as atividades de cantador, que incluem participação em cantorias. As cantorias acontecem em situações variadas, desde comemorações particulares a grandes festivais de caráter competitivo. Desse modo, a duração das cantorias também é variável, indo dos blocos de 20 minutos nos festivais até algumas horas, conforme firmado com os contratantes, por exemplo, para uma festa de aniversário.

Naquela ocasião, o participante comentou considerar que existem quatro gerações vivas de cantadores repentistas, assim posicionadas: 1) um grupo na faixa dos 80 anos, cujos membros não estão mais em atividade ou cantam esporadicamente; 2) um grupo na faixa dos 60 anos, do qual a maioria está em atividade e é referência para a geração seguinte; 3) um grupo na faixa dos 30-40 anos, em plena atividade, sendo esse o grupo em que o participante se posiciona; 4) um grupo com 20 anos ou menos, que está em processo de profissionalização na cantoria. Feita essa explicação, o participante expôs discordar das afirmações de que a cantoria de viola estaria morrendo e argumentou que “tudo passa, mas a cantoria continua”, haja vista a nova geração de cantadores, que ainda não gozam de visibilidade na comunidade. Argumentou dando exemplos de gêneros musicais que ganharam notoriedade nacional, mas hoje estão esquecidos e, comparando-os à cantoria, justificou que ela permanece “viva” e firme.

Ainda nesse momento, o participante comentou que já havia participado de outras pesquisas, sendo a mais recente a de um pesquisador francês que está investigando a “geografia da arte”. Comentou que gosta de participar desses estudos, tanto por considerá-los importantes para o conhecimento sobre o repente, quanto por reconhecer o esforço dos pesquisadores a partir de sua própria experiência enquanto estudante. Por outro lado, explicitou que os cantadores procuram ser cuidadosos nesses contatos com pessoas alheias à cantoria, pois, historicamente, pessoas se aproximaram a fim de produzir materiais audiovisuais com fins lucrativos sem qualquer contrapartida para os participantes, estabelecendo o que eles hoje identificam como situações de exploração de suas imagens e de seus talentos.

Foi nesse momento que o participante nos convidou para assistir a uma aula de declamação em um de seus projetos desenvolvidos com crianças, o que nos oportunizou ampliar a visão sobre o sujeito em seu contexto espontâneo de vida.

## 9.2 ENTREVISTA INICIAL

A entrevista inicial foi realizada nas dependências da escola onde o participante ministra aulas de poesia e teve duração de 37 minutos, sendo conduzida a partir de um roteiro previamente elaborado. Tendo sido planejada nos moldes de uma entrevista semiestruturada, inserimos novas perguntas ao identificarmos a necessidade de aprofundar melhor algum aspecto.

Para apresentar as interpretações dessa entrevista, abordaremos os trechos selecionados respeitando a sequência em que emergiram, a fim de conservar ao máximo o encadeamento dos enunciados. Tomaremos como referência os quatro eixos analíticos elaborados anteriormente: 1) Outridades dialógicas; 2) Temporalidade; 3) Técnica; e 4) Estética.

Iniciamos a entrevista explicando para o participante que temos por objetivo conhecer sua trajetória pessoal e sua relação com a cantoria de viola. Salientamos que temos um roteiro para que a pesquisadora não deixe de fazer as perguntas que considera fundamentais, mas ele pode falar livremente e tudo o que tiver a dizer é importante.

**PESQUISADORA:** *Para te conhecer, eu queria saber, desde que você nasceu, quais são os eventos que você considera mais importantes?*

**ENTREVISTADO:** *A gente assim, enquanto vive no meio cultural, os eventos importantes pra gente são os eventos culturais, né? Tipo: eu, enquanto cantador, é os grandes festivais, né? Porque, o que acontece? Festivais, na linha de evento, é o grande evento, mas tem aqueles que são em ambientes estratégicos, né? Diferenciados. Tipo, o elenco que tá participando. Qual é o elenco, né? Às vezes tem um elenco (?). Então, na área da cultura os grandes eventos são esses grandes encontros, em lugares de grande respaldo social e cultural. Então, pra mim, são grandes eventos. Como também pode ter eventos simples, né? De uma roda de conversa, mas dependendo de quem está nele, pode ser um evento grande também. Na área da cultura, na área da educação também tem grandes eventos que a gente participa, no meio-ambiente também, coisas que tão, assim, interligados à cultura, né? Questão ambiental, educacional e da cultura. Mas se falando assim, enquanto agente cultural, um profissional da área que eu sou, repentista, os grandes eventos que eu participo, a nível nacional.*

Esse trecho é o momento inaugural da entrevista, a primeira pergunta e a primeira resposta. Quando elaboramos a pergunta, tínhamos a intenção de perscrutar a história de vida do entrevistado, de maneira abreviada, e, por “eventos” fazer referência a acontecimentos marcantes para ele. Esperávamos que o marcador “desde que você nasceu” capturasse essa ideia de acontecimentos significativos na linha temporal desde a infância até o momento da entrevista. Contudo, a palavra “evento” foi tomada pelo participante na direção de eventos artísticos/culturais, o que analisamos como efeito da situação de interação — uma pesquisa sobre o cantador de viola — no ato enunciativo.

Outrossim, tomando como referência a totalidade da entrevista, consideramos que a disparidade na resposta do participante em relação à expectativa para a primeira pergunta não se reduz a uma situação acidental de incompreensão. A rede dos enunciados no todo da entrevista nos permite interpretar que ser cantador e, portanto, participar de eventos de cantoria, é o ponto a partir do qual o participante reconhece sua existência, de maneira que é coerente o falante, na posição de participante de uma pesquisa sobre o cantador de viola, apresentar para a pesquisadora os eventos marcantes de sua vida da posição do eu-cantador. Podemos extrair como exemplo disso o trecho final, em que ele usa três diferentes denominações para se autodefinir, “*agente cultural, um profissional da área que eu sou, repentista*” atribuindo a essa

identidade a noção de que os eventos marcantes de sua vida são os eventos de cantoria.

Ainda nesse trecho, identificamos preponderância de elementos referentes ao eixo 1 (Outridades dialógicas), quando interpretamos que as outridades emergem como o definidor estável daquilo que o entrevistado nos apresenta como evento significativo, quando faz alusão ao “elenco” dos grandes festivais, ou, no caso do que ele chama de “eventos simples”, que se tornam grandes eventos “dependendo de quem está nele”. O “respaldo social e cultural” nos remete à importância conferida pelo sujeito ao senso de reconhecimento, conquistado na relação com os outros. Essa compreensão sobre a relevância das outridades representadas pelos pares para a definição do que é um grande evento vai ao encontro dos sentidos que capturamos em outros momentos da entrevista e do contato com o cantador. Nessa direção, identificamos que a compreensão de si enquanto cantador profissional é completamente dependente de com quem o sujeito canta, com quem ele é colocado em posição de simetria no universo dos cantadores, como veremos mais à frente.

**PESQUISADORA:** *E, assim, pessoalmente? Você nasceu aqui...?*

**ENTREVISTADO:** *Eu sou natural aqui de [nome de cidade], da zona rural, de um sítio próximo à cidade, mas muito novo já vim morar na cidade, três anos de idade. Mas, assim, já morei fora, né? Eu atribuo isso à minha profissão, não é? À minha escolha da área cultural. Então, eu passei um período morando em Ouricuri, né? É uma cidade aqui de Pernambuco.*

Nesse ponto, cabe uma observação. Após a apresentação inicial, o entrevistado já tinha conhecimento de que a pesquisadora é pernambucana e familiarizada com a geografia do interior do estado. Logo, essa elucidação sobre Ouricuri causou-nos certo estranhamento no momento da entrevista. Ventilamos a possibilidade de que tal explanação seja indício de um distanciamento que o entrevistado percebe entre ele e a pesquisadora, notadamente no início da entrevista, que é um momento de maior ansiedade. Abrimos também a ideia de que se trate de uma reafirmação de assimetria que, ao mesmo tempo, consiste num esforço em construir convergência com a pesquisadora.

Seguimos com uma passagem da continuação desse trecho, na sequência da fala do entrevistado.

*[...] E, fora [Cidade X], onde eu residi foi na cidade de [Cidade Y], na Paraíba, onde eu passei aproximadamente cinco anos morando lá mesmo, que eu fui pra estudar, né? Fui pelas duas coisas: tanto pela (/) sair do lugar comum, né? Pra cantar. Porque nós cantadores (.) tem isso, né? Você tem que sair, tem que voar, tem que sair de casa. Então, fui por esses dois motivos. Pra estudar, porque tinha, assim, a faculdade que eu queria fazer lá, adequada pra mim, tudo. E a questão também pra cantar, porque [Cidade Y] é um eixo muito bom, tá próximo de Pernambuco, do Rio Grande do Norte, na própria Paraíba, e também não tá tão longe do Ceará. Então, a gente, vendo os históricos dos cantadores que passaram por lá, é um eixo muito bom (...)*

Nesse trecho o entrevistado nos apresenta uma geografia da cantoria, a partir de um mapa desenhado pelas Outridades (eixo 1) dos cantadores que o antecederam. A mescla entre a cantoria e outra dimensão da vida, no caso, os estudos reforça a interpretação de inseparabilidade da posição do eu-cantador da totalidade do *self* do sujeito. Ampliamos os sentidos desse trecho a partir de um dado secundário advindo de conversa com o participante num momento de interação mais espontânea, não gravada. Conforme registramos no diário de campo, o participante, ao contar sobre seu período de estudos, caracterizou como uma dificuldade ter que conciliar as atividades acadêmicas e o trabalho como cantador repentista, permitindo-nos vislumbrar a ambivalência que emergiu num momento em que a cantoria era sua única fonte de renda. Essa amálgama dos sentidos de arte e de trabalho, que permeia a cantoria para o entrevistado, emerge em outros trechos da entrevista, com rebatimentos que relacionamos ao eixo 4 (Estética), produzindo diferentes nuances afetivas na relação do cantador com as situações de cantoria e com as avaliações que ele faz de sua própria performance, aspectos que exploraremos melhor na medida em que forem surgindo na entrevista.

Ainda nesse trecho, destacamos o emprego da metáfora cotidiana “voar” com referência a “sair do lugar comum” de onde se encontraria a mesmidade. A partir do conjunto das interações com o entrevistado, bem como da produção de dados secundários durante a imersão, vimos que as metáforas relacionadas aos pássaros são frequentes entre os poetas, em alusão, por exemplo, à liberdade, à partida de casa ou ao retorno ao aconchego do ninho, e também em aproximação com o repentista, já que o pássaro é, geralmente, um cantador. O próprio entrevistado fez elaborações envolvendo os pássaros em sua cantoria e verbalizou prazer em cantar sobre a natureza, o que nos permite interpretar o uso da palavra “voar” nesse trecho

da entrevista como uma metáfora pela qual o sujeito busca dar conta da intensidade dos afetos vividos naquele momento de sua vida.

**PESQUISADORA:** *Aí no teu dia-a-dia? Você já me falou um pouco que trabalha no [Trabalho X], de sete a uma. Como é o resto do teu dia?*

**ENTREVISTADO:** *Então, é (...) atualmente, né, esse trabalho eu tenho há algum tempo. Primeiramente, quando eu terminei a faculdade, eu fui convidado pra trabalhar, pra ensinar (...) Mas aí, eu não tenho tempo de tá dentro da sala de aula. Aí de um certo tempo pra cá eu estou prestando serviço ao [Trabalho X]. [...]. Quando eu saio, faço minhas coisas pessoais, e a maioria é trabalho na cultura, porque, quando eu saio à noite, eu estou trabalhando com cultura, à tarde, também. Então (...) fora uma respiração, assim, na vida particular (...) quando eu não estou no trabalho, é na cultura.*

Esse trecho nos remete a uma tensão entre trabalho, arte e vida particular. Ora trabalho aparece em duas versões: o trabalho com seu empregador formal e o “trabalho na cultura”, ou seja, nas atividades artísticas. Em seguida, esses dois campos se distanciam e trabalho se restringe a designar o emprego formal. As atividades artísticas são incluídas e, depois, distanciadas do campo das coisas pessoais, de maneira que verificamos uma flutuação do lugar da cantoria para o sujeito, que a posiciona numa preponderância de trabalho ou de vida, a depender do afeto que engendra. Interpretando tais aspectos com relação ao eixo 4 (Estética), consideramos que os dados nos chamam à atenção para a diferença entre a) a performance, em que o ato de cantar é vivido predominantemente como uma atividade laboral, relacionada ao esforço; e b) a experiência estética, em que o cantar é vivido em sua potência afetiva de encontros com os pares, com o público e com os próprios ditos.

O próximo trecho, que vem exatamente na sequência do trecho anterior, nos dará outra pista de como se caracteriza a experiência estética para o entrevistado.

**PESQUISADORA:** *Entendi(.) E que tipo de música você gosta de ouvir? Porque eu queria saber um pouco das influências: o que você escuta, o que gosta de ver, de ler...?*

**ENTREVISTADO:** *Assim, falando de música, música boa. Independe do cantor. Pode ser o pior cantor, que passou a vida todinha cantando música que eu não gostei, mas se ele cantar, então, sendo boa...((risos)). Mas, assim, se for pra citar, uns dos*

*músicos (..) eu gosto de Roberto Carlos, de Paula Fernandes, de (l) de Zezé de Camargo e Luciano, Elba Ramalho, Irah Caldeira, Maciel Melo (...) assim, o povo que canta música, né, que, pelos menos na nossa sensibilidade, tem uma mensagem. Uma coisa vazia, eu troco, se for no som do carro, eu troco, eu não sou obrigado a ouvir, então, em resumo, é música boa...*

Aqui, ao citar suas preferências musicais, o entrevistado elege a música que em sua “sensibilidade” tem uma “mensagem”. A partir disso, interpretamos que, para ele, o marcador de sentido sobre o artístico reside na produção de uma convergência que vai na direção dos afetos, enquanto o não-estético seria relativo à “coisa vazia” de sentidos. Percebemos haver uma dominância afetiva do enunciado em detrimento da figura do enunciador quando o entrevistado diz que a música boa pode vir do “pior cantor”.

**PESQUISADORA:** *E, de forma geral, quais são os artistas que você mais admira?*

**ENTREVISTADO:** *Olha, a gente, quando inicia na arte de cantador, são os cantadores, né? São os cantadores que já tão à frente da gente, que já tem um histórico, não é? Já tem um currículo, tem uma trajetória (..) a gente termina se espelhando nele, não é? Observando (..) Chega um tempo que você se desliga, você quer ser você. Mas no início, quando você é muito verdinho, muito inexperiente, você fica naquela sombra, admirando aqueles cantadores que fazem o nome e que realmente são solicitados. Chega um tempo que você se firma, e você vai (..) vai ser você. Mas tem muitos, né? Como Ivanildo Vilanova, não é? Sebastião Dias, João Paraibano, Sebastião da Silva, Valdir Teles, cantadores mais antigos, que estão à frente da gente, né? Rogério Menezes, Raimundo Caetano, outros, né? Esses eu tô falando dentro da área da cultura da cantoria de viola.*

Nesse fragmento, o entrevistado, antes de mencionar as pessoas que admira, reflete sobre a participação dessas outridades (eixo 1) na construção de sua própria posição enquanto cantador, o que nos remete à valência afetiva da tradição e do reconhecimento. Identificamos uma tensão entre **admiração dos outros** e **autoafirmação** ao longo da linha temporal significada pelo sujeito (eixo 2 – Temporalidade), em que o início é marcado por um senso de admiração indispensável, a partir do que se produz o “espelhamento”. Essa fase parece ser percebida como uma situação de intensa dependência e passividade, representadas pela metáfora de estar à “sombra” dos cantadores experientes e reconhecidos. Vemos que o sujeito, nessa reconstrução, nos possibilita entender que sua ação foi regulada

por uma expectativa de “ser você”, de se “desligar” e assumir um lugar autônomo entre os outros. Portanto, depreendemos desse trecho um atravessamento mais nítido entre os eixos 1 (Outridades dialógicas) e 2 (Temporalidade), considerando-se a interdependência entre a dinamicidade das vozes (dos outros e no *self*) e as transformações percebidas pelo sujeito em sua posição no mundo ao longo do tempo psicologicamente percebido. O modo inicial das interações do eu-cantador-inexperiente com os outros cantadores parece se constituir como um período de espera em que o sujeito precisa ventriloquar a partir das vozes dos que já “fazem o nome”, isto é, são reconhecidos.

**PESQUISADORA:** *E quando você pensa em você jovem, admirando esses cantadores, você lembra o que é que você admirava neles?*

**ENTREVISTADO:** *Ah, assim, tipo, eu vendo na minha lembrança, assim, como observador: a postura dos cantadores cantar, as melodias, aí você vai filtrar, cantar aquelas mais bonitas que você acha. Tem aquele período de observação, né? ‘Ah, como é que ele se apresenta?’ É (...) as violas que usam, a maneira que toca, as toadas que utilizam. Você tem um pouco de visão. O que é que tá dando certo que você pode trazer pra que leve você até eles, àquele grupo mais alto? Entendeu? Então, essas observações que eu fazia.*

Verificamos que o período inicial da trajetória na cantoria é rememorado pelo sujeito como uma fase em que se busca apreender a dinâmica de todos os signos que compõem a imagem de um cantador de viola. Vislumbrando o conjunto da entrevista, observamos que os elementos mencionados nesse trecho permanecem como recursos de identificação para o sujeito quanto a sua posição de cantador e às valorações que ele elabora acerca da maestria do repentista. Os elementos “postura”, “melodias”, “como se apresenta”, “violas que usam” e “toadas” relacionam-se fortemente aos sentidos de competência e profissionalismo do cantador, cuja conquista leva ao “grupo mais alto”. Destacamos também a referência a “cantar aquelas mais bonitas que você acha”, indicando a função da ressonância afetiva vivenciada pelo sujeito de sua posição singular de audiência na construção de seu estilo próprio.

Assim, a partir do fragmento enunciativo acima, enxergamos com nitidez a porosidade entre os quatro eixos interpretativos: as interações com os cantadores mais experientes e a observação da responsividade que eles obtêm do público naquilo que “tá dando certo” (eixo 1 – Outridades dialógicas) constituem a base a partir da

qual o sujeito vai construir seu eu-cantador. Nessa interação, orientado pela expectativa de transmutar sua própria posição numa linha temporal significada afetivamente (eixo 2 – Temporalidade), o sujeito regula sua atenção com base nas referências social e historicamente construídas na cantoria de viola quanto aos signos que constituem um cantador. Esses signos, por sua vez, concernem ao campo da materialidade pela instrumentalidade da viola — que é apreendida pelo sujeito para futuramente ser atualizada por ele — e pelo artefato semiótico da melodia (eixo 3 – Técnica). O modo particular da relação cantador-instrumentos-público engendra impactações afetivas, linguageiras e corporais que direcionam a ação do sujeito (eixo 4 – Estética).

No trecho a seguir, que surgiu na sequência imediata, visualizamos uma intensificação do atravessamento entre os eixos 3 (Técnica) e 4 (Estética). Foram feitos alguns recortes em prol da síntese, mas a ordem em que os enunciados apareceram continua sendo preservada.

**PESQUISADORA:** *E o que é que você lembra do seu primeiro contato com a cantoria?*

**ENTREVISTADO:** *Assim, é (:::) meu primeiro contato, eu lembro (.) tipo, era assim, eu observava, né? O meu primeiro contato mesmo, que eu lembro, foi quando eu vi uma dupla de repentistas cantando. Foi essa imagem que ficou. [...] E tem os estilos de cantoria, né, como sextilha, aí décima, sete linhas, coqueiro da Bahia, galope à beira-mar, e tem o estilo três por dois, que tanto ele pode ser cantado em desafio como elogiando, né? Aí tem a estrutura da estrofe e aí tem um monte de número que você vai dizendo assim:*

*‘São treze com doze  
São onze com dez  
São nove com oito  
São sete com seis  
São cinco com quatro  
Mais um, mais dois e mais três’*

[...]

*É um estilo poético. Mas a rapidez que eles diziam esses números:*

*‘São treze com doze  
São onze com dez’*

*é a lembrança que eu tenho, que eu admirei muito. ‘Como é o cabra faz isso?’ E aí, cantando ao som da viola a estrofe, aí quando chegava dizia esse monte de número, colocava os dois versos e concluía a estrofe. Eu ficava admirado com aquilo. A lembrança forte que eu*

*tenho, sabe? Ouvir eles cantando nesse estilo, e a rapidez, eu fiquei admirado com aquilo, a lembrança forte que eu tenho é disso aí.*

A rapidez no improviso aparece, nesse trecho, como marcador de uma das primeiras impactações do sujeito na cantoria, com o efeito da surpresa que provoca admiração e curiosidade, pondo em diálogo os eixos 3 (Técnica) e 4 (Estética). Note-se que as estrofes às quais ele alude consiste num jogo de palavras e números, estabelecendo uma forma de abertura distinta daquela que acontece na poesia “florada”, como o sujeito se referirá adiante àquelas estrofes voltadas à sentimentalidade. Assim, sem os marcadores poéticos valorizados pelo sujeito, conforme ele nos mostrará, vemos a mobilização dos afetos sendo suscitada pela velocidade em dizer. Em outros momentos da entrevista, o participante vai retomar a velocidade como elemento essencial da cantoria e da mesa de glosa por meio da metáfora da cantoria “quente”, o que está em consonância com as significações que pudemos identificar em nossos contatos com a comunidade e na literatura sobre o assunto. Na singularidade do entrevistado, visualizamos que a rapidez é um dos orientadores mais significativos de sua elaboração quando ele está na posição de cantador. O tema da rapidez na construção da estrofe é pervasivo aos enunciados e o interpretaremos com referência ao Eixo 2 (Temporalidade), item a, porquanto diz respeito às dinâmicas entre continuidade e descontinuidade percebidas pelo sujeito em sua relação com as audiências. A rapidez marcaria, assim, a descontinuidade que surpreendente as expectativas da audiência, sendo um indicador do efeito poético, ainda que não tão concentrado na ambiguidade da palavra.

Também inferimos do trecho anterior a permanência da assimetria percebida pelo entrevistado em relação à entrevistadora, o que parece gerar motivação para esmiuçar os estilos da cantoria e oferecer exemplos, em busca de convergência.

**PESQUISADORA:** *Interessante que você pensava “Como é que o cara faz isso?”. Você percebe hoje que as pessoas que assistem à cantoria de viola se fazem essa mesma pergunta em relação a você? Já pensou nisso?*

**ENTREVISTADO:** *Claro que a gente tem que parar e pensar, porque a gente vive assim (.) tão no meio, na cantoria, numa apresentação de festival, pra gente, tudo cantadores, a gente acha comum, devido ao dia-a-dia. A gente às vezes fica pensando que as pessoas também acham comum dessa forma, mas não acham. Não é? Então você tem que realmente parar e dizer ‘Não. Realmente, as pessoas devem*

*admirar', admiram, devem não, admiram isso aí, porque elas não sabem fazer. A gente, não (!) A gente, se a gente não parar pra pensar, a gente vive tanto no meio que pensa que é comum. Mas (...) mas eu sei que as pessoas admiram, né? A rapidez de cantar, a criatividade, né? Cantar um decassílabo, cantar de improviso...*

Nesse trecho, interpretamos que a pergunta colocada pela entrevistadora sugere, de fato, uma afirmação de que as pessoas que assistem à cantoria ficam curiosas e impressionadas. Essa sugestão parece deslocar o entrevistado por outras posições. No cotidiano, ele acha sua atividade comum; nesse momento da entrevista, parece acontecer um deslocamento para a posição do público, mobilizada por aquilo que o sujeito captura na entrevistadora, e, com isso, faz uma síntese de que alguém deve ter admiração. Contudo, a admiração aparece condicionada à falta de familiaridade com a cantoria: acontece para os que não entendem e não sabem fazer. Observamos no recorte uma tensão na relação entre as distintas vozes que emergem nessa fala: a voz da coletividade dos cantadores, para os quais a cantoria é uma forma de vida e não causaria admiração; um eco da voz do público ('Não. Realmente, as pessoas devem admirar'), que parece ser antecipado imaginativamente, naquele momento, com referência na fala da entrevistadora. O sujeito assim prossegue:

*E a prova disso são as palmas no momento, né? Os elogios, a vibração. Então, nada mais notório. Eu acredito muito que as pessoas admiram, principalmente aqueles que não têm noção nenhuma, não sabem fazer nem (!) nem pedir um tema pra ser cantado, não sabe fazer uma estrofe, mas gosta, esse aí (:::) Aquele, talvez, que escreve, talvez não admire tanto. Mas as que só admiram, não sabem, eu acredito que elas têm essa admiração.*

Nesse extrato o entrevistado parece continuar pondo em negociação as vozes perspectivadas do público e a voz da comunidade dos cantadores. Verificamos que o sujeito recorre ao campo da experiência estética, significando a gestualidade percebida no outro como um indício da responsividade afetiva à cantoria. Assim, entendemos que a fala "E a prova disso são as palmas no momento, né? Os elogios, a vibração. Então, nada mais notório" mantém relação mais estreita com um entrelaçamento entre os eixos 1 (Outridades dialógicas) e 4 (Estética). Integrando esses fragmentos à totalidade da entrevista, interpretamos que, no momento da cantoria, a gestualidade percebida no outro assume um lugar central para o sujeito, funcionando como condutor de deslocamentos exotópicos.

A construção feita nesse trecho culmina na fala “Mas as que só admiram, não sabem, eu acredito que elas têm essa admiração”, de modo que o sujeito parece negociar a tensão percebida posicionando o saber como antídoto do encanto. Nesse sentido, hipotetizamos que a imersão numa zona de opacidade do fazer, evidenciada pelo sujeito quanto ao tema da admiração, pode ocorrer em função de a cantoria transitar, para ele, entre profissão, arte, e, sobretudo, uma forma de vida, elaborada na ancestralidade familiar e comunitária. As falas que vêm na sequência permitem-nos ampliar essas interpretações.

**PESQUISADORA:** *Na sua família tem outros artistas? Cantadores ou qualquer outra forma de arte.*

**ENTREVISTADO:** *Tem sim. Meu pai canta, mas não é profissional. Meu pai é amador, não quis seguir. Tenho também um tio que canta, mas também não quis seguir, canta por hobby. Mas são cantadores, não são profissionais.*

É nítido o alinhamento desse trecho ao Eixo 1 (Outridades dialógicas), em relação à história de vida do participante, porquanto ficam explícitas as interações com algumas outridades significativas relacionadas à cantoria já no ambiente familiar. Também vemos, a partir da perspectiva do entrevistado, que seguir a profissão não é a única forma de ser cantador, o que vai ao encontro da noção de cantoria enquanto forma de vida. Nesse sentido, como veremos melhor na sequência, o sujeito não apresenta um marco fixo para a aproximação à cantoria, o que é delineado a partir de reminiscências vida em família, do cotidiano da comunidade, atravessado pela cantoria e pelo contato com a viola.

**PESQUISADORA:** *E você tem lembranças de ver esses teus familiares cantarem, improvisarem?*

**ENTREVISTADO:** *Sim, muita. Tipo, eu quando, antes de cantar, eu já sabia tocar a viola. Porque muitas vezes eu acordava no quarto e tinha uma viola ali em cima da cama, na outra cama. Então eu me deparava com o instrumento, né? Aí eu pegava o instrumento, entendeu? [recorte] Mas, às vezes, eu ia chamar meu pai e ele tava lá cantando. Então, às vezes, eu passava, escutava eles combinando, aí eu ia lá, dar uma olhada, assim. Não ficava, mas via, né, o movimento. E aí aquela viola depois ia pra casa. Quando eu acordava, eu via a viola na cama lá, ou no sofá, em algum canto da casa.*

Com base nesse fragmento enunciativo, também ficcionamos entrelaçamentos entre os eixos 2 (Temporalidade) e 3 (Técnica), na dimensão história de vida. A fala “antes de cantar, eu já sabia tocar a viola” explicita a anterioridade da melodia à composição, ou seja, à palavra, cronologia que parece se atualizar no momento da ação na cantoria.

Nesse ponto, vislumbramos a dinâmica em que se dá a gênese da relação com a viola. O instrumento aparece como elemento de relações triádicas entre o sujeito e o pai, o sujeito e a casa (espaço de vida), o sujeito e uma coletividade próxima (“escutava eles combinando”). Hipotetizamos que essa dinâmica inaugural — em sua relação com a herança cultural sobre a viola — fortalece o instrumento enquanto um ponto de fusão para significações relevantes à posição do eu-cantador. Tais relações são atualizadas na ação do sujeito ao longo de sua história, transformando, fortalecendo ou agregando novas significações em torno do instrumento musical.

*É tanto que quando eu comecei a me apresentar eu já sabia tocar o baião, e a maioria das modalidades da cantoria eu já sabia cantar. Que antes de me apresentar eu já tocava pra mim, eu já cantava pra mim. Então quando eu me apresentei a primeira vez, já foi tocando, e aí muitos se admiraram. ‘Oxente! Mas a gente não via. Como é que pode?’ E aí, quando eu me apresentei umas três vezes, já(/) porque eu já cantava só, pra mim, né? Já sabia cantar sextilha, décima, coqueiro da Bahia, muito, muitos gêneros da cantoria eu já sabia cantar. E era surpresa pros outros, mas pra mim não era, porque eu já tava ensaiando sozinho.*

Nesse fragmento visualizamos algo da gênese da posição do eu-cantador, sendo notória a dinâmica de se constituir na primeira audiência de si mesmo (“antes de me apresentar eu já tocava pra mim, eu já cantava pra mim”). Importante ressaltar que, seguindo a perspectiva dialógica, compreendemos que essa fase de escuta de si mesmo é sustentada pela relação vivida na experiência com os outros e, também, pelas outridades perspectivadas imaginativamente. Assim, interpretamos que a fase inicial da escuta de outros cantadores expande-se para a escuta de si, funcionando como uma preparação para a avaliação pelos outros.

Isso nos permite interpretar que o fragmento enunciativo em questão apresenta uma aproximação mais intensa entre elementos dos eixos 1 (Outridades dialógicas) e 4 (Estética), na medida em que as outridades presentificadas na experiência ou perspectivadas imaginativamente dão sustentação às transformações vividas pelo sujeito na compreensão de si (de ouvinte a cantador) e na valoração de seu fazer.

Essa valoração inicial parece se dar em dois tempos: na escuta de si e, em seguida, a partir dos efeitos percebidos nos outros, quando o cantador começa a se apresentar nos pequenos círculos. Compreendemos, também, que essas modalidades de escuta se atualizam por toda a trajetória do sujeito, posto que são pervasivas ao conjunto dos enunciados.

Ainda nesse fragmento, vemos que o efeito marcante percebido pelo sujeito nos outros é a surpresa (“Oxente! Mas a gente não via. Como é que pode?”). No conjunto das entrevistas, observamos que provocar a surpresa no outro e em si mesmo é um efeito que participa do encantamento almejado pelo cantador em sua ação.

O trecho que vem na sequência nos fornece elementos para ampliar a compreensão sobre a dinamicidade da escuta ao longo do tempo e sua relação com a construção da singularidade.

**PESQUISADORA:** *Eu queria entender (.) porque é um percurso longo. Em que momento você passou a se identificar como cantador de viola?*

**ENTREVISTADO:** *Então, assim, tem aquele período escuro, né? A ponte. A ponte de madeira, como se diz, que tá cai-não-cai. Você fica naquele período que você não é conhecido. Você tá começando, você não participa das cantorias oficiais, você não participa dos festivais. Você também não tem a bagagem de enfrentar quem já tá consolidado, não é? Aí você fica naquela (...), naquela insegurança, né? Naquela transição. ‘Ah, eu vou chegar?’ Num é? E aí é um período que passa. E, assim, eu mesmo... você fica, eu acredito que... não sei com os outros, mas eu (/) você fica com medo de não chegar.*

Nesse fragmento, interpretamos a referência feita pelo sujeito a uma “ponte de madeira” enquanto metáfora cotidiana para a fragilidade de uma posição do eu que está em construção, do que “não é”, e, assim, cuja sustentação transita por uma zona de opacidade (“naquela insegurança, né? Naquela transição. ‘Ah, eu vou chegar?’). Esse início de carreira é marcado pela compreensão de não fazer parte do universo habitado pelas outridades dos cantadores profissionais (“você não participa das cantorias oficiais, você não participa dos festivais”), o que, nesse fragmento enunciativo, engendra ansiedade (“você fica com medo de não chegar”).

Nesse ponto, consideramos relevante o fato de o falante intercambiar os pronomes *eu/você* de forma mais acentuada que na maior parte da entrevista (“eu mesmo... você fica, eu acredito que... não sei com os outros, mas eu(/) você fica com

medo de não chegar”), o que aparenta uma tensão maior no esforço de autocontemplação. Interpretamos que a intensidade do afeto que emerge na reconstrução daquele período de sua vida (medo) exerce uma pressão que mobiliza o entrevistado em direção à agentividade do sentir.

O próximo trecho corresponde à continuação da resposta anterior.

*Fica aquela parte escura que você fica. Isso aí, aí você vai, é consequência do tempo. Quem vai dizer é o tempo. Você vai fazer sua parte, entendeu? Se você, você vai fazer sua parte e, digo aí, um período de 10/12 anos pra você chegar e se firmar. Mas, respondendo à sua pergunta, você vai dizer ‘Não. Eu estou aqui, eu sou esse’ quando você começa a comparar a sua cantoria com a cantoria dos que já são consolidados. Então se você vai pra um festival que tem, digamos, dez cantadores, e tem nove ou oito que são consolidados, e você naquela noite conseguiu ganhar o primeiro lugar no festival, então sua cantoria já tá equivalente a deles, não é? E aí se você começa a receber convites. Pra cantar nas mesmas cantorias com os cantadores já reconhecidos e que tem credibilidade, aí você começa já a se nivelar. Você vai dizer ‘Não. Se tão me convidando pra cantar com cantor famoso é porque (.) não é? Eu já tenho capacidade.’ Se eu tô cantando nos festivais, e tô ganhando os festivais também, igual eles... Então você vai começar a comparar, certo? E... a maior resposta é quando você realmente se sente seguro pra ir lá e disputar. Vai dizer ‘Não. Eu subo ao palco porque eu tenho capacidade de cantar, de disputar com qualquer um’. Mas quando você chega a isso, não é? De... de comparar, que você tá ali, quando você realmente tem a segurança, e perde o medo, se sente capaz de ir e enfrentar quem tá lá tocando, você já diz assim ‘Não. Eu cheguei. Eu estou aqui.’*

Esse trecho ratifica a relevância das outridades dialógicas (eixo 1) dos cantadores mais experientes na construção da posição do eu-cantador. Fica nítido que a autoafirmação é construída a partir de um exercício constante de comparação com os outros cantadores, cujas habilidades na cantoria balizam a compreensão que o entrevistado tem de sua própria desenvoltura. Em sua fala, o participante explicita que o momento em que ele compreende a si mesmo como cantor capaz de competir com os demais culmina na dissipação do medo e na consolidação de sua posição na comunidade da cantoria. Contudo, hipotetizamos que essa posição, uma vez estabilizada, não estaria livre de tensões, no caso de nosso participante, uma vez que a busca por reconhecimento é pervasiva aos enunciados. Essa hipótese é sustentada, também, a partir de quatro fragmentos que interpretamos como indícios de diálogo interno entre as posições do eu-cantador-experiente e do eu-cantador-iniciante (1: ‘Não. Eu estou aqui, eu sou esse’; 2: ‘Não. Se tão me convidando pra cantar com

cantador famoso é porque (.) não é? Eu já tenho capacidade.’; 3: ‘Não. Eu subo ao palco porque eu tenho capacidade de cantar, de disputar com qualquer um’; 4: ‘Não. Eu cheguei. Eu estou aqui.’). Quando o cantador profissional consolidado faz essas afirmações, todas iniciadas pela partícula de negação, parece estar fazendo oposição aos resquícios de dúvida e insegurança do cantador iniciante. Interrogamo-nos se essa posição do eu-cantador-iniciante permaneceria em diálogo com o eu-cantador-experiente nos momentos de incerteza, vivificando a busca por reconhecimento.

Além das outridades explícitas dos cantadores mais experientes, entendemos que as outridades do público estão presentes no trecho de maneira implícita, dado seu papel fundamental para o resultado que o cantador alcança nos festivais. Além disso, a “credibilidade” dos cantadores “consolidados” depende diretamente de sua aceitação pelo público e pelos apologistas, ocorrendo interdependência entre reconhecimento pelos pares e reconhecimento pelo público na construção da posição do eu-cantador.

A partir desse momento, a entrevista inicial é deslocada da trajetória do sujeito na cantoria para questões relativas à atualidade da experiência e às vicissitudes de sua ação. Continuamos apresentando os enunciados conforme a sequência em que aconteceram.

**PESQUISADORA:** *Particularmente, tem algum tema que você gosta de cantar mais?*

**ENTREVISTADO:** *Tem. Tem, sim. Tem temas que aparecem em festivais de cantoria que você canta porque você tá trabalhando, né? Você tá ali prestando um trabalho, um serviço. Enquanto as pessoas tão deleitando-se, se divertindo, você tá trabalhando. E se você é profissional, você quer fazer bom. Tanto pra tá à altura do seu parceiro, quanto pra satisfazer o público que está ouvindo.*

Verificamos que o presente fragmento sintetiza algumas das dualidades que são pervasivas aos enunciados do entrevistado. Nesse trecho, identificamos mais um indício da dualidade **arte e trabalho**, sendo que este último assume o predomínio na rede de significações (“Você tá ali prestando um trabalho, um serviço”) posto em situação de oposição ao prazer (“Enquanto as pessoas tão deleitando-se, se divertindo, você tá trabalhando.”) No trecho, especificamente, essa dualidade parece ter aproximação com outra: **para mim e para o outro**, que relacionamos à atitude de abertura pelo sujeito quanto à sua rede valorativa em prol do que ele antecipa como

a expectativa do outro. Vale lembrar que a trajetória particular na posição de cantor teve início no **para mim** (“Que antes de me apresentar eu já tocava pra mim, eu já cantava pra mim.”). Identificamos, a partir desse trecho, que a passagem ao polo **para o outro** tem como um de seus vetores a expectativa de reconhecimento pelos pares e pelo público (“Tanto pra tá à altura do seu parceiro, quanto pra satisfazer o público que está ouvindo”), questão recorrente nas entrevistas.

Nessa direção, visualizamos uma situação de tensão no próprio atravessamento entre os eixos 1 (Outridades dialógicas) e 4 (Estética), em razão de que a impactação afetiva e cognitiva suscitada no sujeito a partir de sua ação parece ser colocada em suspensão a fim de que ele realize deslocamentos exotópicos, fortemente regulados pela dualidade **reconhecimento e não reconhecimento**.

O entrevistado prossegue sua fala com o seguinte:

*Mas tem temas que quando pede, você já(.) é(.) acha melhor. Né? Tipo, você vai cantar um tema sobre esporte. Tem gente que não gosta, né? Às vezes você tem o conhecimento, mas você não gosta, não tem aquela doçura da poesia. Um tema sobre saudade da infância, um tema assim, romântico, saudade, de amor... são esses temas assim que a gente gosta de cantar, porque talvez seja a sua capacidade maior pra aquilo, sua tendência é você colocar mais doçura na poesia. Né? Porque tem assuntos que, mesmo que você queira, num cabe. Então tem os temas, né? O inverno no Sertão (:::) temas de saudade (:::) Alguns temas que falam de paz, de amor. É (..) uma coisa de sentimento, acho. De sentimento é melhor de cantar. Essa parte aí. Porque quando não é sentimento fica aquela parte mecânica, seca. É nesse sentido aí.*

Esse fragmento nos proporciona uma aproximação ao núcleo que sustenta a relação singular do entrevistado com a dimensão estética de seu fazer (eixo 4). Afeto e sensibilidade aparecem como aspectos que provocam maior aderência da cantoria aos polos **arte e para mim**, quando tomamos por referência a dualidade com **trabalho e para o outro**. Os temas relacionados ao amor romântico e à nostalgia revelam gozar de uma forte potência afetiva para o entrevistado (“Um tema sobre saudade da infância, um tema assim, romântico, saudade, de amor... são esses temas assim que a gente gosta de cantar”), o que nos permite indagar se as metáforas vivas, para ele, estariam atreladas à polivalência dos signos em torno dessas temáticas (eixo 4: a).

Como em outros enunciados, observamos, também, uma tendência do entrevistado à evitação dos recursos linguísticos que aludem à primeira pessoa do singular (vide grifos), embora a pergunta tenha sido direcionada às preferências dele

(“Particularmente, tem algum tema que você gosta de cantar mais?”). Por ora, concebemos como alternativas para a compreensão desse fenômeno: 1) O distanciamento percebido pelo sujeito em relação à pesquisadora, resultando em cautela no revelar-se; 2) As posições de professor e aprendiz assumidas na entrevista, respectivamente, pelo entrevistado e pela pesquisadora, produzindo uma tentativa do sujeito em gerar convergência com sua interlocutora a fim de possibilitar o deslocamento desta última para a posição dos cantadores pelo uso do “você”.

Ainda assim, ao tomarmos como referência de análise as significações que predominam no conjunto da entrevista, vemos que o falante não foge à sua singularidade, sendo compreensível que a autoria está implicada nesse enunciado. No extrato “são esses temas assim que a gente gosta de cantar, porque talvez seja a sua capacidade maior pra aquilo, sua tendência é você colocar mais doçura na poesia.”, emergem sentidos que serão construídos, posteriormente, como definidores do que o entrevistado nomeia como “minha cantoria”, sintetizados na metáfora da doçura. Identificamos, também, “seca” como outro signo que apresenta polivalência importante para a impactação afetiva do entrevistado e para o sentido de autoria (“Porque quando não é sentimento fica aquela parte mecânica, seca”). Nesse fragmento, “seca” emerge como termo que qualifica a cantoria esvaziada de sensibilidade. Em contrapartida, “seca” é signo que permeia o repente sertanejo em referência ao período de longa estiagem, vívido em abertura de sentidos.

Interpretamos, ainda, que a autoria está implicada nesse enunciado concatenada a partir dos sentidos de “capacidade” e “tendência”, que nas falas do entrevistado aludem a uma potência singular, constituída pelos conhecimentos e pela disposição afetiva de cada um.

Na pergunta a seguir, procurávamos explorar como a ação do cantador poderia ser impactada pelas diferenças entre os sistemas de valores particulares dele e do público. Essa questão produziu enunciados que entendemos aderirem com maior intensidade ao eixo 1 (Outridades dialógicas), com entrelaçamentos aos eixos 3 (Técnica) e 4 (Estética).

**PESQUISADORA:** Entendi. E, assim, uma coisa que eu fico pensando: quando vem o mote, normalmente são afirmações. Tem motes que são afirmações sobre crenças, aspectos da vida... Já aconteceu de ser uma coisa que você nem concorda e ter que cantar aquilo?

**ENTREVISTADO:** *É, tem. Tem alguns temas. Mas já teve até assim, um caso mais, tipo, política. Tipo, a gente (.) em período de eleição, a gente tem como combinar com os cantadores e dizer ‘Olha, nesse período, numa cantoria, a gente não vai cantar política local, nem estadual, e nem nacional.’ Porque você tá cantando, o camarada, tipo, mora numa determinada cidade, e ele lá faz parte da oposição, digamos. Aí ele pega um tema criticando o prefeito atual. Então, aí coloca a gente numa situação dessa... Digamos que as outras pessoas são da situação, não vai gostar, aí pode gerar algum conflito até dentro do evento. Então a gente tem o direito de dizer ‘Olha, nesse período a gente não vai cantar política, entendeu? Em respeito. O voto é particular, você vota em quem você quer’. Pra não desgostar nem um lado nem outro. A gente tem como dizer isso. E até perder o ouvinte, se ele for pagar cantoria de bandeja tradicional, não pagar, ou, se já pagou, a gente ter que devolver. Ou se vai entrar na portaria ‘Não. Eu vou deixar de entrar porque não vai cantar meus temas’. Não tem nenhum problema, mas a gente enquanto profissional não vai tá (:::) assim (..) sendo refém dessas situações. Não é? E assim, outros temas que não atinja nada, mesmo que a gente não goste de cantar, a gente canta. Às vezes o mote é ruim de rima. A gente sabe que não vai produzir muito nele porque ele (/) ele não tem uma abertura boa (..) mas a gente, como tá trabalhando, canta.*

A “cantoria de bandeja tradicional” a que o entrevistado se refere é a modalidade originária da cantoria de viola, em que a contrapartida financeira ao repentista é feita conforme a disponibilidade de cada expectador. Com o movimento de profissionalização dos cantadores, tornou-se comum receberem cachês acordados previamente, mas a cantoria de bandeja não foi extinta. Essa origem é relevante para refletirmos sobre o paradoxo de uma expressão artística nascer para ser “gostada” pela audiência, diferentemente de expressões artísticas de outra ordem. No caso em estudo, a outridade do público é participante e coercitiva na ação do sujeito, sobrepondo-se à sua disposição afetiva (“mesmo que a gente não goste de cantar, a gente canta”) e o conduzindo a fazer concessões naquilo que ele concebe como tecnicamente melhor, em prol de manter a conexão com as audiências (“A gente sabe que não vai produzir muito nele porque ele (/) ele não tem uma abertura boa”). O fragmento enunciativo revela que a margem para escapar ao imperativo do outro está atrelada a uma situação extrema de conflito com o sistema de valores do sujeito. Fora disso, o senso de estar prestando um serviço predomina (“mas a gente, como tá trabalhando, canta”), o que é corroborado pela continuação da resposta:

*É (:::) E um caso exclusivo é uma situação dessa que você tem de política, né? Ou alguém criticar uma pessoa que a gente não tem nada a ver, tá fazendo aquilo pela pessoa. Eu mesmo já (/) já cheguei a*

*barrar ouvinte de cantoria nesse sentido. Querendo que a pessoa cante política atacando a pessoa que eu não tenho nada que criticar, termina magoando outras pessoas. Mas não canto. Mas assim, nesse sentido do mote ser ruim, ruim de rima, tudo, a gente canta. Canta, nem que a gente cante menos tempo, mas canta. A gente não vai cantar só o que a gente quer. Porque quando a gente vai pra uma cantoria, digamos que tenha trinta pedidos durante a noite, né? Exceto um desse que é direto, assim, há uma crítica que não tem nada a ver, a gente se abstém de não cantar. Mas outros, pela dificuldade da rima, que não dê pra produzir, a gente canta, normalmente.*

Esse trecho fortalece nossa interpretação de que ação do sujeito é regida por uma dualidade entre **trabalho** e **arte**, sendo o primeiro relacionado à ideia de serviço, de servir ao outro, enquanto o segundo se liga ao campo do que é poético. Verificamos o entrelaçamento entre os eixos 1 (Outridades dialógicas) e 3 (Técnica), porquanto o sujeito acolhe o mote, antecipa imaginativamente a intencionalidade, as ações e a responsividade afetiva das diferentes outridades (“Querendo que a pessoa cante política atacando a pessoa que eu não tenho nada que criticar, termina magoando outras pessoas.”), e, a partir disso, regula a produção da estrofe (“Mas assim, nesse sentido do mote ser ruim, ruim de rima, tudo, a gente canta. Canta, nem que a gente cante menos tempo, mas canta”).

A próxima passagem ocorreu na sequência, a partir de uma pergunta em que buscávamos perscrutar compreensões e afetos do sujeito sobre a interação com o parceiro na cantoria. Por se tratar de uma resposta mais longa, faremos sua apresentação de forma fragmentada, a fim de auxiliar a leitura e sintetizar as interpretações propostas.

**PESQUISADORA:** *Uma curiosidade que eu tenho é em relação a esse momento da construção do seu verso. Eu fico pensando, até que ponto o que um tá falando naquele momento tem impacto no que o outro tá produzindo? Como é isso pra você?*

**ENTREVISTADO:** *Olha, assim (/) tipo, um festival mesmo (/) um festival, que é aquilo, coisa de palco, né? Se (/) se eu fosse cantar tipo ‘Eu vou cantar bem à vontade’, talvez eu produzisse mais. Mas você vai ter que tá cantando, tendo a criatividade, e tá ligado com o público, né? Ter uma certa efervescência em cima do palco, pra não ser aquela coisa fria, aquela cantoria fria. Eu podia até cantar mais lento, e produzir mais. Aí você não vai tá tão (.) aquele artista de palco ligado com o público.*

Nesse trecho, acessamos mais uma face da porosidade entre os quatro eixos interpretativos propostos. De início, distinguimos a dualidade **efervescência** e **frieza**,

e, ainda, a dualidade **ritmo** e **produção**, ambas tensionadas na relação cantador-cantoria-outridades no curso da ação. O enunciado nos permite interpretar que, ao antecipar a expectativa do outro (eixo 1 – Outridades dialógicas), o cantador impõe à própria ação a demanda por um ritmo específico, que seja percebido por ele e pelas audiências como rápido (eixo 3 – Técnica). A temperatura “efervescente” é sustentada pela percepção de velocidade elevada do dizer e mantém a ligação com o público (eixo 4 – Estética). Por outro lado, a “cantoria fria” traduz uma descontinuidade significativa entre o tempo do cantador e o tempo das audiências, provocando afastamento entre eles (“Aí você não vai tá tão (.) aquele artista de palco ligado com o público”) (eixo 2 – Temporalidade).

Numa leitura sobre o processo de autoração, identificamos que o sujeito expressa aceitar uma perda em sua produção a fim de conservar o ritmo que ele antecipa como expectativa do público (“Eu podia até cantar mais lento, e produzir mais.”). A dualidade **ritmo** e **produção** se difunde pelos enunciados relativos à ação na cantoria, possibilitando-nos olhar para as dinâmicas entre continuidade e descontinuidade percebidas pelo entrevistado em sua relação com o público e com o parceiro (eixo 2 – Temporalidade, a).

*Aí já vem outra coisa a mais que você tem que fazer. Você é obrigado cantar, ser criativo e tá naquela expressão ligado com o público. Que é diferente daquela ‘Não, vou relaxar bem muito, vou cantar bem no meu tempo’. Posso produzir mais, mas vai ser uma apresentação fria, pra ter essa conexão com o público, né? E (:::) aí você (/) cobra muito da pessoa, porque você vai ter que cantar, criar e se expressar, e tá com aquela ligação todinha, ou seja, colocando arte na apresentação, não é?*

Nessa passagem, ratificamos as interpretações anteriores, verificando que o tempo é um regulador significativo da ação. Diante de sua irreversibilidade, o sujeito abdica de buscar elaborar uma estrofe melhor em prol da estrofe possível, a fim de sustentar a conexão com o público. Nessa dinâmica, a outridade é coercitiva e ao mesmo tempo objetivo da ação do cantador.

Na sequência, o entrevistado expande essa compreensão para a outridade do parceiro:

*A questão do (:::) do (:::) do quando o outro está cantando, assim (.) você tem que dar um ritmo à cantoria também. Eu posso dizer ‘Não, eu já montei minha estrofe, mas essa aqui não tá boa, vou fazer outra’.*

*Mas vai dar um espaço muito grande de um verso pra outro, vai terminar esfriando (.) a apresentação da cantoria. Tem que dar aquele ritmo, né? Então você vai ter que ficar bem ligado, e tentar ser criativo e produzir muito em pouco tempo.*

A riqueza desse enunciado para nossa pesquisa está em sua introdução à dinâmica da atenção para si e para o outro, que interpretamos ser fundamental para o efeito que o sujeito busca causar na audiência (“quando o outro está cantando, assim (.) você tem que dar um ritmo à cantoria também”). Mais uma vez, surge a questão de regular a busca pela melhor estrofe possível mantendo a conexão com o público, por meio de uma cantoria “quente” (“Mas vai dar um espaço muito grande de um verso pra outro, vai terminar esfriando(.) a apresentação da cantoria”). Importante registrar que o cantador prepara sua estrofe, ou pelo menos parte dela, enquanto seu parceiro está cantando. Contudo, essas estrofes não são independentes entre si, de maneira que o sujeito precisa realizar a coordenação entre o que ele canta e o que foi cantado anteriormente pelo parceiro.

A princípio, tal interpretação parece contraditória em relação à passagem seguinte. No entanto, entendemos que estão em jogo diferentes formas de escutar o outro no curso da cantoria. Essa ideia será melhor desenvolvida posteriormente.

*Enquanto o outro tá cantando, você não tá escutando o outro. Você sabe que ele tá cantando ali, mas você não tá escutando. Você (/) tipo (/) numa sextilha, que pega a deixa, a pega-deixa (.) você vai escutar só a primeira rima dele. Entendeu? Ele diz (...) é (:::) ‘Eu estou cantando aqui/Ao som da minha viola’. Quando chega em ‘viola’, que eu sei que é a rima dele, eu vou escutar só até aqui. Quer dizer, quando ele diz ‘Eu estou cantando aqui/Ao som da minha viola’, eu sei que a deixa é ‘viola’. Depois que ele disser ‘viola’, agora eu não vou mais ouvir. Já vou pegar a deixa de ‘viola’ e vou produzir minha estrofe. No intervalo que dá. Então, aí (..) se você der um tempo muito grande pra você fazer sua estrofe, não vai ter cantoria. Vai ficar uma coisa (.) sem ritmo.*

Desse fragmento, hipotetizamos que a sonoridade da palavra tenha aderência à dimensão da elaboração estética, uma vez que modifica os efeitos que o sujeito perspectiva em sua relação com a audiência. Nessa direção, interessamo-nos pelo termo “pega-deixa” que alude à ideia de um jogo em que os participantes devem fazer sua ação funcionar em complementação à do outro. Se um cantador deixa a sonoridade da palavra que o outro, pela regra do jogo, deve pegar, a quebra dessa disposição faz cair o efeito de encantamento na audiência.

Vemos que o sujeito faz transições entre escutar o parceiro e construir sua estrofe, regulando a atenção para privilegiar a escuta do outro ou a construção do que vai cantar em seguida (“Você sabe que ele tá cantando ali, mas você não tá escutando.”). Interpretamos que, quando o entrevistado diz que “não tá escutando” o parceiro, parece que isso traduz formas diferentes de escutar: numa se buscam as significações, para apreender o tema cantado; noutra, busca-se captar a sonoridade da palavra para gerir o emprego da rima e evitar a repetição. Relacionamos essa dinâmica com ao eixo 3 (Técnica), item a, porquanto o cantador estaria lidando com a instrumentalidade semiótica da palavra, buscando aí cumprir as regras de rima.

Ainda nessa passagem, vislumbramos que o ritmo emerge como condição de reconhecimento da cantoria, o que reafirma a relevância da temporalidade na ação criativa caracterizada pelo improvisado (“se você der um tempo muito grande pra você fazer sua estrofe, não vai ter cantoria. Vai ficar uma coisa (.) sem ritmo.”).

*Então tem também essa cobrança, você tem que dar ritmo à cantoria, tem que cantar veloz. O público também gosta daquela cantoria bem quente, não é? Pra dar o ritmo. E aí é essa questão (.) você não tá ouvindo o outro. Sabe que tá cantando, mas você vai produzir sua estrofe. Enquanto ele tá cantando, você tá criando a sua. Se quando ele terminar, a sua já tiver pronta, você já vai pegar de imediato (bate palmas). Se (:::) não chegou (/) não chegou ainda, você pode dar um tempinho, mas não pode demorar muito tempo. E, assim, eu mesmo, na minha técnica, não adianta você dizer ‘Não, eu quero fazer uma estrofe bem boa’, aí chegou uma lá, é sua vez, tá cantando, aí você ‘Não, mas essa aqui não tá tão boa (.) mas não tem como chegar outra, você vai ter que cantar aquela. E esperar vir outra melhor, ou pior do que aquela, entendeu? Mas (/) mas é (:::) é essa técnica aí que eu uso. Só escutar a primeira deixa. Deixou, já vou pensar na minha estrofe.*

Desse fragmento, interpretamos a emergência da estrofe significada pelo sujeito como algo que se faz dizer nele (“Se (:::) não chegou (/) não chegou ainda, você pode dar um tempinho, mas não pode demorar muito tempo”), estabelecendo uma dinâmica de alteridade do próprio dito em relação ao sujeito. Isso alude à dualidade **passividade** e **atividade** na ação criativa, em que o cantador transita entre um maior reconhecimento de sua agentividade ou uma compreensão intensa de irrupção do dito (“mas não tem como chegar outra, você vai ter que cantar aquela. E esperar vir outra melhor, ou pior do que aquela, entendeu?”).

**PESQUISADORA:** *Como é isso que você tá me dizendo? Caprichar é o quê? Porque você falou do começo, que o começo pode ser uma coisa mais simples. Como é que você vê essa diferença entre uma coisa mais simples e um verso mais caprichado?*

**ENTREVISTADO:** *Aí é assim (.) a gente vai ver também a questão particular. Tem um cantador (/) Tem um poeta mais poeta que o outro? Tem. É como se ele visse mais do que o outro, né? Então (.) tem (.) tem aqueles que são daquele nível. Então todos podem (/) mas tem um que é mais poeta que o outro. Você dá um tema lá, 'a paz'. Aí os dois estão cantando (.) mas aquele que é mais poeta, ele vai dizer mais coisa da paz. O outro vai ficar assim, sabe? Querendo dizer, mas sem dizer. Não consegue dizer. Parece que é assim(.) a criatividade dele é que é menos do que a do outro. Entendeu? Então (.) tem aquele que é mais poeta do que o outro. Ele vê mais. Tá entendendo? Ou seja (/) Digamos, nessa sala tem mesas, cadeiras, flores, livros. Aí tem um que vai ver tudo. Mas o outro só tem a capacidade de ver três objetos. Então, o que vê mais, vai dizer mais. Então, tem aquele que é mais poeta do que o outro (.) Então, mas (:::) caprichar no final é a capacidade de cada um de dizer coisas com mais poesia, com mais metáfora, com mais imagens. Por que todos não dizem? Cantando o mesmo canto, no som da mesma viola, e não diz. Porque tem aquele que é mais poeta do que o outro.*

Interpretamos essa passagem com importante aderência ao eixo 4 (Estética), na medida em que são abordadas questões relativas à poeticidade da cantoria. A metáfora da visão ampliada surge como um elemento que diferencia os poetas, o que entendemos como uma maneira singular de apreender e se relacionar com o mundo (“Digamos, nessa sala tem mesas, cadeiras, flores, livros. Aí tem um que vai ver tudo. Mas o outro só tem a capacidade de ver três objetos. Então, o que vê mais, vai dizer mais.”). Na compreensão do entrevistado, o poeta pode “dizer mais” em função de uma potencialidade particular e da situação em que se dá a ação. Nas investigações prévias à entrevista, vimos que dizer mais ou dizer muito, são alegorias que aludem à impactação que o poeta suscita no outro. Assim, há uma face relativa à quantidade da produção, que corresponde a quantas estrofes o cantador produzirá num certo tema; e há uma face relativa à qualidade dessa produção, valorada pelo sujeito pelas metáforas que constituem os versos (“caprichar no final é a capacidade de cada um de dizer coisas com mais poesia, com mais metáfora, com mais imagens. Por que todos não dizem?”).

*[...] Ele diz mais, não é? E aí, o desfecho é realmente a capacidade de dar o tema, né? É (:::) tipo, é (/) 'Plantar semente do amor/No jardim do coração'. Um mote. Quem é que vai dizer mais nesse mote? O que tem mais capacidade. Possa ser que sejam os dois, que sejam bem parecidos, assim, na questão do dom, do talento, da capacidade. Mas*

*naquela noite um pode tá mais inspirado do que o outro. E termina dizendo mais do que o outro. Aí não é uma coisa assim pronta e acabada, né? Não é fixa não, mas tem um mais poeta que o outro. Que aí, se você dá dez temas, e aquele outro canta mais, produz mais nos dez temas e o outro menos, então ele é mais poeta que o outro, tem mais capacidade.*

Destacamos, ainda, que a criatividade é compreendida pelo entrevistado como individual e competitiva, não obstante o fato de ser realizada em dupla (“Mas naquela noite um pode tá mais inspirado do que o outro. E termina dizendo mais do que o outro. Aí não é uma coisa assim pronta e acabada, né? Não é fixa não, mas tem um mais poeta que o outro.”). Nesse sentido, ao nos depararmos com essa demarcação de “ser mais poeta”, recorreremos à nossa pesquisa etnográfica para lembrar que, na região do Pajeú, a denominação poeta chega a ser um cumprimento generalizado, sendo possível que essa disseminação demande formas de diferenciação para reafirmar as posições.

**PESQUISADORA:** *Você falou da questão das metáforas, né? Como é que você percebe a relação do público com as metáforas? Na metáfora, a reação é diferente? Porque tem aqueles momentos que são mais descritivos...*

**PESQUISADORA:** *Justamente. Aí depende do público. Quem é que tá ouvindo? São pessoas que entendem? Não é? Tem o público que você produz bem pouquinho, porque a cantoria é quente. Bem rápido, um termina, outro pega, mesmo dizendo pouco. Aí ele vai vibrar, porque ele vai se encantar com a rapidez, tudo. Quando tem aquele público meio (.) poético, né? Entende profundamente (.) ele não quer rapidez, ele não quer gesto, ele não quer mímica, ele não quer pantomima, ele não quer nada, ele quer a criatividade. Você pode demorar meia hora no verso, mas ele quer (/) que ele entende. Então depende de quem tá ouvindo.*

Agora, nesse enunciado, visualizamos uma diferenciação em relação ao público, determinante para que o sujeito regule o ritmo e a própria gestualidade na cantoria. Sobre as metáforas, sua vivacidade aparece subordinada à interação com a plateia. Interpretamos que, caso o público não seja capturado pelas metáforas, elas tendem a morrer, expondo o cantador a um distanciamento em relação às audiências. É nítido que, na compreensão do entrevistado, a metáfora só se justifica quando conecta o cantador às audiências. Identificamos um novo ângulo da dinâmica entre os eixos 2 (Temporalidade) e 4 (Estética), uma vez que a demanda pela poeticidade

perspectivada pelo ator em sua audiência parece arrefecer o imperativo da velocidade (“Você pode demorar meia hora no verso, mas ele quer (/) que ele entenda.”).

Tais interpretações nos levam a hipotetizar que o par interacional do cantador poderia ser o público, a partir da forma como sua responsividade afetiva é significada pelo cantador para regular o curso da ação. Desse modo, o mote e o outro cantador exerceriam função de *affordance* semiótica, estabelecendo possibilidades e limites para a ação criativa.

Os próximos trechos são apresentados na sequência da fala, mas foram recortados para fins de síntese.

*Até um público estranho, quando a gente que é o cantador, que realmente aquela estrofe a gente sabe que foi boa, que teve muita imagem, muita metáfora, aí tem um camarada na plateia que reage. E ele aplaude, ele acena, dizendo ao outro (:::) A gente já começa a sondar que aquele ali entende. Enquanto os outros não tem nenhuma reação, porque não entende a força da metáfora, da imagem. Aí a gente vai também descobrindo, a gente tem a capacidade de descobrir na plateia. Você coloca aquela estrofe que o cantador achou ela muito boa, foi muito bonita naquele momento, e aquela pessoa lá no meio reagiu, é porque ela entende. Entendeu?*

Esse fragmento enunciativo nos permite fortalecer as interpretações anteriores, porquanto evidencia a dinâmica da ressonância entre o ator e sua audiência no processo criativo. Visualizamos a gestualidade no outro enquanto signo de responsividade afetiva (eixo 4 – Estética, item c) figurando no campo do inesperado para o sujeito, que se abre a “descobrir na plateia” o que aquele público tem como expectativa.

Na passagem a seguir, o entrevistado apresenta outros elementos que favorecem a ressonância entre o cantador e sua audiência:

*Às vezes acontece de (.) você ver que o camarada tá, tá fora do público. Não é? Tipo, se eu vou cantar em Petrolina. Petrolina(.) aí eu vou sondar (.) mas qual é a riqueza daqui, a economia, as características? Então eu posso falar do Rio São Francisco, das frutas de Petrolina (:::). Então, eu vou tá dentro do cenário da convivência do povo. Mas eu vou cantar lá, eu vou falar da robótica do Japão? Como? Um negócio bem fora do público, né? Tipo, aquele primeiro... aquele primeiro momento da cantoria, primeiro baião, a primeira sextilha. A gente vai cantar numa cidade, aí você já começa cantando tema de conhecimento. Tá tudo fora do povo. Talvez o público espere você cantar ‘Hoje eu vim cantar pra vocês. Estou feliz porque estou na cidade de vocês. Eu trouxe isso pra vocês, né? Trouxe minha viola,*

*meu talento, minha poesia'. Então, cê tá já (:::) se conectando com o público. Mas você chega lá (/) sem mais, sem menos, vai falar sobre (/) sobre (.) o inventor do notebook? Vai cantar assunto totalmente diferente (..) Esses assuntos vai ser mais na frente na cantoria. Então, se você puder cantar o ambiente (/) o que tem no ambiente, ou alguma coisa que você viu, ou (/) ou saudando o público, você já vai fazer uma ligação. Então vai depender muito do cantador. Já vi dupla chegar e cantar (:::) e já começar a cantar coisa estranha, e o público ficar totalmente desconectado do cantador. Porque não embasou. Tem essa questão também (..) cantar o dia-a-dia, aquilo do momento, o que tá acontecendo naquele momento, que você já vai se aproximar, vai ter uma conexão. Depois disso pode cantar qualquer tema que já tá conectado com você. Entendeu?*

A passagem nos possibilita interpretar que o sucesso da cantoria depende da sintonização entre os cantadores e o público, algo que é construído a partir da disposição do ator para imergir na realidade dessas outridades. Essa sintonização oferecerá a base para o cantador transitar por outros temas conservando a conexão com o público por toda a cantoria. Compreendemos que a solidez da conexão com o público demarca momentos de intersubjetividade que são determinantes para a experiência estética dos participantes, modificando o curso do processo criativo.

A entrevista inicial foi encerrada após essa resposta. Contudo, contávamos ainda com mais uma pergunta em nosso protocolo e tivemos a oportunidade de fazê-la ao sujeito num encontro posterior. Apresentaremos tais enunciados aqui, considerando-se a coerência temática com o restante da entrevista, já que abordam principalmente as compreensões do sujeito sobre si e sobre sua atividade.

**PESQUISADORA:** *Como você imagina sua vida se não tivesse a cantoria?*

**ENTREVISTADO:** *Certo (...)*

**PESQUISADORA:** *Que sentimentos te vem quando você imagina isso?*

**ENTREVISTADO:** *Assim, mas eu (/) eu (/) eu (..) assim, tipo, eu fosse poeta e não tivesse (...)? Ou a (/) ou (.) Tipo, assim (.) Ah, não (...)*

**PESQUISADORA:** *De forma geral. A poesia, de forma geral. A poesia, a cantoria.*

**ENTREVISTADO:** *Humm (...)*

**PESQUISADORA:** *Como é que você imagina?*

**ENTREVISTADO:** *Não, mas, assim, eu, como poeta, se eu não tivesse nesse meio, ou como uma pessoa normal? Como seria assim? (...)*

**PESQUISADORA:** *É, sem ser poeta, sem ser cantador.*

A pergunta principal desse trecho (“Como você imagina sua vida se não tivesse a cantoria?”) suscitou uma situação inédita na interação entre a pesquisadora e o entrevistado. De forma predominante, as trocas discursivas eram fluidas e o entrevistado aparentava sempre prontidão para apreender os questionamentos da entrevistadora e fazer suas elaborações a partir deles. Contudo, nesse trecho, a dupla interacional parece enfrentar uma dificuldade maior para construir um território comum de sentidos. Com efeito, considerando a premissa básica de que a subjetividade é construída nas interações e experiências vividas, a pergunta é carregada de contradição e poderia ser traduzida por: “como você se imagina não sendo você?”. Diante disso, verificamos que o entrevistado empreende um esforço para colocar em palavras o insólito da tentativa de afastamento de si. Selecionamos os seguintes recortes:

**ENTREVISTADO:** *Assim, né? (risos) É muito escuro. Porque eu podia tá em outra profissão, e os mesmos elementos que eu tenho na área da cantoria outra área podia ter me dado também, naquele meio. Mas, assim (/) mas, nesse sentido, aí vem a (/) a questão de você também se comparar a outras profissões (...) A outras profissões que às vezes não lhe dá tanto espaço (:::), não dá tanta amizade.*

*[...] Eu posso pegar o telefone, e eu tenho amigos do meio da cultura, apologistas, dizer ‘Olha, eu tô aqui, tal e tal’. Na mesma hora vai chegar carro, chegar hospedagem, chegar alimentação. Tá entendendo? Então, eu devo ao quê? Ao espaço que eu conquistei com a viola. A gente chegar em João Pessoa, chegar em Natal, chegar on (/) em vários lugares do Brasil e eu tenho amigos. E aí, todos foram conhecidos através da (/) da viola. Da cantoria. Entendeu?*

Para além da dificuldade imposta pela contradição na pergunta, esses fragmentos nos possibilitam visualizar a centralidade das relações com os outros para a significação que o sujeito constrói acerca da cantoria de viola. Depreendemos disso, ainda, a complexidade semiótica da viola, na medida em que ela agrega diferentes funções para o sujeito, atravessando as percepções sobre o passado, presente e futuro. A viola é referenciada como a mediadora de relações afetivas e profissionais,

de conquistas materiais e simbólicas, do próprio lugar a partir do qual o sujeito se reconhece e é reconhecido em sua comunidade.

No quadro a seguir, sintetizamos as interpretações construídas a partir dessa primeira entrevista.

**Tabela 1: Síntese interpretativa da entrevista inicial.**

<b>Principais dualidades</b>	<p><b>Arte – Trabalho:</b> verificamos nos enunciados que as compreensões e afetos sobre arte e sobre trabalho são postas em comunhão ou em oposição. Na comunhão, a cantoria é significada como arte e como trabalho, uma forma de manter o sustento e uma posição no mundo, bem como uma forma de construção de conexões com o público. Por outro lado, outras vezes, a cantoria é diferenciada de trabalho, que passa a definir um vínculo de emprego formal do entrevistado.</p> <p><b>Para mim – Para o outro:</b> verificamos, tanto na trajetória do sujeito quanto em sua reconstrução sobre a ação na cantoria, flutuações e tensões entre a ação que o sujeito realiza tendo como referência predominante ele mesmo e aquela em que se toma o outro como referência. Na trajetória de vida, o para mim aparece nas experimentações e primeiros contatos do sujeito com a viola; já no curso da ação, esse polo é interpretado como a integração entre o que o sujeito canta e o que ele qualifica como característico de sua cantoria. Na trajetória de vida, a predominância do para o outro aparece relacionada à expectativa de reconhecimento e autoafirmação. Na ação criativa, o para o outro aparece com maior aderência às compreensões de cantoria como trabalho.</p> <p><b>Reconhecimento – Não reconhecimento:</b> é pervasiva aos enunciados a expectativa por reconhecimento como um vetor importante nas regulações feitas pelo sujeito. Isso aparece de maneira explícita quando o sujeito aborda o período inicial de sua</p>
------------------------------	---

	<p>carreira na cantoria, tornando-se mais implícito nos enunciados em torno da posição de cantador experiente.</p>
	<p><b>Efervescência – Frieza:</b> essa dualidade agrega aspectos técnicos e afetivos da cantoria, emergindo a partir do modo de relação entre o cantador e o público. Essa metáfora de temperatura da cantoria envolve a rapidez no fazer e a responsividade afetiva que o cantador percebe no público.</p>
	<p><b>Ritmo – Produção:</b> o sujeito qualifica a produção como maior ou menor pela percepção de poeticidade da estrofe. Interpretamos que produzir mais implica o uso de metáforas vivas, capazes de tocar o sujeito pela emocionalidade, nostalgia, romantismo. Por outro lado, a rapidez no dizer é um imperativo do improviso. O sujeito evidencia que a rapidez pode implicar uma perda na qualidade da produção que ele entende ser capaz de realizar.</p>
	<p><b>Passividade – Atividade:</b> interpretamos que, nos enunciados acerca da ação, o sujeito transita entre o reconhecimento de sua agentividade e a irrupção da alteridade do dito, que tanto lança o sujeito num senso de espera, quanto permite que ele se surpreenda com a própria fala.</p>
<p><b>Outridades identificadas</b></p>	<p><b>Pai e vizinhos:</b> aparecem como cantadores amadores que mediaram a aproximação do sujeito à cantoria e à viola. Na relação com essas outridades, o sujeito começa sendo exclusivamente ouvinte.</p>
	<p><b>Primeira dupla de emboladores de coco que o sujeito viu:</b> o sujeito recupera a imagem dessa dupla a partir do encantamento, surpresa e curiosidade sobre a rapidez no improviso.</p>
	<p><b>Cantadores mortos que antecederam o sujeito:</b> os cantadores que estão na história da cantoria são as referências máximas de reconhecimento pelo público e pelos herdeiros artísticos.</p>

	<p><b>Cantadores vivos mais experientes e mais reconhecidos:</b> aparecem relacionados à admiração e à observação que o sujeito realiza para a construção do eu-cantador. A comparação com os mais experientes é crucial no início da trajetória e persiste na atualidade.</p>
	<p><b>Público generalizado:</b> exerce função de par interacional na ação criativa; a responsividade do público é predominante nas regulações feitas pelo sujeito no curso da ação criativa. Há esforço para construir conexão com o público.</p>
	<p><b>Público poético:</b> audiência que se diferencia a partir da forma de afetação pelas metáforas, pela emocionalidade. Opõe-se ao público que prioriza rapidez e intensidade na gestualidade.</p>
	<p><b>Parceiros na cantoria:</b> a técnica é o orientador na escuta do parceiro cantador; valorização da melodia, da velocidade e da capacidade de conexão com o público.</p>
<p><b>Co-emergências observadas no relato.</b></p>	<p><b>Eixo 1 – Outridades dialógicas † Eixo 2 – Temporalidade:</b> a interdependência entre a dinamicidade de vozes e as transformações percebidas pelo sujeito em sua posição no mundo ao longo do tempo psicologicamente percebido.</p>
	<p><b>Eixo 3 – Técnica † Eixo 4 – Estética:</b> a velocidade no improviso mantém a conexão com o público e possibilita expressões de responsividade afetiva (aplausos, gritos etc.).</p>
	<p><b>Eixo 1 – Outridades dialógicas † Eixo 4 – Estética:</b> a conexão com o público se relaciona à ocorrência do inesperado para o sujeito; a atmosfera da cantoria depende dessa interação e impacta no modo como o sujeito é afetado pela situação e por seus próprios ditos.</p>
	<p><b>Eixo 2 – Temporalidade † Eixo 3 – Técnica:</b> o tempo é um orientador importante de como o sujeito poderá construir a estrofe, seguindo as regras de rima e métrica.</p>

	<p><b>Eixo 1 – Outridades dialógicas</b> ; <b>Eixo 3 – Técnica:</b> o sujeito, no curso da ação, antecipa imaginativamente a intencionalidade do público, busca capturar os elementos que suscitarão maior engajamento e, a partir disso, regula a velocidade, gestualidade e poeticidade no cantar.</p>
	<p><b>Eixo 2 – Temporalidade</b> ; <b>Eixo 4 – Estética:</b> a percepção de uma intensa descontinuidade entre o tempo da composição pelo eu cantador e o tempo de expectativa do público impacta na conexão entre eles e nos afetos engendrados em cada um.</p>

Fonte: Silva (2020).

### 9.3 ENTREVISTA DE EXIBIÇÃO COMENTADA COM O CANTADOR

A segunda entrevista foi realizada como uma exibição comentada da cantoria gravada em vídeo. Fizemos uma seleção prévia de trechos que poderiam ser mais explorados, relacionando-os às perguntas que consideramos pertinentes, com base em um protocolo que elaboramos antes de irmos a campo. Esses trechos e perguntas nos serviram como orientação durante a exibição, mas não nos limitamos a eles. O vídeo foi exibido integralmente e respeitamos a espontaneidade dos temas que emergiram naquele momento.

Novamente, apresentaremos os trechos selecionados na sequência em que aconteceram, a fim de conservar ao máximo o encadeamento dos enunciados. Para contextualizar o leitor, incluiremos o trecho da cantoria e, quando necessário, uma descrição do que estava sendo mostrado no vídeo ou acontecendo na situação da entrevista. Para análise, retomaremos como referência os quatro eixos analíticos elaborados anteriormente: 1) Outridades dialógicas; 2) Temporalidade; 3) Técnica; e 4) Estética.

[Pesquisadora está ajustando o equipamento para iniciar a exibição.]

**PESQUISADORA:** *Você costuma se assistir?*

**ENTREVISTADO:** *A gente assiste porque a gente grava muito DVD, aí antes de lançar a gente assiste. A gente não assiste mais porque não tem tempo, sabe? (risos)*

**PESQUISADORA:** *E você gosta de se assistir?*

**ENTREVISTADO:** *Assim (..) normal, sabe? (..) Normal. Você pegou tudo, né?*

Nesse preâmbulo, pretendíamos explorar genericamente as compreensões e afetos do sujeito quanto à situação de ser audiência de si mesmo. Parece ser comum ao universo de um cantador profissional assistir aos vídeos dos festivais, algo que o entrevistado caracteriza nesse momento como “normal”. Essa noção de ordinariedade já foi identificada na entrevista inicial, durante a passagem em que o participante fala sobre como o cotidiano o leva a considerar a habilidade de improvisar na cantoria algo comum (“a gente vive tanto no meio que pensa que é comum”).

**VÍDEO:**

A dupla começa a entoar uma melodia enquanto ajusta as violas; o entrevistado faz isso vagueando o olhar para o lado; observam-se alguns movimentos labiais sutis.

**ENTREVISTADO:** *A gente fica bem longe, né? Sendo (/) quando a gente se concentra (.) a gente fica bem (/) bem longe.*

Nesse momento, começamos a visualizar o jogo de atenção que está envolvido na cantoria. Compreendemos que o ficar “longe” a que o entrevistado se refere é uma reconstrução que ele realiza quando observa seu olhar vagueando, ou seja, não se refere a uma distância física — o que ele confirmou em outro momento da entrevista. Interpretamos o significado do “longe” como uma forma de desprendimento do aqui e agora. Assim como é preciso afinar a viola para começar a cantoria, há momentos de uma espécie de afinação intuitiva, por meio da qual se busca produzir o estado subjetivo facilitador da ação.

**VÍDEO:**

**Parceiro canta:** A história do repente/Do poeta cantador; Tem tudo da natureza/Tem saudade, mas tem dor; Contada pelos ouvintes/Que moram no interior.

**ENTREVISTADO:** *Pronto. Ele disse ‘cantador’, não foi? A partir disso aí, é como eu te falei, a gente já começa a criar a nossa. Porque é o seguinte: a gente tá cantando sextilhas, que é a estrofe com seis versos. Seis versos. Cada linha do poema é um verso. Tu (...) tu entende muito assim, de (...) Dessa parte, da estrutura?*

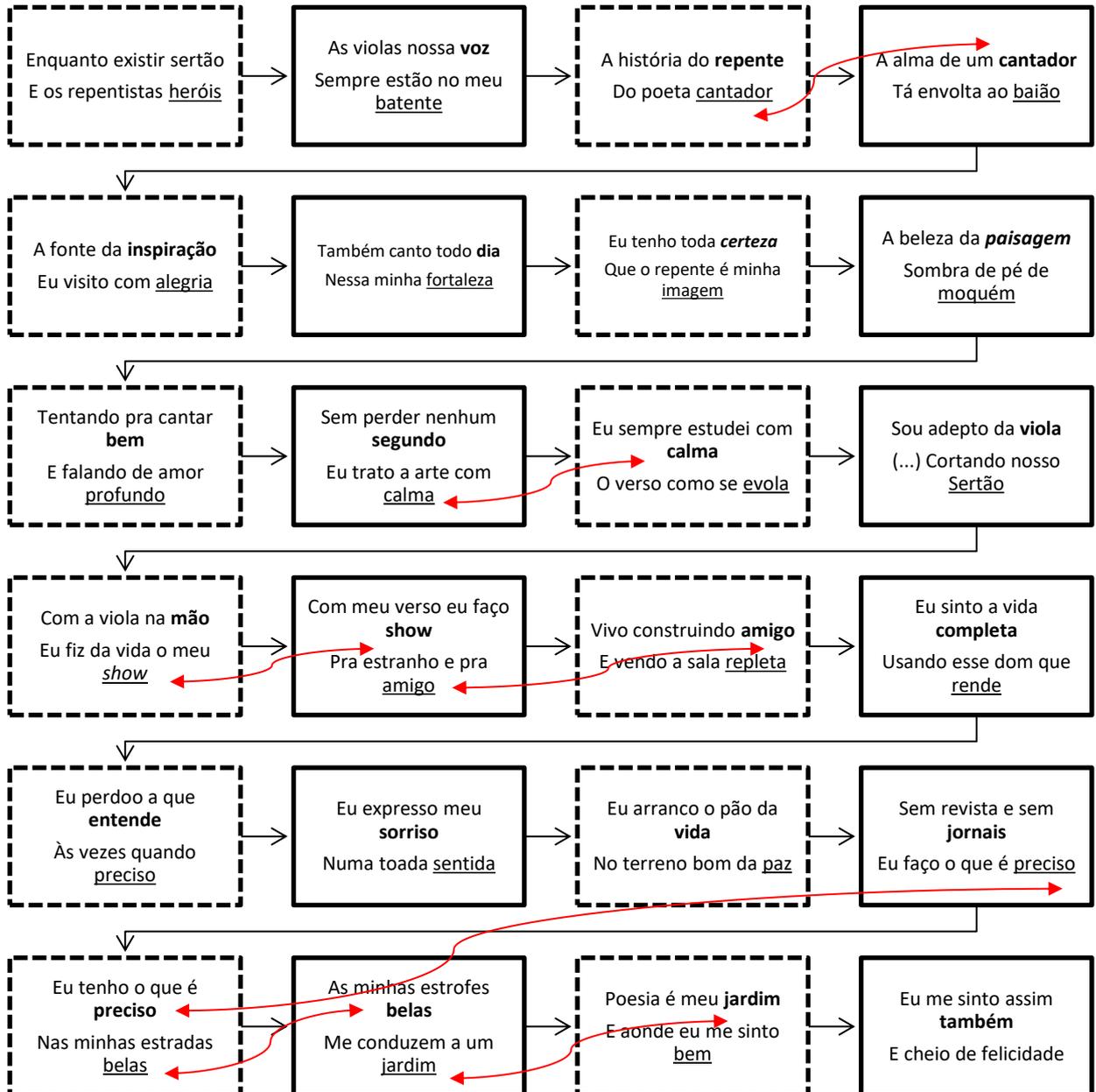
Consideramos importante incluir esse trecho para registrar que, assim como a primeira entrevista, essa segunda também teve seu início marcado por indicativos de uma assimetria entre a pesquisadora e o entrevistado quanto ao saber sobre a atividade. Embora não possamos prever como se daria a entrevista caso não existisse essa diferença, hipotetizamos que ela pode ter contribuído para que o entrevistado fosse mobilizado a falar sobre sua ação de maneira minuciosa, quando ele próprio a caracterizava como normal ou comum, já que o que é da ordem da ordinariedade parece dispensar explicações.

**ENTREVISTADO:** *Pronto, o que eu ia dizer (...) aí, tipo, a gente tá cantando essa (/) essa modalidade. Sextilha, né? É a mais cantada. Essa estrofe tem seis versos, ou seja, é aquela estrofe com seis linhas, né? São seis versos. Aí quando ele diz a primeira, quando ele diz o primeiro verso, o segundo, a partir desse segundo, é a rima que ele vai deixar. É a que eu vou pegar na deixa pra amarrar. A partir dela (...) a gente só escuta até ela, depois dela, aí vai criar a sua, entendeu?*

Nesse trecho, identificamos que o sujeito, no curso da cantoria, precisa se manter num constante jogo de canalização da atenção, voltando-a para o parceiro ou para si, a fim de elaborar cada estrofe. A deixa é a palavra do outro que servirá de referência para o sujeito manter a rima no primeiro verso de sua próxima estrofe, sendo ideal que não ocorra a repetição da mesma palavra.

Para facilitar a visualização de como isso ocorre, no esquema a seguir, registramos os dois primeiros versos de todas as estrofes cantadas na modalidade sextilha durante essa cantoria. Essa figura foi elaborada com base na reconstrução feita pelo sujeito de que ele escuta o parceiro somente até a deixa, ou seja, até a última palavra do segundo verso da sextilha. O participante da pesquisa está representado pelos retângulos de linha contínua, enquanto seu parceiro está representado por aqueles de linhas pontilhadas. As deixas estão destacadas pelo sublinhado, e suas rimas aparecem no retângulo seguinte, destacadas em negrito.

Figura 15 — Deixa e rima nas sextilhas



Fonte: Silva (2020).

Na abordagem analítica que estamos seguindo, essa visualização nos ajuda a compreender o impacto das exigências relativas à rima sobre a ação criativa do cantador. Notamos que as repetições de palavras se intensificam nas estrofes que antecedem a conclusão da cantoria das sextilhas, ao passo que eram mais espaçadas no início. No final desse bloco, verificamos uma sequência de três estrofes cujo verso

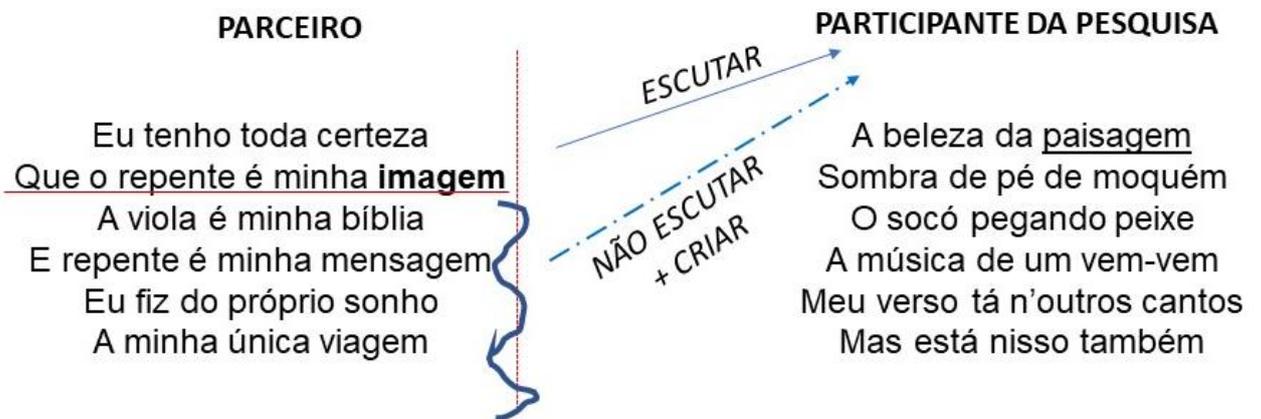
inaugural contém a mesma palavra que a deixa, o que foge ao ideal explicitado pelo sujeito de evitar a repetição.

A partir dessas observações e do conjunto dos dados analisados, desenvolvemos a interpretação a seguir sobre a intensificação da repetição. Até aqui, o sujeito do turno reflexivo vem falando sobre uma alternância entre escutar o outro, para capturar a deixa, e parar de escutá-lo, para construir a própria estrofe. Por outro lado, sabemos que a audição humana é um sentido que se mantém constantemente ativo, de maneira que, na situação da cantoria, o sujeito não tem controle sobre o fluxo dos sons que chegam até ele. Assim, entendemos que “escutar” e “parar de escutar” dizem respeito a formas diferentes de estar na relação com o outro e com a linguagem, com base na canalização da atenção. Primeiro, o cantador precisa escutar seu parceiro estando atento à palavra que corresponde à deixa, sob a demanda de reproduzir sua sonoridade. Sendo preferível que ele evite a repetição da palavra, ficcionamos uma espécie de jogo em que o sujeito se abre à sonoridade da palavra do outro, ao mesmo tempo em que busca não ser capturado por ela ao ponto de trazê-la de volta na construção do próprio verso.

Interpretamos uma maior aproximação da dinâmica elaborada acima ao eixo 4 (Estética), tendo em vista que tratamos aqui da forma como o sujeito é impactado pela relação com o outro no curso da ação criativa. Nesse caso, o sujeito precisa estar atento ao parceiro sem se deixar colar ao efeito do outro, a fim de que consiga criar sua própria estrofe. Isso posto, interpretamos a repetição enquanto um indicativo de exaustão nessa dinâmica de regulação na relação com o parceiro por meio dos ditos que vêm dele (note-se que, embora seja esperado que o cantador rime e não repita a palavra do outro, isso acaba acontecendo no trecho final, como está indicado pelas setas vermelhas no gráfico).

Na figura a seguir, utilizamos uma sequência de duas estrofes para representar as diferenças na forma de escutar o outro, bem como a transição para o momento da construção da própria estrofe:

Figura 16 — Formas de escutar no curso da cantoria: sextilhas.



Fonte: Silva (2020).

Na figura 17, os dois primeiros versos, delimitados apenas por uma linha horizontal pontilhada, correspondem ao momento em que o sujeito canaliza sua atenção para os ditos do parceiro. Esse momento aparece nos enunciados como tempo de “escutar” o outro. Ao longo dos quatro últimos versos, sobrepõe-se à linha pontilhada um rabisco irregular, representando o esforço do sujeito em afastar-se dos ditos do outro e canalizar a atenção para a construção de sua estrofe, o que figura nos enunciados como tempo de “não escutar”. A irregularidade no traçado pretende capturar a ideia de tensão na experiência estética do sujeito, que busca sustentar esse afastamento do outro ao mesmo tempo em que está construindo sua estrofe.

Na sequência, os enunciados nos permitirão explorar esse jogo de atenção na relação do sujeito com o público, dessa vez, com relação ao “ver” o outro.

**PESQUISADORA:** *Normalmente, pensando num público maior – porque a gente era um pequeno público –, mas pensando num público maior, como no festival de ontem, você chega a olhar pro público, como é?*

**ENTREVISTADO:** *[...] Naquele momento de cantar, você vai se conhecer. Como é que eu me sinto bem cantando, né? E possa ser que tenha cantador que, que consiga produzir olhando pro povo, pro rio, observando tudo que se passa ao redor. Já tem aquele de se desligar de tudo e ficar (!) é como um jogador. Tem lá sessenta mil pessoas assistindo ao jogo, mas, pra ele, ele tá só no campo. Ele tá ali. Mas, assim, é muito (.) é (:::) característica também da pessoa. Eu não sei.*

Nesse fragmento enunciativo, o entrevistado introduz o que interpretamos como a dualidade **concentrar – desligar**, reconhecendo tratar-se de uma forma singular do artista se relacionar com o público. A comparação entre o cantor e o jogador de futebol quanto à experiência de se estar só no campo se confirmará, no trecho seguinte, como uma reflexão sobre si mesmo:

*[...] se eu for cantar aqui (/) aqui, digamos, pra uma plateia grande, e eu não tiver me sentindo bem, alguma coisa incomodando, eu não vou produzir. Eu tenho que(.) me concentrar. Me desligar de tudo. Então (/) assim, mas em apresentação de festival no início, você (/) eu mesmo olho, assim, pra ver a quantidade de pessoas. Depois da primeira estrofe, eu já me desligo. Que aí é um período de vinte minutos só o festival. Mas numa cantoria que é duas, três horas, aí não, aí você já se desliga completamente. Às vezes você observa alguma coisa assim na plateia, mas (:::).*

Desse enunciado, depreendemos que a relação com o público está sujeita, de modo significativo, ao olhar, para além do escutar. Isso porque a dualidade **concentrar – desligar**, que entendemos como duas faces da relação com o outro no curso da ação criativa, aparece relacionada ao olhar e observar. Temos, aqui, uma diferença entre a relação cantor-público e a relação cantor-parceiro, já que, nesta última, o jogo atencional está ligado ao escutar. Entendemos que essa diferença se relaciona às distintas funções exercidas pelo parceiro e pelo público e, também, pela própria disposição destes no espaço, considerando-se que o cantor e seu parceiro se posicionam lado a lado, enquanto o público e os cantadores ficam frente a frente. A forma como o eu e os não-eus se dispõem no espaço se constitui numa matriz corporal para o trabalho de perspectivação realizado pelo sujeito, que apreende qualidades diferentes dessas outridades, em relação a si mesmo e entre elas.

*[...] o público da (/) da cantoria ele fica muito próximo do cantor. Nunca tem aquele palco, aquela grade de isolamento, né? Mas a gente diz assim, no nosso entender, quanto mais próximo, melhor. Porque também tem aquela questão, se a gente tá cantando pra um público que tá todo disperso, sem prestar atenção, conversando, a gente também nem liga pra produzir. Vai só jogar lá, entendeu? Mas quando o público tá aqui fitado em você mesmo, aí você produz mais. Mas, assim, quanto mais próximo, melhor. Entendeu?*

Esse fragmento nos possibilita verificar que a atmosfera da cantoria se produz, fundamentalmente, a partir da relação entre o cantor e seu público. Reforçamos, a

partir disso, a interpretação de que o par conversacional do cantador está na plateia, de maneira que as trocas entre eles tenderiam a ter predomínio na produção da coautoria. Mais uma vez, o olhar surge como signo de conexão entre cantador e público, o que se constitui numa contingência da produção (“Mas quando o público tá aqui fitado em você mesmo, aí você produz mais”). Vale recordar que a compreensão de estar concentrado foi abordada no início da entrevista a partir da reflexão realizada pelo cantador ao ver seu olhar no vídeo. Se o cantador, para estar na cantoria, precisa se desprender do olhar, o contrário se aplica à plateia, cujo olhar voltado ao cantador é significado como presença ativa na cocriação.

O trecho também traz a metáfora do jogo, que entendemos ser enunciada pelo cantador na qualidade de uma resposta à dispersão do público (“Porque também tem aquela questão, se a gente tá cantando pra um público que tá todo disperso, sem prestar atenção, conversando, a gente também nem liga pra produzir. Vai só jogar lá, entendeu?”). Consideramos que se trata de uma metáfora importante do ponto de vista estético (eixo 4), na medida em que a interpretamos como síntese da dinâmica de interdependência entre o cantador e seu público. Quando dois jogadores tocam a bola, é a coordenação entre os movimentos de ambos que faz surgir e sustenta o acontecimento do jogo. Da perspectiva do cantador, parece-nos que ele baliza sua ação a fim de estar no mesmo jogo com o público, ajustando-se ao ritmo e à presença deste, para sustentar a cantoria, que surge no espaço psicológico e intersubjetivo entre eles.

**PESQUISADORA:** *Quando você fala produzir mais ou menos, eu entendo que não é quantidade.*

**ENTREVISTADO:** *É mais a qualidade, o conteúdo da (/) da parte cantada. Do que foi produzido poeticamente, né? Porque você pode dizer ‘Ah, a cantoria hoje não foi (...)’ Porque assim, como a gente tem muita prática pra cantar (/) a gente tem muita prática, né, do dia-a-dia. Então, se for (/) a gente também conhece, né? Se for uma noite que a gente (/) é como o professor, que ele vai dar uma aula. Tem aula que ele tá inspirado, mas tem aula que ele tá meio travado, que ele não consegue. É como a gente. A gente também se conhece.*

Esse enunciado é importante para nossas reflexões quanto à aproximação entre os eixos 3 (Técnica) e 4 (Estética), uma vez que o sujeito concebe sua ação criativa a partir de duas vias distintas: prática e inspiração. Interpretamos que a via da prática congrega a incorporação da técnica pelo sujeito, os automatismos e as rotinas

envolvidas na ação. Por seu turno, a via da inspiração denomina os aspectos da ação criativa que escapam ao controle da técnica e sobre os quais predominam as nuances afetivas do encontro consigo mesmo e com o outro, colocando-se para o sujeito como mistério. Ficcionamos essas vias como necessariamente entrelaçadas na ação do cantador, porém, com maior ou menor aderência entre si.

*Tem noite que a gente tá assim: tá chegando muito (/) tá chegando muito na cabeça, chegando muito, e você consegue produzir muito. Aí quando a gente diz assim 'dizer muito', é dizer coisas muito bonitas, né? Aí, quando a gente se conhece, tem noite que a gente tá ruim mesmo, não tá aquela noite feliz produzindo, a gente tem uma forma assim de usar a prática da gente. Usar a prática. Só pela prática a gente consegue se sair, tá entendendo? Então, só com a prática, vamos usar a prática que a gente tem, só na prática (:::).*

Nesse enunciado, o sujeito reconstrói o que interpretamos como uma situação de afrouxamento entre as vias da prática e da inspiração. Como já abordamos na primeira entrevista, o dito poético se relaciona à dualidade **atividade - passividade** na cantoria, aparecendo sob uma face alteritária para o sujeito, sem que ele se desimplique da ação (“tá chegando muito, chegando muito, e você consegue produzir muito”). Hipotetizamos que o afrouxamento entre prática e inspiração aconteça sob a forma de uma pervasividade na experiência holística que envolve as impactações afetivas, cognitivas e corporais do sujeito no curso da cantoria. Assim, como captura o fragmento “Só pela prática a gente consegue se sair”, há situações em que o cantador não se sente inspirado, mas o domínio da técnica lhe permite fazer a junção de melodias e palavras, dentro das regras de estilo, ainda que sob pouca sintonia com seus afetos.

A sequência desse fragmento nos permite confirmar essa compreensão, ampliando-a quanto à função do público nessa dinâmica:

**PESQUISADORA:** *Seria o quê? As rimas mais (/)*

**ENTREVISTADO:** *É, as rimas mais costumeiras (:::) E embalar a cantoria (:::) Porque, assim, quando você tá produzindo pra'quele público que não é muito poético, não entende muito, sendo aquela cantoria bem efervescente, quente, ele acha bom. Então, a gente também tem uma leitura de ambiente, né? 'Ah, aqui não entendem tanto, eu também não tô muito bom hoje, eu vou só (/) cantar rápido'. É (:::) Você não tá bem, você tá topando às vezes na estrofe, você topa, dá um mote, você esquece, mas tem noite que você tá muito feliz. Mas como a gente tem muita prática, a gente usa a prática. [...]*

Com isso, vislumbramos a dinâmica da intersubjetividade que se atualiza entre o cantor e a plateia pela via do entrelaçamento entre a experiência afetiva do sujeito e o modo como ele apreende a relação do público com a cantoria. Se o cantor antecipa que a expectativa do público gira em torno da velocidade no dizer, e ele próprio, por sua vez, apreende um rebaixamento de sua disposição afetiva e cognitiva para lidar com as exigências da cantoria, a maestria possibilita a fluência no emprego da técnica ([...] Você não tá bem, você tá topando às vezes na estrofe, você topa, dá um mote, você esquece, mas tem noite que você tá muito feliz. Mas como a gente tem muita prática, a gente usa a prática.). Com isso, refletimos sobre a prática numa direção diferente daquela explicitada no relato do sujeito, que a relega a um lugar de menor valor poético. Em nossa análise do conjunto dos dados, a prática possibilita um processo mais livre de emergência dos versos, de maneira que o improviso acontece na tensão entre os registros da prática e da inspiração.

**VÍDEO:**

**Entrevistado canta** - A alma de um cantor/Tá envolta ao baião; Que a sua viola toca/Em teatros ou salão; E a cara de um repentista/É a cara do sertão.

**PESQUISADORA:** *Muito bonita essa metáfora [a alma de um cantor/ tá envolta ao baião]*

**ENTREVISTADO:** *É (.) a gente sempre tenta usar as metáforas, né? Que aquela poesia seca, do cantor que não tem habilidade pra colocar as metáforas, as imagens (/) porque poesia é imagem. É o que vai diferenciar. Tem cem cantadores, aqueles mais poetas são qual? Aquele que sabe colocar metáfora, sabe colocar imagens, porque é uma característica dele.*

Nesse enunciado, identificamos a metáfora da visão ampliada como medida para ser poeta, o que o sujeito nos apresentou na primeira entrevista. A compreensão do entrevistado de que a poesia ocorre como construção de imagens (“Que aquela poesia seca, do cantor que não tem habilidade pra colocar as metáforas, as imagens (/) porque poesia é imagem”) nos remete às questões iniciais sobre o olhar que vagueia e vai para longe: o poeta está num fluxo constante de aproximação e distanciamento no tempo psicológico e nos espaços reconstruídos imaginativamente.

**VÍDEO:**

**Parceiro canta** - A fonte da inspiração/Eu visito com alegria; Com a viola na mão/E o peito na sintonia; Por isso eu fiz da viola/O meu pão de cada dia.

**Entrevistado canta** - Também canto todo dia/Nessa minha fortaleza; O passarinho que voa/A água que tem na represa; E a minha missa é rezada/No altar da natureza.

**ENTREVISTADO:** *Ó, dá uma pausa aí, Nathalia. Tipo (/) Essas coisas agora que eu tô percebendo, tipo(/) Eu termino a estrofe dizendo assim 'A minha missa é rezada/No altar da natureza', né? Aí pra num ficar solto (/) quer dizer, lá no início da estrofe eu comecei dizendo que gostava de ver (/) é, eu disse peças do cenário da cantoria. Aí eu disse que gostava de ver tudo isso, tal e tal, pra dizer 'A minha missa é rezada/No altar da natureza', né? Mas quando você diz a missa, não é a missa em si. Não é? A missa é (:::) que (/) se você for refletir na poesia, é seu contato com a natureza, é sua presença na natureza, é seu cuidado com a natureza (:::) são (/) é (:::) um monte de coisa.*

Nesse enunciado, torna-se mais explícito o esforço de autocontemplação realizado pelo entrevistado a fim de construir sentido para as metáforas elaboradas por ele no curso da ação. Embora o participante da pesquisa tenha iniciado a entrevista nos contando que assistir a si mesmo é comum no cotidiano dos cantadores profissionais, esperávamos que a exibição comentada proporcionasse um excedente de visão sobre o vivido que superasse as reflexões realizadas costumeiramente. Nessa direção, o fragmento “Essas coisas agora que eu tô percebendo [...]” captura uma atitude meta-reflexiva do sujeito, que não apenas reconstrói imaginativamente sua experiência, mas, também, toma contato com a face inusitada de ser audiência de si mesmo.

Com esse esforço, o enunciado nos permite reflexionar quanto à vivacidade da linguagem e ao potencial de abertura das metáforas, na medida em que observamos o sujeito reconstruindo significações. Uma vez que compreendemos reconstrução como uma nova construção, feita no presente pela via de um deslocamento ao tempo psicológico do passado, ela está para além da repetição. Assim, as metáforas elaboradas no curso da ação passada engendram novos sentidos no momento da entrevista, chegando ao ponto em que o sujeito se depara com a inconclusibilidade de seus ditos (“[...] é seu cuidado com a natureza (:::) são (/) é (:::) um monte de coisa.). Consideramos esse aspecto fundamental para pensarmos a experiência estética (eixo 4) e os processos criativos na poesia, porquanto a alteridade do dito e seu potencial de expansão possibilitam que o sujeito seja impactado pela própria criação.

Na sequência, os enunciados nos permitirão continuar investigando a questão da alteridade do dito.

**PESQUISADORA:** *É uma metáfora muito bonita também. Em relação à construção, já ouvi uma pessoa falar que tem gente que faz de baixo pra cima (/)*

**ENTREVISTADO:** *Pode ser. É de cada um, né?*

**PESQUISADORA:** *No teu processo é como?*

**ENTREVISTADO:** *Não, eu (/) eu tô cantando esse (/) esse estilo aí. Eu só penso no final (/) no final, entendeu? Só penso no final da estrofe. Pronto, essa aí. Quando ele terminou a dele, eu já pensei 'A minha missa é rezada/No altar da natureza'. Aí eu (/) eu já deixei o final pronto. Aí eu vô (/) aí eu começo (/) faço o final, quando o final tiver pronto, eu vou pensar o que dizer no início. Mas às vezes a gente nem pensa o que dizer no início. Devido à prática, a gente vai dizendo. Sem nem pensar. Que tem tempo que dá tempo da gente preparar.*

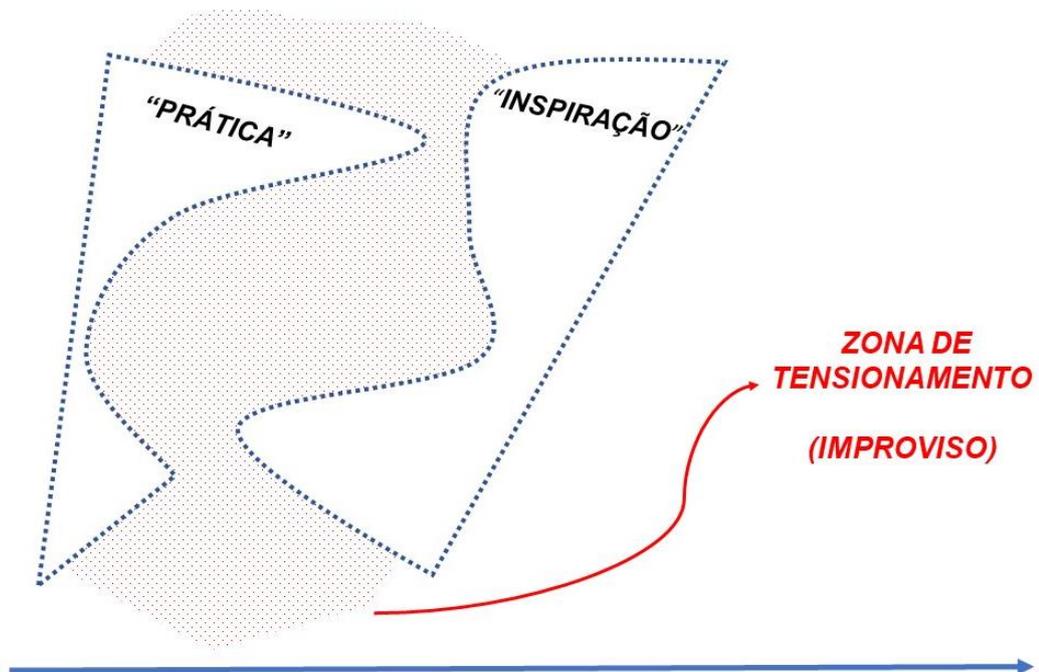
Em entrevistas secundárias realizadas durante a aproximação etnográfica, um poeta nos falou sobre uma forma de construção da estrofe em que se inicia pelos versos finais, para, então, elaborar o início. Incluímos essa pergunta após o participante reflexionar sobre a metáfora construída nos dois últimos versos, tendo por finalidade investigar como se dá, para ele, o encadeamento de sentidos no interior da estrofe.

Em resposta, a riqueza desse enunciado para nosso estudo consiste na reconstrução feita pelo entrevistado sobre o dizer “sem nem pensar”. Conforme compreendemos inicialmente, assim que o parceiro finaliza os dois primeiros versos, termina o que nomeamos **tempo de escutar** e se inicia o **tempo de criar**. Contudo, a ordem em que o poeta elabora a estrofe não é necessariamente aquela em que os versos serão cantados. O entrevistado explicita que ele constrói primeiro o final e, em seguida, poderá: 1) elaborar o restante da estrofe, a partir do início; ou 2) construir os demais versos já cantando (“Mas às vezes a gente nem pensa o que dizer no início. Devido à prática, a gente vai dizendo.”). Assim, interpretamos o dizer sem pensar enquanto algo que se desvela como alteridade, um dizer que atravessa o sujeito e que é possibilitado pela maestria.

Desse modo, o relato do sujeito explicita uma compreensão do improviso como se ele ocorresse num seguimento, em que o “dizer sem pensar” estaria no extremo oposto à ideia do balaio, que seria o trecho preparado previamente, fora da situação

da cantoria. Esse entendimento se distingue da dinâmica ficcionada por nós a partir da interpretação do conjunto dos enunciados, para além do relato explícito. Nossa interpretação é de que a maestria, conquistada ao longo da trajetória na prática da cantoria, se mantém numa tensão constante com a inspiração, dimensão afetiva e intersubjetiva própria à situação da ação. Na junção entre esses campos é que surge o improviso. Como situamos o balaio no campo da maestria/prática, visto que compreende os enunciados legados pela tradição e construídos pelo sujeito em sua trajetória pregressa à situação, compreendemos que ele é fundante do improviso, na dinâmica em que o sujeito se propõe a criar. Na ilustração a seguir, buscamos representar essa interpretação.

Figura 17 — Prática e inspiração na cantoria de viola.



Fonte: Silva (2020).

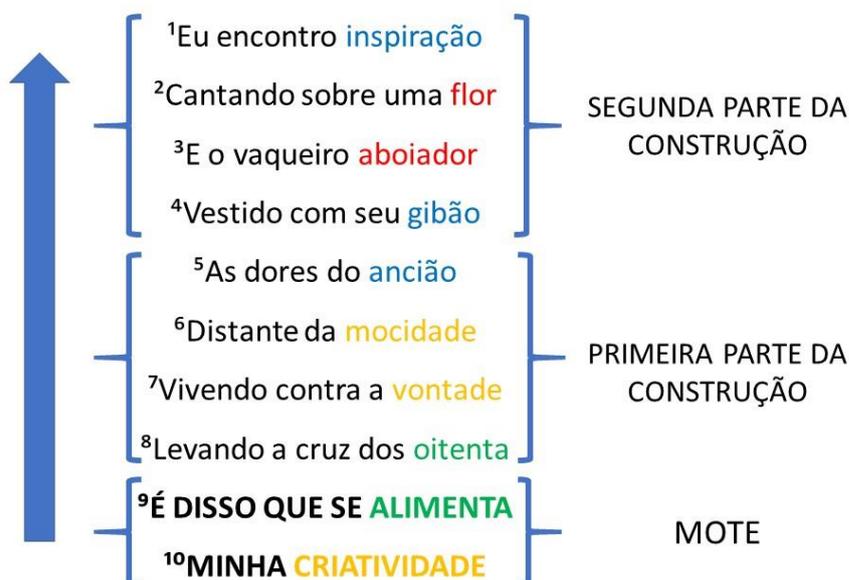
A figura quinze mostra os campos da prática e da inspiração em constante tensionamento, porém com áreas de maior ou menor aproximação. Da zona de tensionamento entre esses dois campos, surge o improviso. Essa tensão não se anula em nenhuma área entre os dois campos, mantendo-se constante. A seta inferior representa o tempo psicológico percebido pelo sujeito como continuidade, indo do passado, no qual se construiu a maestria, ao presente, quando acontece a ação.

Hipotetizamos que a produção tende a ser reconhecida como improviso pelo cantador, exceto se a relação entre construir e dizer for percebida como efeito de uma intrusão da ação do tempo passado na ação do tempo presente, com vistas a um futuro representado pela outridade que recebe, reconhece e responde ou não aos seus enunciados.

Interpretamos essa ideia pela aproximação entre os eixos 2 (Temporalidade) e 4 (Estética), propondo que a dimensão do improviso é dada pelo modo como o cantador experiencia a emergência dos versos, percebendo-os na dinâmica de continuidade e descontinuidade entre o momento de cantoria e de não-cantoria.

Antes de passarmos à análise do próximo enunciado, consideramos importante representar visualmente a estrutura da décima, estrofe composta por 10 versos, utilizada pelos repentistas nordestinos. Para isso, utilizamos uma décima cantada pelo participante da pesquisa a partir do mote “*É disso que se alimenta/Minha criatividade*”, que nos foi gentilmente cedido pelo poeta egípcio Vinícius Gregório. Buscamos facilitar a visualização do esquema de rimas da décima atribuindo cores (azul, vermelho, amarelo, verde) às palavras em seus grupos de rimas:

**Figura 18 — Estrutura da décima e temporalidade de sua construção.**



Fonte: Silva (2020).

Na figura acima, buscamos esquematizar a estrutura da décima e sua construção no curso do tempo, conforme o relato do sujeito no enunciado a seguir:

**PESQUISADORA:** *Isso é bem novo pra mim.*

**ENTREVISTADO:** *Eu faço (/) só o final da estrofe. Até em (.) aquele estilo que a gente tava glosando, que já dá mote, né? A décima final. Aquela é a décima. Vai rimar a primeira com a quarta, com a quinta, a segunda com a terceira, aí a sexta e a sétima, com a décima, e a oitava, com a nona. Entendeu? Essa é a estrutura. Aí eu começo a fazer geralmente a partir do quinto verso. Eu faço o quinto, o sexto, o sétimo, o oitavo. E o nono, que já é amarrando com o mote que foi me dado. Aí é o desfecho, não é? O desfecho é o final, o desfecho final. Eu faço o desfecho, aí é que eu produzo voltando depois. E quando dá tempo (.) eu posso começar do início mesmo. Mas geralmente eu faço mais o final do verso.*

Nesse fragmento, o sujeito continua nos falando sobre como é feita sua construção no curso do tempo da cantoria, permitindo-nos compreender que a cronologia da criação dos versos é diferente da sequência em que eles são cantados. Ele relata que a construção começa pelo quinto verso, seguindo para o sexto, sétimo e oitavo. O nono e o décimo versos compõem o mote, portanto foram construídos por outra pessoa, previamente. Depois disso, ele constrói o início da estrofe, antes de começar a cantar, ou, ainda, começa a cantar os versos iniciais sem essa construção prévia.

Em relação ao eixo 2 (Temporalidade), interpretamos, aqui, que a construção oral improvisada exige que o sujeito se coloque em constante negociação com o tempo, a fim de produzir dentro de um intervalo aceitável. Quanto a esse intervalo, que é embalado pelas toadas da viola, entendemos que é convencionalizado a partir da tradição que se atualiza intersubjetivamente no momento da cantoria. A percepção de que o repentista está demorando para iniciar sua estrofe provoca uma quebra na continuidade da ação no curso do tempo, comprometendo a própria noção de improviso. Portanto, é fundamental que o cantador lance mão de estratégias para produzir o melhor possível, conservando o ritmo esperado por ele e pela audiência. É nesse sentido que se busca privilegiar o desfecho na construção, uma vez que os versos finais têm maior potencial de impactação do público.

*[...] Porque pra (:::) pra (:::) os ouvintes, os apologistas, a gente já descobriu que eles não ligam muito pro início do verso. O que vale é o final. O final tem que ser bonito. Eles só esperam o fim. Então todo*

*o mel a gente tem que aplicar no final. O início não precisa (..) Se for um início bem bonito, e o final for feio, não vai ter reação. É o final. Final do verso. O início eles nem liga. Agora vai fechar a estrofe, é o que conta.*

Nesse fragmento, a metáfora do açúcar aparece dando conta da força poética dos versos (“Então todo o mel a gente tem que aplicar no final”), como algo que surge na borda entre a expectativa do público e a expectativa do cantador. Novamente, verificamos que a outridade do público exerce uma função fundamental na produção feita pelo poeta, cujo trabalho de perspectivação orienta o uso da técnica, a percepção psicológica do tempo e a experiência estética durante a ação criativa.

**PESQUISADORA:** *E como foi que você aprendeu isso?*

**ENTREVISTADO:** *Não, foi minha mesmo. Foi minha mesmo. Porque, assim, né (/) Você tá cantando. Então a gente tem a prática, se eu quiser cantar sem pensar no final eu consigo também. Abrir a boca e ir rimando: tá! (...) e (:::) e aplicar. Mas (..) o final elaborado (/) Aí, assim, isso aí eu arquitetei pra mim sozinho, mas, depois, quando eu tava já enturmado com os cantadores, em grupo, aí o diálogo era o mesmo. Então, todos (/) todos tavam seguindo. Ninguém disse, ‘ó, tu prepara o final’. Mas, assim, tipo, eu iniciante, criança, eu ouvia. Aí, por observar que todo final é mais bonito que o início, acho que tem que ser o desfecho. Então, é o final do verso.*

A partir da reconstrução no relato do entrevistado, esse trecho nos permite acessar a convergência entre a dimensão particular e a tradição na construção da técnica da cantoria. Analisando retrospectivamente como passou a priorizar a elaboração do desfecho da estrofe, o sujeito relata compreender essa técnica como uma construção individual, cuja coincidência com as técnicas usadas pela coletividade dos repentistas só seria identificada posteriormente (“Aí, assim, isso aí eu arquitetei pra mim sozinho, mas, depois, quando eu tava já enturmado com os cantadores, em grupo, aí o diálogo era o mesmo.”).

Interpretamos, porém, que “o diálogo era o mesmo” desde o princípio de sua relação com a cantoria. O processo epistêmico de identificar o desfecho como os versos mais valorizados pelo público ocorreu, para o sujeito, a partir de um diálogo que se iniciou com sua própria trajetória (“Mas, assim, tipo, eu iniciante, criança, eu ouvia.”). Esse diálogo inclui as outridades dos cantadores e do público (eixo 1 – Outridades dialógicas) em relação com o sujeito no momento inicial de sua trajetória, quando ele estava na posição de ouvinte, e, também, por seu trabalho de

perspectivação criativa na posição de cantador profissional. Também visualizamos que esse diálogo se dá consigo mesmo, no resgate da outriedade eu-criança, impactada pelo imprevisto desde as relações familiares.

Em vez de um conjunto de instruções explícitas, entendemos que o processo por meio do qual o participante da pesquisa pôde construir sua técnica ocorreu como um jogo de linguagem, portanto, um jogo que se aprende jogando<sup>8</sup> (“Ninguém disse, ‘ó, tu prepara o final’”).

*A gente pensa no fim do verso, aí a gente passa a produzir o início. Agora, acontece da gente na hora que vai cantando, ele foge. Aí eu consigo colocar outro. Aí dá raiva, porque você pensa ‘Caramba! Eu pensei num final bem bonito. Na hora de dizer, não disse. Fugiu.’ Aí a gente vai na prática, a gente consegue colocar outra palavra, rimando certo [...].*

A partir desse fragmento enunciativo, interpretamos que a poesia improvisada demanda do sujeito maleabilidade para lidar com os esquecimentos, lapsos, hesitações que, inevitavelmente, impõem-se pela linguagem. Indo ao encontro dos fundamentos teóricos aos quais nos alinhamos, o trecho possibilita perscrutar o sujeito como audiência de si mesmo, sendo impactado pela própria construção, que assume um caráter alteritário, inclusive, quando falha (Aí dá raiva, porque você pensa ‘Caramba! Eu pensei num final bem bonito. Na hora de dizer, não disse. Fugiu.’). Identificamos, nessa reconstrução, a emergência do sentimento de frustração, vivido pelo sujeito enquanto primeira audiência de si mesmo, e a maestria como amparo para dar sequência à elaboração.

Nessa direção, consideramos que o trecho agrega as dualidades **para mim** – **para o outro** e **atividade** – **passividade** na ação criativa. Quanto à primeira dualidade, o polo **para mim** contempla o sujeito sendo sua própria audiência, surpreendendo-se e frustrando-se com sua construção. Essa experiência não é comunicada às audiências, que receberá a estrofe cantada como a única construção

---

<sup>8</sup> Tomamos como inspiração para essa interpretação o pensamento de Wittgenstein (1958/2004). Para ele, a noção de jogo de linguagem não é dada a uma definição precisa, já que os jogos são diversos em suas características, seguindo a mesma diversidade das formas de vida às quais podem estar relacionados. No entanto, o filósofo oferece ao longo das *Investigações Filosóficas* uma série de proposições em torno desse termo, fazendo de sua conceituação um ato de abertura, em vez de limitação. O jogo aparece, então, como as diversas possibilidades nas quais uma dada atividade alicerça a produção de sentidos para os sujeitos que fazem uso da linguagem numa comunidade de prática: “Chamarei de ‘jogo de linguagem’ também a totalidade formada pela linguagem e pelas atividades com as quais ela vem entrelaçada” (§7, p.19).

do poeta. O polo **para o outro** se expressa nos deslocamentos exotópicos realizados pelo cantador enquanto avalia a qualidade de sua produção e busca fazer frente ao que emerge na linguagem como claudicante.

Com respeito à dualidade **atividade** – **passividade** na ação criativa, relacionamos o polo **passividade** à noção de um *quase dizer*, que *foge* e permanece não-dito. Vale retomar que, anteriormente, os enunciados trouxeram a referência ao dizer que *chega* e permite ao poeta dizer muito, que também situamos como uma face da passividade. Por outro lado, a fuga das palavras mobiliza o sujeito no sentido do polo **atividade**, uma vez que a prática conquistada por ele lhe dá a margem de liberdade necessária para, rapidamente, construir outro verso (“Agora, acontece da gente na hora que vai cantando, ele foge. Aí eu consigo colocar outro”).

**PESQUISADORA:** *Isso você está falando hoje do lugar de um cantador profissional, experiente. No teu início, você conseguia fazer isso?*

**ENTREVISTADO:** *Não, isso aí vem com o tempo. O que eu conseguia mesmo era pensar no final do verso. Porque se o final tá pronto, eu não vou me preocupar. Dar a força no verso, entendeu? E assim, tem muitas técnicas que a gente tem também. Se é de você topar numa estrofe (!) Tá entendendo o que é topar, né? Tope em qualquer canto, no início ou no meio. Agora não tope no final. Nem que o final seja fraco, mas você não pode topar. [...] Se tiver de topar, tope logo no início. Pode tirar direto, nem que seja bem fraquinho. Pelo menos você não gaguejou no final do verso. Porque mata a força do verso se você gagueja no final. Aí são técnicas que a gente tenta sobressair, né?*

A pergunta que deflagrou esse trecho foi feita a partir do relato anterior do sujeito, em que ele alude à habilidade de substituir rapidamente um verso elaborado e esquecido no curso da cantoria. Olhando retrospectivamente, parecíamos procurar a reafirmação de que essa habilidade se conquista com a experiência.

Em sua resposta, o entrevistado retorna à questão da importância do desfecho, acrescentando que, além da expectativa quanto ao conteúdo do verso, espera-se, também, que ele seja fluido, sem interrupções. No relato do sujeito, é preferível que o desfecho seja “fraco” a que ele apresente interrupções (“Pode tirar direto, nem que seja bem fraquinho. Pelo menos você não gaguejou no final do verso.”). Entendemos que a *fraqueza* corresponde ao verso percebido pelo sujeito como esvaziado em sua potência poética, o que aparece em oposição à metáfora usada por ele quando diz que se preocupa em “dar a força no verso” que compõe o desfecho (“O que eu

conseguia mesmo era pensar no final do verso. Porque, se o final tá pronto, eu não vou me preocupar. Dar a força no verso, entendeu?”). Essa metáfora da força na construção do verso nos remete a um atravessamento entre o fazer do poeta e o fazer do trabalhador rural, figura presente na trajetória particular do participante, nos contextos familiar e comunitário.

Assim, para o cantador em sua relação com as audiências, mais frustrante que produzir um verso “fraco” é “topar” no verso, sobretudo no desfecho. Interpretamos que essa hierarquia tem a ver com a dualidade **passividade – atividade** na ação criativa, uma vez que a compreensão do sujeito quanto a sua agentividade se mantém estável no verso fraco, ao passo que topar no verso (gaguejar, pausar) evidencia que a linguagem está para o sujeito como um sistema aberto, inacabado e que lhe impõe certa margem de impotência, uma vez que ela não está lá pronta para ser usada.

O trecho termina com a ideia de que as técnicas possibilitam que o artista sobressaia, o que interpretamos como uma conexão entre o eixo 3 (Técnica) e a dualidade **reconhecimento – não reconhecimento**. A maestria na construção da estrofe poética possibilita ao sujeito ser reconhecido pelo público e pelos pares enquanto um cantador competente. Para além disso, sobressair implica uma elevação entre os próprios pares, alçando o sujeito a um lugar diferenciado na coletividade dos cantadores, o que retoma a ideia de competitividade.

#### **VÍDEO**

**Parceiro canta:** Eu tenho toda certeza/Que o repente é minha imagem; A viola é minha bíblia/E repente é minha mensagem; Eu fiz do próprio sonho/A minha única viagem.

**Participante canta:** A beleza da paisagem/Sombra de pé de moquéim; O socó pegando peixe/A música de um vem-vem; Meu verso tá n’outros cantos; Mas está nisso também.

**PESQUISADORA:** *Ah, achei interessante porque quando a gente tava conversando antes, você falou de cantador que canta nome de passarinho e que você procurava sempre ler. E eu achei interessante que você falou ‘Meu verso tá n’outros cantos/Mas está nisso também’.*

**ENTREVISTADO:** *Você canta qualquer assunto. Você é capaz de cantar outros assuntos. Mas está nisso também, as outras coisas que eu disse, né?*

**PESQUISADORA:** *Isso é uma qualidade importante do cantador?*

**ENTREVISTADO:** *É (:::) a questão é (/) tipo, possa ter um cantador analfabeto que cante melhor que um cantador formado, com curso superior. Mas se você tem os dois, você tem mais arma, né?*

Em nosso primeiro contato, o participante da pesquisa comentou considerar importante estudar, ler e se informar, como meios de expandir seus saberes sobre o mundo e o seu vocabulário. Segundo ele, isso permitiria ao cantador elaborar estrofes sobre diversos temas mantendo a coerência, além de tornar mais fácil a tarefa de encontrar as palavras para seguir as regras de rima e a metrificação. Naquela conversa, ele fez um contraponto a essa expansão do conhecimento aludindo ao cantador que se restringe aos nomes de pássaros, árvores e eventos bíblicos, como um exemplo de alguém que encontraria dificuldade para cantar sobre temas que fugissem a esse universo.

Essa conversa anterior nos chamou à atenção para a estrofe transcrita aqui, em que o sujeito constrói seus versos fazendo referência à ação de duas aves (socó, vem-vem) no ambiente, e finaliza cantando “Meu verso tá n’outros cantos/Mas está nisso também”. Interpretamos esse verso na cadeia do diálogo que estávamos construindo com o entrevistado, como uma síntese da compreensão que ele tem de si mesmo na ação criativa. Os pássaros e as paisagens são elementos tradicionais na cantoria, com os quais o sujeito mantém sua ligação. Contudo, ele não se limita às heranças recebidas dos outros cantadores, expandindo sua ação de maneira particular e se tornando autor de versos que são seus e ultrapassam o que ele apreende como lugar comum da cantoria. Nessa direção, destacamos a polivalência do significante “cantos”, tanto com a significação de lugares subjetivos de onde o autor constrói seus versos, quanto com a significação daquilo que é produto do ato de cantar, como o canto dos pássaros, por onde o canto do repentista transita, mas ao qual não se limita.

*[...] Eu lembro que teve uma vez, num festival, um cantador era muito bom, mas um cara sem estudo. E caiu um tema lá [...]. Quer dizer, não sabia o que era a palavra [...] Mas se você tem um vocabulário rico, aí abre, né? Quer dizer, como é que vai cantar um tema sem saber? [...] Quem fez o material, as folhas pra cantar, pra serem cantadas, é uma pessoa culta. Pode travar o cantador. E quando ele não conhece, ele vai ter que perguntar. Imagine se for os dois que não saibam. E se o locutor não souber também? A gente tem que chamar quem fez o material? (risos) Tá entendendo como é? (risos) Cê tem que ser muito curioso.*

Interpretamos esse enunciado a partir da proposta de que o poeta se relaciona com as palavras, também, numa dimensão de *affordances* semióticas, sendo esperado dele que explore e crie possibilidades na composição de versos e estrofes.

Um vocabulário amplo e o conhecimento sobre as palavras dão ao sujeito uma margem de segurança para ir do tradicional ao novo na composição do verso, respeitando a coerência temática que se exige do repentista. Embora o relato do participante valorize a educação formal como meio de expandir o conhecimento, ele próprio apresenta uma noção que ultrapassa a escolarização e é característica do sujeito cognoscente: a curiosidade (“Tá entendendo como é? (risos) Cê tem que ser muito curioso.”). Entendemos que o exercício da curiosidade ajuda o cantador a ampliar as fronteiras na elaboração do verso. Contudo, compreendemos que não há processo epistêmico isolado da afetividade, de maneira que um vocabulário amplo funcionaria como uma ferramenta para o poeta, sem garantir a face estética de sua produção, que só se realiza na relação com o outro.

**VÍDEO**

**Parceiro canta:** Tentando pra cantar bem/E falando de amor profundo; Nunca tive por descanso/Nenhum rancho por segundo; Minha escola é o Sertão/E o meu livro o próprio mundo.

Vê-se na cena que, enquanto o parceiro canta a estrofe acima, o participante da pesquisa faz movimentos sutis com os lábios.

**PESQUISADORA:** *Aqui a gente vê que você faz um movimento com os lábios como se estivesse (/)*

**ENTREVISTADO:** *É (:::). A gente pensa, né (:::)?*

Destacamos desse trecho a ideia do pensar com a boca enquanto um momento que evidencia o entrelaçamento entre corpo, linguagem e afeto na ação criativa (eixo 4 – Estética). Interpretamos, também, que, por se tratar de uma produção oral, a construção da estrofe na cantoria pode incluir uma espécie de ensaio — por meio desses movimentos labiais —, feito segundos antes da enunciação ao público.

**VÍDEO**

**Participante canta:** Sem perder nenhum segundo/Eu trato a arte com calma

**ENTREVISTADO:** **(comentando simultaneamente ao vídeo)**  
*Pronto, quando a gente vai aí o final já tá pronto.*

Com esse comentário, o entrevistado usa o que estava acontecendo no vídeo para explicar o que vínhamos tratando anteriormente sobre a ordem de construção da

estrofe. Quando ele diz os dois primeiros versos, o desfecho da estrofe já está pronto. Porém, como vimos nos enunciados que tratam do topar e do esquecimento, mesmo esse desfecho pronto só se torna parte da estrofe no momento da enunciação, o que é coerente com o dialogismo bakhtiniano.

#### VÍDEO

**Sequência da estrofe cantada pelo participante:** (faz pausa de 3 segundos após o verso anterior) Peço a Deus inspiração/Toco o repente na palma; E a alma dessa viola/Tá dentro da minha alma.

**PESQUISADORA:** *Essa pausa que você fez é por quê (/)*

**ENTREVISTADO:** *Não tinha nada.*

**PESQUISADORA:** *Então é uma pausa muito rápida, porque você tá construindo (/).*

**ENTREVISTADO:** *É, tá construindo ali. Tipo. Porque, assim, digamos que nessa parte aí eu já criei o final do verso, como eu te falei. Criei o fim. Aí quando você cria o fim, você entra naquela zona de conforto, né? Você sabe que vai terminar. 'Alma dessa viola/tá dentro da minha alma'. Isso aí eu criei completinho, assim, duas linhas. Pegar a deixa que ele deixou. Peguei (:::), não sei quê (:::) com calma. Se eu fosse tocar bem muito. Esse intervalo (.) eu faço na hora mesmo.*

Pelo ritmo e fluidez em que a cantoria vinha acontecendo, uma pausa de 3 segundos se tornou notória e nos permitiu vislumbrar mais nitidamente a disposição da criação poética no curso do tempo. Em seu segundo verso, o parceiro passou a deixa “profundo” (“Tentando pra cantar bem/E falando de amor profundo”). Após a deixa, o cantador modifica seu modo de escuta, deslocando-se do **tempo de escutar** para o **tempo de criar** (“Pegar a deixa que ele deixou. Peguei (:::), não sei quê (...) com calma”). Nesse momento, a criação não tem todos os elementos que aparecerão na estrofe cantada. Ele pega a deixa “profundo”, elabora que o primeiro verso terá a palavra “segundo”, rimando com a deixa. O segundo verso terminará em “calma”. Constrói o final da estrofe (“Alma dessa viola/tá dentro da minha alma’. Isso aí eu criei completinho, assim, duas linhas.”). Assim, relacionamos a pausa de 3 segundos ao momento necessário para o sujeito começar a criar o terceiro e o quarto versos, que surgem naquele momento (“Não tinha nada.”).

A partir disso, interpretamos que esses versos intermediários são criados a partir das *affordances* que emergem do desfecho e dos versos iniciais, uma vez que o encadeamento de sentidos e a rima que já está organizada, simultaneamente,

facilitam e restringem as possibilidades de criação nos versos intermediários. Assim, concebemos que a composição da estrofe ocorre por processos consecutivos, que poderiam ser vislumbrados como uma cadeia de *affordances* semióticas.

**VÍDEO**

**Parceiro canta:** Eu sempre estudei com calma/O verso como se evola

**ENTREVISTADO:** *Pronto, 'evola'. Eu já pego daí.*

**VÍDEO**

**Parceiro canta:** Estudei a natureza/Que me serve de escola; E minha graduação/É o braço da viola.

**Participante canta:** Sou adepto da viola/Com(..)\*fortando nosso Sertão; Um rio de poesia/Trago no meu coração; E a viola vai comigo/Até o fim da missão.

\*Na palavra confortando, o participante fez uma pausa de dois segundos. É um exemplo de *topar* no verso.

**Parceiro canta:** Com a viola na mão/Eu fiz da vida o meu show; Meu sonho nunca termina/A viagem não parou; Não sou mestre, mas ensino/O que Deus me ensinou.

**Participante canta:** Com meu verso eu faço show/Pra estranho e pra amigo; A viola está seguindo/Pelas estradas que eu sigo; Aí eu vejo que Deus/Não foi ingrato comigo.

**Parceiro canta:** Vivo construindo amigo/E vendo a sala repleta; A viola é minha vida/O repente me completa; E agradeço a todo instante/Porque Deus me fez poeta.

**Participante canta:** Eu sinto a vida completa/Usando esse dom que rende; Corrente não me amarra/Uma algema não me prende; Mas aos lugares que eu vou/A viola me defende.

**ENTREVISTADO:** *Interessante quando você criar o final, o restante da estrofe tem que estar contextualizado. Né? Por exemplo. Se eu disser um monte de peça solta? (...) Você faz comparações, tem que ser coerente. Se você (/) são seis linhas uma estrofe, se cada um disser uma coisa e não amarrar vai ficar um pé sem cabeça. Tem que tá conectado. Você pensa no final (.) você vai fazer em cima daquele sentido. Se não (/) ninguém vai entender nada.*

Quanto a esse fragmento, hipotetizamos que o entrevistado tenha sido mobilizado a falar sobre a coerência nas estrofes ao assistir um trecho mais longo e perceber conexões entre os versos que criou (“Interessante quando você criar o final, o restante da estrofe tem que estar contextualizado. Né?”). A imagem do “pé sem

cabeça” nos remete à dimensão do sentido que é construído e orienta a elaboração poética desde a perspectiva do autor. Como vemos na fala do entrevistado, a preocupação em produzir versos coerentes é orientada para as audiências (“Se não (/) ninguém vai entender nada.”), que precisam ser mantidas numa atmosfera compartilhada com o artista. Desse modo, vislumbramos mais uma face da aproximação entre os eixos 1 (Outridades dialógicas) e 3 (Técnica), uma vez que o cantador não cessa de perspectivar a experiência de suas audiências, preocupando-se em construir uma estrofe compreensível para o outro.

Além disso, a coerência valorizada pelo entrevistado também é aquela que ocorre entre suas estrofes e a do parceiro, como ele explicita no fragmento a seguir:

*[...] Então a gente tentou dizer que a viola é importante, que a gente agradecia a Deus porque era poeta, que a viola tava dentro da alma, que a viola e a cantoria parece com o sertão. Aí tudo que for pertinente aquele cenário (..) a gente tá explorando pra dizer, entendeu? É a fidelidade ao tema. Ele tava dizendo isso aí, aí em seguida, quando ele terminasse a dele, eu fosse falar de esporte (..) não tava dentro do assunto. Então, quando um começa, a gente entende o universo, aí vai cantar só (/) só coisa que (/) aí pode ser que tenha coisa que seja parecidas, né? ‘Agradeço muito a Deus/ Porque Deus me fez poeta’. Acontece eu pensar em dizer e ele dizer na minha frente. Porque, assim, digamos que a capacidade dos cantadores seja equivalente ali. Então, não é que. Se eu armei pra dizer (..) se eu armei pra dizer, aí ele disse primeiro, eu não posso dizer. Eu criei do mesmo jeito dele (..), mas não posso dizer, que vai ficar repetitivo. [...]*

Retomando a ideia de uma cadeia de *affordances* semióticas na cantoria de viola, interpretamos que o parceiro serve à essa dinâmica, na medida em que seus versos abrem possibilidades de criação e, ao mesmo tempo, estabelecem restrições ao que o sujeito irá produzir. Embora de maneiras distintas do ponto de vista da técnica da cantoria, verificamos essa face da relação com o parceiro tanto quando cantaram no estilo da sextilha, quanto no estilo do mote em décima.

Na sequência, o sujeito continua falando sobre a coerência, dessa vez tendo como referência o mote.

*Tipo, um mote, digamos, ‘estou sofrendo demais/sem ela na minha cama’. Então, é um mote de amor. Então você não vai botar uma irmã, uma mãe, uma amiga, num negócio (/) num mote desse. Você sabe que (/). ‘Todo dia’ (/) é (:::) é (:::) (...) É, digamos, [falando baixo] ‘sentindo saudade’. É, digamos, esse aí você sabe que é um caso amoroso, então não cabe outro. Mas se você diz assim (.) ‘Estou*

*sofrendo demais/sentindo saudade dela', então pode ser. Você pode fazer uma estrofe falando de uma namorada, uma esposa (.). Aí você pode fazer um mote falando da sua mãe, dizer 'eu tô morando distante (:::), e lembro da minha mãe e tal'. Pode, pode fazer sobre, tipo, uma casa no sítio que você nasceu, a sua primeira casa que você morou. 'Sentindo saudade dela', é da casa. Ou (/) aí, quer dizer, abriu muito, né? Tá entendendo? 'Estou sofrendo demais/sentindo saudade dela'. Então pode ser a namorada, pode ser a esposa, pode ser a mãe, pode ser a irmã. Agora, quando diz assim 'estou sofrendo demais/sem ela na minha cama', então aí você entende, separação do casal. Aí é só aquilo.*

Anteriormente, já introduzimos a hipótese de que o mote funciona como *affordance* semiótica para o cantador, o que entendemos ser corroborado a partir desse trecho. Em tal fragmento, vemos que o mote mobiliza e é confrontado com os sistemas de valores do sujeito e da cultura, incluindo-se aí as tradições, os princípios éticos e morais (“‘estou sofrendo demais/sem ela na minha cama’. Então, é um mote de amor. Então você não vai botar uma irmã, uma mãe, uma amiga, num negócio (/) num mote desse.”). Identificamos, na fala do entrevistado, que sua relação com o mote se dá numa dualidade entre **abertura** e **restrição**. Assim, quanto maior a ambiguidade no mote, menos restrições ele impõe à criação (“‘Estou sofrendo demais/sentindo saudade dela’, [...] Pode, pode fazer sobre, tipo, uma casa no sítio que você nasceu, a sua primeira casa que você morou.”).

Nos exemplos que o entrevistado produziu no momento da entrevista, vemos um primeiro mote (“estou sofrendo demais/sem ela na minha cama”) significado por ele como uma situação própria ao amor erótico e, portanto, restrito ao campo das relações entre seres humanos, sem vínculos abarcados pelo tabu do incesto (“você não vai botar uma irmã, uma mãe, uma amiga”). Já com o segundo mote (“Estou sofrendo demais/sentindo saudade dela”), uma vez que o sujeito é capturado por sua ambiguidade, as possibilidades de criação se expandem. Para o sujeito, o pronome “ela” pode, aí, ser tomado como referência a seres do gênero feminino (namorada, esposa, mãe, irmã), inclusive saindo das relações humanas e passando à relação com um objeto significativo (casa no sítio).

Ancorados na psicologia dos processos criativos, entendemos que os exemplos gerados no momento da entrevista por esse cantador poderiam ser subvertidos por outra pessoa ou por ele mesmo em um momento distinto. Assim, o “ela na minha cama” poderia ser visualizado por diferentes ângulos além do que ele estava vendo naquele momento, por exemplo, por um viés humorístico que fugisse à relação

conjugal. No entanto, é importante considerar que, quando o sujeito constrói sentidos para esse mote, ele o faz, também, perspectivando imaginativamente o que sua audiência espera de um mote desse tipo (“esse aí você sabe que é um caso amoroso, então não cabe outro.”), sendo de seu interesse seguir na direção do esperado, a fim de criar convergência com seu público.

Essa última interpretação pode ser mais bem compreendida a partir do próximo trecho, no qual identificamos que o entrevistado construiu para si um estilo próprio, marcado pela sentimentalidade.

#### VÍDEO

**Participante canta:** Eu expresso meu sorriso/Numa toada sentida; A rima é a minha água/O verso é minha comida; E a viola é a estrela/Mais bela do céu da vida.

**ENTREVISTADO:** *Pronto, essa cantoria assim, toda florada. Dizendo que a viola é (/) a viola é a estrela mais bela do céu da vida, né? Tá vendo? Aí, é assim. A minha cantoria é assim todinha (.) que eu gosto de fazer. Você tá usando muitas peças, né? O céu da vida. A vida tem um céu? Né? Mas você vai (/) Aí você vai dizer que a viola é (/) é (/) quer dizer, estrela só aparece no céu. Você vai dizer que a viola é a estrela que aparece no céu da vida. É essa cantoria toda (.) cheia de (.) coisa, sabe? (...)*

Interpretamos esse enunciado em relação ao eixo 4 (Estética), na medida em que a polivalência dos signos agrega a experiência afetiva do sujeito, fazendo com que ele perceba a produção como uma parte dele mesmo, algo que tem ressonância em si e no outro (“A minha cantoria é assim todinha (.) que eu gosto de fazer.”). Ao mesmo tempo, essa polivalência imprime na relação entre o sujeito e o signo um caráter de alteridade, pois, no momento em que reconstrói sua ação, o entrevistado parece ser ultrapassado pela abertura de sentidos em seus próprios versos, o que inferimos pela hesitação, pelas pausas e pela imprecisão em caracterizar sua cantoria (“É essa cantoria toda (.) cheia de(.) coisa, sabe?”). Chama atenção, ainda, ele se perguntar “A vida tem um céu?”, aparentando estranhamento e admiração a partir de sua própria construção. Interpretamos a repetição do “você” — referindo-se ao poeta em seu esforço de autocontemplação —, seguido da locução verbal “vai dizer”, enquanto fragmentos enunciativos que elucidam a agentividade do repentista, que em sua relação com os outros e com o mundo, cria, pela linguagem, um céu da vida, estrelado de viola (“A vida tem um céu? Né? Mas você vai (/) Aí você vai dizer que a viola é (/)

é (/) quer dizer, estrela só aparece no céu. Você vai dizer que a viola é a estrela que aparece no céu da vida.”).

Com o fim da exibição das sextilhas e início da exibição das décimas, estilo que é feito a partir do mote, passamos a abordar com o sujeito a dinâmica do processo criativo nessa modalidade de construção. Isso permitiu expandir e confirmar algumas ideias que já haviam sido exploradas anteriormente, uma vez que o entrevistado, espontaneamente, já vinha falando sobre o mote em alguns momentos. O mote “*É disso que se alimenta/Minha criatividade*” fora elaborado por um poeta do Pajeú com quem conversamos sobre a pesquisa.

**PESQUISADORA:** [ajustando o vídeo] *Aí teve o mote.*

**ENTREVISTADO:** *É. De Vinícius, né?*

**PESQUISADORA:** *O que você achou do mote?*

**ENTREVISTADO:** *É. Aquela rima, ‘alimenta’, né? Não é tão rica, mas, assim, o assunto do mote (.) é fácil. O assunto do mote é fácil. Aquela rima de ‘alimenta’ não é tão boa. Entendeu? Ela dá pra cantar? Dá. Mas não é, tipo assim, ‘uma noite de luar (:::)’ tipo, ‘uma noite de luar/nos terrenos do sertão’. Rima de ‘ar’ tem muita, e ‘sertão’ tem muita. Mas quando você bota ‘alimenta’, aí vai ter o quê? ‘Esquenta’, ‘ferramenta’, ‘pimenta’, ‘apresenta’. Aí quando os dois tão tirando, ela se torna um pouco escassa. Mas dá pra cantar. Fica mais difícil pela questão da rima. Mas é uma rima também considerada boa. Não é tão difícil, não. (...) Que às vezes é (/) a rima é rica, tem muita, mas não cabe. Não é? (..) Pode ser que tenha alguma palavra que rime com ‘alimenta’, mas não cabe dentro do assunto.*

O relato do entrevistado nos leva a compreender que, quando o mote é apresentado, o cantador precisa lidar com diferentes faces de possibilidades e restrições. Avaliando o mote proposto, o cantador classificou a face *assunto* enquanto fácil e a face *rima* como mais difícil. Assim, numa primeira leitura, entendemos que o mote ofereceu abertura quanto aos sentidos e desafiou os cantadores quanto à rima. No entanto, identificamos que há um cruzamento entre essas duas faces do mote, já que as possibilidades de rima também são delimitadas pelo assunto (“Pode ser que tenha alguma palavra que rime com ‘alimenta’, mas não cabe dentro do assunto”).

Interpretamos que essa questão se relaciona com mais nitidez aos eixos 3 (Técnica) e 4 (Estética), na medida em que o cantador é demandado a lidar com a instrumentalidade semiótica da palavra, harmonizando conteúdo e forma, de modo a produzir uma estrofe capaz de capturar a atenção das audiências.

Antes de iniciar a cantoria das décimas, anunciamos o mote e o parceiro do cantador pediu uma pequena pausa para tomar água, o que foi feito entre conversas, por cerca de três minutos. Foi pensando nessa pausa que fizemos a pergunta a seguir.

**PESQUISADORA:** *Tinha dado tempo de pensar sobre o mote antes?*

**ENTREVISTADO:** *Não [...] Porque, assim, a gente quer (/) a gente sabe a nossa capacidade de fazer na hora(/) a gente quer que aconteça. Acha melhor acontecer, que até a novidade é bom pra gente. Entendeu? Eu acho melhor assim, eu nem ligo. Na hora que toca, aí você vai sondar, porque você (/) vo (/) é (:::) quando você fica nessas coisas de fazer, você se limita. E você sendo totalmente preparado, então pronto. É melhor você deixar na hora. Tocou, vamo! Aí vai (/) vai (/) vai explorando fazer. E tem que deixar acontecer, o verso acontecer. É melhor.*

Interpretando o enunciado com referência aos eixos 2 (Temporalidade) e 4 (Estética), propomos que a ética própria ao repente e as concepções compartilhadas sobre o improviso orientam o cantador em seu modo de regular sua ação no curso do tempo. Vemos que isso mobiliza a dualidade **reconhecimento – não reconhecimento**, uma vez que, para o cantador se reconhecer como tal, é fundamental que ele se visualize como capaz de improvisar (“a gente sabe a nossa capacidade de fazer na hora (/) a gente quer que aconteça”).

Na primeira entrevista, o sujeito discorreu sobre suas experiências iniciais como audiência de cantoria, trazendo à fala os sentidos de surpresa, encantamento e mistério diante da habilidade dos repentistas que viu. Aqui, por meio da reconstrução contida no enunciado, visualizamos o sujeito enquanto primeira audiência de si mesmo, atualizando na própria ação a experiência inicial, na medida em que se surpreende e se encanta com o próprio dito (“Acha melhor acontecer, que até a novidade é bom pra gente. Entendeu?”). A face de mistério também é atualizada, porquanto o verso acontece (“E tem que deixar acontecer, o verso acontecer. É melhor”).

**VÍDEO:**

Começam a tocar. O diálogo a seguir acontece paralelamente ao vídeo, com a cena do participante e seu parceiro entoando a melodia introdutória às estrofes cantadas. Essa toada introdutória dura 1 minuto e 10 segundos.

**ENTREVISTADO:** *Pronto. Tá pegando a melodia, tá vendo, ó? (...) Que essa melodia já é diferente da que a gente tava cantando as sextilhas, cê tá (:::) ligada, né? [...]*

**VÍDEO:**

**Participante canta:** Meu juízo ganha vez/Cantando as coisas da roça;  
O matuto da mão grossa/Limpando a roça que fez; É que o homem  
camponês/Só trabalha com vontade; Vencendo a dificuldade/Do peso  
da ferramenta/É disso que se alimenta/Minha criatividade.

**Parceiro canta:** O brilho da lua cheia/No vácuo da amplidão; As  
belezas do sertão/A enchente e a areia; Onde a viola ponteia/Um  
poema de saudade; E o que na realidade/Um poeta representa; É  
disso que se alimenta/Minha criatividade.

**Participante canta:** Forró enchendo o salão/Pra o dançarino dançar;  
Uma noite de luar/Abrihantando o sertão; A fogueira do São João/Bem  
distante da cidade; Que esquenta a festividade/No momento que se  
esquenta; É disso que se alimenta/Minha criatividade.

**ENTREVISTADO:** *Assim, eu pensei em fogueira, quando você pensa em fogueira você pensa que o fogo esquenta, né? Aí o 'esquenta' rimava com o mote. Aí você vai ter que ir unindo tudo, sabe?*

Nesse trecho, o entrevistado reconstrói sua ação evidenciando ter produzido uma das estrofes a partir de relações metonímicas, porém respeitando a rima imposta pelo mote. Isso corrobora a noção de que cada elemento da produção emerge a partir das possibilidades e restrições deixadas pelos elementos que emergiram antes<sup>9</sup> para o cantador.<sup>10</sup>

**PESQUISADORA:** *E onde você foi buscar esses elementos?*

**ENTREVISTADO:** *É porque (/) assim, o mote pediu isso, né? 'É disso que (:::)'. Quer dizer, o cabra deu o mote, a gente nem sabia o mote que vinha, né? O que é (/)? Quais são as coisas que eu cantando me torno mais criativo? Não é? Você pode pensar nessa parte. Mas também num só é isso não. Aí você vai dizer o cenário do mote que pede. Então você pode (/) cada estrofe se eu for falar da fogueira de São João, eu sou criativo. Se eu for falar do vaqueiro, eu sou criativo. Então (..) O mote fica meio particular, o que é que eu sou mais criativo, né?*

<sup>9</sup> Note-se que a emergência anterior para o cantador não coincide com a ordem em que as palavras ou versos aparecem na estrofe cantada, dado que a ordem de concepção da estrofe é diferente de ordem em que os versos são enunciados.

<sup>10</sup> A composição por relações metonímicas vai ao encontro da ideia defendida por um poeta durante nossa pesquisa de campo, quando ele nos contava que tinha maior facilidade para construir poesias rimadas e, por isso, particularmente, não considerava a rima uma limitação, ao contrário.

Esse enunciado traz duas ideias que entendemos serem fundamentais para nossa abordagem dos processos criativos na cantoria. No relato do sujeito, quando perguntado sobre onde foi buscar os elementos que usou na estrofe, ele inicia respondendo que “o mote pediu isso” e termina afirmando que “O mote fica meio particular”. Interpretamos que essa fala captura o encontro entre o mote, enquanto *affordance*, e a singularidade do poeta, que impulsiona afetivamente a criação dos possíveis. Isso ilustra bem a dualidade **atividade – passividade** na ação criativa, na medida em que a ação se dá no espaço entre o que vem do outro — no caso o mote e a perspectivação quanto ao que ele pede ao cantador — e o que é singular no repentista.

#### VÍDEO

**Parceiro canta:** Do poeta violeiro/Que faz do verso uma escola; Do gemido da viola/No salão ou no terreiro; O aboio do vaqueiro/Nos campos da liberdade; E o sol na imensidade/Que ao nascer o chão esquenta; É disso que se alimenta/Minha criatividade.

**Participante canta:** Sou criativo cantando/Uma cerca de faxina; O bezerro e a turina/Ou a serra cachimbando; A folha seca voando/Nos braços da tempestade; Com tanta facilidade/Quanto o espaço lhe ostenta; É disso que se alimenta/Minha criatividade.

**ENTREVISTADO:** [risos] é (:::) muita coisa, né?

Nesse momento da exibição, o participante da pesquisa pareceu se surpreender com o que via no vídeo. Chamou atenção esse comentário, que interpretamos como uma impactação diferenciada em ser audiência de si.

A seguir, o sujeito prossegue comentando suas estratégias para produzir uma estrofe no caso específico da modalidade que estamos tratando nesse momento, no caso, a décima.

[..] *Porque, assim (.) A gente (/) Qual o seg (/) qual o mistério? A gente tá cantando esse mote aí ‘é disso que se alimenta/minha criatividade’, então (.) cada estrofe que vai dizendo, vai ficando mais escasso, porque a gente não pode repetir a rima. Olhe, eu (/) eu num disse (/) eu não disse, tipo ‘esquenta’? Aí não é ideal que eu repita. Aí ele (/) ele nem no final do baião da gente. A palavra ‘esquenta’ já foi citada. Se ele disser a palavra ‘ornamenta’, aí eu tenho que escutar também as frases que ele tá dizendo. Porque quando a gente diz, aquelas ninguém pode dizer mais. Poder, pode. Mas não é indicado. Vai repetir? Digamos que tenha (/) Aí cada vez que a gente vai cantando, aí*

*essa rima já vai deixando de existir. Aí aquela velocidade vai, vai ficando difícil. A gente já disse ‘esquenta’, ‘se apresenta’, ‘ostenta’, ‘ferramenta’ (.) e não pode botar as mesmas. Aí já vai faltando palavra. Faltando, entendeu?*

A partir desse enunciado, identificamos que a dinâmica do **tempo de escutar** e do **tempo de criar** na décima se diferencia daquela que exploramos na sextilha. Contudo, é evidente no relato que as duas formas distintas de escutar permanecem existindo.

**PESQUISADORA:** *Na sextilha, você disse que quando ele terminava a segunda (/)*

**ENTREVISTADO:** *Pega a palavra dele, já desliga.*

**PESQUISADORA:** *Já desligava. É. Nesse caso, você tá escutando o tempo todo?*

**ENTREVISTADO:** *Ele?*

**PESQUISADORA:** *É.*

**ENTREVISTADO:** *Não. No mote a gente não escuta não. E, assim, a gente escuta (.) o final. Porque, olha só, ‘é disso que se alimenta/minha criatividade’. Só dá três rimas, né? Pelo menos as que a gente tá em jogo. O início do verso dele não vai importar, nem o meu. Aí não tem importância, não. Mas nesse mote ‘é disso que se alimenta/minha criatividade’, a gente tá usando duas rimas de ‘ade’. E uma de ‘enta’. Que é alimenta. Então, eu tenho que supervisionar as três que ele tá dizendo.*

Esse fragmento do diálogo com o entrevistado nos possibilita interpretar que as regras de cada estilo se constituem como contingência para a canalização da atenção e para a flutuação nos modos de escuta que o cantador faz do parceiro. Na décima, ele sabe que precisa escutar as rimas que o outro emprega, para evitar a repetição. Quando pensamos na duração das estrofes na cantoria, parece-nos mais provável que a fronteira entre esses modos de escuta seja fluida, e que o passar de um modo a outro se trate de um processo tão rápido que se torna difícil reconstruir onde começa e onde termina, dinâmica que situamos na aproximação entre os eixos 2 (Temporalidade) e 3 (Técnica).

Embora explicitando a necessidade de “supervisionar” as rimas do parceiro, o relato do nos traz outra explicação para a diferença entre as rimas usadas por cada cantador nesse contexto:

**ENTREVISTADO:** [...] *Aí, assim, também isso não acontece muito. Todo mundo pensa diferente, a gente não pensa igual, né? Raramente você vai pensar o que o outro quis dizer. Por isso também não choca muito, entendeu?*

**PESQUISADORA:** *Agora quanto mais a rima é rara (!)*

**ENTREVISTADO:** *É. Tem, assim, tem uma grande possibilidade dos dois fazerem a mesma coisa porque são poucas palavras. Mas quando é muito amplo (:::), tipo, acontece, digamos que a gente vai gravar uma decassílabo, eu e [Cantador X]. Aí ele tá em São Paulo e eu tô aqui. Aí uma gravação, digamos que ele fez cinco estrofes, eu fiz cinco. Sem a gente se ver. Raramente choca, mesmo sem a gente combinar a gente estando juntos. Mas quando ele chega, as rimas dele são diferentes das minhas, porque a gente pensa diferente.*

Interpretamos esse trecho com referência à noção de unicidade na enunciação. Embora estejam no mesmo palco, com o mesmo público e recebendo o mesmo mote, cada cantador experiencia seu processo de autoria a partir de sua posição única no mundo e na situação da cantoria, porém, em confronto e responsividade ao outro. O modo como cada um conhece e sente entra em jogo na produção da estrofe. Analisando ontologicamente, a escassez de rima, ainda que desafie o cantador em sua tarefa de evitar a repetição, não elimina o caráter único de cada enunciação.

Com isso, finalizamos a interpretação dos trechos selecionados, sendo importante destacar que os fragmentos excluídos não comprometem as análises desenvolvidas até aqui. Embora concordemos que todos os enunciados participam do conjunto das entrevistas, a seleção se fez necessária para manter a síntese do texto. Tanto quanto possível, buscamos preservar a sequência em que os enunciados surgiram.

Além disso, consideramos que, embora o participante tenha verbalizado estar habituado a assistir aos vídeos de suas apresentações, a entrevista de exibição comentada foi proposta como um procedimento em que ele pudesse, sendo deslocado à posição de audiência de si, reconstruir e refletir sobre sua ação. Nesse sentido, entendemos que o participante, em muitos momentos, utilizou-se da posição de professor para lidar com essa experiência, o que pode ter sido uma forma de fazer frente à face insólita de ser audiência de si e de reconstruir o vivido. Não obstante isso, entendemos que o conjunto das entrevistas nos ofereceu um material profícuo para a compreensão dos processos criativos do entrevistado. Desse modo, ponderamos que assumir uma posição didática não afasta o sujeito de sua singularidade, sendo uma forma possível de reconstrução do vivido.

## 10 CONCLUSÃO

A presente pesquisa teve como objetivo perscrutar os aspectos psicológicos dos processos criativos do cantador de viola, também conhecido como repentista, cuja atividade consiste em cantar versos improvisados, construídos *de repente*, na situação da cantoria. Tais construções se orientam por regras de métrica, rima e coerência, as quais o cantador deve respeitar para que a cantoria seja reconhecida como tal e para que ele seja reconhecido e aceito pela comunidade de prática.

Tomando como referencial ontológico o dialogismo bakhtiniano, buscamos abordar a ação na cantoria enquanto uma situação de enunciação, implicada no diálogo entre o cantador e as outridades recuperadas, perspectivadas ou corporificadas no momento da cantoria. A fundamentação dialógica é coerente com a abordagem cultural da psicologia dos processos criativos, a partir da qual compreendemos a emergência do novo enquanto processo que ocorre na relação do sujeito com os outros e com as construções já existentes no mundo, produzindo formas de impactação afetiva, cognitiva e corporal daqueles que participam da ação.

No decorrer da pesquisa, compreendemos que a cantoria de viola, para os cantadores, integra sentidos de arte e de trabalho, sendo referida comumente pelo significante *profissão*. Nessa mesma direção, o sujeito entrevistado denominou-se como *profissional*, e nos falou sobre a ética de seu fazer e a trajetória da construção dessa posição, distinta daquela do cantador amador, que canta por *hobby*, para se divertir numa reunião familiar ou de amigos. Assim, entendemos que a pesquisa versou sobre uma atividade artística e, também, laboral, o que reunimos na ideia de que a cantoria, para o sujeito participante, é uma forma de vida.

Nessa direção, consideramos pertinente tomar como referência teórico-metodológica o modelo do ciclo criativo concebido por Glăveanu (2013) em sua teoria dos 5 A's, segundo a qual o processo da emergência do novo ocorre na dinâmica que integra ator, ação, artefato, audiência e *affordances*. Disso, decorreu a opção de filmar o sujeito na ação e, posteriormente, provocar seu deslocamento para a posição de audiência, a fim de que tivesse a possibilidade de reconstruir e refletir sobre o vivido, o que foi realizado por meio da entrevista de exibição comentada.

Com os dados construídos e submetidos a uma análise preliminar, propusemos quatro eixos interpretativos: 1) Outridades dialógicas; 2) Temporalidade; 3) Técnica e 4) Estética. Ao elaborarmos os eixos, buscamos contemplar aspectos que já estavam

se destacando na análise prévia dos dados, assim como os referenciais ontológicos e teóricos pelos quais nos orientamos. Além disso, concebemos os eixos de forma a contemplar a dimensão da linguagem nos processos criativos, uma vez que consideramos o modelo dos 5 A's insuficiente nesse aspecto. Para tanto, voltamos nossa atenção às vicissitudes da enunciação, da construção de sentidos e da polivalência dos signos na reconstrução da ação pelo participante da pesquisa, interpretando as dualidades que emergiram nos dados à luz dos eixos interpretativos.

Isso posto, passaremos a sintetizar as interpretações desenvolvidas na relação com os eixos elaborados, como forma de consolidar as principais contribuições desse estudo para a psicologia dos processos criativos e para uma aproximação ao repente nordestino.

O conteúdo das entrevistas pode ser organizado em duas grandes dimensões: a primeira corresponde à trajetória particular do entrevistado, abordando suas referências e experiências pessoais na relação com a cantoria e suas concepções acerca dessa atividade; a segunda dimensão diz respeito à reconstrução da ação e às reflexões elaboradas pelo participante na posição de audiência de si. Ambas as dimensões foram analisadas com referência aos mesmos eixos interpretativos, conservando-os como um fio condutor, considerando-se que a história de vida do sujeito e sua ação no mundo são dimensões inter-relacionadas. Aliás, a separação entre essas dimensões foi feita com fins científicos, já que não podemos pensar a ação de um ser humano fora de sua posição única no mundo e nas relações com as outridades.

Foi, também, com fins de sistematização científica que analisamos os eixos interpretativos separadamente, quando os compreendemos em permanente relação de uns com os outros. É fundamental a noção de que a experiência estética, a temporalidade, a relação com as outridades dialógicas e a técnica são interdependentes, tanto axiologicamente, quanto na compreensão que desenvolvemos acerca do repente. Contudo, esses eixos não são equivalentes, motivo pelo qual nos autorizamos a destacar as relações e aproximações mais evidentes nos enunciados interpretados.

No eixo 1 (Outridades Dialógicas), buscamos investigar aspectos da relação do sujeito com as outridades significativas implicadas em sua trajetória particular na cantoria de viola e, também, nas reconstruções feitas por ele acerca de sua ação enquanto cantador. Especificamente quanto à ação, esse primeiro eixo nos

possibilitou tecer interpretações sobre o trabalho de perspectivação realizado pelo sujeito no curso da cantoria.

Na relação entre o dado empírico e esse eixo, analisamos que a aproximação entre o sujeito e o improvisado se iniciou na infância, enquanto ele ocupou a posição de audiência em relação a artistas populares aos quais assistiu e em relação ao seu pai e vizinhos, que tinham a cantoria como parte do lazer e convívio social. Essas outridades integraram o sujeito no universo da cantoria, possibilitando que ele iniciasse um período de escuta e, em seguida, de experimentação. Identificamos que a experiência afetiva e os sentidos próprios a esse período inicial atualizam-se no momento da ação, balizando a dinâmica afetiva e valorativa do sujeito em sua relação com os próprios versos.

No curso da ação, destacamos as dinâmicas com as outridades do público (audiência) e do parceiro cantador, tendo verificado serem elas distintas entre si. A outridade do público se revelou enquanto uma presença coercitiva na ação do cantador, na medida em que este realiza um intenso e constante trabalho de perspectivação da audiência. Nesse contexto, a enunciação da estrofe poética, embora tenha efeito de diálogo com o parceiro cantador, é endereçada ao público, a partir de constantes antecipações acerca de suas expectativas, num jogo intersubjetivo de sentidos e responsabilidades mais intuídas que sabidas.

Quanto à relação com o parceiro na situação da cantoria, os dados nos possibilitaram interpretar que a presença e a ação — enquanto enunciado — dessa outridade funcionam para o cantador como *affordance* semiótica, restringindo e facilitando a criação de possíveis. A melodia e os versos produzidos pelo parceiro, incluindo-se aí as rimas por ele empregadas e os sentidos do que é cantado, participam da construção do campo de possibilidades no qual o sujeito exerce sua ação.

A expectativa do parceiro na cantoria não apareceu nos relatos como algo a ser antecipado imaginativamente, ainda que suponhamos que isso ocorra; por outro lado, a expectativa do público antecipada pelo cantador apareceu exercendo uma função fundamental no manejo do ritmo da cantoria e na intencionalidade do sujeito quanto à poeticidade do verso produzido.

O eixo 2 (Temporalidade) foi elaborado com base no trabalho de Simão (2015) a fim de capturar tensões relativas às formas de simultaneidade concebidas pela referida autora, abrangendo a dinâmica entre continuidade e descontinuidade na

relação do sujeito com os outros e com o mundo, as diferenças entre o tempo do *self* e o tempo do outro e as estabilidades e transformações que o sujeito percebe em si mesmo.

Na dimensão da trajetória de vida do sujeito, identificamos a dinamicidade de vozes presentes em sua experiência como um aspecto determinante nas transformações percebidas por ele em sua posição no mundo ao longo do tempo psicologicamente percebido. A passagem da posição de cantador iniciante à posição de cantador experiente é percebida pelo sujeito como efeito de sua relação com a viola, com a técnica da cantoria e com as outridades dos pares e do público. A dinâmica afetiva própria a cada uma dessas posições é concebida por ele como efeito das transformações percebidas em si.

Especificamente quanto à ação na cantoria, verificamos que o tempo psicologicamente percebido é um balizador do próprio sentido dessa forma de arte. A valoração do verso como improviso depende fundamentalmente da percepção do cantador quanto ao alinhamento entre o momento da construção e o momento da cantoria. Para ser de improviso, o momento da construção precisa ser psicologicamente percebido como parte da situação de cantoria.

Ainda concernente ao eixo 2 (Temporalidade), evidenciamos que a percepção de duração e ritmo são fundamentais para o reconhecimento da cantoria enquanto tal. Notadamente, o ritmo é um orientador constante da ação e sua intensidade é avaliada pelo sujeito a partir das interações com o público, naquilo que o artista antecipa enquanto expectativa dessa outridade. A velocidade no dizer, elemento que se mostrou como principal catalizador da impactação do sujeito pela cantoria quando ele ainda estava na posição de audiência, transmuta-se num sustentáculo da impactação que o sujeito espera provocar nas outridades. A possibilidade de surpreender o público surge enquanto capacidade de antecipar as construções antes que sejam imaginadas por quem assiste à cantoria ou mesmo cantadas pelo parceiro.

No que se refere ao eixo 3 (Técnica), encontramos que o repente implica uma dinâmica atencional em que o sujeito transita entre diferentes formas de escutar o parceiro, capturando os sentidos ou a sonoridade das palavras do outro a fim de tomá-las como referência para sua própria construção. Essa disposição da atenção é condição para que o sujeito produza seus versos respeitando os aspectos formais da cantoria, notadamente, a adequação à rima e a evitação da repetição de palavras.

Considerando-se a complexidade e a simultaneidade das demandas impostas ao sujeito durante a cantoria, a interpretação do dado empírico confirmou que a maestria proporciona uma margem de liberdade mais ampla para criar. Aquilo que o sujeito, em seu relato, toma como efeito de anos de prática, numa espécie de automatismo, é um elemento fundamental em sua performance. Graças a isso, o sujeito consegue impor à sua cantoria a velocidade necessária para surpreender o público, além de manejar o tempo para produzir o desfecho do verso dotando-o da poeticidade que ele valoriza.

Quanto ao eixo 4 (Estética), a pesquisa evidenciou que a atmosfera da cantoria, na perspectiva do repentista, é sustentada através das manifestações percebidas por ele no público enquanto signos de compreensão e responsividade afetiva. Nesse sentido, não há, necessariamente, coincidência entre aquilo que o sujeito perspectiva imaginativamente como impactação no outro e a dinâmica de sua afetação pelos próprios ditos. Tal interpretação abarca as distinções percebidas pelo participante da pesquisa entre o que o público espera e o que ele mesmo valoriza em seu processo de autoração.

Com base nas interpretações construídas, indagamo-nos sobre o lugar do parceiro cantador na dinâmica da perspectivação na ação criativa. Partindo do modelo teórico dos 5 A's, concebido por Glăveanu, iniciamos a pesquisa hipotetizando que o parceiro assumiria posição de audiência em relação ao cantador (ator) no curso da ação. Contudo, o dado empírico mostra que as outridades do parceiro e do público têm qualidades e funções distintas entre si na relação com o cantador durante a ação criativa, de modo que a primeira parece se colocar mais como *affordance* na criação de possíveis para o sujeito. Entendemos que a construção histórica da relação do sujeito com o público e com o parceiro estabelece uma hierarquia dessas outridades na dinâmica da perspectivação criativa do cantador, o que nos leva a questionar se o modelo dos 5 A's poderia contemplar a interação ator-parceiro na cantoria de viola, bem como em outras atividades que incluem relações de parceira. Trata-se de uma questão que demandaria aprofundamento por meio de novos estudos.

Os achados também compreenderam a identificação de algumas dualidades próprias à trajetória e à ação do cantador. Foram pervasivas aos enunciados as tensões entre reconhecimento e não reconhecimento; o cantar e produzir para mim e para o outro; a dinâmica entre atividade e passividade na ação criativa; as noções de efervescência e frieza, enquanto signos da conexão com o público; o tensionamento

entre ritmo e produção dos versos. A identificação dessas tensões revela a afetividade como atravessamento indissociável do ato, pois não basta ao cantador gerir conhecimentos e heranças para construir a estrofe. Como condição à posição do poeta, é imperioso *colocar a força no verso*, isto é, expandir a ambiguidade e a polivalência no dito, com direção às audiências. Nesses tensionamentos, a metáfora emerge a partir dos modos como o cantador posiciona sua intuição/atenção em relação às outridades e às *affordances* semióticas. Enquanto unidade fundamental do poético, a metáfora assume dinâmica particular na emergência do novo, lançando pistas sobre as tensões entre a singularidade do cantador, a coautoria da audiência e os desafios impostos pela técnica.

Esses achados fortalecem a relevância da discussão teórica acerca das relações entre estética e metáfora na psicologia dos processos criativos, evidenciando que há muito a ser investigado nesse campo, cuja complexidade se constitui em desafio à construção de modelos teórico-conceituais.

## 11 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa sobre os processos criativos na cantoria de viola surgiu da impactação da autora na posição de audiência desses artistas populares e, na posição de pesquisadora, do interesse em investigar a dinamicidade psicológica envolvida nessa atividade. Indagávamo-nos quanto às vicissitudes da produção do verso improvisado, sobretudo nos casos em que a polivalência dos signos constitui efeito de metáforas vivas, capazes de engendrar afetos intensos nas audiências e no próprio cantador.

Concluindo o trabalho, vislumbramos que a pesquisa tenha oferecido uma contribuição teórica para o estudo psicológico dos processos criativos na atividade poética oral, tema que entendemos ser pouco explorado na literatura especializada. Além disso, ainda que a tradição de improvisar versos seja comum a diferentes culturas, nossa pesquisa ofereceu uma ampliação da visão sobre o repente nordestino em sua unicidade, sob a perspectiva de um cantador da região do Sertão do Pajeú, reconhecida historicamente por sua fertilidade poética.

Nossos achados fortalecem uma concepção de criatividade fundamentada na relação do sujeito com os outros e com o mundo, o que se dá na experiência holística e singular do autor. A história de vida, as disposições afetivas, o sistema de valores e os conhecimentos construídos em situações espontâneas ou intencionais participam da construção do verso, sendo tensionados no trabalho de perspectivação do sujeito sobre suas audiências.

Destacamos, ainda, que identificamos aproximações dos quatro eixos propostos entre si, o que confirma nossa ideia de coexistência das dinâmicas englobadas por cada um deles na ação criativa. Com isso, questionamo-nos se os eixos formulados aqui poderiam servir à interpretação de dados em outros contextos artísticos ou não.

Ter abordado com o sujeito sua trajetória de vida, antes de passarmos à reflexão sobre a ação propriamente dita, possibilitou a construção de dados importantes para o conjunto das interpretações. Contudo, recorreremos à reconstrução do sujeito adulto, experiente e cuja carreira foi consolidada na cantoria. Além disso, sua trajetória na cantoria se desenvolveu a partir de um autodidatismo e de situações espontâneas de aprendizagem. Nessa direção, consideramos que estudos sobre a possibilidade de uma educação estética intencional na infância poderiam contribuir

teoricamente com a psicologia dos processos criativos e da aprendizagem, com destaque para a relação da criança com a linguagem.

O fato de abordarmos um processo cognitivo específico no contexto da cantoria não contradiz nosso reconhecimento da complexidade da experiência afetivo-epistêmica. Em diversos momentos de nossas análises, deparamo-nos com dados empíricos que pediam um olhar na direção dos processos de aprendizagem, memória, imaginação, aquisição da linguagem, por exemplo. Evidentemente, nos limites de uma pesquisa de mestrado, um aprofundamento em relação a esses processos não seria possível, motivo pelo qual deixamos de tecer considerações nesses sentidos, ainda que de forma superficial.

Por fim, embora tenhamos realizado uma aproximação etnográfica à comunidade da cantoria, entendemos que uma ampliação desse olhar poderia enriquecer as possibilidades de interpretação e, no caso de publicações futuras, consideramos que seriam frutíferas colaborações com estudiosos do repente oriundos de outras disciplinas.

## REFERÊNCIAS

- ALGERI, Nelvi Malokowski.; SIBIN, Elizabete Arcalá. **A poesia trovadoresca e suas relações com a literatura de cordel e a música contemporânea**. 20 f. 2008. Disponível em <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/810-4.pdf>  
>
- ANDACHT, Fernando. Self y creatividad en el pragmatismo de C.S. Peirce: la incidencia del instante presente en la conducta. **Utopía y Praxis Latinoamericana**, Maracaibo , v. 13, n. 40, p. 39-65, março 2008 . Disponível em: [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1315-52162008000100003&lng=es&nrm=iso](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162008000100003&lng=es&nrm=iso). Acesso em 03 abr. 2019.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Obra original publicada em 1979)
- BOMENY, Helena. **Quando os números confirmam impressões**: desafios na educação brasileira. Rio de Janeiro: CPDOC. 2003, 29f. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/6754/1354.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 03 mai. 2018.
- BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. Enunciado/ enunciado concreto/ enunciação. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 61-78.
- BRUNING, R.; LOHMANN, Gerrit. Charles S. Peirce on creative metaphor: a case study on the conveyor belt metaphor in oceanography. **Foundations Of Science**, [s.l.], p.389-403, 1999.
- COELHO JUNIOR, Nelson Ernesto; FIGUEIREDO, Luís Cláudio. Figuras da intersubjetividade na constituição subjetiva: dimensões da alteridade. **Interações**, Vol. IX, n 17, p. 9-28, jan-jun 2004.
- CORNEJO, Carlos. La metáfora de lo literal. In: YÁÑEZ, Cristian SANTIBÁÑEZ; BAEZA, Jorge Osorio (ed.). **Recorridos de la metáfora: mente, espacio y diálogo**. Concepción: Cosmigonon, 2011. p. 75-97.
- CORNEJO, Carlos. Contrasting Vygotsky's and Bakhtin's approaches to consciousness. **Culture & Psychology**, [s.l.], v. 18, n. 1, p.109-120, mar. 2012. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/1354067x11427470>.
- DI FANTI, Maria da Glória Corrêa. A linguagem em Bakhtin: pontos e pespontos. **Veredas: Revista de Estudos Linguísticos**, Juiz de Fora, v. 7, n. 1, p.95-111, 19 jul. 2016.
- ECHEVERRÍA, Rafael. **Ontología del Lenguaje**. Chile: J.C.Sáez, 2005. (Obra original publicada em 1994)
- FARACO, Carlos Alberto. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, 2011. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/9217/6367>. Acesso em: 02 jun. 2018.

GUIMARÃES, Danilo Silva. Descending and ascending trajectories of dialogical analysis: seventh analytic interpretation on the short story "The guerrillero". **Psicologia USP**. v.27, n.2, p. 189-200. 2016.

GLĂVEANU, Vlad Petre. Paradigms in the study of creativity: Introducing the perspective of cultural psychology. **New Ideas In Psychology**, [s.l.], v. 28, n. 1, p.79-93, abr. 2010. Elsevier BV. <http://dx.doi.org/10.1016/j.newideapsych.2009.07.007>.

GLĂVEANU, Vlad Petre. Habitual Creativity: Revising Habit, Reconceptualizing Creativity. **Review of General Psychology**, [s.l.], v. 16, n. 1, p.78-92, mar. 2012. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1037/a0026611>.

GLĂVEANU, Vlad Petre. Rewriting the language of creativity: The Five A's framework. **Review Of General Psychology**, [s.l.], v. 17, n. 1, p.69-81, mar. 2013.

GLĂVEANU, Vlad Petre. **Distributed creativity**: Thinking outside the box of the creative individual. Cham: Springer, 2014. 98 p. (Springer Briefs in Psychology).

GLĂVEANU, Vlad Petre. Creativity as a Sociocultural Act. **The Journal Of Creative Behavior**, [s.l.], v. 49, n. 3, p.165-180, 7 jun. 2015. Wiley. <http://dx.doi.org/10.1002/jocb.94>.

GLĂVEANU, Vlad Petre. Being other: Intersubjectivity, allocentrism and the possible. **Journal For The Theory Of Social Behaviour**, [s.l.], v. 49, n. 4, p.443-459, 10 jun. 2019. Wiley. <http://dx.doi.org/10.1111/jtsb.12221>.

GLĂVEANU, Vlad Petre; TANGGAARD, Lene. Creativity, identity, and representation: Towards a socio-cultural theory of creative identity. **New Ideas In Psychology**, [s.l.], v. 34, p.12-21, ago. 2014. Elsevier BV. <http://dx.doi.org/10.1016/j.newideapsych.2014.02.002>.

IBRI, Ivo Assad. O Significado de Primeiridade em Schelling, Schopenhauer e Peirce. **Cognitio: Revista de Filosofia**, [S.l.], v. 9, n. 2, p. 223-234, jan. 2013. ISSN 2316-5278. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/cognitiofilosofia/article/view/12979>>. Acesso em: 01 mar. 2019.

JAMISON, Kaline Girao. A resistente visão aristotélica no ensino de metáforas em gramáticas brasileiras. **Pesquisas em Discurso Pedagógico**, [s.l.], v. 2017, n. 2, p.1-20, 6 dez. 2017. Faculdades Católicas. <http://dx.doi.org/10.17771/pucrio.pdpe.32183>

JOVANOVIĆ, Gordana. Aesthetics in emerging psychologies, aesthetics for emerging psychologies. In: TATEO, Lucca (ed.). **An old melody in a new song**: aesthetics and the art of psychology. Aalborg: Springer, 2018. p. 13-32. (Theory and History in the Human and Social Sciences).

KHARKHURIN, Anatoliy. Cognitive Poetry: Theoretical Framework for the Application of Cognitive Psychology Techniques to Poetic Text. **Creativity. Theories – Research - Applications**, [s.l.], v. 3, n. 1, p.59-83, 1 jun. 2016. Walter de Gruyter GmbH. <http://dx.doi.org/10.1515/ctra-2016-0005>.

LAKOFF, George.; JOHNSON, Mark. **Metaphors we live by**. Chicago, University of Chicago Press, 1980.

- LOPES, Gustavo Magalhães. **De pés-de-parede a festivais: um estudo de caso sobre o repente nordestino na Grande São Paulo**. 2001. 290 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teoria e História Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270045/1/Lopes\\_GustavoMagalhães\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270045/1/Lopes_GustavoMagalhães_M.pdf). Acesso em: 26 abr. 2018.
- LYRA, Maria; PINHEIRO, Marina Assis. From everyday experiencing to abstract knowledge through approaching aemiotic dynamics: an introduction. In: LYRA, Maria; PINHEIRO, Marina Assis (Ed.). **Cultural Psychology as Basic Science: dialogues with Jaan Valsiner**. Cham: Springer, 2018. Cap. 1. p. 1-7. (Springer Briefs in Psychology).
- MARKOVÁ, Ivana. **The dialogical mind: common sense and ethics**. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2016.
- MARQUES, Edgar. Sobre o reconhecimento e compreensão de metáforas. **Reflexão**, Campinas, v. 88, n. 30, p.95-104, dez. 2005.
- MARTINS, Wellington Anselmo. Semiótica de Charles Peirce: o ícone e a primeiridade. **Contemplação**, Porto Alegre, p.237-250, 2015.
- MEIRA, Luciano. Análise microgenética e videografia: ferramentas de pesquisa em psicologia cognitiva. **Temas em Psicologia**. n. 3, p. 59-71, 1994.
- MELLO, Vitor Rebello Ramos. **Memórias repentinas: a construção poética do Nordeste pelos repentistas da Feira de São Cristóvão (RJ)**. 2012. 210 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/unirio/12265>. Acesso em: 25 abr. 2018.
- MENEZES, Juliana Cunha. A metáfora para Borges, Aristóteles, Vico e Nietzsche. **MEMENTO**, v.3, n.1, p. 161-171. 2012. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/358>
- MONTEIRO, Dedé. A mesa de glosas e parte de sua história. In: GREGÓRIO, Vinícius (org.). **Primeira coletânea de mesas de glosas: uma homenagem aos 100 anos de Hermilo Borba Filho**. Recife: Ed. do Organizador, 2019. p.9-11.
- MONTEIRO, Maria do Socorro de Assis. **Repente: do canto árabe aos sertões nordestinos**. 2004. 151 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004. Disponível em: [https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7964/1/arquivo8322\\_1.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7964/1/arquivo8322_1.pdf). Acesso em: 22 mar. 2018.
- NEVES-PEREIRA, Mônica Souza. Posições conceituais em criatividade. **Psicologia em Estudo**, [s.l.], v. 23, p.1-15, 18 ago. 2018. Universidade Estadual de Maringá. <http://dx.doi.org/10.4025/psicoestud.v23i0.39223>.
- OLIVEIRA, Francisco Francinaldo Rafael de; REBOUÇAS, José de Paiva; SILVA, Antônio Rinaldo da. A cantoria na era de sua reprodutibilidade técnica. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 15., 2013, Mossoró. **Anais [...]**. Mossoró: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2013. p. 1 - 13. Disponível em:

<http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2013/resumos/R37-0884-1.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2018.

OLIVEIRA, Maria Claudia Lopes de; GUIMARÃES, Danilo Silva. [Apresentação] Dossiê: Psicologia dialógica. **Psicologia Usp**, [s.l.], v. 27, n. 2, p.165-167, ago. 2016. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/0103-6564d20162702>.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Estudos).

PINHEIRO, Marina Assis. Creativity and aesthetic experience in childhood. In: TATEO, Lucca (ed.). **An old melody in a new song: aesthetics and the art of psychology**. Aalborg: Springer, 2018. p. 115-132. (Theory and History in the Human and Social Sciences).

PINHEIRO, Marina Assis; LEITÃO, Selma. Bakhtin e "a vida dos outros". **Mal Estar e Subjetividade**, Fortaleza, v. 10, n. 1, p.87-110, mar. 2010. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1518-61482010000100005](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482010000100005). Acesso em: 10 abr. 2018.

PIRES, Vera Lucia. Dialogismo e alteridade ou a teoria da enunciação em Bakhtin. **Organon**, [s.l.], v. 16, n. 32-33, p.35-48, 14 jun. 2002. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.29782>.

PIRES, Vera Lúcia; TAMANINI-ADAMES, Fátima Andréia. Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. **Estudos Semióticos**, [s.l.], v. 6, n. 2, p.66-76, 7 dez. 2010. Universidade de Sao Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2010.49272>.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. S: Loyola, 2000. Obra original publicada em 1975

ROAZZI, Antonio; CARVALHO, Maria do Rosário de Fátima. Histórias de repente: práticas e representações de violeiros. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DA AFIRSE: HETEROGENEIDADE, CULTURA E EDUCAÇÃO, 10., 2001, Natal. **Anais [...]**. Natal: Afirse, 2001. p. 525 - 526.

ROAZZI, Antonio; DOWKER, Ann; BRYANT, Peter. A arte do repente e as habilidades lingüísticas. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, [s.l.], v. 72, n. 172, p.291-317, 01 dez. 1991. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. <http://dx.doi.org/10.24109/2176-6681.rbep.72i172.1279>. Disponível em: <http://rbep.inep.gov.br/ojs3/index.php/rbep/article/view/1066/805>. Acesso em: 20 mar. 2018.

ROAZZI, Antonio; OLIVEIRA, Gilda Guimarães de; BRYANT, Peter; DOWKER, Ann. As habilidades linguísticas do repentista e sua relação com o nível de consciência fonológica. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, n. 26, p.135-158, jun. 1994. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8636818/4539>. Acesso em: 20 mar. 2018.

ROMMETVEIT, Ragnar. On the architecture of intersubjectivity. In: ROMMETVEIT, Ragnar; BLAKAR, Rolv Mikkel (ed.). **Studies of language, thought and verbal communication**. Oslo: Academic Press, 1979. p. 93-107.

RONDEL, Luisa Deyanira Sandia. Las perspectivas nomotética e ideográfica en el trato a la realidad estudiada por las ciencias sociales. **Orientación y Consulta**, Vol. 9, nº 1, Maracay: UPEL, 1999.

SAMPAIO, Juliano Casimiro de Camargo; SIMÃO, Livia Mathias. Repetition, duration and persistence: temporality in the performing arts. In: SIMÃO, Livia Mathias; GUIMARÃES, Danilo Silva; VALSINER, Jaan (ed.). **Temporality: culture in the flow of human experience**. Charlotte, EUA: Information Age Publishing, 2015.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. (Coleção Primeiros Passos).

SANTOS, Rosimar dos. **A representação do Nordeste na poesia repentista**. 2012. 61 f. Monografia (Especialização) - Curso de História Cultural, Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, 2012.

SAUTCHUK, João Miguel Manzóllilo. **A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino**. 2009. 214 f. Tese (Doutorado) - Curso de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/5091>. Acesso em: 10 abr. 2018.

SAUTCHUK, João Miguel Manzóllilo. Poetic improvisation in Brazilian Northeast. **Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology** Brasília, v. 8, n. 1, p.260-290, jun. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/vb/v8n1/a10v8n1.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2018.

SILVA, Josivaldo Custódio da. **Pérolas da cantoria de repente em São José do Egito no Vale do Pajeú: memória e produção cultural**. 2011. 463 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6172>. Acesso em: 08 abr. 2018.

SILVA, Simone. Money in the poetic universe of Pernambuco's Zona da Mata region. **Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology**, [s.l.], v. 11, n. 1, p.222-249, jun. 2014. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s1809-43412014000100008>. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-43412014000100008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-43412014000100008). Acesso em: 20 abr. 2018.

SIMÃO, Livia Mathias. Alteridade no diálogo e na construção do conhecimento. In: SIMÃO, Livia Mathias; MARTÍNEZ, Albertina Mitjás (org.). **O Outro no desenvolvimento humano: diálogo para a pesquisa e prática profissional em psicologia**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004. p. 29-39.

SIMÃO, Livia Mathias. **Ensaio dialógicos: compartilhamento e diferença nas relações eu-outro**. São Paulo: Hucitec, 2010. 286 p.

SIMÃO, Livia Mathias. Culture as a Moving Symbolic Border. **Integrative Psychological and Behavioral Science**, [s.l.], v. 50, n. 1, p.14-28, 7 ago. 2016. Springer Science and Business Media LLC. <http://dx.doi.org/10.1007/s12124-015-9322-6>.

SIMÃO, Livia Mathias. Temporality of tradition: some horizons for semiotic-cultural constructivism in Psychology. In: SIMÃO, Livia Mathias; GUIMARÃES, Danilo Silva;

VALSINER, Jaan (ed.). **Temporality: culture in the flow of human experience**. Charlotte, EUA: Information Age Publishing, 2015. p. 483-503.

SOBRAL, Adail. Ético e estético: na vida, na arte e na pesquisa em ciências humanas. In: BRAIT, Beth. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

SORENSEN, Bent; THELLEFSEN, Torkild; MOTH, Morten. Metaphor and cognition from a peircean perspective. **Transactions Of The Charles S. Peirce Society**, Indiana, v. 43, n. 3, p.562-574, 2007.

SPERANDIO, Natália Elvira; ASSUNÇÃO, Antônio Luiz. Pensando a metáfora por um viés cognitivo e cultural. **Revele: Revista Virtual dos Estudantes de Letras**, [s.l.], v. 3, p.183-198, 31 dez. 2011. Faculdade de Letras da UFMG. <http://dx.doi.org/10.17851/2317-4242.3.0.183-198>.

STERNBERG, Robert. **Psicologia Cognitiva**. Porto Alegre: Artmed, 2000. Tradução de: Maria Regina Borges Osório.

TATEO, Luca. Poetic destroyers: Vico, Emerson and the aesthetic dimension of experiencing. **Culture & Psychology**, [s.l.], v. 23, n. 3, p.1-19, 28 mar. 2017. SAGE Publications. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/1354067X17701270>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

TATEO, Luca. Introduction: The Art of Psychology. In: TATEO, Luca (ed.). **An old melody in a new song: Aesthetics and the Art of Psychology**. Aalborg: Springer, 2018. p. 1-11. (Theory and History in the Human and Social Sciences).

TAVARES, Braulio. **Cantoria: regras e estilos**. Recife: Bagaço, 2016. 182 p. (Arte e ciência da cantoria de viola).

VALSINER, Jaan. **The guided mind: a sociogenetic approach to personality**. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1998. 480 p.

VALSINER, Jaan. **Fundamentos da psicologia cultural: mundos da mente, mundos da vida**. Porto Alegre: Artmed, 2012.

VALSINER, Jaan. **An invitation to Cultural Psychology**. Londres: Sage Publications Ltd, 2014.

VALSINER, Jaan. Human Psyche Between the Mundane and the Aesthetic: the sublime as the arena for semiosis. In: LYRA, Maria; PINHEIRO, Marina Assis (Ed.). **Cultural Psychology as Basic Science: dialogues with Jaan Valsiner**. Cham: Springer, 2018. Cap. 5. p. 43-55. (Springer Briefs in Psychology).

VENTURA DA SILVA, Adilson. A palavra 'poesia' em Bakhtin. **Línguas e Instrumentos Linguísticos**, Campinas, n. 33, p.71-92, jun. 2014. Semestral.

VISOKOLSKIS, Sandra. Metáfora, icono y abducción en C. S. Peirce. In: JORNADAS "PEIRCE EN ARGENTINA", 2., 2006, Buenos Aires. **Anais [...]**.

WAGONER, Brady. What happened to holism? (Book review). **Psychol Stud**. v.56, n.3, p.318-324, 2011.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Petrópolis: Vozes, 2005.

ZANELLO, Valeska. Metáfora e transferência. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, [s.l.], v. 20, n. 1, p.132-137, 2007. FapUNIFESP (SciELO).  
<http://dx.doi.org/10.1590/s0102-79722007000100017>.

## APÊNDICE A — ROTEIRO PARA ENTREVISTA INDIVIDUAL

Instrução inicial: *Eu gostaria de saber mais sobre você. Vou fazer algumas perguntas para organizar melhor as informações, mas gostaria que você se sentisse à vontade para falar, pois tudo o que você tiver a dizer é importante.*

Pergunta 1: *Pensando na sua história de vida, desde que você nasceu até esse momento, quais os eventos mais importantes?*

Pergunta 2: *O que você costuma fazer no seu dia a dia?*

Pergunta 3: *Que tipo de música você gosta de ouvir?*

Pergunta 4: *Você gosta de outros tipos de arte?*

Pergunta 5: *Quais artistas você mais admira?*

Pergunta 6: *O que você lembra sobre o seu primeiro contato com a cantoria de viola?*

Pergunta 7: *Na sua família há outros artistas? (Em caso afirmativo, complementar: tipo de parentesco, modo de convívio, influência.)*

Pergunta 8: *Como você passou a se ver como cantador de viola?*

Pergunta 9: *Em que momento de sua vida as outras pessoas passaram lhe reconhecer como cantador de viola?*

Pergunta 10: *Você tem algum tema que goste mais de cantar? (Complementar: algum mote especial?)*

Pergunta 11: *Agora, eu gostaria que você imaginasse como seria sua vida sem a cantoria. Como se sente ao pensar sobre isso?*

## **APÊNDICE B — INSTRUÇÕES PARA A EXIBIÇÃO COMENTADA.**

Instrução 1: *Agora vamos assistir juntos todo o vídeo da cantoria realizada por vocês no dia XXXX. Fique à vontade para pausar e falar sobre o que está assistindo. Eu tenho algumas curiosidades e vou fazer algumas perguntas e, se você desejar, podemos exibir novamente algum trecho.*

Pergunta 1: *Como foi para você assistir ao próprio trabalho? (Complementar: Já tinha se assistido antes?)*

Pergunta 2: *Como você acha que o público pode se sentir escutando os versos que você fez? (Complementar: De maneira geral, vocês costumam observar as reações do público?)*

Pergunta 3: *Quais os versos de que você mais gostou? (Observar se refere a própria produção e/ou a do parceiro.)*

Pergunta 4: *Houve algum verso que você fez, mas, assistindo, não achou bom?*

Pergunta 5: *Há algum verso cantado por você nesse vídeo que considera já ter usado ou escutado em outras ocasiões? Nós podemos voltar para algum trecho se acharem necessário.*