



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA**

CÍCERO RENAN NASCIMENTO FILGUEIRA

**ENTRE A FEIRA E O TEATRO:
A DINÂMICA DOS REPENTISTAS EM PERNAMBUCO (1900-1948)**

Recife
Março / 2017

CÍCERO RENAN NASCIMENTO FILGUEIRA

**ENTRE A FEIRA E O TEATRO:
A DINÂMICA DOS REPENTISTAS EM PERNAMBUCO (1900-1948)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora:

Prof.^a Dra. Maria Ângela de Faria Grillo.

Recife
Março / 2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE
Biblioteca Central, Recife-PE, Brasil

F481e Filgueira, Cícero Renan Nascimento.
Entre a feira e o teatro : a dinâmica dos repentistas em
Pernambuco (1900-1948) / Cícero Renan Nascimento Filgueira.
—
2017.
213 f. ; il.

Orientadora: Maria Ângela de Faria Grillo.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Rural de
Pernambuco, Pós-Graduação em História, Recife, BR-PE, 2017.
Inclui referências.

1. Repente de viola 2. Folclore 3. História cultural I. Congresso
de Cantadores do Nordeste II. Grillo, Maria Ângela de Faria,
orient.
II. Título

907 CDD



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA**

CÍCERO RENAN NASCIMENTO FILGUEIRA

**ENTRE A FEIRA E O TEATRO:
A DINÂMICA DOS REPENTISTAS EM PERNAMBUCO (1900-1948)**

Aprovada em: 08/03/2017

Banca Examinadora

Prof.^a Dra. Maria Ângela de Faria Grillo – PPGH-UFRPE
(Orientadora)

Prof. Dr. Rômulo José Francisco de Oliveira Junior – Faculdade Joaquim Nabuco
(Examinador externo)

Prof.^a Dra. Isabel Cristina Martins Guillen – PPGH-UFPE/PPGH-UFRPE
(Examinadora externa)

Prof.^a Dra. Ana Lucia do Nascimento Oliveira – PPGH-UFRPE
(Examinadora interna)

Recife
Março / 2017

*Aos meus avós: Rafael Filgueira, Ana
"Rosalva" Cabral (in memoriam),
Antônio Tota do Nascimento (in
memoriam) e Irene Bezerra (in
memoriam).*

*Sem vocês eu não seria essa mistura de
sertões...*

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos sempre são difíceis e injustos pela impossibilidade de pontuar diretamente todos que contribuíram para que este trabalho seja finalizado. Em quase dois anos de estudos e pesquisas para a elaboração desta dissertação muitas pessoas contribuíram direta ou indiretamente; de amigos, familiares, professores, funcionários das instituições que frequentei, todos foram fundamentais nesse processo.

Agradeço, especialmente, aos meus pais Francisco Rômulo e Jussara pelo amor, carinho, compreensão e apoio ao longo desta fase de minha vida, assim como Ivanilda (Didida), minha segunda mãe, que é exemplo de amor. Também aos meus irmãos Rômulo e Remmo e suas respectivas esposas pela amizade e o carinho.

A todos os meus tios, tias, primos e primas dessa família maravilhosa. Aos meus tios Renato e Rubens com ótimas conversas repletas de conhecimento, conselhos e profundo entusiasmo em minha empreitada. Ao meu primo Irapuan Sobral, profundo conhecedor do mundo da cantoria de viola, sem o empréstimo de seus livros raros, este trabalho seria inviável. A todos os meus tios, tias, primos e primas dessa família maravilhosa.

Aos professores da banca que contribuíram enormemente com conselhos a minha pesquisa. Professor Rômulo, conselheiro dedicado e ótimo crítico textual, verdadeiro amigo para a vida toda. Professora Isabel, seu conhecimento em História Cultural e Social foi um verdadeiro alicerce para este trabalho. Professora Ângela, minha orientadora, melhor companheira que se pode esperar nas orientações afiadas e na doçura de caráter. A todos carrego profundo respeito e admiração para me espelhar no ofício de historiador, meu muito obrigado!

Aos meus amigos. Em especial aos companheiros do Cab'et, que nos momentos de estresse foram um verdadeiro abraço de companheirismo, meu muito obrigado a: Rafael (Pirraia), Raphael (Balu), Matheus (Mago), George (Geo), Laurinha, João, Marcos, Victão, Dyego, Giceli e todos os outros que fazem parte dessa turma maravilhosa. À Camila Caetano, suas correções ácidas foram de muita ajuda. À Angélica Renepont e sua valiosa ajuda em me apresentar Marcelo Renan, que por sua vez me apresentou o professor Carlos Newton (UFPE), no qual, tivemos uma ótima conversa e fornecimento de matéria fundamental para a elaboração de parte desta dissertação.

Aos amigos do Manolo's, grandes amigos desde a infância: Igor (meu primo), Eduardo (Ash), Felipe, Fabinho, Gabriel (Bit), Gustavo (Guga), Lucas (Shiriu) e os demais que fazem parte dessa fraternidade.

Aos meus amigos, verdadeiros irmãos, de Tabira: Júnior de Beta, Jefferson (Geo), Giuseppe Mascena, Alan, Dioginho e todos os irmãos/poetas desta cidade.

À FACEPE, pelo auxílio financeiro, sem a qual teria sido impossível dedicar tempo ao levantamento de fontes.

Aos amigos do mestrado, ótimos companheiros que compartilharam as dores e alegrias que é fazer a dissertação. Em especial a: Jorge, Juliana (Julie), Karina, Fred, Rômulo, Leon, Lenivaldo (Leni) e todos os outros que formam essa grande família da PPGH.

À todos os professores que tive contato durante o mestrado com vossos conhecimentos nas leituras dirigidas em muito ajudou na construção historiográfica deste trabalho. Em memória do professor Tiago, onde quer que esteja que esteja em paz. Sem esquecer-me de Rafael da secretaria da pós, sempre solícito e pronto a ajudar.

Aos funcionários da hemeroteca da FUNDAJ, sempre dispostos a ajudar na pesquisa. Aos funcionários da APEJE pela ajuda na busca por periódicos para esta pesquisa. À Sandro do Museu da Cidade do Recife que, além de companheiro de profissão, me direcionou na busca de fontes no início da pesquisa. Aos amigos que fiz no Arquivo Geral do Tribunal de Pernambuco durante meu estágio ainda na graduação, amigos para a vida toda. Aos meus amigos do Jiu-jitsu, verdadeiras horas de descanso mental nos treinos.

No mais, peço desculpas se deixei algum nome escapar por entre os fios da memória. A todos próximo eu os agradeço por fazer parte de minha vida durante esse processo!

Meu muito obrigado!

*“São os poetas os rios
Que deslizam entre as fráguas
Das cordilheiras mais altas,
De onde Deus derrama as águas,
E em baixo, no vale humano,
Viram represas de mágoas.”*

Dimas Batista

RESUMO

O repente de viola passou por modificações no seu mecanismo de atuação entre o fim do século XIX até por volta do início de 1950, identificadas, assim, em uma série de mudanças que corroborou para um projeto de profissionalização do repentista. Para a análise e construção da narrativa de como esse processo se deu foi necessário criar um diálogo entre fontes escassas (periódicos, escritos de folcloristas e folhetos) e a historiografia da História Cultural, em especial autores como Roger Chartier, Michel de Certeau, Carlo Ginzburg e Pierre Bourdieu. Foram identificados vários momentos de rupturas e continuidades na prática dos repentistas. Em um momento ainda bastante ruralizado, aqui chamado de “Geração Clássica de Cantadores”, viu-se a anexação de novos gêneros métricos, a vitória da viola dentre outros instrumentos e a solidificação de duplas de poetas fixas levando, assim, às formas canônicas da cantoria pé-de-parede. A partir da década de 1920 é identificada uma migração acentuada de repentistas para as grandes cidades, na qual esse momento de chegada foi visto por três óticas: os trabalhos dos folcloristas em defesa do cantador como símbolo de um Nordeste que surgia e como estes representavam aqueles em suas obras; a reconstrução do cotidiano dos cantadores entre os mercados e ruas do Recife pelos jornais, principalmente ao longo dos anos 1930 e início da década de 1940; por fim, nas capas dos folhetos em circulação neste período foi identificada mudanças das representações dos cantadores entre as feiras e os teatros. Para a construção do novo campo dos repentistas na década de 1940, foi discernido, a partir de estudos biográficos, o surgimento da “Geração Moderna de Cantadores”, que ganhou uma série de novas características que levou os repentistas das feiras aos grandes palcos. Diante disto, analisa-se o processo ocorrido até a construção do I Congresso de Cantadores do Nordeste alicerçado na análise das experiências de Ariano Suassuna na primeira cantoria “oficial” do Recife e os primeiros congressos de sucesso midiático organizados pelo jornalista e poeta Rogaciano Leite.

Palavras-chave: Repente de viola, Folclore, História Cultural, I Congresso de Cantadores do Nordeste

ABSTRACT

The “repente de viola” underwent modifications in its mechanism of action between the end of the nineteenth century until around the beginning of the 1950s, identified, thus, in a series of changes that corroborated for a project of professionalization of the “repentista”. For the analysis and construction of the narrative of how this process took place, it was necessary to create a dialogue between scarce sources (periodicals, writings of folklorists and “folhetos”) and the historiography of Cultural History, especially authors such as Roger Chartier, Michel de Certeau, Carlo Ginzburg and Pierre Bourdieu. Several moments of rupture were identified in the practice of the “repentista”. In a still quite ruralized moment, here called “Classical Generation of Cantadores”, it was seen the annexation of new metrical genres, the victory of the viola among other instruments and the solidification of fixed poet pairs, leading, thus, to the canonical forms of the “cantoria pé-de-parede”. From the 1920s onwards a sharp migration of “repentistas” to large cities was identified, in which this moment of arrival was seen by three optics: the works of the folklorists in defense of the “cantador” as a symbol of a rising Nordeste and how they represented those in their works; The reconstruction of the “cantadores” daily life among the markets and streets of Recife in the newspapers, especially during the 1930s and early 1940s; Finally, on the covers of the “folhetos” circulating in this period, changes were made between the representations of the “cantadores” between the fairs and the theaters. For the construction of the new field of the “repentista” in the 1940s, the emergence of the “Modern Generation of Cantadores” was discerned from biographical studies, which gained a series of new characteristics that led the fairs “repentistas” to the big stages. Before this, it is analyzed the process that took place before the construction of the First Congress of “Cantadores do Nordeste”, based on the analysis of the experiences of Ariano Suassuna in the first “official” “cantoria” of Recife and the first congresses with media success organized by the journalist and poet Rogaciano Leite.

Keywords: Repente de viola, Folklore, Cultural History, I Congress of “Cantadores do Nordeste”

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1	Cantigas de Santa Maria, por Alfonso X, “O Sábio”.	p. 53
Fig. 2	Repentistas Serrador, Cego Sinfrônio, Cego Aderaldo e Jacó Passarinho com Leonardo Mota.	p. 56
Fig. 3	Poetas repentistas em congresso de cantadores no Rio de Janeiro, em 1959.	p. 57
Fig. 4	“Polígono da Poesia”.	p. 60
Fig. 5	“Caminho do Capibaribe”.	p. 62
Fig. 6	“A Peleja de Ulysses Bahiano com José do Braço” de João Martins de Athayde.	p. 101
Fig. 7	“A peleja de Ventania com Pedra Azul” de João Martins de Athayde.	p. 103
Fig. 8	“Peleja de Laurindo Gato com Marcolino Cobra Verde” de João Martins de Athayde.	p. 105
Fig. 9	“Peleja de Patricio com Inacio da Catingueira” de João Martins de Athayde.	p. 106
Fig. 10	“Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho” de João Martins de Athayde.	p. 107
Fig. 11	Manchete de primeira página da visita dos repentistas Otacílio Batista e Dimas Batista à redação do Jornal Pequeno, em 1946.	p. 117
Fig. 12	Dimas Batista, Ariano Suassuna, Otacílio Batista em entrevista para o Jornal Pequeno, 1946.	p. 119
Fig. 13	Anuncio do espetáculo dos cantadores na Rádio Jornal do Commercio, em outubro de 1948.	p. 129
Fig. 14	Pedro Bandeira e Pinto do Monteiro, em 1946.	p. 142
Fig. 15	Pinto do Monteiro em foto de página inteira em matéria “Poesia, Feijoada e Viola” da revista O Cruzeiro.	p. 143
Fig. 16	Rogaciano Leite e João Siqueira de Amorim, em 1945.	p. 159
Fig. 17	Rogaciano observando os emboladores no Mercado de S. José, em 1954.	p. 162
Fig. 18	Registro do público presente no Congresso de Cantadores, em 1948, no Teatro Santa Isabel	p. 178
Fig. 19	João Francisco de Oliveira, Agostinho Lopes, Severino Pinto e Otacílio Batista no Recife, em 1948.	p. 183
Fig. 20	Rogaciano Leite apresentando a maioria dos repentistas que participaram da competição no I Congresso de Cantadores do Nordeste, em 1948.	p. 184
Fig. 21	Apresentação de Dimas Batista e Otacílio Batista, primeira dupla do Congresso de 1948.	p. 188

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Alguns gêneros do repente de viola	p. 42
-----------------	------------------------------------	-------

LISTA DE ABREVIATURAS

APEJE - Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano

BN – Biblioteca Nacional

CEPE – Companhia Editoria de Pernambuco

CNFCP – Comissão Nacional de Folclore e Cultura Popular

FCRB – Fundação Casa de Rui Barbosa

FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco

MEC – Ministério da Educação

PUC-SP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

UFF – Universidade Federal Fluminense

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

UFRPE – Universidade Federal Rural de Pernambuco

UNESP – Universidade Estadual Paulista

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
Estudos folclóricos e o folclorista como fonte	25
CAPÍTULO 1 – A cantoria e o sertão: antigas tradições	34
1.1 A cantoria, os gêneros e os instrumentos	35
1.2 A geografia da cantoria: o Polígono da Poesia e os repentistas itinerantes	58
CAPÍTULO 2 – A cantoria e a cidade: tradições e representações	74
2.1 O repentista entre o regionalismo e o olhar dos folcloristas	75
2.2 Os repentista das ruas: tradições nas ruas e nos mercados do Recife	86
2.3. No tabuleiro do mercado: representações dos desafios nos folhetos	100
CAPÍTULO 3 – Ariano Suassuna e a Geração Moderna de Cantadores	109
3.1. Ariano Suassuna e a primeira cantoria “oficial” do Recife	110
3.2. A Geração Moderna de Cantadores	123
CAPÍTULO 4 – Rogaciano Leite e o I Congresso de Cantadores do Nordeste	152
4.1. Rogaciano Leite: entre o popular e o erudito	153
4.2. I Congresso de Cantadores do Nordeste	172
CONSIDERAÇÕES FINAIS	200
REFERÊNCIAS E FONTES	205

INTRODUÇÃO

*“Pra quem tem educação
A fama se estabelece,
Toda pessoa merece
Que você dê atenção,
Cada história é uma instrução
Pra quem souber reparar,
E quem quiser aceitar
Aceite como cultura,
Cada uma criatura
Tem história pra contar.”*

Pedro Bandeira

Por que motivo estudar os cantadores de viola? Desde minha infância vi o papel que os cantadores de viola têm na construção do cotidiano da região que nasci, no Sertão do Pajeú pernambucano, em especial na cidade de Tabira. Indo de cantorias em bares até congressos (como são chamados os torneios) ou até mesmo grandes eventos, de vários dias, como a Missa do Poeta¹, em Tabira, e as festas dedicadas aos famosos poetas de outrora, como a festa em homenagem a Lourival (Louro) do Pajeú, em São José do Egito.

Perdi a conta das vezes em que fui à praça central de minha cidade e vi amigos improvisando versos por diversão. As rimas saíam praticamente de forma natural, quase sem esforço. Nunca tive habilidades para acompanhá-los nas rodas de poesia improvisada e de alguma forma sentia inveja. Para suprir essa necessidade, encontrei nos estudos, na pesquisa, a maneira de contribuir na apreciação e divulgação dessas figuras que fazem parte da história daquela região. Já na academia, cursando História, comecei a analisar essa prática cultural, que por muitas vezes encontrava-se nas entrelinhas dos folcloristas, periódicos e folhetos.

Mas, a ideia específica de estudar as cantorias e os congressos surgiu a partir de uma experiência que tive em um certo dia que desencadeou a curiosidade por um momento histórico, que os repentistas viveram. Neste dia, de férias da graduação em História, estava em Tabira. Na ocasião, ocorreu um congresso de cantadores locais,

¹ Festividade de quatro dias em memória do poeta e compositor Zé Marcolino, na qual ocorrem várias atrações, desde congressos a mesas de glosas, saraus, vendas de livros e a própria missa. Ocorre no mês setembro, normalmente na segunda semana.

organizado pela APPTA (Associação dos Poetas e Prosadores de Tabira). Aproveitei a oportunidade para assistir os improvisos do meu poeta favorito, João Paraibano (1953-2014), que residia na cidade vizinha, Afogados da Ingazeira. Este comumente cantava com Sebastião Dias (1950-), outro grande fenômeno do improviso.

O congresso mal começara e uma dupla estava incompleta: João Paraibano havia se atrasado para o início da competição. Quando o evento já estava por findar, eis que cantador chega e sentou junto à plateia. Com o fim do certame, foi proclamado pela mesa julgadora os vencedores e, então, o salão começou a esvaziar. Eu, por estar próximo de amigos íntimos dos poetas da região, ouvi o pedido de João Paraibano para fazer uns improvisos no fundo do salão, ao pé-da-parede². Foi, então, que vi uma saraivada de versos improvisados saírem com uma naturalidade extraordinária. João, intercalando com uns poetas que ficaram, declamou motes dados pelos que lá estavam. A certa altura da noite, já entrando na madrugada, foi dado o mote “Todo mundo canta bem/ Nas madrugadas da vida”, e João improvisou um verso que viria a ficar na memória de muitos que lá estiveram.

Dorme uma galinha choca
Sentindo as sombras das telhas
Um cão balança as orelhas
Mordidas de muriçoca
Se deita numa parroca
Sem conforto na dormida
Passa a língua na ferida
Enquanto chega o xerém
Todo mundo canta bem
Nas madrugadas da vida.³

A partir deste momento me surgiu a curiosidade de como esses dois momentos da prática do repente se comunicaram, ou seja, qual a relação entre os pés-de-parede e os congressos? Como as pelepas foram levadas às competições nos moldes dos congressos? Essa é a razão deste trabalho e perpassa por todas as páginas aqui escritas.

Ao dedilhar a viola, o repentista faz uma representação do mundo através da declamação. Um mundo por vezes escuro, triste, como se a mágoa eterna o tocasse. Por vezes, um mundo repleto de aventuras, de bois fantasiosos que falam e sentem como

² Fazendo alusão a forma como os cantadores se apresentam em bares, festas particulares, etc. Encostados junto à parede.

³ A data exata do evento foge a memória minha e dos amigos que lá estiveram comigo, porém, ocorreu no decorrer de 2009.

gente, às vezes mais do que as pessoas. O historiador, assim como os cantadores, faz representações do mundo em seus textos: mundo parcialmente representado nos documentos que contam uma história fragmentada, como uma estrofe sempre a ser concluída. Logo, pode-se entender que o historiador está fadado a escrever uma história pelos retalhos deixados nas linhas, ou melhor, entrelinhas dos fatos registrados ao longo do tempo.

Como toda pesquisa, deve-se inicialmente estudar os que tratarem o tema para então delimitar uma forma de ação. Como será visto adiante, foco em três folcloristas para trabalhar os primeiros momentos da cantoria de viola, que são: Rodrigues de Carvalho, Leonardo Mota e Câmara Cascudo. Ao lê-los, obtive as primeiras noções das práticas dos cantadores na virada do século XIX e como esta começou a ganhar novas formas nas primeiras décadas do século XX. Ao estudar esses autores foi possível conhecer um pouco sobre a vida itinerante dos poetas que caminham sozinhos pelos sertões a procura de outros repentistas para se apresentarem nas casas de fazendeiros e que cantavam, principalmente, em forma de quadras. Somente em fins do século XIX que é visto a anexação das sextilhas e outros gêneros no mundo do repente. Mas como as tradições nos sertões dos folcloristas chegaram ao palco do teatro da cidade grande?

Na busca por trabalhos atuais, produzidos sobre essa temática, encontrei em pesquisas algumas respostas que me levaram a análise historiográfica pretendida. A grande maioria destes trabalhos sobre a cantoria de viola pertence à área de Letras, Ciências Sociais ou Antropologia, porém, pouquíssimos eram focados nos aspectos históricos do repente de viola antes da primeira metade do século XX. Os que chegam a trabalhar com este período dedicam apenas um pequeno espaço em suas dissertações e teses.

Francisco José Gomes Damasceno, que foi bastante utilizado no presente trabalho, em *Versos quentes e baiões de viola: cantoria e cantadores do/no Nordeste Brasileiro no século XX*, traz uma pesquisa voltada principalmente para segunda metade do século XX, ou como o próprio chama, a segunda fase-geração de cantadores⁴. O espaço dedicado para a primeira fase-geração, que são exatamente os cantadores que pesquiso, ou seja, os que circularam com maior intensidade entre os anos de 1920-1940.

⁴ DAMASCENO, Francisco José Gomes. **Versos quentes e baiões de viola: cantorias e cantadores do/no Nordeste Brasileiro no século XX**. Campina Grande (PB): EDUFCEG, 2012. p.223-252.

O fato do autor trabalhar menor o período aqui explanado está ligado a fonte escassa usada por Damasceno, que é principalmente os relatos orais de cantadores.

O trabalho de Karlla Souza⁵ mostra um panorama no tempo presente o que são os congressos e para tal, procurou rebuscar, mesmo que por alto, os primeiros eventos deste tipo e inserir a discussão no papel dos congressos na relação cantador profissional e amador. Recentemente, Andréa Silva⁶, em sua tese de doutorado, trabalhou próximo a minha pesquisa, ao passo que centrada na concepção dos festivais⁷. A autora foca em uma pesquisa calcada em entrevistas com cantadores que fazem parte dessa geração dos festivais e da difusão deste tipo de evento. Porém, a autora não atenta em sua pesquisa para os eventos antes de 1950. Assim como Damasceno, Andréa Silva e Karlla Souza exploram os congressos antes de 1950 apenas pelos relatos dos antigos cantadores em entrevistas, em especial as informações obtidas através José Alves Sobrinho (1921-2011). No entanto, os dados por vezes são confusos até mesmo quando se refere às datações.

Com isso, procuro entender como se deu o processo que Marcia Abreu⁸ aponta como as formas definitivas que a cantoria de viola tomou nos fins dos anos de 1920: uma gama maior de gêneros (esquemas de rimas e métricas) surgem deixando os desafios (pelejas) apenas como mais um momento da apresentação; ao passo que os poetas começam a fixar-se em duplas. Aliado a isso, como será visto, há um abandono progressivo do uso de folhetos entre os cantadores impulsionados por novas gerações de improvisadores que procuram abandonar o costume de reproduzir versos decorados numa tentativa de legitimar a profissão de repentista a partir da década de 1940. É neste momento, entre os anos de 1920 e 1940, que os cantadores passam a fazer parte cada vez mais do cotidiano das ruas, mercados e festas populares nos grandes centros urbanos (para tal, foco a pesquisa na cidade do Recife).

Esses novos cantadores, aqui designados como Geração Moderna de Cantadores, reinventam as antigas pelejas do século XIX e chegaram aos grandes palcos dos teatros.

⁵ SOUZA, Karlla Christine A. **A Poesia de Repente volta para casa**: Itapetim no circuito dos Congressos de violeiros. Campina Grande, 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Campina Grande, 2006.

⁶ SILVA, Andréa Betânia da. **Entre pés-de-parede e festivais** : rota(s) das poéticas orais na cantoria de improviso. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos. l'Université Paris Ouest Nanterre, 2014.

⁷ Eventos maiores com duração mais extensa que os congressos. Surgem com maior notoriedade a partir de 1970.

⁸ ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado das letras, 1999.

Para recolher as informações e, conseqüentemente analisá-las, foi necessário fazer uma pesquisa a fundo nos periódicos, principalmente, entre as décadas de 1930 e 1940. Apesar de focar principalmente nos jornais *Diario de Pernambuco*, *Jornal do Commercio* e *Jornal Pequeno*, parto, por vezes a outros periódicos para um enriquecimento informativo nas discussões.

Por que o marco deste trabalho pretende-se até o fim da década de 1940? Entre 1946 e 1948 ocorrem eventos importantes no que se refere à chegada dos cantadores aos teatros – revelando a mudança na dinâmica da cantoria e desencadeando o processo de profissionalização que viria a ocorrer tempos depois. Em 1946, o então estudante de Direito, Ariano Suassuna promoveu o que chamou de “Primeira cantoria ‘oficial’ do Recife”, no Teatro Santa Isabel. Já o poeta e jornalista Rogaciano Leite realizou, em 1947, no Teatro José de Alencar (Fortaleza-CE) um grande congresso de cantadores, sendo sua maioria de participantes os que residiam no Ceará. Por outro lado, um ano após este, em 1948, na capital pernambucana, Rogaciano reuniu violeiros de vários estados nordestinos para o I Congresso de Cantadores do Nordeste.

Doravante, foi preciso recuar o corte temporal da pesquisa para os anos entre 1900 e 1948. Por mais que boa parte do **Capítulo 2** e, em sua totalidade, os **Capítulos 3** e 4 sejam fixados entre 1920 e 1948, seria impossível não trabalhar as antigas tradições da virada do século XIX para o XX na tentativa de compreender as mudanças na dinâmica da cantoria observadas ao longo dos trinta anos da primeira metade do século XX. Não obstante, a pesquisa foi calcadas em uma gama de fontes escassas e diluídas ao longo de quase cinquenta anos de prática do repente improvisado, promovidos, em sua maioria, pelos sertanejos do interior dos estados nordestinos. Começando por relatos dos folcloristas e concluindo com o uso de periódicos, no qual, destes poucas informações são colhidas até metade da década de 1930. Já ao longo da década de 1940 apesar de, comparada com a década anterior, ter mais relatos sobre a cantoria e os cantadores, ainda assim contém situações difusas, por vezes desconstruídas, se concentrando mais no I Congresso de Cantadores do Nordeste, em 1948. Portanto, trago nos quatro capítulos aqui desenvolvidos as questões pertinentes as transformações vivenciadas pelos poetas da época.

Com o intuito de inserir as análises no contexto da História Cultural, ou hoje chamada de Nova História Cultural, foi construído a partir de um processo pelo qual a historiografia passou por todo o século XX. Um processo, visto que, novas abordagens

e paradigmas foram inseridos no devir historiográfico. A partir da década de 1930, a historiografia ganhou novas faces e desafios, principalmente, devido às proposições da *Escola dos Annales* francesa⁹. Diversos pontos de análise foram inseridos aos poucos como forma de resposta a escola metodista positivista do século XIX, que tinha como fonte recorrente de informações para fundamentar a escrita dos historiadores os documentos oficiais do estado. Com as novas abordagens, geradas em meados do século XX, passou a ser mais usado outras formas de pesquisa e fontes, como ritos, personagens desconhecidos, vestuário, paisagens, etc. Segundo Peter Burke¹⁰, quatro teóricos tiveram fundamental importância para os historiadores praticantes da Nova História Cultural: Mikhail Bakhtin, Norbert Elias, Michel Foucault e Pierre Bourdieu. Desses manterei o foco no primeiro e no último: Bakhtin e Bourdieu.

No que se refere à produção historiográfica brasileira, José D'assunção Barros¹¹ trabalha a História Cultural hoje sob três eixos principais de influência, os quais adoto alguns deles como marcos teóricos da pesquisa aqui apresentada. O primeiro eixo é a Escola Marxista Inglesa, representada principalmente por Thompson e Hobsbawm. O segundo eixo refere-se à polifonia cultural e micro-história, trabalhadas por Ginzburg. Por fim, o terceiro eixo está ligado às práticas e representações articuladas, principalmente, por Michel de Certeau e Chartier. Logicamente, os eixos não são apresentados como formas indissociáveis e impossíveis de trabalhar em conjunto. Dentre os eixos, os que me chamam mais atenção para esta produção é a noção de práticas, representações e apropriação trabalhadas por Roger Chartier e a circularidade cultural em Bakhtin que Ginzburg utilizou.

O teórico em linguagem, Bakhtin, é especialmente importante, pois, como será visto adiante, foi fundamental na construção da noção de circularidade cultural retomada por Carlo Ginzburg. Bakhtin em *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* traz, a partir de Rabelais, trabalhos sobre a cultura popular no qual desenvolveu as noções de carnavalização, polifonia, dialogismo. Importante frisar que Bakhtin analisa o carnaval na sua obra dissociado da realidade cristã, ou seja, faz todo seu estudo focado na ideia unilateral do carnaval sem o englobar em uma estrutura maior. Já Ginzburg ao se apropriar do conceito procurou utilizá-lo bilateralmente. Se

⁹ Cf. BURKE, Peter. **A revolução francesa da historiografia**: a Escola dos Annales (1929-1989). Ed. Unesp, 1991.

¹⁰ Cf. BURKE, Peter. **O que é história cultural?**. Zahar, 2008.

¹¹ Cf. BARROS, J. D. **O campo da História**: Especialidades e abordagens. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

colocar o *popular* como elemento cultural há muito existentes em uma comunidade ou classe subalterna e, normalmente, transmitido através da oralidade e o *erudito* como cultura de centro ou cultura moderna, nota-se que existe um diálogo e certa disputa entre eles por significações que fazem os vários agrupamentos culturais se influenciarem. Carlo Ginzburg procura encontrar estes contrastes entre costumes eruditos e populares e o diálogo que estes formam. Para tal, Carlo Ginzburg trabalha com a perspectiva da circularidade cultural. Ideia desenvolvida principalmente no seu livro *O Queijo e os Vermes: O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*, onde basicamente o autor considera a circularidade cultural como sendo um influxo recíproco entre cultura subalterna (popular/ tradição oral) e cultura hegemônica (elite/erudita)¹².

Completando o pensamento de Ginzburg, busco estabelecer o que, ao longo do texto, é chamado de popular. Logo, adoto a concepção de popular a partir dos trabalhos do antropólogo argentino Néstor García Clancini, principalmente em *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Para o pesquisador, o popular:

É nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido ou conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos 'legítimos'; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus.¹³

Tal conceito é aplicável à realidade aqui trabalhada, pois, o repentista não foi considerado pelo Estado como uma profissão por anos, fato que só veio a ocorrer oficialmente em 2010. Aliado a isto, a noção de patrimônio também não é aplicável, já que estou utilizando um momento que começou a fortalecer a ideia do movimento folclórico do repente como símbolo do Nordeste.

O filósofo Pierre Bourdieu não escreveu para a historiografia, mas teve seu pensamento fortemente ligado à construção do pensamento historiográfico. Sua maior influência está relacionada à noção de “reprodução cultural”,

[...] processo pelo qual um grupo, como por exemplo a burguesia francesa, mantém sua posição na sociedade por meio de um sistema educacional que

¹² Cf. GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Ver prefácio à edição italiana.

¹³ CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 205.

parece ser autônomo e imparcial, embora na verdade selecione para a educação superior alunos com as qualidades que lhe são inculcadas desde o nascimento naquele grupo social¹⁴.

A contribuição mais marcante de Bourdieu esteja relacionada à concepção da “teoria das práticas” e o conceito de “habitus”. As práticas estão relacionadas às improvisações inculcadas pela cultura na mente e no corpo, já o *habitus* está relacionado a noção de improvisação, ou seja, parece “natural” a forma como os filhos dos burgueses eram bem sucedidos nos exames da educação superior¹⁵. Com isso, *habitus* pode ser entendido como uma série de mecanismos que ajudam os indivíduos a agir dentro da manutenção de uma estrutura. Logo, assim Bourdieu procurou definir o conceito: “[...] como sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes”¹⁶.

Aliado ao conceito de *habitus*, o conceito bourdieuniano de “campo” adquire fundamental também importância ao longo de todo o texto quando é trabalhado a mudança na dinâmica da cantoria, ou seja, na transformação das antigas pelepas para os improvisadores dos congressos. Com isso, tal visão consiste nos espaços sociais onde as práticas individuais e coletivas se dão de forma normatizada. Segundo Bourdieu¹⁷, o campo só é possível ser construído dentro de uma noção de oposições dentro do jogo social. Tais ações são criadas e recriadas constantemente ao paço que seus integrantes sofrem influência e se influenciam, refletindo assim, nas práticas deste grupo. Resumindo, consiste nas articulações dentro de espaços sociais no qual a ação dos agentes definem a manutenção e mudanças nas normatizações. Ou, melhor explicando nas palavras de Roger Chartier, os campos,

[...] segundo Bourdieu, têm suas próprias regras, princípios e hierarquias. São definidos a partir dos conflitos e das tensões no que diz respeito à sua própria delimitação e construídos por redes de relações ou de oposições entre os atores sociais que são seus membros.¹⁸

¹⁴ BURKE, 2008. p. 77.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 191.

¹⁷ Cf. BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

¹⁸ CHARTIER, Roger. Pierre Bourdieu e a história. In: **Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 3, n. 4, p. 139-182, 2002. p. 140.

Com isso, procuro ao longo do texto demonstrar como o campo do repentista foi sendo (re)criado ao longo das primeiras décadas do século XX. Para tal, tenho como principal fonte de pesquisa os periódicos e os registros dos folcloristas, do mesmo modo que uma análise iconográfica nas capas de folhetos e fotos, na qual tento observar as representações e apropriações da cantoria de viola e de seus praticantes, os violeiros. Logo, entende-se tais produções não como uma realidade fixa e imutável, mas sim como uma representação da realidade. Concordando com Chartier, busco:

[...] uma história cultural do social que tome por objetivo a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é ou como gostariam que fosse.¹⁹

Para isso, Chartier propõe que três conceitos se tornem fundamentais na construção da história cultural: representações, práticas e apropriações. As práticas são trabalhadas pelo autor em seus estudos sobre a história dos textos e leitura. Em *Leitura e leitores na França do Antigo Regime*, apontou que não tem como dissociar a cultura erudita da cultura popular. Ao usar a *bibliothèque bleue*²⁰ como objeto de estudo, Chartier identificou usos populares de ideias e de códigos que não eram considerados como populares, ao mesmo tempo em que identificou usos coletivos de uma cultura coletiva que a elite somente as separou.

As representações para Chartier são quando “o real assume assim um novo sentido: aquilo que é real, efetivamente, não é (ou não é apenas)”²¹. Logo, procuro entender como se deu a construção dos congressos de cantadores a partir dos aspectos destacados destes, ou seja, como os cantadores foram caracterizados pelos jornais, pelos folcloristas e pelos folhetos. Com isso, tais representações são articuladas às práticas sociais, como aponta Lynn Hunt: “Todas as práticas, sejam econômicas ou culturais, dependem das representações utilizadas pelos indivíduos para darem sentido a seu mundo”²².

¹⁹ CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro/Lisboa: Bertrand/Difel, 1990. p. 19.

²⁰ “Biblioteca Azul”, como era chamada a coleção de pequenos livros de baixo custo de produção. O nome “azul” é dado devido ao papel (o mesmo utilizado para embrulhar pão) utilizado na capa destes pequenos livros de bolso.

²¹ Ibidem. p, 63.

²² HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural – O Homem e a História**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 25.

Com isso, no intuito de superar a análise histórica somente entre estruturas e sujeitos, Chartier propõe, “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler”²³. O papel do historiador seria, portanto, pesquisar uma realidade que somente fosse possível através das representações construídas sobre o real.

Para investigar a noção de usos sociais das práticas culturais, Chartier se aproximou do pensamento de Michel de Certeau, no tocante da obra *A invenção do cotidiano: arte de fazer*. Nela há duas concepções importantes para o desenvolvimento da noção de práticas e apropriações, que são: estratégias e as táticas. Enquanto as estratégias são “o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder [...] pode ser isolado”²⁴; as táticas são operações que, jogando com as regras sociais, normalmente as que o disciplinam, o sujeito trabalha para que tais efeitos sejam anulados ou minimizados²⁵.

A concepção de apropriação que utilizo ao longo do meu texto está relacionada ao fato de considerar os congressos de cantadores como um processo de apropriações das práticas dos desafios e pelepas de outrora. Ou seja, os cantadores no início do século XX se apropriaram (releram) das antigas pelepas na construção do seu modo de operação²⁶. Na chamada cantoria de viola o mesmo ocorre na formação dos congressos, que aqui são encarados como representações dos pés-de-parede. Logo, a prática da cantoria de viola era representada no palco dos teatros, portanto, com as mesmas estruturas, mas com uma nova roupagem e, mesmo que as pelepas já demonstrassem uma noção de competitividade entre os cantadores, os congressos deixam a ideia de competição mais clara: agora com premiação dada por uma mesa julgadora. Diante disso, compartilhando da ideia de Chartier,

A apropriação, tal como a entendemos, tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem²⁷.

²³ CHARTIER, 1990. p, 16-17.

²⁴ . CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano** – Vol 1: arte de fazer. 3ed. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 99.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Essa diferenciação é trabalhada no **Capítulo 1**.

²⁷ CHARTIER, 1990. p, 26.

Dentro desta concepção de práticas sociais dependerem das representações que um indivíduo ou um grupo constrói da realidade, Chartier se aproxima da noção de “representação coletiva” definindo três tipos de relação com mundo:

Em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de decomposição, que dá origem aos diversos padrões intelectuais a partir dos quais a realidade é construída de maneiras contraditórias pelos vários grupos que formam a sociedade; em segundo lugar, as práticas que visam fazer reconhecer, exibir uma maneira específica de estar no mundo, significar simbolicamente um status e uma hierarquia; e, finalmente as formas institucionalizadas, objetivadas, por meio das quais os “representantes” (coletivos ou individuais) mascam a existência do grupo ou classe de um modo visível e permanente.²⁸

Nessa perspectiva pretendo trabalhar principalmente com os dois últimos pontos, analisando as narrativas presentes nos jornais que indicam uma superioridade e inferioridade cultural entre o erudito e o popular. Por último, procuro identificar a noção de cantadores e cantoria a partir do desenvolvimento da profissão, desde a sua fixação na região que compreende o sertão da Serra do Teixeira e Cariri, na Paraíba, e o Sertão do Pajeú e o Moxotó, em Pernambuco, até quando os cânones da prática da cantoria são estabelecidos no decorrer do início do século XX.

²⁸ CHARTIER, Roger. “The world as representation (1989)”. p. 555. *Apud* CARDOSO, Ciro Flamarion & Malerba, Jurandir (orgs.). **Representações**: Contribuição a um debate transdisciplinar. Campinas: Papirus, 2002. p.12. Optei pela tradução de Ciro Flamarion Cardoso, porém, pode ser encontrada a publicação completa em CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, 11(5), 1991, pp. 173-191.

Estudos folclóricos e o folclorista como fonte

A pesquisa aqui apresentada tem como principal mecanismo a análise das representações e práticas colhidas em periódicos e escritas folclóricas assim como, tais fontes, também contribuem para a construção da narrativa dos fatos abordados nos capítulos. Os textos folclóricos merecem uma atenção especial por dois motivos: primeiro, por se tratarem de uma tradição que remete ao século XIX de estudos voltados a buscar informações em geral do que era chamado de “alma do povo”; segundo, muito dos textos jornalísticos ao longo do trabalho é observado que seus autores reproduzem os discursos dos folcloristas.

O manuseio com esse tipo de fonte carece um cuidado especial como apontam alguns pensadores. O historiador britânico Edward P. Thompson atenta para fato que a utilização dos escritos dos folcloristas deve sempre ser vista com cautela para não reproduzir o discurso desses na escrita do texto científico. Thompson, ao levantar o material dos folcloristas durante a pesquisa para escrever *A formação da classe operária inglesa*, ficou inquieto ao notar que,

O costume e o ritual foram frequentemente encarados pelo cavalheiro paternal – e estrangeiro (no caso da Índia) – a partir de cima e por cima de uma fronteira de classe, sendo ainda divorciados de sua situação ou contexto. As perguntas dos folcloristas raramente procuravam saber da sua função ou uso corrente. Antes, os costumes eram vistos como “reliquias” de uma antiguidade remota e perdida, como ruínas desmoronadas [...] ²⁹

À medida que é reproduzido no discurso dos folcloristas a percepção de uma cultura em extinção, adoto o que o historiador Michel de Certeau ³⁰ chama de *Beleza do Morto*. Neste processo, descreve-se como a cultura popular era encarada pelas elites e a necessidade que estas tinham em primeiro esquecer (censurar) o popular para então “ressuscitar” (ser estudadas). Com isso, procuro compreender que a cantoria de viola “[...] só pode ser interpretado quando as fontes (algumas delas coletadas por folcloristas) deixam de ser olhadas como fragmento folclórico, uma ‘sobrevivência’, e

²⁹ THOMPSON, Edward Palmer. Folclore, Antropologia e História Social. In: _____; NEGRO, Antonio Luigi; SILVA, Sergio (orgs.). **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012. p. 231.

³⁰ CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: _____. **A cultura no plural**. São Paulo: Papiрус, 1995. pp. 55-86.

são reinseridas no seu contexto total”³¹. Historiadores, como Durval Muniz, na análise da formação do movimento folclórico no Nordeste também atentam para fato da “salvação” do popular. Segundo este, o mundo oral era potencialmente perigoso para as elites e, ao passo que este mundo é transferido para a linguagem escrita (registro dos folcloristas) significava uma tradução dos gestos, das atitudes, dos rituais, etc., portanto, o trabalho folclórico representava atividades de seleção e censura³².

Para estudar o discurso dos folcloristas aqui analisados é necessário explicar como se deu o desenvolvimento desta prática no Brasil. O movimento folclórico já vinha forte no Brasil desde a metade do século XIX, no que Renato Ortiz³³ chama de Período Romântico do folclore brasileiro. A chegada do folclorismo no Brasil remete, em parte, a grande atuação dos Irmãos Grimm (Jacob e Wilhelm Grimm), linguistas e poetas alemães que, sob forte influência do movimento romântico alemão, registraram contos populares, principalmente infantis, e ganharam grande notoriedade internacional. O termo "folclore" fora adotado pela primeira vez em meados do século XIX pelo arqueólogo inglês Willian John Thoms e é construído na junção de *folk* (povo) e *lore* (saber). Logo, o novo termo passa a ser adotado e substitui outras expressões, como "literatura popular" e "antiguidades populares", que representavam a prática do registro das tradições transmitidas oralmente no campesinato³⁴. Portanto, o termo “folclore” não pode ser naturalizado, logo, se encaixa dentro de uma concepção de história dos conceitos, ou seja, longe de ser um elemento fixo e estático, o conceito reflete uma noção política atual no espaço e tempo da sociedade que a cria³⁵. Já no início do século XX os estudos do folclore se concentravam basicamente na poesia de origem popular, a chamada literatura oral. Somente por volta dos anos de 1950 que os folguedos populares ganham maior notoriedade nos estudos folclóricos.

O período romântico é caracterizado pela valorização do positivismo, em alta entre fins do século XVIII e início do século XIX. Os intelectuais deste período tinham um grande interesse pelo que consideravam pitoresco. Os que se dedicaram a esse tema foram os responsáveis pela criação de um popular ingênuo e anônimo, alma da

³¹ THOMPSON, 2012, p. 238.

³² Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. “O morto vestido para um ato inaugural”: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e cultura popular. São Paulo: Intermeios, 2013b.

³³ ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**: cultura popular. Olho d'água, 1992. p. 36.

³⁴ VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão**: o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964. Fundação Getúlio Vargas Editora, 1997. pp. 24-25.

³⁵ KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: Contribuições à semântica dos tempos históricos. Puc-Rio. 2006. p. 98.

nacionalidade³⁶. Para os românticos, o povo seria um elemento primitivo, autêntico e restringia-se basicamente ao meio rural. Além disso, havia um forte sentimento nostálgico que, segundo Ortiz, “tratava-se de lutar contra o tempo. O esforço de colecionador identifica-se à ideia de salvação; a missão é agora congelar o passado, recuperando-o como patrimônio histórico”³⁷.

Dentro dessa perspectiva, Durval Muniz observa que ao mesmo tempo em que o folclorista procura a salvação do morto, do que está em viés de escassez, tem em sua fala uma tentativa de significar a manutenção de um discurso conservador. Ou seja, a partir do momento que a sociedade entra num processo de globalização e alteração de práticas culturais (a exemplo do divórcio, voto feminino, etc.), “salvar o morto” como símbolo nacional representaria a manutenção de antigas tradições sociais. Para o historiador, “uma história feita de conservações e não de mudanças, rupturas, de discontinuidades, de deslocamentos”³⁸. Ortiz viu esse cenário inicial contrastante, pois, ao passo que se pregava o progresso da Revolução Industrial travestido em uma modernidade ligada aos técnicos, administradores, etc., em contrapartida, os intelectuais românticos representavam o “intelectual tradicional”, ou seja, “nadam contra a corrente, e procuram armazenar, em seus museus e bibliotecas a maior quantidade possível de **beleza morta**”³⁹.

É, em meio a esse cenário, que surgem os primeiros estudiosos folcloristas no Brasil. A preocupação inicial estava relacionada à identidade nacional sendo mais urgente responder questionamentos, tais como: “Quem somos?” ou “quem nós não somos?”. Dois são os sentidos nas reflexões que estes fazem: o primeiro deles advém por uma compreensão da sociedade, logo, passa por análises sociológicas, históricas e antropológicas; o segundo, como acima afirmado, estava relacionado ao destino, ou seja, precisavam entender quem eram. Esse tipo de debate englobou vários estamentos da elite nacional envolvendo profissionais como médicos, engenheiros e advogados. Para Ortiz,

[...] a ideia fundamental que marca esta discussão é a de “falta”, de “ausência”. Pode-se enumerar várias maneiras como o tema foi abordado, mas existe uma constante, que atravessa o século, um vetor convergindo sempre para o mesmo horizonte: a identidade nacional⁴⁰.

³⁶ VILHENA, 1997, p. 25.

³⁷ ORTIZ, 1992, p. 40.

³⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013b. p. 154.

³⁹ ORTIZ, *Op. Cit.* (grifo meu).

⁴⁰ *Ibidem.* p. 76.

Tais inquietudes foram as temáticas dos nossos primeiros folcloristas, como Silvio Romero, Celso de Magalhães e Couto de Magalhães. Estes acreditavam que a identidade nacional seria alcançada entrando em contato com as manifestações populares, mesmo que este contato não seja direto com os praticantes da manifestação cultural. Durante a segunda metade do século XIX há apresentação de duas formas de identidade nacional encabeçadas por José de Alencar e Silvio Romero.

Celso de Magalhães é considerado o pioneiro nos estudos folclóricos no Brasil, tendo focado seus registros em festas baianas e maranhenses. Em 1873 já publicava em periódicos seus trabalhos sobre a temática. Fazendo parte de sua formação intelectual, o evolucionismo, foi criticado por seus exageros em relação a participação étnica na formação do folclore nacional. Silvio Romero, um dos críticos de Magalhães⁴¹, percebeu um exagero daquele ao negar veementemente a influência indígena e, ao mesmo tempo em que aquele vê negativamente as influências negras na miscigenação e formação cultural do Brasil. Para Romero, “O moço [Celso] foi neste ponto vítima de um exagero reacionário. [...] Celso entrou na reação por mim promovida contra semelhante despropósito e excedeu-se”⁴².

No decorrer deste período surgiu a figura de José de Alencar. Ortiz, ao analisar a importância da obra *O Guarani*, vê que o escritor, encaixado no romantismo, é fortemente ligado a um eurocentrismo em sua obra na caracterização dos índios, das florestas, dos animais, etc. Porém, ao contrário dos Irmãos Grimm, que tentaram manter intacta em seus romances a relação aos relatos colhidos, em Alencar é criada uma visão totalmente ficcional europeizante. Ortiz conclui,

No caso brasileiro ocorre o inverso [comparando com os Irmãos Grimm]. Quando José de Alencar descreve uma situação medieval, o leitor sabe que é ficção. Não há nenhuma correlação plausível com a história brasileira; seu passado encarrega-se de desmentir o embaralhamento dos fatos. A construção da identidade nacional é nesse sentido puramente alusiva, e deve voltar-se para o futuro, para o que se pretende criar⁴³.

⁴¹ Esse tipo de prática crítica era comum no final do século XIX. Silvio Romero dedica quatro dos dez capítulos de *Estudos sobre a poesia popular no Brasil* a analisar escritores que trabalharam o tema da poesia popular. Cf. MATOS, Cláudia. **A poesia popular na República das Letras**: Sílvio Romero folclorista. Editora UFRJ, 1994. p. 39 et. seq.

⁴² ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. 2ed. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 59.

⁴³ ORTIZ, 1992. p. 79.

Ângela Grillo⁴⁴, ao analisar a produção de José de Alencar no que este se refere ao cancioneiro popular, tira algumas conclusões. Na obra *O Nosso Cancioneiro*, que foi publicado inicialmente em forma de cartas publicadas no jornal *O Globo*, em 1874, vê-se a proposta de Alencar de remontar às origens da poesia popular que estavam calcada nos mitos, lendas e tradições da nação.

A historiadora faz uma análise das cartas publicadas no jornal *O Globo*, que por sua vez traça o perfil de José de Alencar no que se refere ao trato com o romanceiro popular. Grillo observa que em Alencar a poesia popular torna-se diretamente integrada ao gênero pastoril, mais especificamente ao ciclo do boi. Por fim, a autora atenta para o rebuscamento no passado, na infância, em Alencar. Os folcloristas posicionam o cancioneiro em uma era de ouro da história brasileira, um patrimônio da identidade nacional. Assim Grillo conclui:

Em Alencar percebe-se uma valorização um tanto sentimental, pois a poesia traz para ele um tempo que não volta mais – a sua infância –, e daí a associação com a infância do homem, da civilização. Esse mesmo viés argumentativo encontra-se também em Cascudo, para quem a vida nos sertões remete a uma idade do ouro, onde tudo é melhor e mais perfeito, um tempo para onde se deseja voltar, apesar de perdido no passado⁴⁵.

Quando se refere especificamente ao “nascimento” da poesia popular no Nordeste, a fim de posicionar o cancioneiro como um elemento representante de uma identidade primeira do nordestino, alguns estudiosos tornam-se referências. Em um primeiro momento no século XIX, destacam-se Silvio Romero e Pereira da Costa. Já nas primeiras décadas do século XX se sobressaem Rodrigues de Carvalho, Leonardo Mota e Câmara Cascudo.

Silvio Romero desempenha um papel de destaque nos estudos folclóricos. Crítico assíduo de obras de folcloristas desenvolveu três obras, entre as décadas de 70 e 80 do século XIX, que se tornaram de suma importância para quem estuda cultura popular: *Contos Populares do Brasil*; *Cantos Populares do Brasil*; *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Neste último, Romero pontua onde o Brasil se encontra nas categorias de população. Para ele, há três tipos de população⁴⁶. O primeiro tipo refere-se ao povo dito bárbaro, uma vez que o mesmo usa de exemplo as tribos africanas,

⁴⁴ GRILLO, Maria Ângela de Faria. **A Arte do Povo: Histórias na Literatura de Cordel (1900-1940)**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015. pp. 128-131.

⁴⁵ Ibidem. p. 130.

⁴⁶ ROMERO, 1977. pp. 32-35.

americanas e da Oceania. Elas seriam o manancial para colhimento das transformações das linguagens, mitos e religiões. No segundo tipo encontram-se povos antigos que com o tempo desenvolveram as civilizações antigas, como os gregos e romanos. Nestes, os cânticos anônimos circulariam por gerações até que em dado momento fossem reunidos em escritos (Vedas, Ilíada, etc.). Por fim, as populações que em parte tiveram contato com a modernidade e parte (essencialmente rurais) mantiveram-se alheias aos tempos modernos.

Nesta última categoria é onde Romero insere a sociedade brasileira. A partir daí, traça o perfil de origens dos costumes populares brasileiros. A princípio exclui as tribos indígenas “selvagens”, o “negro da costa” e o “português nato”, pois, para ele seriam estrangeiros e não brasileiros. “O genuíno nacional é o descendente destas origens”⁴⁷, no entanto, o mesmo põe em pesos as influências destes no processo de miscigenação do Brasil. Conclui que a condição do índio era primitiva demais para influenciar na formação de uma brasilidade, ao passo que esses seriam civilizados pelos europeus no processo de colonização. Já o papel das culturas africanas é obscurecido na poesia popular, pois, para Romero, o escravo carregava um sentimento de passividade quase como se os africanos estivessem no Brasil apenas a passeio. Deixando assim a cargo dos ibéricos o papel de maestros do desenvolvimento da cultura brasileira e, logicamente, da poesia popular brasileira, no que diz: “O fator português pesa-lhe com mais força por meio de sua civilização, sua língua, sua religião e suas leis”⁴⁸. Sua postura remete ao um eurocentrismo claramente palpado no darwinismo social.

Sobre a poesia popular em Silvio Romero, Ângela Grillo desenvolve uma crítica a noção que aquele cria de uma dissociação entre a literatura oral e a literatura escrita popular, ou seja, para Romero o que caracterizava a poesia popular brasileira seria aquela escrita por homens iletrados e analfabetos que só conseguiam passar os registros poéticos oralmente. A literatura de folhetos seria, portanto, toda importada de Portugal, a medida que títulos semelhantes circulavam no Brasil e em Portugal (“A história da donzela Teodora”, “A formosa Magaloma”, entre outros). Em contrapartida, como observa Grillo⁴⁹, há uma releitura dos contos ibéricos em território brasileiro levando a crer que no tocante geral o que circulava no Brasil seria uma literatura produzida nacionalmente.

⁴⁷ Ibidem. p. 33.

⁴⁸ Ibidem. p. 34.

⁴⁹ GRILLO, 2015. pp. 24-26.

Pereira da Costa, contemporâneo de Silvio Romero, porém, só veio a publicar obras de trato folclórico já no início do século XX. Publicou, em 1908, já cinquentenário, o *Folk-lore Pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Ao contrário do que consta em seu título, preocupou-se no levantamento exaustivo de exemplos urbanos do Recife da poética popular. Focou no levantamento de superstições; festas religiosas; crendices; mitos, a exemplo do *boi voador de Nassau*. Dentro do capítulo dedicado a poesia popular, Pereira da Costa faz um grande levantamento de cânticos dentre os reisados, carregadores de piano, congos, etc. O que merece um destaque para este trabalho, como será visto no **Capítulo 3**, se refere à tradição dos *Oiteiros*, na qual uso de abarque para a análise do surgimento dos congressos de cantadores.

Dentro dessa longa tradição, que remete a segunda metade do século XIX, surgem os folcloristas que seriam considerados fundadores da noção do popular cantador como símbolo do Nordeste no século XX, que são, principalmente: Rodrigues de Carvalho, Leonardo Mota e Câmara Cascudo. Doravante, estes vou resguardar a análise para o **Capítulo 2**, onde será dado um destaque maior no que tange o trato com o cantador, bem como a relação da demanda regionalista/tradicionalista com tais estudiosos, na década de 1920.

Na busca por compreender mais sobre o universo da cantoria de viola durante o período proposto – das antigas pelejas na virada do século XIX até os surgimentos dos congressos nos anos 40 do século XX –, esses folcloristas tornam-se referências, pois, são os primeiros a trabalhar de forma a quebrar o anonimato dos cantadores sertanejos. Com isso, é possível identificar a cantoria de viola e seus agentes. Dentre as produções aqui utilizadas estão: Rodrigues de Carvalho com *Cancioneiro do Norte* (1903); Leonardo Mota com *Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense* (1921), *Violeiros do Norte: Poesia e linguagem do Sertão Nordestino* (1925) e *Sertão Alegre: Poesia e linguagem do Sertão Nordestino* (1928); Câmara Cascudo, principalmente em *Vaqueiros e Cantadores* (1939) e *Literatura Oral no Brasil* (1952). Atento ainda para o folclorista Coutinho Filho em *Violas e Repentes* (1952) que, apesar de ser da geração herdeira das referências acima citadas torna-se fundamental como fonte, pois, escreve sua obra no período contemporâneo aos primeiros congressos de cantadores da década de 1940 trazendo um material importantíssimo para o estudo sobre os cantadores deste período.

Com isso, entre o dedilhar do violeiro, a pena dos folcloristas e jornalista e as artes dos cordelistas, é visto no **Capítulo 1**, *A Cantoria e o Sertão: antigas tradições*, trabalho a cantoria de viola nas tradições na virada do século XIX para o XX, aqui chamado de clássicos, ao passo que traço uma análise do surgimento de novos gêneros da cantoria como forma de mudança na prática dos repentistas. Aliado a isso, busco trazer na discussão elementos constituintes do momento em que a viola se fixou na prática do repente e como se sobrepôs a outros instrumentos tornando-se, então, a “cantoria de viola”. Em um segundo momento situo a cantoria em Pernambuco especialmente na região aqui chamada de “Polígono da Poesia” e como os cantadores circulavam nesses espaços até o processo de migração para os grandes centros urbanos no litoral.

No **Capítulo 2**, *A Cantoria e a Cidade: tradições e representações*, discuto a chegada dos cantadores a Recife, a partir de 1920, por três perspectivas. Na primeira, o surgimento de uma demanda regionalista e tradicionalista, que propõe o aparecimento de uma noção de Nordeste e como para os folcloristas do início do século XX é criado a perspectiva de cantador como símbolo de Nordeste. Para tal faço uma análise dos trabalhos dos três folcloristas citados anteriormente e, em seguida, estudo como estes caracterizavam os cantadores em suas obras. A segunda perspectiva consiste em remontar quais eram os desafios dos repentistas nas ruas e mercados do Recife utilizando como fonte principal os periódicos das décadas de 1930 e início da década de 1940. Por fim, traço as mudanças e diferenciações que houve das representações das pelejas nas capas dos folhetos atribuídos a João Martins de Athayde, que tinha grande circulação no período estudado, com o objetivo de demonstrar as mudanças no campo e *habitus* dos repentistas.

No **Capítulo 3**, *Ariano Suassuna e a Geração Moderna de Cantadores*, começo a trabalhar a chegada dos cantadores aos teatros. Este e o capítulo subsequente são focados em eventos da década de 1940. De início apresento o papel que o jovem Ariano Suassuna teve ao realizar o que este chamou de “primeira cantoria ‘oficial’ do Recife”, em 1946, e qual a importância da relação da cantoria e Ariano no que este viria a encabeçar o Movimento Armorial anos mais tarde. Em seguida, traço as características da nova leva de cantadores, ao qual Ariano chamou de “Escola ‘Moderna’ de Cantadores”. Para realizar tal intuito uso de estudos dirigidos nas biografias dos seguintes repentistas: Antônio Marinho, Severino Pinto, Lourival Batista, Dimas

Batista, Otacílio Batista e Domingos Fonseca como suporte na caracterização da Geração Moderna.

No **Capítulo 4**, faço um estudo direcionado ao repentista e jornalista Rogaciano Leite, que organizou os primeiros congressos de cantadores de sucesso. Analiso sua biografia encaixando a noção de “excepcional normal” demonstrando como ele caminhou ao longo da vida entre a poesia popular e erudita e como isso reflete em sua postura com os cantadores. Por fim, reconstruo o I Congresso de Cantadores do Nordeste, realizado no Teatro Santa Isabel, em Recife no ano de 1948. Saliento a importância deste acontecimento para o cenário da profissionalização do repentista, bem como, os discursos dos periódicos no trato com o referido evento.

Todas as fontes de pesquisa consultadas (periódicos, obras de folcloristas e cordéis) foram colhidas no original. Com isso, mantive a escrita como no original com o objetivo de manter a linguagem própria do período e evitar excessivas notas de rodapé.

Com isso, os convido a acompanhar o dedilhado dos cantadores entre a feira e o teatro!

CAPÍTULO 1

A CANTORIA E O SERTÃO: ANTIGAS TRADIÇÕES

*“Quero te contar, Romano,
O que me tem sucedido,
Lugares que tenho andado
Famas que tenho vencido,
A troco dum “Deus lhe pague”
Já vi meu tempo perdido...”*

Firino de Góis Jurema em carta
enviada a Romano do Teixeira.

Quem é o cantador de viola e o que ele faz? O que o torna tão peculiar? De onde vieram os cantadores que percorriam os mercados do Recife? Quais os desafios do repentista na cidade grande? Sem a intenção de propor uma epopeia ou a construção de uma origem, este capítulo tem como desafio procurar os cantadores. Estes homens que desenvolveram uma prática única e que se reinventaram na cidade grande.

Encaixando os cantadores que construíram famas históricas nas pequenas cidades dos sertões, no qual, perambulavam a cavalo entre as vilas com uma viola de fitas amarradas no braço e guardadas em sacos de pano, durante os fins do século XIX e início do século XX, recebem aqui uma ligação em comum: são os repentistas da Geração Clássica de Cantadores⁵⁰. Para isso, é identificadas características deste grupo nas antigas tradições rurais neste período. Um momento de transição que é observado a anexação de novos gêneros métricos como forma de superar o uso das quadras e dinamizar o espetáculo. Também é visto neste momento a vitória da viola dentre outros instrumentos, tais como a rabeça e o pandeiro. Por fim, a solidificação de duplas de repentistas fixas.

⁵⁰ Conforme será visto no **Capítulo 3**, essa nomenclatura segue a lógica da denominação dada a Geração Moderna de Cantadores.

1.1 A cantoria, os gêneros e os instrumentos

Rimar é fazer dar certo, isto é, escrever uma linha em cima e outra em baixo, mas com a condição de a segunda terminar por uma palavra cujo final tenha o mesmo som do final da sétima palavra da linha que ficou em cima⁵¹.

O que é rimar? É estar de acordo com alguma regra estrutural na formação de uma estrofe em poema. É seguir um padrão sonoro que torne um conjunto de versos (a estrofe) sonoramente agradável. O ato de rimar, assim como Leonardo Mota explica, seria o desafio interno que um cantador de viola deve travar em sua mente ao improvisar um verso para o público e, essa capacidade, seria o que diferenciaria os cantadores bons dos ruins e os tornariam famosos. O repente de viola é um gênero poético de origem popular, oral, baseado em narrativas de improviso rimadas. Tem como principal função o desafio poético entre os cantadores⁵². O mundo rural demonstrou grande afinidade para a propagação das práticas orais, onde, os momentos de trabalho eram arraigados por cantos, como observa Andréa Silva,

Nos momentos e nos espaços de oralidade dominante, o mundo rural era preenchido por ocupações que giravam em torno de atividades desenvolvidas nas fazendas e destinavam-se à elaboração de práticas agrícolas e pecuárias que representavam a economia local. Os momentos de trabalho eram preenchidos por cantos que embalavam os fazeres e os momentos de lazer se davam em espaços onde todos se reuniam para troca de experiências, para partilha de sonhos, para alimento de prazeres⁵³.

A autora ainda observa que nos momentos de lazer os espaços eram reservados às trocas de experiências diárias. São nessas circunstâncias que a cantoria de viola brasileira se desenvolve, ganhando formas no final do século XIX com os primeiros cantadores⁵⁴ até os anos finais da década de 1920, com alguns repentistas adquirindo fama nacional nas mãos dos registros dos folcloristas e nos folhetos de cordel. Período este em que a cantoria começa a ganhar suas formas canônicas⁵⁵, ou seja, estipulando regras, dentre as quais, o uso fixo das sextilhas, as duplas começam a torna-se fixas, as

⁵¹ MOTA, Leonardo. **No tempo de Lampião**. Livraria Editora Cátedra, 1976. p. 62.

⁵² Cf. AYALA, Maria Ignez Novais. **No arranco do grito**: (aspectos da cantoria nordestina). Ática, 1988.

⁵³ SILVA, Andréa, 2014. p. 25.

⁵⁴ Aqui chamo de primeiros cantadores os que ficaram no conhecimento popular, apontados pelos folcloristas, como sendo os pioneiros. A literatura apresenta como o mais antigo cantador Agostinho Nunes da Costa (1797-1858). Cf. ALMEIDA, Átila. **Notas sobre a poesia popular**. Campina Grande:[s.n.], 1984.

⁵⁵ ABREU, Márcia, 1999. pp. 73-90.

pelejas passam a ser somente um momento do espetáculo, onde, há abertura para novos gêneros poéticos no repente.

As formas de narrativas de transmissão oral não são unanimidades da região do Nordeste brasileiro, todos os povos as conhecem, principalmente as civilizações onde a escrita não se desenvolveu predominantemente, como entre os índios e tribos africanas. E, no Brasil, com a colonização, as práticas das narrativas rítmicas ganharam várias formas de acordo com as regiões⁵⁶. Logo, pode-se observar que o ritmo desempenha um papel importante nas narrativas, pois,

[...] pode ressignificar a concepção da oralidade, uma vez que o oral é o primado do ritmo, e é este que contribui diretamente para o estabelecimento dos sentidos, superando, por vezes, os limites linguísticos, visto que, em se tratando de algumas produções poéticas, é mais importante forjar palavras que mantenham o ritmo do texto, mesmo que o sentido geral seja comprometido⁵⁷.

Alguns autores trabalharam com as influências e apropriações da cantoria nordestina. Entre eles, o folclorista Câmara Cascudo⁵⁸. Dentre várias práticas apontadas pelo folclorista, as que mais se assemelham à cantoria de viola nordestina seria um “cantar ao desafio” já em Portugal do século XII, porém não entre dois poetas, mas comumente, um duelo entre rapazes e moças em momentos de enamorar⁵⁹. Esse tipo de postura do folclorista denota um eurocentrismo comum entre os folcloristas nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX.

No Brasil, em especial na região central do atual Nordeste, as modas de viola vindas com o colonizador português ganham feições especiais na sua prática. Os primeiros desafios poéticos, ou pelejas, eram os embates entre dois cantadores⁶⁰, os quais, devem-se dar continuidade aos versos do oponente até que um não consiga mais responder ao outro por não encontrar uma resposta ou pelo fato de se sentir inadequado a continuar o combate poético. Segundo Maria Ayala e Marcos Ayala, a cantoria seria a

Manifestação poética nordestina em que dois repentistas estabelecem uma disputa poética mais ou menos velada. Cada qual busca superar o outro, atraindo para si a atenção do público. Para isso, valem-se de grande agilidade

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ SILVA, Andréa, 2014. p. 28.

⁵⁸ Cf. CASCUDO, Luiz da Câmara. **Vaqueiro e Cantadores**. São Paulo: Global, 2005. Ver subtópico “Antecedentes” no capítulo dedicado aos desafios.

⁵⁹ Ibidem. p. 188.

⁶⁰ São chamados também, simplesmente, de “repentistas” ou “violeiros”.

mental, que lhes permite encontrar soluções estéticas e exibir um domínio da técnica de composição (com obediência a regras rígidas de métrica e de construção das estrofes), além de um conhecimento geral que se transforma em poesia⁶¹.

Uma das definições mais aceitas no início do século passado é dada por Leonardo Mota em *Cantadores*, de 1921. Nessa obra, o folclorista afirma logo nas primeiras páginas do capítulo inicial: “cantadores são os poetas populares que perambulam pelos sertões, cantando versos próprios e alheios”⁶². Esta é a tradição antiga dos cantadores da Geração Clássica que, como será visto mais a frente, definiu a cantoria por boa parte do século XIX e início do século XX, quando o repente de viola começa a popularizar-se nos grandes centros urbanos e, com isso, muda sua dinâmica.

Os cantadores em geral se apresentavam nas casas dos fazendeiros, em residências urbanas, em festejos públicos ou privados e palcos em feiras, normalmente encostados à parede⁶³. As disputas poéticas, representadas no desafio entre os repentistas, começavam normalmente com os cantadores fazendo a autopromoção de suas habilidades e em seguida partiam para as agressões em forma de “desaforo” (provocação). Neste sentido, nem todos os repentistas gostavam de fazer pelepas, mas “[...], mormente os que não desdenham ou temem o desafio, pelepas intelectual em que, perante o auditório ordinariamente numeroso, são postos em evidência os dotes de improvisação de dois ou mais vates”⁶⁴.

Rodrigues de Carvalho registrou um desses momentos que os cantadores por vezes acabavam entrando em uma briga devido aos xingamentos trocados. A pelepas entre Manuel Cabeceira e Manuel Caetano começou com o convite de um ao outro para animar a festa em questão.

Cabeceira:
Cavaleiro, pega esta,
Toma esta e volta já,
Vai dizer ao Caetano
Que mandei-o chamar

Senhor Manuel Caetano,
Eu não o vim visitar,

⁶¹ AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise**. Ática, 1987. p. 69.

⁶² MOTA, Leonardo. **Cantadores: Poesia e linguagem do sertão cearense**. Livraria Editora Cátedra, 1976a. p. 3.

⁶³ Por isso a denominação “Cantoria pé-de-parede”.

⁶⁴ *Ibidem*.

Mandou dizer Cabeceira,
Que o senhor lhe fosse lá⁶⁵

Observa-se que na segunda estrofe a pessoa que pronuncia modifica-se – seria já o cavaleiro falando com Caetano. Em seguida, Caetano pronuncia algumas estrofes introdutórias explicando da sua chegada ao ressinto. Dentre elas:

Amontei no meu cavalo
A galope na carreira,
Fui acudir ao chamado
Do seu Manuel Cabeceira.
E quando avistei a casa,
Que apeei-me no terreiro
Antes de apertar-me a mão
Deu-me abraço primeiro...
Entramos bem dois pareceiros [sic].⁶⁶

Após este início, Cabeceira começa com as provocações para incitar o desafio entre eles e o seu adversário também declama suas provocações.

Cabeceira:
Senhor Manuel Caetano
Alu [sic] vai, me trate bem,
No pilão que eu piso milho
Pinto não come xerém,
Nem vou engordar capão
Para dar mimo a ninguém.

Caetano:
Eu Manuel, você Manuel,
Cuidemos em ser xarapim,
Que mais vale um negro bom
Do que cem brancos ruins.
[...]

Cabeceira:
Senhor Manuel Caetano,
Negro do pé de rebolo,
Se passo a mão, vejo a queda,
Se passo o pé, vejo o rôlo;
Na ponta da minha língua,
Há quatro mil desaforos⁶⁷.

O embate entre os poetas continua por mais algumas rimas até que os dois começam a brigar depois das seguintes estrofes:

⁶⁵ CARVALHO, José Rodrigues de. **Cancioneiro do Norte**. 3 ed. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1967. p. 343.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*. p. 345-347. Como visto mais à frente os desafios não seguiam uma estrutura fixa de versos, sendo somente no início do século XX que as estruturas do embate ficam mais rígidas.

Cabeceira:
 Minha mãe bem me dizia,
 E agora acabei de crer,
 Quem com porcos se mistura,
 Farelos vem a comer.

Caetano:
 Quanto eu vim lá de cima
 Que passei lá no Brejinho,
 Deixei tua mãe parida
 Com um bando de bacorinho
 Com uma corrente no pé
 E uma argola no fucinho.

Cabeceira:
 Quando eu vim de lá de cima
 Que passei em Mato Grosso,
 Deixei tua mãe parida
 Com um chocalho no pescoço,
 Olhe, não bula comigo,
 Senão o barulho é grosso.

Caetano:
 Nas profundas do inferno
 Tem uma caldeira fervendo,
 Com tua mãe de uma banda,
 Com uma colher mexendo
 E os diabos todos do inferno
 Nas suas costelas comendo⁶⁸.

Esse tipo de reviravolta em uma cantoria podia ser corriqueiro, principalmente, quando um cantador vinha de longe entrava em disputa com um poeta local e acabava provocando os fãs deste. Braulio Tavares, ao que chama o período clássico da cantoria de “tempos heroicos”, aponta que

Nos chamados tempos heroicos da cantoria, durante o século 19, grande parte das cantorias eram os chamados desafios, uma disputa declarada que muitas vezes se transformava numa guerra sem quartel entre os poetas e suas torcidas.⁶⁹

A violência presente nas cantorias foi vista também por Leonardo Mota, em *Sertão Alegre*, ao falar do alcoolismo entre os cantadores, retrata um episódio em que

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ TAVARES, Braulio. **Arte e ciência da cantoria de viola**. Vol.1: cantoria: regras e estilos. Recife: Bagaço, 2016. p. 12. (grifo do autor).

duas moças e um rapaz teriam ido a uma cantoria e uma delas teria sido morta no local por estar sob o efeito do álcool “a dizer rebarbativas inconveniências”⁷⁰.

No entanto, os registros que tive acesso levaram a crer que em sua maioria os desafios partiam para troca de provocações de forma pacífica. Artifício comum eram os embates na forma de conhecimentos gerais, ou seja, um poeta perguntando ao outro sobre temas referentes a mitologia, história, geografia, etc. como maneira de ganhar a disputa e o outro não conseguir prosseguir. Após um sair vitorioso, poderia, a sua vontade, declamar versos para demonstrar sua superioridade em relação ao derrotado. O vencedor proferia rimas de sua autoria nos mais diversos temas, motes, ABC’s⁷¹, sátiras, louvações, narrativas, etc⁷². As histórias preferidas entre os poetas e o público eram quando as narrativas assumiam a voz de um boi e suas proezas. Várias narrativas de bois ficaram famosas, como a do Boi Moleque, Boi Mandingueiro, Boi Surubim, Vaca do Burel⁷³.

A definição anteriormente apontada por Maria Ayala e Marcos Ayala caracteriza, primordialmente, este primeiro momento da cantoria de viola, em fins do século XIX, nas mãos dos repentistas clássicos. Pela necessidade de continuar o espetáculo e de atrair a atenção do público vão surgindo novas formas e estruturas. Neste momento, a cantoria vai ganhando suas formas mais canônicas em regras, ou seja, na sua estrutura definitiva no fim da década de 1920 passou a denominar “desafio” somente a situação do espetáculo em que os poetas entravam em debates. A partir disto, o campo dos cantadores começa a se organizar em duplas fixas amigas, no qual, alguns momentos da apresentação já eram previamente ensaiados⁷⁴ ou de fácil dedução devido ao convívio constante com o parceiro.

⁷⁰ MOTA, Leonardo. **Sertão Alegre**: Poesia e linguagem do serão nordestino. Livraria Editora Cátedra, 1976c. p. 95.

⁷¹ Apesar de serem registrados em vários países, como Portugal e Espanha. Os ABC’s ganharam no Brasil uma característica diferente. Normalmente os poemas eram feitos falando das proezas de animais (bois, touro, bode, onça, etc.). A primeira palavra da primeira estrofe começa com a letra “A” e as demais seguiam a ordem do alfabeto, ou seja, a primeira palavra da segunda estrofe começa com “B” e assim sucessivamente. Cf. CASCUDO, 2005.

⁷² ABREU, Márcia. 1999. pp. 73-90.

⁷³ Cf. CASCUDO, 2005. Ver “Ciclo do Gado”.

⁷⁴ ABREU, Márcia. Op. Cit. 1999. pp. 73-90. Essa mudança na dinâmica da cantoria é compreendida dentro de uma série de apropriações que uma leva de cantadores, que chamo aqui de “Geração Moderna” fizeram das antigas tradições. Esse tipo de conduta, mesmo que involuntariamente, significa causar uma distinção entre os novos praticantes e os praticantes aqui chamados de clássicos. Concordando com Roger Chartier quando este afirma: “[...] em toda sociedade, as formas de apropriação dos textos, dos códigos, dos modelos compartilhados são tão ou mais geradoras de distinção que as práticas próprias de cada

Em meio a esta nova estratégia que a apresentação ganhou novos gêneros e a ateu-se a regras. Esta prática, que se deu a partir das apropriações das antigas pelejas, pela qual vários estilos/gêneros são declamados, é chamada cantoria de viola, ou simplesmente: repente de viola. A geração clássica começou a estipular as primeiras mudanças na cantoria, quando esta ainda era cantada apenas em quadras. Posso afirmar que as primeiras mudanças significativas vieram quando, segundo José Alves Sobrinho e Átila Almeida:

Silvino Pirauá Lima criou a sextilha e introduziu o martelo agalopado na cantoria.

Nicandro Nunes da Costa criou o mote de um pé só; Manoel Raimundo de Barros criou a regra de um mote de 3 versos; Romano do Teixeira criou o mourão de 5 pés; Manoel Leopoldino de Mendonça Serrador criou a estrofe de 7 pés e o mourão de 7 pés; Jose Pretinho do Crato, criou o galope à beira mar; Antônio Ugolino Nunes da Costa criou a oitava antiga; [...].⁷⁵

Para melhor ilustrar o desenvolvimento de novos estilos ao longo dos anos o quadro a seguir mostra os principais gêneros, as características e o provável poeta que introduziu o estilo no mundo da cantoria. Em seguida, esses gêneros serão mais elucidados.

grupo social” CHARTIER, Roger. Cultura Popular revisitando um conceito historiográfico. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, no. 16, 1995, p. 184.

⁷⁵ ALMEIDA, Átila Augusto F. de; SOBRINHO, José Alves. **Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada**. Ed. Universitária, 1978. p. 45.

Tabela 1: Alguns gêneros do repente de viola

Gênero	Característica	Criador/Precursor ⁷⁶
Quadra	Inicialmente também chamada de pé quebrado devido ao esquema de rima: ABCB	Tradição vinda da Europa
Sextilha	Acrescentam-se dois pés à quadra: ABCBDB	Silvino Pirauá
Mourão, Moirão, Trocado	Há dois estilos clássicos, de 5 pés e de 7 pés: AABBA, AABBCCB.	Romano do Teixeira (mourão de 5 pés); Manoel Leopoldino de Mendonça Serrador (Mourão de 7 pés)
Quadrão	O nome se dá pelo fato de ser uma quadra duplicada: AAABCCCB, termia quase sempre em “oito pés em quadrão”.	Vicente Grangeiro Landim
Décima	Muito utilizada nos motes, a décima heptassilábica aumentou consideravelmente o nível de dificuldade dos poetas: ABBAACDDC.	Modelo muito antigo na Europa, já utilizado por Cervantes.
Martelo Agalopado	Décima decassilábica. Nome dado ao fato dos poetas ficarem se martelando em desafio, mas também se refere ao poeta Pedro Jaime Martelo (1665-1727), que fez uma releitura dos versos de Camões. ABBAACDDC. Com tônica nas sílabas 3,6 e 10.	Estilo criado por Pedro Martelo, mas que criou uma nova dinâmica (a do repente) nas mãos de Silvino Pirauá.
Galope à(na) beira-do-mar	O nome está relacionado ao movimento das ondas e, ao mesmo tempo, dos galopes de uma tropa de cavalos. Diferentemente do Martelo Agalopado, o Galope na Beira-do-mar é composto por onze sílabas e sempre termina com o dizer "Nos dez de galope à beira-do-mar" ou "Cantando galope à beira-do-mar".	Criado por José Pretinho do Crato. Este teria criado o estilo depois de uma derrota com o poeta Manuel Vieira Machado no estilo Martelo Galopado e, após a derrota, se retirou para a praia, onde, declamou um galope junto à praia, em Fortaleza-CE
Gemeadeira	Variação da sextilha tradicional, onde se adiciona estribilho ⁷⁷ “ai! ai! ui! ui!” ou “ai! ai! hum! hum!” na estrofe.	Benjamin Mangabeira

Apesar de o quadro procurar catalogar os gêneros é importante frisar que é uma classificação didática e que não restringia, obviamente, os cantadores criadores/precusores a cantar somente os seus gêneros. A escolha dos gêneros aqui expostos segue a premissa por serem os mais usados em cantorias, assim como os que foram usados no I Congresso de Cantadores do Nordeste (foco do **Capítulo 4**).

Grande parte desses poetas viveram no século XIX. É o caso de Silvino Pirauá (1848-1913), Romano do Teixeira (1840-1891), Manoel Leopoldino de Mendonça Serrador (18??-18??), e tantos outros que talvez nunca cheguem a conhecimento. Já Benjamin Mangabeira (1904-1975), José Pretinho do Crato (18??-19??), Vicente

⁷⁶ Tais informações foram colhidas principalmente em ALMEIDA; SOBRINHO, Op. Cit. 1978.

⁷⁷ Comumente usado para se referir ao refrão.

Grangeiro⁷⁸ (1901-19??) e outras dezenas de cantadores criaram novos gêneros ao longo de boa parte da primeira metade do século XX.

Visto que a cantoria de viola começou a mudar suas práticas juntamente com o surgimento dos novos gêneros, faz-se necessário dissertar acerca da estrutura das poesias, conforme os estilos que surgiram com o desenvolvimento da cantoria de viola.

Câmara Cascudo⁷⁹ considera que os cantos ritmados, ou as poéticas musicadas, que chegaram ao Brasil com a colonização, eram em sua grande maioria quadras (também chamadas de quatro pés) em redondilha maior (heptassilábica). Tais formas poéticas heptassilábicas em muito se devem aos diálogos culturais entre os árabes vindos do norte da África e as povoações da Península Ibérica desde o século VIII⁸⁰.

Para melhor entendimento do esquema métrico, será ilustrado, em seguida, o exemplo do mote⁸¹ fornecido ao programa de rádio "Noites Matutas", da Rádio Clube de Pernambuco, pelo folclorista Coutinho Filho, em 1955, que, na ocasião, estava de mudança para São Paulo:

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7)
Há/ ver/sos/ de/ can/ta/**dores**

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7)
No/ meu/ ba/tel/ de/ sau/**dades**.⁸²

Observa-se que em cada linha do mote "Há versos de cantadores/ No meu batel de saudades" há a marcação de sete sílabas sonoras (ou poéticas) terminadas na tônica da última palavra da linha, desprezando as sílabas seguintes. Nota-se também que não é o mesmo que separação silábica, pois, no exemplo teriam oito sílabas por linha. No momento, o folclorista recebeu de imediato alguns versos dos poetas José Alves Sobrinho e Agostinho Lopes (1906-1972), entre eles:

José Alves Sobrinho:
Quanto do norte saí,
De tudo trouxe lembrança...

⁷⁸ A nomenclatura varia de acordo com autores entre Grangeiro e Granjeiro.

⁷⁹ Cf. CASCUDO, Luiz da Câmara. Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 3 ed. São Paulo: Ed. USP, 1984. Ver Capítulo X.

⁸⁰ SARAIVA, José Hermano. **História concisa de Portugal**. Publ. Europa-América, 1995. pp. 33-36.

⁸¹ Mote equivale, em geral, às duas últimas linhas da estrofe, no qual, os poetas deveriam além de encaixar a temática, fazer o arranjo de rimas de acordo com as palavras finais de cada linha do mote.

⁸² COUTINHO FILHO, Francisco. **Violas e Repentes: repentes populares em prosa e verso**. 2ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972. p. 311. (grifo meu).

Das rimas que sempre ouvi!...
 Os cantadores dali,
 Batendo nas minhas grades,
 Cantando mil amizades
 Dos jardins e dos amores...
Há versos de Cantadores
No meu batel de saudade.

Agostinho Lopes:
 Não deixarei de lembrar
 As violas sonoras
 As canções melodiosas,
 Os modelos de rimar...
 Estilos de glosar
 Em diversas qualidades!
 Dos poetas das cidades
 Fazendo versos de amores...
Há versos de cantadores
No meu batel de saudade⁸³.

Além do esquema métrico que deve seguir cada linha, há também o esquema de rimas de cada linha na formulação da estrofe. A **quadra** apresenta um esquema de rima bastante simples, onde, rima as linhas pares da estrofe ficando a quadra com o esquema "ABCB". Em desafio em quadra, Manuel Carneiro e Romano do Teixeira debateram:

Manuel Carneiro:
A - Romano, num pingo d'água
B - Eu quero ver se **afundo**,
C - Diga lá em quatro pés
A - As coisas leves do **mun**do.

Romano do Teixeira:
A- Sendo coisa aqui da terra,
B - Pena, papel e **algodão**,
C - Sendo coisa do outro mundo,
A - Alma, fantasma e **visão**.⁸⁴

A quadra heptassilábica foi a forma predominante durante toda segunda metade do século XIX e início do século XX, assim como afirmou Manuel Romualdo da Costa, conhecido como Manduri, poeta octogenário no início do século XX, ao folclorista Leonardo Mota, “antigamente a gente só cantava de quatro pés”⁸⁵. As pelepas começaram a ganhar fama nos primeiros anos do século XX, em muito, ao papel de divulgação dos folhetos, pois, “o estilo característico da literatura de folhetos parece ter

⁸³ Ibidem. (grifo meu).

⁸⁴ WILSON, Luís. **Roteiro de velhos cantadores e poetas populares do sertão**. 2 ed. Recife: CEHM, 1986. p. 41. (grifo meu).

⁸⁵ MOTA, Leonardo. **Viroleiros do Norte: Poesia e linguagem do Sertão Nordestino**. 3ed. Imprensa Universitária do Ceará, 1962. p. 102.

iniciado seu processo de definição nesse espaço oral, muito antes que a impressão fosse possível”⁸⁶. Márcia Abreu⁸⁷ aponta que a maior contribuição lusitana à literatura de folhetos foi exatamente o uso da quadra que começou a cair em desuso no fim do século XIX. Para Átila Abreu e José Alves Sobrinho⁸⁸, a criação da **sextilha** como forma de substituição das quadras foi responsabilidade dos poetas Silvino Pirauá, quando acrescentou dois pés⁸⁹ (linhas) ao antigo gênero português, ficando o esquema de rimas ABCBDB. As sextilhas ganharam grande notoriedade entre os cantadores e os cordelistas tendo como principal explicação para seu surgimento:

Nos desafios, cada cantador dispunha de uma – e apenas uma – estrofe para responder às perguntas e provocações de seu oponente, tendo ainda que devolvê-las caso não quisesse ficar todo tempo na defensiva. Tarefa difícil quando se dispõe de apenas quatro versos⁹⁰.

Em uma cantoria, a sextilha normalmente é dada no início e acompanhada de um tema, por exemplo: "vida na fazenda", "nem a palma o boi tem mais", etc. Ganhou tanta notoriedade neste meio que em muitos casos a sextilha era chamada de “repente”, conforme o poeta Dimas Batista explicou em entrevista de 1949, “os cantadores geralmente iniciam uma cantoria com a ‘sextilha’, denominada ‘repente’. É uma estrofe de seis versos com sete sílabas”⁹¹. Em um dos eventos dos improvisadores da rima na residência do prefeito Sancho Leite de Teixeira-PB, em 1950, os poetas Lourival (Louro) Batista e Elísio Félix (1912?-1965) fizeram alguns desafios em sextilha, entre eles:

Elísio Félix:

A - Doutor, sua proteção
 B - É coisa que me convém!
 C - Cantador só passa mal,
 B - Governador passa bem!
 D - De mim ao governador
 B - Grande diferença **tem!**⁹²

⁸⁶ ABREU, Márcia. 1999. p. 74.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ ALMEIDA; SOBRINHO, 1978. p. 45.

⁸⁹ Importante observar que, nas primeiras cantorias do século XX, a denominação “pé quebrado” equivaleria a uma mudança no esquema de rimas, ou seja, na quadra no lugar de rimar a linha dois com a linha quatro, rimaria as linhas dois e três (ABBC). No entanto, hoje em dia a denominação “pé quebrado” ganhou novo significado, quando o poeta erra a métrica naquela linha.

⁹⁰ ABREU, Márcia. Op. Cit., p. 85.

⁹¹ **O Cruzeiro**, 25 jun. 1949. Matéria assinada por José Leal. Acervo BN.

⁹² COUTINHO FILHO, 1972. p. 24. (grifo meu).

Lourival, ao ver o excelente verso, pegou a "deixa"⁹³ do poeta Elísio e continuou o amistoso desafio fazendo a mesma brincadeira.

Lourival Batista:

A - A diferença que **vem**
B - De ti ao Governador,
C - É que ele é formado e rico,
B - Tu és pobre e cantor!
D - Ele trigueiro no nome,
B - E tu trigueiro na cor.⁹⁴

Outra forma muito comum de poesia que surge nas cantorias do início do século XX são os “**mourões**” (ou “moirões”), também chamada/ligada a forma de “trocado”, pois podiam ser de cinco ou sete pés. O primeiro cantador começava improvisando dois versos e o segundo fazia o mesmo. Por fim, o primeiro cantador encerrava a estrofe com três versos. No caso dos mourões de cinco pés, o primeiro cantador improvisava um verso, o segundo também e, ao fim, o primeiro cantador finalizava a estrofe com três versos. O esquema de rimas nos mourões de cinco e sete pés são, respectivamente, AABBA e ABABCCB. Por exemplo:

1º cantador: **A** - Agora meu companheiro
B - Vamos cantar um “trocado”,

2º cantador: **A** - Pode trazer seu roteiro
B - Que me encontra preparado

1º cantador: **C** - Em verso não lhe aborreço,
C - Mas em “trocado” eu conheço
B - Quem é que canta emprestado!⁹⁵

Outro estilo bastante difundido nas cantorias na primeira metade do século XX eram os **quadrões**⁹⁶. O termo refere-se a uma quadra duplicada, ou seja, uma oitava

⁹³ A "deixa" equivale ao poeta começar a sua estrofe rimando a primeira linha com a última linha do verso que sua dupla acabara de declamar (em negrito). Não se sabe ao certo quem criou a deixa, alguns folcloristas desconfiam de Silvino Pirauá, mas somente na peleja entre Pinto do Monteiro e Antônio Marinho, em 1926, que se tem registrado o uso oficial do termo "deixa". Cf. VIEIRA, Rui Carlos Gomes. **Poesia popular nordestina**: Dicionário Temático. Campina Grande: Maxgraf, 2012. p. 339.

⁹⁴ COUTINHO FILHO, Op. Cit. (grifo meu).

⁹⁵ CASCUDO, 1984. p.342.

⁹⁶ Também conhecido como “oito pés em quadrão”, ou "oitavo arrebatido" (bastante usado no estado de Alagoas).

heptassilábica. O esquema de rimas muda um pouco comparado com outros gêneros, ficando “AAABCCCB” e terminando sempre com a palavra “quadrão”⁹⁷.

A - Vamos cantar no momento
 A - Não faltando pensamento
 A - Ideia, rima, talento
 B - Base, força, inspiração
 C - Para o povo aqui presente
 C - Conhecer perfeitamente
 C - Como se faz de repente
 B - Os “oito pés em quadrão”⁹⁸

O nível de dificuldade dos cantadores aumenta consideravelmente quando entra nos outros três mais comuns tipos de poesias nas cantorias, depois da sextilha. O primeiro deles é elaborado em verso com mote de sete sílabas (heptassilábico) em forma de **décima**. O mote, normalmente integra o verso do improvisador, fazendo com que o esquema de rimas ficasse “ABBAACCCDDC” onde, por sua vez, o mote ficando ao final (“DC”) faz com que o poeta seja obrigado a fazer rimas com as palavras finais do mote, dificultando ainda mais o processo de improvisação. O poeta conhecido como Canelinha, na ocasião dos confrontos de 1932 em São Paulo⁹⁹, ao saber que o governo estava recrutando para a luta armada glosou essa famosa estrofe:

A - Não me leve para a guerra,
 B - Não me faça essa surpresa
 B - Pois não tenho natureza
 A - De ver meu sangue na terra,
 A - Me deixe em cima da serra,
 C - Lá por dentro dos buracos,
 C - Para viver com os macacos,
 D - Embora passando fome
 D - Depois escreva meu nome
 C - No livro dos homens fracos.¹⁰⁰

O segundo gênero mais difícil no improviso é também em forma de décima, o **Martelo Agalopado**. Com o mesmo esquema de rimas da décima “ABBAACCCDDC”, mas com uma métrica diferente, contendo dez sílabas poéticas (decassilábico) e não sete

⁹⁷ **Diário de Notícias**, 08 out. 1950. Matéria assinada por Manuel Diégues Júnior com o título “Gêneros da Cantoria”. Acervo BN.

⁹⁸ **O Cruzeiro**, 25 jun. 1949. Matéria assinada por José Leal. Acervo BN.

⁹⁹ A chamada Revolução Constitucionalista. Após a tomada do poder central do Brasil por Getúlio Vargas, em 1930, causou desconforto em São Paulo, pois, Vargas não permitiu que Júlio Prestes (paulista) assumisse a presidência. Após uma série de medidas do governo central, a elite paulista (com apoio de grande parcela da população) não aceitando as medidas inicia uma série de embates que culminam no uso de armas.

¹⁰⁰ SANTOS, Brás Ivan Costa (Padre). **No altar da poesia**. Recife; Teresina: Gráfica e Editora Halley, 2016. p. 217.

como nas décimas tradicionais, o Martelo tem uma peculiaridade que dificulta ainda mais o trabalho de improvisação, em cada linha as sílabas fortes são sempre a terceira, a sexta e a décima. O estilo fora também inserido por Silvino Pirauá que, na ocasião, nomeou esse estilo de Martelo Agalopado por lembrar o galope de uma tropa de cavalos. Muitos difundem a ideia que o nome do gênero faz referência ao fato dos poetas estarem "se martelando" em desafio, mas é mais provável que se refira ao literário francês Pedro Jaime Martelo (1665-1727) que o criou a partir de uma releitura das oitavas camonianas¹⁰¹, porém com o esquema de rimas alternado e sem limites de linhas. Com Silvino Pirauá, o estilo ganhou uma nova estrutura ficando em forma de décima¹⁰².

Há outra variação da décima que também é muito comum em meio às cantorias, sendo o terceiro estilo mais difícil, o **Galope à Beira-do-mar**¹⁰³. Criado por José Pretinho do Crato-CE, que teria iniciado o estilo depois de ser derrotado pelo poeta Manuel Vieira Machado (????-????) no estilo Martelo Galopado e, após este fato, se retirou para a praia, onde, declamou um verso junto ao mar, em Fortaleza-CE. O nome está relacionado ao movimento das ondas e, ao mesmo tempo, os galopes de uma tropa de cavalos. Mais tarde, o estilo foi aprimorado por João Siqueira Amorim¹⁰⁴ (1913-19??) e José Virgulino de Souza (????-????), em 1939.

Diferentemente do Martelo Agalopado, o Galope na Beira-do-mar é composto por onze sílabas e sempre termina com o refrão "Nos dez de galope à beira-do-mar" ou "Cantando galope à beira-do-mar" ou ainda "Só canto galope na beira do mar". Assim como o martelo, o Galope na beira-do-mar segue um esquema de tônicas por cada linha da estrofe. Sendo então necessário manter a tônica na segunda, quinta, oitava e décima primeira sílabas de cada linha. Inicialmente, quando foi anexado no mundo da cantoria, o estilo era usado para falar de façanhas heroicas - lembrando um pouco a poesia

¹⁰¹ Referente a leituras das obras de Camões.

¹⁰² O Martelo Agalopado ganhou diferentes variações, como o "Martelo Alagoano" que basicamente diferencia pela terminação da estrofe em "nos dez pés de martelo alagoano". Outra variação comum é o "Martelo Solto", ou "Martelo de Sextilha", no qual seriam sextilhas decassilábicas. Cf. LINHARES, Francisco; BATISTA, Otacílio. **Antologia ilustrada dos cantadores**. 3ªed. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. Ver "Gêneros da Poesia Popular". Alento ainda para o fato de o estilo não tenha sido necessariamente criado por Pirauá, podendo este ter apropriado de alguma outra prática poética.

¹⁰³ Assim como outros gêneros, o Galope à beira-do-mar ganha algumas variações entre os cantadores. A mais famosa é com a estrofe terminando em "galope por dentro do mato". Este gênero é muito recorrente em temáticas sertanejas.

¹⁰⁴ Sobre o poeta Domingos Fonseca uma parte do **Capítulo 3** é dedicada devido a sua importância na criação da primeira associação de cantadores.

heroica trovadoresca -, ou temas de praia, mas atualmente ganhou outras temáticas¹⁰⁵. O exemplo famoso de um Galope na Beira-do-mar em forma heroica é do poeta Zé Limeira (1886-1954), conhecido como "o poeta do absurdo" devido a seu modo de fazer poesia, sempre com muita sagacidade, ironia e exagero.

A - Eu canto galope no céu e na terra
 B - Prumode os vivente pude me ispiá...
 B - Tacaca, mofumbo, raposa e preá
 A - No campo, na baixa, na grotta e na serra,
 A - Jumento, cavalo, garrote que berra,
 C - Garrote, cavalo, jumento muá,
 C - Vaqueiro, cangalha, chicote de pá,
 D - Chicote, cangalha, vaqueiro, sacola,
 D - Limeira é quem berra no som da viola
 C - **Cantando galope na beira do má.**¹⁰⁶

O galope à beira-do-mar ou “na beira-do-mar”, conforme visto acima, ganhou grande notoriedade entre os cantadores e hoje é muito usado para falar de outras temáticas que não as envolvidas em pejeas e desafios. Alguns poetas tomam a liberdade de mudar até mesmo o refrão para se adequar melhor a estrofe no contexto. Foi o caso do poeta Dimas Batista ao fazer uma homenagem aos pescadores e vaqueiros.

Eu sempre que via lá no meu Sertão
 Caboclo vaqueiro de grande bravura
 Num simples cavalo, na mata mais dura
 Com roupa de couro pegar barbatão,
 Dizia abismado com aquela impressão:
 “Não há quem o possa em bravura igualar!”;
 Mas desde que vi o praiano pescar
 Em frágil jangada, ou barco veleiro,
 Achei-o bravo tal qual o vaqueiro:
 Merece uma estátua na beira do mar!¹⁰⁷

Por fim, a **Gemedeira**, gênero criado pelo poeta Benjamim Mangabeira. Em suma é uma simples variação da sextilha tradicional onde é adicionada uma linha, deixando a antiga sextilha com sete linhas. A sexta linha é composta de um estribilho

¹⁰⁵ WILSON, 1986. p. 63.

¹⁰⁶ TEJO, Orlando. **Zé Limeira, poeta do absurdo**. 6ªed. Brasília: Senado Federal, Centro Gráfico, 1988. p. 173. (grifo meu). Zé Limeira foi uma figura controversa sendo considerado louco andarilho por muitos entusiastas. Nas mãos de Tejo, tornou-se mitológico: Limeira, famoso por suas poesias esdrúxulas, se se acredita que muitas das poesias contidas no livro de Tejo não tenham sido criadas por Zé Limeira, mas por outros poetas que lhe deram a autoria do verso. Esse tipo de prática era comum em folhetos, quando os autores recriavam pejeas inexistentes entre repentistas.

¹⁰⁷ TAVARES, 2016. pp. 58-59.

“ai! ai! ui! ui!” ou “ai! ai! hum! hum!”, por fim, na sétima linha o poeta conclui como na sextilha tradicional. Geralmente o repentista tem que justificar o “gemido” no fim do verso, portanto, normalmente é usado em versos jocosos.

Não caberia aqui atenção a todos os gêneros que existem nas cantorias, ou até mesmo a outros famosos no meio da cantoria como o “gabinete”, “martelo alagoano”, entre outros, quase incalculáveis. O apologista Pedro Ernesto Filho¹⁰⁸ fez um vasto levantamento de gêneros chegando a estipular por volta de 140 a 200 estilos de poemas. Enquanto em fins do século XIX praticamente só se tinha a quadra, com a aurora do século XX foram introduzidos novos gêneros que mudaram a dinâmica do espetáculo, passando de pelejas para cantorias.

O foco neste momento não é prender-se aos elementos literários do estudo da cantoria, mas sim na cantoria e seus agentes inseridos em uma prática cultural contextualizada. Neste ponto, a proposta deste trabalho é explicar a função do repente de viola, bem como as principais modalidades de versos rimados de improviso. Portanto, a construção da cantoria é encarada como uma série apropriações e representações da/na cantoria.

A união dos ritos com os gêneros e a interação dos cantadores com o público formam a *performance* da cantoria de viola. Os ritos são as sequencias, os passo-a-passos que os cantadores devem desenvolver perante a plateia: começando com sextilhas, partindo para motes em décimas, martelos, galopes à beira-mar, etc. A noção de performance na cantoria se encaixa no conceito de Paul Zumthor¹⁰⁹. Para este, a performance é construída a partir de uma relação vocal (oralidade) e auditiva em que o comunicador (repentistas) transmite a poesia (voz) juntamente com uma expressão corporal – interpretação, dedilhar da viola e desenvolvimento do gênero improvisado requer entonação e forma de cantar diferentes. O ouvinte (plateia) neste caso não é um agente da ação passivo, ou seja, dentro da performance, este desenvolve um papel atuante, seja com motes, aplausos, etc. Concordando com o pensamento de Zumthor de uma plateia ativa, Maria Ayala assim descreve o papel do público nas cantorias:

¹⁰⁸ Cf. ERNESTO FILHO, Pedro. **Por dentro da cantoria**. Ed. Banco do Nordeste do Brasil, Fortaleza, 2013. Ver Parte II.

¹⁰⁹ Cf. ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. EDUC-Editora da PUC-SP, 2000. Ver **Capítulo 1**.

O público jamais se caracteriza como um aglomerado de pessoas que recebem passivamente a poesia. É também agente da manifestação. Seus integrantes sabem fazer versos que, enviados aos cantadores, servirão de motes para alguns gêneros de improviso.¹¹⁰

Esse público assíduo veio a se tornar os apologistas, que decoravam os versos cantados, passavam para cordéis (os que sabiam escrever), atualmente em livros¹¹¹, outros viravam glosadores em momentos propícios em reuniões sociais (festas ou encontros familiares). Com relação à popularização das estrofes entre camadas populares e aristocráticas, Leonardo Mota salienta em *Cantadores*:

A fácil popularização de uma estrofe está condicionada no tom singelo e poder sintético de sua expressão. Assim como o imenso vulgo canta carinhosamente os versos dos vates ilustres, tradutores do sentir coletivo, as mais lindas bocas de damas aristocráticas cantam e aclamam também, num grande prêmio merecido e consolador, as trovas da humilde musa do povo.¹¹²

Esses momentos de mudança nas performances com a entrada de novos gêneros nas primeiras décadas do século XX, assim como a fixação de duplas fixas entre os cantadores podem ser entendidos como um momento de ruptura na cantoria de viola. Esse momento de quebra de parâmetros antigos foi construído dentro do campo de atuação do repentista, no que viria ser profissão de cantador. Uma transformação social dentro da cantoria se deu tanto nos atores (cantadores), quanto no público, que também mudou com a chegada da cantoria nas cidades grandes do litoral¹¹³. Contribuindo para as transformações dentro da cantoria de viola estão o desenvolvimento dos instrumentos – desde o período colonial com a chegada de instrumentos marginalizados (considerados ultrapassados), como é caso da viola arcaica e da rabeca; até a definitiva adoção da complexa viola moderna, a viola nordestina.

O elemento que, talvez, mais caracterize a cantoria seja o seu instrumento, a viola. O “desafio” português, conforme observou Câmara Cascudo, seguiu o

¹¹⁰ AYALA, 1988. p. 21.

¹¹¹ Exemplo do famoso apologista Zé de Cazuza (José Nunes Filho) de Monteiro-PB, ganhou fama por decorar cantorias inteiras. Reuniu todo o seu acervo mental e anotações no livro NUNES FILHO, José. **Poetas Encantadores**. Campina Grande: Gráfica Marcone, 2009.

¹¹² MOTA, 1976a. pp. 202-203.

¹¹³ Será visto no **Capítulo 2**. As transformações sociais dentro de um ritual são trabalhadas pelo antropólogo Vitor Turner, no qual, este vê momentos pacíficos de transformações sociais dentro de um ritual. Os atores sociais em interação com a plateia podem construir interações que fazem a performance mudar, causando assim uma mudança no rito. Cf. TURNER, Victor Witter; DA ROCHA PINTO, Paulo Gabriel Hilu; VOGEL, Arno. **Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu**. Niterói: EdUFF, 2005. pp. 137-158.

procedimento de outros modelos de canto improvisado, ou seja, com acompanhamento musical. Todavia, nas regiões que compõem hoje o interior de Pernambuco, Paraíba, Ceará e Rio Grande do Norte, o canto ganhou uma característica única, ficando independente do acompanhamento musical. “Os cantadores do Nordeste só cantam sem acompanhamento, servindo-se dos instrumentos para encher o espaço entre a pergunta de um e a resposta do outro”¹¹⁴. Mas, então, por que dos instrumentos se perpetuarem, mesmo que variando ao longo do tempo entre a rabeca, o pandeiro e, enfim, a viola? Talvez a melhor resposta esteja nas palavras de Andréa Betânia da Silva:

Em se tratando do repente, há quem afirme que a música ocupa um lugar tangenciado, servindo apenas como pano de fundo para o desencadeamento da poesia. Ainda que a variação musical utilizada não seja ampla e variada, podendo um mesmo tom servir como acorde para mais de um gênero, são as toadas que indicam o desenvolvimento de cada modalidade, de modo que sua inadequação concorre para o descrédito da produção executada. Além disso, importa ressaltar a relação que se estabelece entre os cantadores, a viola e o lugar que esta ocupa não apenas no imaginário daqueles que a admiram, mas principalmente na performance. Funcionando como uma extensão do corpo do violeiro, a viola, que varia de cor, de tamanho e da qualidade do pinho, ainda colabora para o sucesso da sua apresentação e para a formação do seu *ethos* em função de sua representação¹¹⁵.

A viola, ou como alguns violeiros chamam carinhosamente, o pinho, passou por um longo processo de invenção e reinvenção e, em seu processo de criação, está inserido o motivo pelo qual alguns cantadores do início do século XX usarem a rabeca como forma de acompanhamento nos desafios e cantorias.

Segundo Luis Soler¹¹⁶, o hábito do improvisado fazia parte das vivências das tribos árabes nômades chegando a aparecer em registros escritos já no século VI. Os jograis representam bem esse lado poético em duplas, como as dos nossos cantadores, no que se refere à declamação acompanhada de instrumentos, além do fato de serem aqueles que ganhavam o sustendo entretendo o público.

¹¹⁴ CASCUDO, 1984, p. 349.

¹¹⁵ SILVA, Andréa, 2014, p. 73.

¹¹⁶ SOLER, Luis. **Origens árabes no folclore do Sertão Brasileiro**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1995. p. 28.

Fig. 1



Fonte: Cantigas de Santa Maria, por Alfonso X, “O Sábio” In: GOODY, Jack. **Islam in Europe**. John Wiley & Sons, 2013. A imagem também ilustra com alterações a capa de SOLER, 1995.

Na ilustração, vê-se a representação do desafio poético entre dois jograis, um árabe (esquerda) e outro cristão (direita). Para a discussão aqui proposta, destaca-se na imagem os declamadores usando alaúdes. O Alaúde (*Al'úd*), inicialmente, foi um instrumento de cordas pulsadas de origem árabe em formato de “meia-pêra” e sem o sistema de trastes¹¹⁷ separando casas no braço. Segundo Soler, o instrumento fora largamente difundido na Europa medieval, em boa parte do período Barroco. Mais tarde, os alaúdes árabes sofreram transformações ganhando o sistema de 5 ou 6 cordas duplicadas e ganharam um braço provido de trastes. Uma variante do alaúde árabe foi a *vihuela* hispânica que, sobretudo, copiou muito desse instrumento musical. Segundo Soler,

A *vihuela*, ou viola como era chamada em terras galaico-portuguesas, distingue-se do alaúde apenas no formato da caixa: em lugar do fundo bojo, de “meia-pera”, ela apresenta dois tampos planos, um inferior e outro superior, interligados por altas ilhargas. [...] Este tipo de viola, já perfeitamente definido e muito popular em Portugal renascentista, é o que veio para o sertão e o que é conhecido, hoje, com o nome de “viola sertaneja”¹¹⁸.

¹¹⁷ São pequenas divisões de metal no braço do instrumento de corda que servem para separar as “casas” no braço. Quando um músico toca uma corda livre, esta produz uma nota musical e se o mesmo desejar tirar uma variante mais aguda desta nota, basta “reduzir” o tamanho da corda, ou seja, deve apoiar o dedo em uma das casas separadas pelo traste para que a onda formada ao tocar a corda seja menor que a onda formada ao tocar a corda livre.

¹¹⁸ *Ibidem*. p. 108.

Outro instrumento utilizado, no passado, no repente é a rabeca. Ao contrário da viola, a rabeca é um aparelho musical de cordas friccionado por arco que, para Soler, era desconhecido na Europa até a chegada do *rabab* árabe. O instrumento lembra um pouco o alaúde, porém, o modelo arcaico apresentava duas cordas e tocava-se encostado no chão. Mais tarde, ganhou novas denominações,

Coincidindo com a conquista do domínio político de *Al'Andaluz* por parte dos berberes, difundiu-se pela península, ao lado do *rabab* oriental propriamente dito, um tal de *rabé*, preferentemente tocado no peito¹¹⁹.

O *rabé* sofreu mudanças e ganhos de embelezamento e um processo de “aviolamento”, muito em parte por causa da própria viola europeia. Em algum momento a viola começou a ser tocada com um arco. O *rabé* passou por uma mudança de formato e, conseqüentemente, um novo nome, *rebec* ou *rabeca*. É em meio a esse processo que os luthières¹²⁰ criaram a família do violino, que, basicamente, significa “viola pequena”. O violino passa a dominar todo o ambiente musical europeu e os instrumentos mais arcaicos começam a entrar em desuso, como é o caso da rabeca. Para Soler, se a rabeca não fosse então considerada uma mãe do violino moderno, deveria pelo menos ser “uma tia carnal”¹²¹.

A definitiva adoção da família do violino tornou obsoleto o uso das rabecas [...], instrumentos que iriam perdurar unicamente em ambientes rurais montanhosos: alguma zona rústica de Portugal (rabeca chuleira), do planalto espanhol (o *rabal* dos pastores castelhanos) alguns pontos da cordilheira italiana (a *rubeca*). [...]. No tocante ao Brasil, não há dúvida de que tanto a rabeca quanto a viola devem seu uso a implantação que aconteceu nas primeiras etapas da colonização.¹²²

Por fim, o último instrumento do repente: o pandeiro. Usado hoje na *embolada*, conhecida também como *repente de pandeiro* ou *coco-de-embolada*¹²³, leva esse nome devido a sua origem se remeter aos cocos-de-roda, dança típica de algumas regiões do que é hoje o Nordeste. Apesar de não fazer parte de foco aqui proposto, que é o cantor de viola, o embolador é um artista popular do improviso. Os coquistas¹²⁴ usam

¹¹⁹ Ibidem. p. 109.

¹²⁰ Profissional que trabalha com a construção e manutenção dos instrumentos musicais.

¹²¹ Ibidem. p. 111.

¹²² Ibidem.

¹²³ Também chamado de coco-de-improviso.

¹²⁴ Percussionistas nas danças de coco.

instrumentos de percussão para fazer seus improvisos, normalmente o pandeiro. Segundo Cascudo¹²⁵, a embolada que é cantada dançando leva o nome de coco-de-embolada. Igualmente a cantoria de viola no que se refere à métrica e o esquema de rimas, o coco-de-embolada apresenta uma diferença, ou seja,

Como a cantoria de viola, é uma manifestação de poesia oral cantada nordestina, fundamentada no improviso. Difere bastante, porém, da cantoria, pelos gêneros poéticos, cânones estéticos, ritmo, instrumentos utilizados, relacionamento com o público e utilização do espaço - em geral é apresentada em espaço aberto (praças, vias públicas, feiras livres). O público vai-se formando ao acaso, sem divulgação prévia, pelos transeuntes, que são atraídos pelas vozes e ritmos dos emboladores.¹²⁶

Portanto, pode-se dizer que o uso da rabeça no repente teve alguma expressividade em fins do século XIX e início do século XX, porém caiu em desuso devido a facilidade da viola tanto no manejo como na capacidade de criar toadas para animar a cantoria nos intervalos dos estilos. Sem falar que, de acordo com Braulio Tavares, o uso da rabeça e do pandeiro ficou restrito a poucos poetas e, ao passo que se consolidou o termo “cantoria de viola”. O uso de outros instrumentos migrou para outras práticas, caso do pandeiro na embolada, ou caíram em desuso nos versos improvisados, caso da rabeça¹²⁷.

Na imagem a seguir é percebido um momento de transição, ao modo que, é visto a viola ao lado das rabeças.

¹²⁵ CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12 ed. São Paulo: Global, 2012. p. 214.

¹²⁶ AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise**. Ática, 1987. p. 70.

¹²⁷ TAVARES, 2016. p. 14.

Fig. 2



Fonte: Da esquerda para a direita: Serrador; Cego Sinfrônio; Cego Aderaldo; Jacó Passarinho. De pé: Leonardo Mota In: MOTA, 1976a. n.p.

Na imagem nota-se uma postura comum nos registros dos cantadores nas obras dos folcloristas. Aqueles sempre enfileirados, sentados e mostrando seus instrumentos transversalmente ao peito, enquanto o folclorista ficava em pé – por vezes com uma caderneta na mão, representando o seu ofício –, expondo os poetas como peças de museu. A vitória da viola pode ser demonstrada no seu progresso de transformação ao longo dos anos. Logo, a viola que ilustra a imagem acima nas mãos do poeta Serrador (**Figura 2**) se assemelha muito a Viola de Queluz, muito comum no Brasil até o fim da década de 1920¹²⁸. As antigas violas foram romantizadas nas letras de Rodrigues de Carvalho ao descrevê-las, em 1903,

A viola – o pinho chamado – é pintado de amarelo, o braço negro, cingido por uma vara de fita de pataca, que flutua ao vento, tentando o coração das matutas.

Ao lado do tocador de viola, que é ao mesmo tempo o cantador, o contentador em desafio empunha um botijão, manejando num vibrante ti-rim-tim-tim uma chave de porta, segura entre o polegar e o anular, ou produz o mesmo som com uma moeda de cobre – o dobrão.¹²⁹

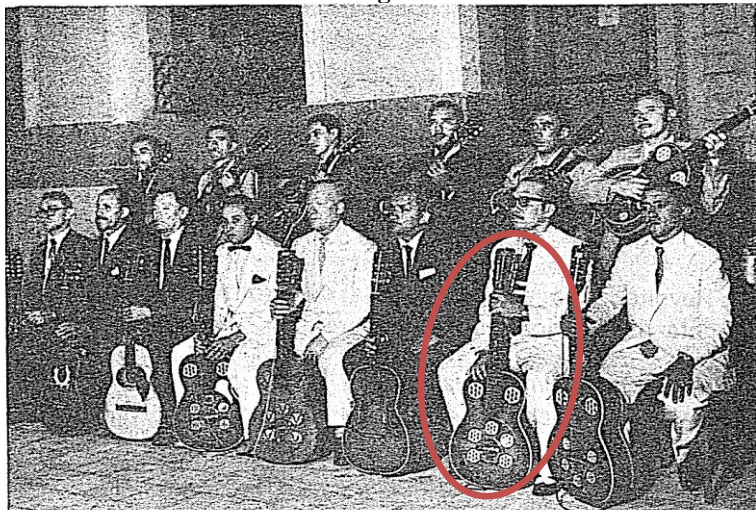
O uso contínuo da hoje chamada *Viola Nordestina* ou *Viola de Cantoria* se deu entre o fim da década de 1940 e início dos anos 1950, pelo qual, é um instrumento que tornou mais dinâmica a cantoria com uma série de amplificadores naturais feitos em

¹²⁸ VILELA, Ivan. **Cantando a própria história: Música Caipira e Enraizamento**. São Paulo: Editora da USP, 2015. pp. 31-45. O autor faz uma reconstrução dos tipos de viola que existiam em Portugal e quais se enraizaram no Brasil. Apesar de, quando se refere ao Nordeste, o autor parta diretamente para a Viola de Cantoria, os modelos da **Figura 2** se assemelham muito a estilo Queluz, que ganhou muita fama no início do Século XX. Hoje se sabe que muitas violas eram feitas artesanalmente pelos violeiros. Ver também CORRÊA, Roberto. **A arte de pontear viola**. Edição do Autor, 2000. Ver “Parte Especulativa”.

¹²⁹ CARVALHO, 1963. p. 342.

metal e com uma organização, normalmente, fixa com doze cordas (**Figura 3**). Observa-se que, comparada com a viola da **Figura 2**, a caixa¹³⁰ do instrumento teve um aumento considerável.

Fig. 3



Fonte: Repentistas em congresso de cantadores realizado no Rio de Janeiro, em 1959, usando a Viola Nordestina In: LINHARES; BATISTA, 2013. p. 327. (Grifo meu).

Desta maneira, leva a crer que a utilização de amplificadores de metais na caixa da viola, bem como o aumento do tamanho da caixa, representou uma necessidade de ampliação do som do instrumento, ao mesmo tempo em que mantém o som metalizado, substituindo a chave ou dobrão dos cantadores clássicos. O aumento da caixa e o uso de amplificadores para amplificar o som representa, também, o surgimento dos congressos e apresentações em grandes palcos nos festivais, conseqüentemente, há um aumento dos espectadores e a necessidade de alcance maior do som.

Antes de chegarem aos grandes palcos nos litorais, os repentistas tiveram uma vida itinerante e uma presença marcante pelos sertões. A seguir, será dado um foco em Pernambuco, proposta da pesquisa, na forma como o repente se fixou no interior do estado e regiões circunvizinhas. Também, como os poetas trafegavam pelas pequenas cidades e vilas. Por fim, a redução das fronteiras sertão-litoral favorecendo a chegada dos poetas nas grandes cidades.

¹³⁰ Também chamada de Caixa de Ressonância, principal parte do violão e responsável pela formação e saída do som.

1.2 A geografia da cantoria: o Polígono da Poesia e os repentistas itinerantes

Na segunda metade deste século (XIX), os poetas populares mais célebres são todos do sertão e particularmente do Planalto da Borborema, e são: Francisco Romano, Bernardo Nogueira, Ignácio (da Catingueira) todos três já falecidos. Romano foi escravo da família Caluête, a cor da pele e os cabelos demonstravam ser ele de sangue indígena. A grande seca de 77 obrigou-o a emigrar para o sul de Pernambuco, e ali com os seus cantos adquiriu recursos para sustento da família, tornando-se muito conhecido e admirado.

Bernardo Nogueira parecia branco, era alto e delgado; e como cantador ambulante assistia a todas as festas sertanejas do Cariri Velho. Tornou-se igualmente afamado como jogador de espada e valentão. Tomando parte no rapto de uma moça, em que houve grande conflito, com mortes e ferimentos, foi processado e pronunciado. Preso e recolhido em 1875, pouco tempo depois fugiu por ocasião do movimento Quebra-Quilos.

Perseguido alguns anos, afinal, isentou-se da culpa, fixando residência na pequena povoação de Cangalha, nas raias do Cariri com o Pajeú, onde faleceu.

Ignácio (da Catingueira) era escravo e morreu nesta condição. De cor escura e analfabeto, causa admiração por toda a parte o seu talento. Era conhecido pela denominação do povoado onde morava com seu senhor, na ribeira de Piancó.

Romano deixou diversos discípulos, Josué Romano, seu filho, Silvino Pirauá, Palmeira e outros, que existem.

Os irmãos Gulino e Nicandro, filhos da vila de Teixeira e pertencentes, dizem, à família do nosso malogrado Sabino Batista, também gozavam de certa nomeada [...] ¹³¹.

As palavras acima citadas foram feitas pelo amigo e historiógrafo ¹³² do folclorista Rodrigues de Carvalho, Irineu Joffily (1843-1902), através de uma carta quando esse perguntou o que este conhecia sobre de onde vinham os primeiros cantadores conhecidos, a Geração Clássica de Cantadores. Rodrigues de Carvalho, em suas pesquisas realizadas no fim do século XIX, aponta para a região entre o sertão paraibano do Teixeira e do Sertão do Pajeú pernambucano como sendo os lugares onde surgiram os primeiros cantadores de que se têm notícias, a geração clássica.

O que intriga é: “como esse fenômeno se desenvolveu no sertão e quem o fazia?”. Uma boa resposta pode está no livro *Itapetim: “Ventre Imortal da Poesia”* ¹³³, onde há uma antologia de poetas amadores e profissionais da cidade de Itapetim-PE.

¹³¹ Ibidem. p. 336-337.

¹³² Os historiógrafos eram responsáveis por um órgão ou pelo estado para escrever a história através da pesquisa, basicamente um trabalho técnico.

¹³³ Cf. COSTA, Marcos; PASSOS, Saulo. **Itapetim: “Ventre Imortal da Poesia”**. 2 ed. Recife: Ed. CEHM/CONDEPE/FIDEM, 2013. pp. 27-44.

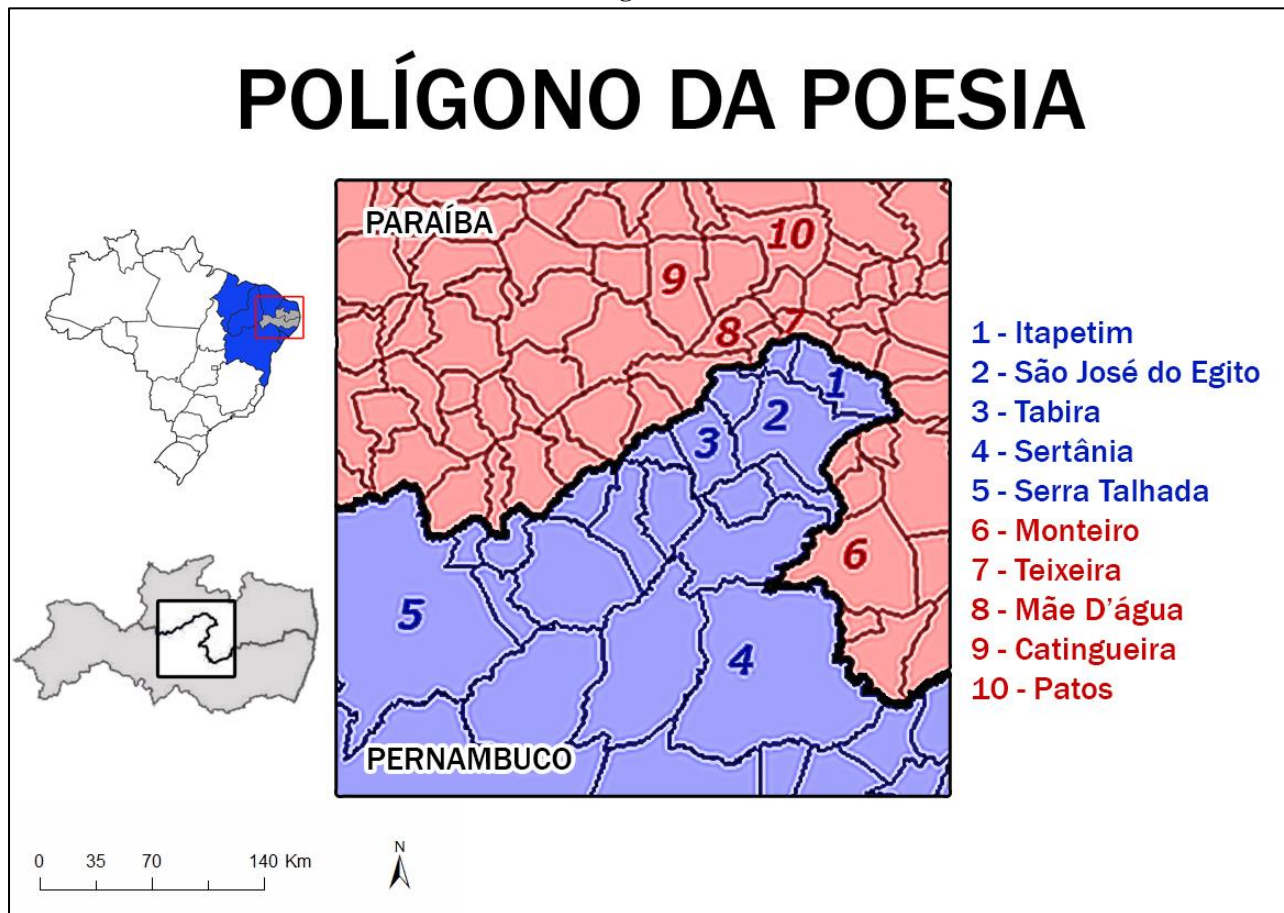
Traz em sua introdução o estudo, no qual, parece bem substancial para elucidar este questionamento.

A temática aqui trabalhada não procura criar ou alimentar um mito da origem da cantoria de viola em Pernambuco, até porque, como visto nos folcloristas nas primeiras décadas do século XX, a prática do repente estava presente em quase todos os estados do atual Nordeste. Com isso, esta parte da pesquisa se preocupa em dissertar sobre uma fenomenologia de uma prática cultural no intuito de ajudar na argumentação acerca da dinâmica dos cantadores entre o campo e o litoral, bem como entre a feira e o teatro.

A cantoria de viola teria se amadurecido na região do Pajeú e Moxotó pernambucano e no Cariri e Serra do Teixeira paraibano. Ocorrendo, principalmente, entre as cidades de Itapetim, São José do Egito, Tabira, chegando a Serra Talhada e Sertânia, em Pernambuco; Monteiro, Patos e Teixeira, na Paraíba, assim como outras cidades do entorno destas que formam o “Polígono da Poesia”¹³⁴.

¹³⁴ Tais cidades sofrem direta ou indiretamente a influência do Rio Pajeú, tanto no que se refere ao fator econômico da região em agropecuária, como no imaginário da população e, portanto, dos poetas. O rio nasce aos pés da Serra da Borborema nas imediações da cidade de Itapetim (1) e Brejinho, se une ao Rio da Custódia na cidade de Floresta e nesta deságua no Rio São Francisco, na divisa com a Bahia. As cidades margeadas são: Itapetim, Tuparetama, Ingazeira, Afogados da Ingazeira, Carnaíba, Flores, Calumbi, Serra Talhada e Floresta. Seus principais afluentes são os riachos: Tigre, Barreira, Brejo, São Cristóvão, Belém Cedro, Quixaba, São Domingos, Poço Negro e Navio. O seu vale constitui uma das maiores bacias do estado de Pernambuco, com um pouco mais de dezesseis mil quilômetros quadrados, cerca de 16,7% do território pernambucano. Sua área rural de influência direta corresponde a vinte municípios, que são: Brejinho, Itapetim, São José do Egito, Tuparetama, Santa Terezinha, Ingazeira, Tabira, Solidão, Afogados da Ingazeira, Iguaraci, Carnaíba e Quixaba, Flores, Triunfo, Calumbi, Santa Cruz da Baixa Verde, Serra Talhada, São José do Belmonte, Mirandiba e Sertânia. Cf. MDA/SDT. **Plano Territorial de Desenvolvimento Rural Sustentável do Sertão do Pajeú**, 2011.

Fig. 4



Fonte: Algumas cidades que formam o "Polígono da Poesia". Mapa editado a partir da Base Cartográfica do IBGE.

Em entrevista concedida ao documentário *Poetas do Repente*¹³⁵, o escritor e pesquisador Braulio Tavares chamou a região da divisa norte do Sertão do Pajeú (Microrregião do Sertão do Pajeú) em Pernambuco com as cidades circunvizinhas dos Cariris Velhos (Microrregião do Sertão do Cariri Ocidental) paraibano de uma espécie de triângulo que, no qual, se a região fosse vista por um satélite a noite e poesia brilhasse, este local ficaria incandescente por tamanha produção poética lá produzida. Optei por chamar de Polígono da Poesia por melhor explicação didática e, também, como uma referência às regiões ricas em minério para extração e exportação que, neste caso, é rica e exporta poesia. Acrescento ainda, junto a dos Cariris Velhos, a região da Serra do Teixeira (Microrregião da Serra do Teixeira), pois, com isso pode-se fazer também uma alusão aos primeiros grandes poetas a ganhar fama, como aponta a carta

¹³⁵ **Poetas do Repente.** Direção Geral: Hilton Lacerda. MEC; TV Escola; FUNDAJ; Massangana Multimídia, 2008.

de Irineu Joffily, bem como a região do Moxotó Pernambucano. Importante observar que, no período aqui retratado, a configuração municipal do Polígono da Poesia se diferenciava um pouco da presente na **Figura 4**. Ou seja, alguns municípios pertenciam a outros, a exemplo de Itapetim, que pertencia à São José do Egito, e Tabira, que pertencia à Afogados da Ingazeira.

A difusão da cantoria na região está intimamente ligada à colonização da região. Tal tema é trabalho por Marcos Costa e Saulo Passos¹³⁶, que remete ao aparecimento dos primeiros cantadores a algumas famílias de cristãos novos que chegaram a região da atual cidade de Itapetim através dos caminhos de exploração apontados, como visto a seguir, por José Antônio Gonsalves de Mello¹³⁷. Em sua pesquisa, Mello apresenta o fato de ter havido uma intensa ocupação do território pernambucano, em fins do século XVIII, expondo três roteiros (mapas) de penetrações do território Pernambuco. Destaca-se o primeiro roteiro, de 1738, chamado de "Caminho do Capibaribe". Segundo o mesmo,

O "Caminho do Capibaribe" perlongava-o até as nascentes, e, cortando território paraibano, atingia a ribeira do Pajeú, nos atuais municípios pernambucanos de Itapetim e São José do Egito e por ela se guia até o Brejo do Gama, onde cruzava em direção a Cabrobó, à margem do Rio São Francisco¹³⁸.

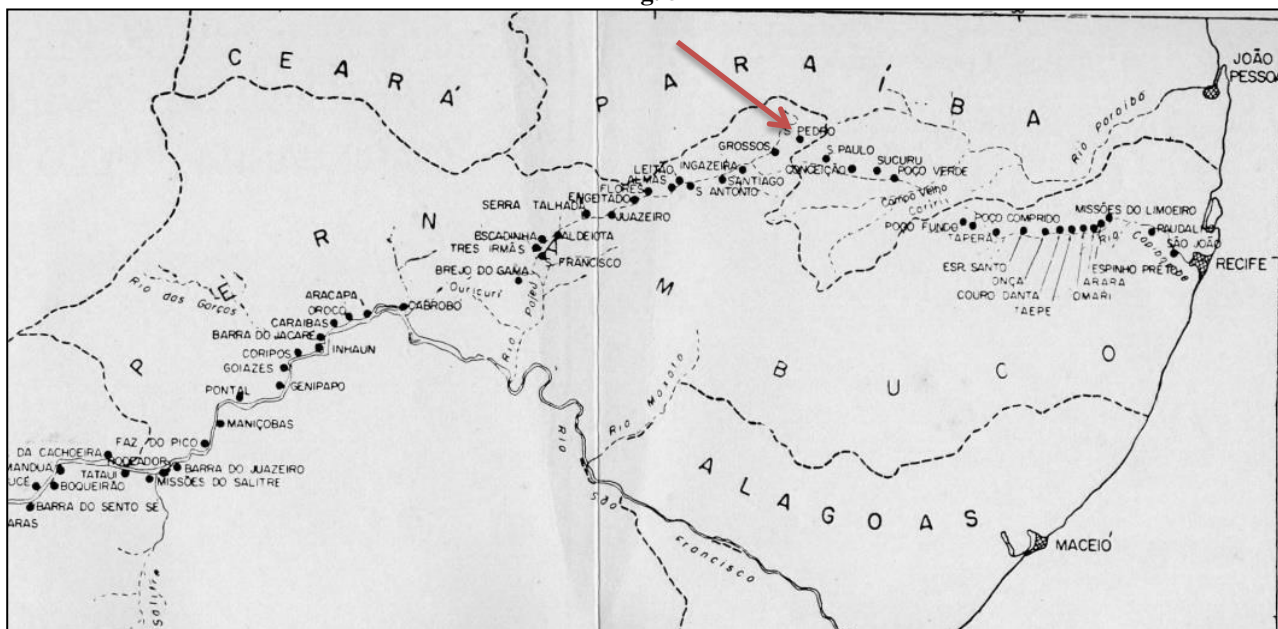
Na **Figura 5** vê-se o "Caminho do Capibaribe" e o que chama atenção é o fato que o caminho percorre e se aproxima das cidades do "Polígono da Poesia" (**Figura 4**). Mas por que remetermos a tamanha distância temporal e mostrar a colonização da região? Segundo Costa e Passos, ao dissertar sobre o trabalho de Mello, neste período chegaram famílias de origem judia (cristãos novos), que trouxeram os instrumentos e o *modus* primitivo do que viria a ser a cantoria de viola atual. Dois fatos nos chamam atenção no texto de Nunes e Passos: a importância das famílias de cristãos novos que lá chegaram, bem como seus descendentes e, por fim, os caminhos que fizeram do Pajeú um importante ponto de criação de gado e acesso ao Rio São Francisco.

¹³⁶ Cf. COSTA; PASSOS, 2013, pp. 27-44.

¹³⁷ MELLO, José Antônio Gonsalves de. **Três roteiros de penetração do território pernambucano (1738-1802)**. Monografia nº3. Recife: Imprensa Universtitária, 1966. pp. 7-12.

¹³⁸ Ibidem. p. 9-10.

Fig. 5



Fonte: Recorte do mapa do "Caminho do Capibaribe", que mostra as localidades saindo de Recife e seguindo contra o curso do Rio Capibaribe até chegar ao Rio Pajeú (destaque) e, por fim, encontrando o Rio São Francisco em Cabrobó-PE. In. MELLO, 1966, n.p. (Grifo meu).

Segundo os autores, foi de suma importância a chegada de algumas famílias ao interior de Pernambuco, vindas pelo já citado "Caminho do Capibaribe". Algumas delas são destacadas, como por exemplo: os Cavalcantis, os Carvalhos, os Ferreiras, os Batistas, os Correias, os Dantas, os Araújo, os Limas (ou Piancó, devido ao fato de terem migrado da região de Piancó-PB), os Leites, entre outros. Foi em meio a essas famílias, que apareceram os primeiros cantadores que se tem registro. Entre estirpes deram origem a linhagens de cantadores, como os "Irmãos Batistas" (Lourival, Dimas e Otacílio), considerados grandes expoentes da poesia sertaneja no século XX, chamados de faraós da poesia¹³⁹ – dentre os poetas mais aclamados no I Congresso de Cantadores do Nordeste, bem como o poeta responsável por organizar tal evento, Rogaciano Leite.

Além do "Caminho do Capibaribe", os autores nos atentam para as estradas que ligavam e ainda ligam os sítios, vilas e cidades que circundavam a cabeceira do Rio Pajeú e as vizinhas no Estado da Paraíba. A importância dessas estradas estava, principalmente, na migração entre as localidades e, sobretudo, as famílias que viam do Paraíba em busca de terras frescas e fornecimento de água constante¹⁴⁰. É dessa confluência que surgem as famílias já citadas acima. Assim Passos e Costa afirmam:

¹³⁹ Uma alusão a cidade de onde eles viviam, São José do Egito.

¹⁴⁰ As estradas de ferro, ao longo do início do século XX também desenvolveram uma importância fundamental na comunicação (leia-se também "migração") entre o sertão e o litoral.

Algumas dessas estradas menores partiam das bandas da Paraíba, mais precisamente das bandas Norte (Serra da Borborema e Serra do Teixeira, como é conhecida a região), de localidades como Princesa Isabel, Piancó, Teixeira, Conceição, etc. desciam pelas nascentes do Rio Pajeú, passando pela Povoação de Umburanas (hoje Itapetim), dirigia-se para Fazenda São Pedro, onde passava o "Caminho do Capibaribe", que vinha de Cabrobó rumo a Olinda¹⁴¹.

É compreensível que a região tenha mantido um intenso contato tanto comercial quanto de rotas de migração entre as fazendas. O que chama atenção é o fato da importância que Serra do Teixeira tem na formação social da região, bem como no aparecimento dos primeiros poetas. A exploração da localidade para a pecuária e agricultura se remete ao fim da primeira metade do século XVIII, onde, acompanhando um esquema comum em tempos de colonização, Fábio Dantas e Maria Dantas pontuam:

A Serra do Teixeira pouco diferiu do quadro geral, quando atraiu, a partir do século XVIII, colonos para a pecuária e para o cultivo de algodão, tabaco, mandioca, milho, feijão, frutas, e, em menor escala, cana de açúcar para o fabrico da rapadura e da aguardente¹⁴².

A vila de Teixeira foi criada em 1861 e, apesar de ter tido todo um ambiente favorável para o desenvolvimento agropecuário, acabou por cair em declínio, devido em parte a três motivos, como nos aponta Irineu Joffily: “além da dificuldade de comunicações com centros maiores, eram [...] a politicagem e o banditismo [que transferiram] o polo comercial e político para outras regiões [...]”¹⁴³. Talvez este tenha sido o grande motivo que algumas famílias migraram para a região do Pajeú pernambucano, como concluem Marcos Costa e Saulo Passos. O declínio do Teixeira se deve em muito aos conflitos entre as famílias dominantes da região, entre elas a mais forte politicamente, os Dantas¹⁴⁴. Apesar dos entraves político-sociais que a vila sofreu, a vida cultural foi intensa. Após analisar cartas e reportagens sobre a região do Teixeira

¹⁴¹ COSTA; PASSOS, 2013, p. 37.

¹⁴² DANTAS, Fábio Lafaiete; DANTAS, Maria Leda de Resende. **Uma família na Serra do Teixeira:** elenco e fatos. Liber, 2008. p. 76-80.

¹⁴³ FRAGOSO, Hugo (Frei). O vigário Bernardo: Reflexo da face do povo teixeirense. In: SILVA, Severino Vicente da (org.). **A Igreja e a questão agrária no Nordeste**, p. 92. Apud DANTAS; DANTAS, op. cit., p. 81.

¹⁴⁴ Ibidem. Segundo os autores o declínio se deve em parte as brigas políticas travadas entre os opositores da família Dantas para desvalorizar a região para favorecer outras localidades. Muitos dessas disputas foram mostradas em jornais de época, onde, alguns opositores faziam matérias de cunho depreciativo da região.

com o objetivo de reconstruir uma história desta região, Fábio Dantas e Maria Dantas, observaram que,

Nem tudo em Teixeira era labuta e animosidade. São mencionadas [nas cartas] atividades culturais, das danças de salão aos folguedos, como o bumba-meu-boi, o rei congo, as cavalcadas, o fandango e outras expressões populares¹⁴⁵.

Os primeiros poetas que se tem registro são todos nascidos na região do Teixeira e que, em boa parte da vida, circularam pela região do Polígono da Poesia. Luís Wilson fez um levantamento dos principais cantadores (os mais famosos) que circularam na segunda metade do século XX, porém, dedica parte do livro para escrever sobre os primeiros expoentes do repente e, em sua fala, a região do Teixeira é o núcleo que começou toda a história da poesia de repente no Polígono da Poesia. Para ele,

Só a antiga vilazinha do Teixeira, no alto, nos alcantis, nos araxás ou numa aba da serra do mesmo nome (Sertão do Estado da Paraíba), nos deu no século passado [XIX] tantos e tão grandes violeiros, entre os quais – Agostinho Nunes da Costa (1797-1858), Francisco Romano Caluete, Romano da Mãe D'Água, Romano do Teixeira ou o “Grande Romano” (1840-1891), Ferino de Góes Jurema (da Freguesia de Santa Madalena, padroeira do Teixeira), Germano Alves de Araújo Leitão “Germano da Lagoa” (1842-1904), Francisco da Chagas Batista (Fazenda Riacho Verde, 05.05.1882 – João Pessoa, 26.01.1930), Nicandro Nunes da Costa (1826-1918), Josué Romano (1877-1913), Bernardo Nogueira (1832-1895) e Hugolino Nunes da Costa, Hugolino do Teixeira ou Hugolino Sabugi (1832-1895)¹⁴⁶.

É dado, pela literatura encontrada para a pesquisa, a Agostinho Nunes da Costa o título de fundador dos poetas repentistas; seus herdeiros ajudaram a difundir a prática de improvisação de versos, bem como a migração rumo ao sul do Teixeira, para o Sertão do Pajeú. Era pai de Nicandro Nunes da Costa e Ugolino Nunes da Costa, tio-avô de Chagas Batista e Antônio Guedes, tronco de uma família de poetas fixados na cabeceira do Rio Pajeú, da qual saíram grandes nomes da poesia do repente no século XX, os Irmãos Batista¹⁴⁷. Tais poetas citados no livro de Luís Wilson fazem parte do chamado “Grupo do Teixeira” e foram responsáveis pelas primeiras mudanças que levaram a prática da cantoria de viola¹⁴⁸. Poetas, como Romano do Teixeira, fizeram escola. Este

¹⁴⁵ Ibidem. p. 88.

¹⁴⁶ WILSON, 1986 p. 31. Nota-se que o autor se equivocou ao incluir Francisco da Chagas Batista como sendo um violeiro, já que o poeta é conhecido apenas por ser cordelista.

¹⁴⁷ COSTA; PASSOS, 2013. p. 34.

¹⁴⁸ ABREU, Márcia, 1999. p. 84.

tendo como discípulos vários nomes que mantiveram a chamada cantoria acesa, como Josué Romano (seu filho, 1877-1913), Silvino Pirauá. Outros que também não eram cantadores acabaram mais tarde fazendo fama com a venda de folhetos contando ou criando histórias sobre as peijas dos famosos poetas da região, eram: Leandro Gomes de Barros e Francisco da Chagas Batista¹⁴⁹.

Rodrigues de Carvalho foi o responsável pelo que seria o primeiro registro em livro (1903) de um desafio naquela região, protagonizado com Inácio da Catingueira e Romano da Mãe D'água. Segundo aponta o autor, o desafio entre Romano e Inácio foi o primeiro registrado pela oralidade popular e, como nos diz Cascudo, ocorreu na vila de Patos na Paraíba, em 1870¹⁵⁰. A mitologia criada nesta famosa cantoria abriu espaço para a comercialização de folhetos contando tal história. O trecho registrado por Rodrigues de Carvalho consta:

Romano do Teixeira:

Sou Romano da Mãe D'água,
Mato com porva sorturna;
Para vencer inleição,
Não meto chapa na urna,
Salto da ponta da pedra,
E tomo a boca da furna.

Inácio da Catingueira:

Sou Inácio da Catingueira
Aparador de catombos,
Dou três trapaz, são três quedas
Dou três tiros, são três rombos,
Negro velho cachaceiro,
Bebo, mas não dou um tombo.

Romano do Teixeira:

Inácio ainda não cortaste
Miolo de pau musisso,
Ainda não viste agora,
O Romano mais veríssimo:
Um, é o relâmpago de fogo.
Outro o trovão inteiriço.

Inácio da Catingueira:

Seu Romano inda não viu
Do Catingueira o arranco:
Se está neste pensar, me fale,
Se não está, me seja franco,
Abra os olhos, limpe as vistas,
Que seu negro dá em branco

¹⁴⁹ Cf. GRILLO, 2015. pp. 46-84.

¹⁵⁰ CASCUDO, 2005. p. 338.

Romano do Teixeira:
 Inácio tu reconheces,
 Que eu sou o rei cantado,
 Prá cantar estou aprovado,
 Em qualquer lugar que estou
 Prá tomar a Catingueira,
 Só te afirmo ainda vou.

Inácio da Catingueira:
 Branco, dou-lhe um parecer,
 Vossa mercê me atenda,
 Se for lá para brincarmos
 Possa ser que lhe ofenda.
 Para tomar a Catingueira,
 Pode ser que se arrependa.

Romano do Teixeira:
 Quem quer ferir inimigo,
 Não faz ponto nem avisa;
 Quando eu for à Catingueira.
 Nesse dia o sol incrisa;
 Eu só vou a Catingueira,
 Somente dar-te uma pisa.

Inácio da Catingueira:
 Me diga o dia em que vai,
 Quais são os seus companheiros,
 Que o senhor pode levar
 Dez ou doze cangaceiros.
 Que a todos eu saio a peito
 Como um valente guerreiro.

Romano do Teixeira:
 Não digo dia nem hora,
 Nem te digo quando vou
 Só, sim, quando eu chegar lá
 Tu hás de ser sabedor.
 Irei topar-te o riacho
 E tomar-te o sangrador¹⁵¹.

Três temáticas chamam atenção neste desafio. A primeira delas, na estrofe inicial de Romano, o poeta se atenta para a problemática eleitoral no sertão nordestino, falando de fraude, o voto de cabresto praticado pelo coronelismo na região. O segundo ponto se refere ao uso do debate racial como forma de provocar um ao outro: tanto Romano quanto Inácio usam os termos “branco” e “negro” como forma de provocar e instigar um ao outro. Neste último caso, devido à necessidade de depreciar o adversário, como visto na peleja de Manuel Cabeceira e Manuel Caetano, para que o oponente perca ficando sempre na defensiva, dificultando revidar o adversário. Por fim, o

¹⁵¹ CARVALHO, 1967. p. 258-260.

cangaço mostra-se um tema vivo e presente na realidade de cada um em suas localidades.

Como observado anteriormente, as questões eleitorais e do banditismo no cangaço estavam presente no dia-a-dia da população do Teixeira; as famílias, como os Dantas e seus rivais, travavam disputas que, por muitas vezes faziam alguns moradores migrarem para o Pajeú. Importante observar que o Cangaço torna-se uma temática recorrente no mundo da cantoria e dos folhetos, mas não pretendendo discutir a temática político-social que foi o período do banditismo social presente no sertão nordestino, mas sim, o que representou para a literatura popular¹⁵². Alguns personagens como Antônio Silvino, Lampião e tantos outros ganharam destaque nas produções populares, como nos diz Ângela Grillo: “Quando esses homens se tornam célebres por suas façanhas, passam a ser perpetuados na memória popular através da literatura, seja ela oral ou escrita nos folhetos”¹⁵³. Grillo ao analisar folhetos, como o *Enterro da Justiça* de Francisco da Chagas Batista, demonstra que, para o cordelista, as relações de poder existentes no coronelismo, apesar de não serem totalmente responsáveis pelo surgimento do banditismo, potencializam as tensões sociais.

Ulysses Lins de Albuquerque traz de suas lembranças os tempos que, ainda criança na virada do século XIX, via chegar à fazenda de seus pais e à vila no Sertão do Moxotó¹⁵⁴ cantadores da região para cantorias ou somente de passagem. Assim descreveu a chegada do poeta Manuel Telegrama à sua região:

Telegrama era um sujeito acaboclado, de estatura avantajada, bigodes retorcidos, que aparecera na vila vindo dos lados de Pesqueira, a pé, de viola a tiracolo. Vinha cantando em algumas casas na vila, onde, para isso pedia permissão, mas incorreu logo no desagrado de alguns rapazes, que não gostaram dos modos meio arrogantes do cantor, que era, como se diz, muito convencido. Por isso, aproveitaram a presença de Manuel Galdino, que viera da fazenda de minha avó, por saberem que ele gostava de cantar à viola, e levaram-no a um desafio com Telegrama¹⁵⁵.

¹⁵² Cf. OLIVEIRA JÚNIOR, Rômulo J. F. de. **Antônio Silvino**: “de governador dos sertões a governador da Detenção”: 1875-1944. Recife: Bagaço, 2012. O autor discute ao longo do livro as facetas, bem como as representações de cangaceiros na figura de Antônio Silvino. Ver também FAORO, Raymundo. **Os donos do poder**: formação do patronato político brasileiro. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2013.

¹⁵³ GRILLO, 2015, p. 165.

¹⁵⁴ Microrregião do Sertão do Moxotó no interior pernambucano é composta por sete cidades (Arcoverde, Betânia, Custódia, Ibimirim, Inajá, Manari e Sertânia), no qual, faz divisa com o Sertão do Pajeú.

¹⁵⁵ ALBUQUERQUE, Ulysses Lins de. **Um sertanejo e o sertão. Moxotó brabo. Três ribeiras**; reminiscências e episódios do cotidiano no interior de Pernambuco. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. p. 27.

Esses cantadores, andarilhos ou à cavalos, mulas, jumentos, percorriam toda a região do Polígono da Poesia encarando algumas vezes regiões mais longínquas. Não obstante, no fim do século XIX, poucos ousavam ir muito longe, pois, muitos deles cantavam pela região nos períodos de entressafra. Normalmente, se apresentavam nas casas-grandes das fazendas, em residências nas cidades, como apontou Ulysses Albuquerque, em festas privadas e públicas (como casamentos e festas religiosas) e nas feiras. Algumas dessas figuras permaneciam nos seus locais de residência e esperavam sempre que algum poeta surgisse para que um desafio fosse feito. Mas, a grande maioria percorria o sertão cantando versos próprios ou de outros, em dupla ou sozinho, como Telegrama que, por vezes, quando o público queria um desafio procurava uma dupla para formar a disputa.

Importante salientar que apesar do foco até então ter sido o Polígono da Poesia, alguns folcloristas como Leonardo Mota e Rodrigues de Carvalho apontam a importância dos repentistas de outros estados, chegando por vezes a procurar semelhanças e diferenças entre os poetas de cada estado. Leonardo Mota, principalmente, nos seus primeiros escritos (*Cantadores*, 1921), dá uma atenção muito grande aos poetas cearenses. Já em fins dos anos 1920 (*Viroleiros do Norte*, 1925; *Sertão Alegre*, 1928), começa a tratar a cantoria como um elemento mais amplo, do Nordeste. Descrevendo sempre suas viagens pelo sertão a procura de famosos poetas das localidades.

Rodrigues de Carvalho, em *Cancioneiro do Norte* (1903), ao comentar sobre os cantadores de Pernambuco, Paraíba, Ceará e Rio Grande do Norte, descreve:

O cantador de Pernambuco confunde-se com qualquer cantador dos outros Estados.

As encarniçadas intrigas por causa de terras; tomadas de m^oças; as destruições feitas por godos nos roçados, determinando morticínios; os casamentos; as festas populares são idênticas nesta região.

[...] Distinguir um cantador do Ceará de um cantador do Rio Grande do Norte, é o mesmo que tentar construir uma barreira nas águas do verde oceano que os dois Estados acaricia igualmente; seria abrir valados nesses campos vastos em os carnaubais se confundem.

A mesma raça, o mesmo solo, a mesma natureza, as mesmas correntes da evolução etnológica; seria impossível destacar uma peculiaridade dêste ou daquele cultor da musa popular.¹⁵⁶

¹⁵⁶ CARVALHO, 1967. p. 354-355.

Portanto, sem a pretensão de criar um mito fundador da cantoria do repente, por mais que os registros apontem para a região do Polígono da Poesia, folcloristas de outros estados circunvizinhos a Pernambuco construíram obras e mais obras referentes aos poetas andarilhos dos sertões demonstrando, por exemplo, a “sagacidade do matuto cearense”¹⁵⁷, no caso de Mota, ou enumerando os repentistas norte-rio-grandenses e paraibanos no caso de Carvalho e Câmara Cascudo.

Com isso, como se deu o processo de migração para o litoral? A chegada dos cantadores no processo de migração para o litoral coincide com a cantoria se tornando sistemática, ou seja, tendo os seus principais cânones no ritual do repente de viola, ou, melhor entendido, a materialização dos gêneros desenvolvidos em fins do século XIX e início do século XX em uma prática popular. De certa maneira, compreendo tal necessidade como os primeiros passos dos poetas a levarem a vida da viola a tiracolo como principal fonte de renda, o embrião do poeta profissional.

Como visto, as cantorias normalmente aconteciam em residências ou festas, como casamentos. Nestas ocasiões, o mais comum para o pagamento dos cantadores era a *justa*, ou seja, quando é previamente acertado com o provedor do evento os valores pagos a cada poeta e, menos comum, a cantoria *ingressada*, onde é cobrado ingresso ao público. No entanto, quando as cantorias ocorriam em feiras, palcos improvisados, botecos, varandas, enfim, nos pés-de-parede, o mais comum é o pagamento pela *bandeja*, ou seja, uma bandeja era sobreposta em cima de uma mesa aos pés dos cantadores ou a frente deles para que o público pagasse voluntariamente.¹⁵⁸

Tais facetas que a cantoria adquiriu ao longo do início do século XX podem ser compreendidas como uma mudança nas práticas, ou um processo de ressignificação. Conforme a cantoria de viola saiu do seu seio primeiro (meio rural) em meio a apresentações em bares, casamentos e festas em geral, para ganhar uma magnitude nos grandes centros urbanos e capitais, passou a ter uma nova concepção, uma nova estrutura em meio às práticas dos versos improvisados. Em vias gerais, os cantadores até o início do século XX não tinha o repente como forma de sustento, sendo em sua grande maioria agricultores e feirantes. Com as novas facetas trazidas com os avanços tecnológicos (rádios, estradas, trens) na virada do século XIX, a comunicação Sertão-Litoral tornou-se mais fácil e atrativa para aumentar a renda familiar dos poetas.

¹⁵⁷ MOTA, 1976a. p. 233.

¹⁵⁸ AYALA, 1988. pp. 23-33.

Essa prática itinerante dos cantadores em muito contribuiu para sua migração para a capital, ainda assim, muitos são os motivos que levaram os cantadores a chegar no litoral. A ida dos cantadores para a capital em busca de novas oportunidades acompanhou um processo de crescimento populacional acelerado na capital pernambucana, por exemplo. Assim Câmara Cascudo afirma:

[...] cada região não ignorava os nomes mas estes não passavam para as memórias afastadas. Havia, realmente, uma comunicação dos cantadores pelos sertões nordestinos, viajando a pé, viola no saco de algodãozinho, aproveitando as festas religiosas, cantando nos casamentos e apartações de gado, aceitando os encontros com os companheiros, numa batalha feroz pelo renome. Não atingiam à pancada do mar, como se dizia nas velhas sesmarias que tinham por limites o oceano. Não chegavam esses heróis às cidades do litoral. A maioria dos príncipes da cantoria sertaneja desapareceu sem ter visto o Atlântico. Muitos gabavam-se de ter cantado em terras com duas igrejas. Era um orgulho. Duas igrejas denunciavam população desenvolvida, interesses maiores, dinamismo social¹⁵⁹.

O autor aponta a contribuição de alguns folcloristas para que os violeiros fossem assuntos na capital, em especial Leonardo Mota, com o seu livro *Cantadores*, de 1921. Esse processo pode ser descrito como a urbanização da cantoria, ou seja, conduzir os repentistas para a cidade¹⁶⁰.

Câmara Cascudo, em suas lembranças da infância e início da vida de jornalista no jornal de seu pai, notou que pouco era mostradas cantorias nos periódicos.

Posso, evidentemente, dar meu testemunho e antiguidade de simpatia porque me criara no alto sertão, ouvindo e aplaudindo cantadores. Numa capital era apenas, na melhor da expressão, esquisitice, excentricidade, tolice. Assim, antes de 1921 [ano de lançamento de *Cantadores* de Leonardo Mota], o cantador não tomara, normalmente, contato com a “terra grande”, cidade, jornais. Não era, e foi muitíssimo depois, um assunto noticioso [sic]. Meu pai tinha um jornal (“A imprensa”, 1914-1927) e era uma surpresa tremenda, desconcertante, atrozadora, quando iniciei a publicação das minhas primeiras e tímidas pesquisas folclóricas¹⁶¹.

¹⁵⁹ CASCUDO, Luís da Câmara In: MOTA, 1976a. pp. XLIV-XLV.

¹⁶⁰ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013b. pp. 220-245.

¹⁶¹ CASCUDO, Luís da Câmara In: MOTA, 1976^a, p. XLVIII. Leonardo Mota, de fato contribuiu para que a população da capital pernambucana, bem como de outras capitais, conhecessem mais os cantadores. Após o lançamento de seu livro, em 1921, fez uma série de conferências comentando seus livros. Ao longo dos anos de 1920, o *Diário de Pernambuco* fez propagandas de conferências do folclorista Leonardo Mota. Muitas dessas conferências ocorreram no mês de setembro de 1924, tanto no Teatro de Santa Isabel, no Gabinete Português, como também no auditório do *Diário de Pernambuco*. Suas conferências baseavam-se em explicar o seus livros e mostrar um pouco dos trabalhos recolhidos pelo interior cearense, declamando estrofes dos poetas.

Entre fins da década de 1930 e início da década de 1940, Recife apresentava um crescimento populacional vertiginoso. Na política, Getúlio Vargas estava no poder efetivamente desde 1937, tendo como interventor Agamenon Magalhães¹⁶². A cidade ocupara a posição de terceira maior capital do país com uma população em torno de 350 mil habitantes. Durante este período, a cidade teve um acentuado crescimento urbano nas regiões de mangue, com os aterros, e nas áreas de morros na parte noroeste da cidade, bem como o crescimento na direção oeste chegando na região atual do bairro da Iputinga.

Tal crescimento urbano no Recife em muito foi causado pela própria migração interiorana. Boa parte da população do interior dos estados nordestinos tinha em grande parte emigrados para as regiões sul e sudeste do país. Estima-se que, no decênio de 1930, tenha partido para as regiões mais ao sul, cerca de 650 mil pessoas dos estados do Nordeste¹⁶³. No entanto, boa parte desta leva de imigrantes circulava dentro do próprio Estado. A capital pernambucana, entre os anos de 1920 e 1940, apresenta um crescimento de 111.659 habitantes, sendo registrado no recenseamento de primeiro de setembro de 1940 um total de 350.502 pessoas¹⁶⁴ contando com as áreas suburbanas, urbanas e rurais.

O crescimento populacional do Recife já era notado pelos artistas populares antes do governo começar a tomar medidas. O poeta cordelista Leandro Gomes de Barros escreveu em 1908 um poema intitulado *O Recife*, que foi publicado juntamente com outro chamado *Paródia*. O primeiro trabalho ocupa todo o folheto, deixando apenas a última página para o *Paródia*. No restante do folheto, o poeta descreve as ruas

¹⁶² Agamenon Magalhães assumiu o governo em 1937, como interventor de Getúlio Vargas, permanecendo no poder até 1945 para assumir a pasta do Ministério da Justiça e comandar a transição para a democracia. Torna-se deputado pelo Partido Social Democrático (PSD) e voltou ao governo pernambucano através das eleições diretas em 1950. Seu governo é interrompido com sua morte em 1952. Durante seu governo algumas medidas de mudança urbana foram tomadas dentre elas, chama atenção o que pode ser denominar de "limpeza urbana", ou seja, medidas de maqueamento da cidade na tentativa de tornar a Recife nos moldes de cidade moderna. Cf. FELDHUES, Paulo Raphael Pires. **Tradição e modernidade no Recife do Estado Novo**: considerações à luz das propagandas políticas e comercial. 2010. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História da UNB, 2010.

¹⁶³ OJIMA, Ricardo; FUSCO, Wilson. Migrações e nordestinos pelo Brasil: uma breve contextualização, p.11-26. In: RICARDO OJIMA, Wilson Fusco. **Migrações Nordestinas no Século 21 - Um Panorama Recente**. São Paulo: Editora Edgard Blücher, 2015. p. 13.

¹⁶⁴ **Boletim da Cidade e do Porto do Recife**. Jan-Dez, 1946-1949. N^{os} 19-34. Acervo FUNDAJ. Este periódico era fornecido pela Diretoria de Documentação e Cultura da Cidade do Recife e continha colunas de algumas personalidades locais, como, por exemplo, José Estelita, Waldemar de Oliveira, Josué de Castro e outros. Ao fim continha dados estatísticos, entre eles: densidade demográfica, migrações, natalidade, mortalidade, construções, demolições e valores da alimentação básica. Também continham em ordem cronológica alguns eventos que ocorreram nos anos abordados, dentre eles o I Congresso de Cantadores do Recife em 1948.

da cidade, enumerando becos e vielas desafiando o leitor, ironicamente, a encontrar erros nas contagens feitas. Em determinado trecho, onde enumera os bairros da cidade, o poeta chama atenção para os locais de periferia que estavam bastantes povoados.

Como bem seja Sant'Anna,
Magdalena e Cadeirero,
Varzea, Caxangá, Zumby,
Afflictos, Poço, Monteiro,
Estrada Nova, Arrayal,
Beberibe e Espinheiro.

A Casa Forte e Capunga,
Parnamirim, Afogados,
Areia, Tigipió,
Que estão muitos povoados,
Sítio de flores e fructeiras,
São uns aos outros ligados¹⁶⁵.

Como nota-se (em destaque) o poeta atenta para o fato das regiões estarem com um grande contingente populacional. Em outro trecho, o cordelista fala que não encontra muitos agricultores na cidade, mas que outras profissões são mais atrativas, vistos mais nas ruas recifenses, como os artistas.

Aqui na capital moram
Bem poucos agricultores;
Moram mais commerciantes,
Artistas e carregadores;
Empregados, jornalistas,
Almocreves, pescadores.¹⁶⁶

A migração de poetas para a capital do Estado pode ser explicada não somente por uma tendência de mudança, mas também, por um mercado para as cantorias crescente no litoral. Ivo Leitão, em reportagem para o *Diario de Pernambuco*, fica surpreso ao chegar em São José do Egito e quase não encontrar mais poetas por lá. Este começa assim a matéria intitulada “Literatura popular do sertão”:

O sertão começa onde termina a estrada de ferro. Com esta, as rodovias rasgando os tabuleiros e os chichi-chiques, os cantadores e repentistas estão se despedindo. São os últimos retirantes da terra calcinada. Com o cinema e o rádio penetrando, o bacharel de anel enfiado no dedo citando Freud Lin Yutang [...], a paisagem antiga modificou-se, está secando também.

¹⁶⁵ “O Recife – Paródia” de Leandro Gomes de Barros. Tipografia do Jornal do Recife, 1908. Acervo FCRB. (grifo meu).

¹⁶⁶ Ibidem.

– É o diabo! – cochicham os últimos remanescentes de chapéu de couro e violão, os cânones de Romano e Inacio da Catingueira, marechais das emboladas e dos desafios em todo o Nordeste. [...] ¹⁶⁷

O objetivo da matéria era mostrar histórias do sertão e a volta de bacharéis recém-formados para seus lares. Apesar do trem não chegar ao sertão, as estradas já cortavam toda região interiorana e, é perceptível na fala do repórter que, com o estreitamento das fronteiras das cidades do interior com o litoral, tornou-se atrativo para o repentista migrar para onde tinha mais público. Nota-se ainda que, para Ivo Leitão, a chegada de bacharéis nascidos na região e que saíram para estudar também foi uma forma de queda do público para os cantadores nos sertões. Ou seja, os jovens de famílias ricas saíam cada vez mais para o litoral e tornavam-se bacharéis. Ao voltarem para as suas terras viram a necessidade de urbanizaram (levar a cidade) a cantoria ¹⁶⁸. Aliado a isso, a chegada do cinema e do rádio no interior também contribuiu para uma queda de público nos espetáculos de cantador, já que se caracterizavam como uma forma alternativa de entretenimento.

Sinal dessa mudança pode ser notado no número crescente de reportagens sobre os poetas em Recife, em especial nos mercados (principalmente o Mercado de São José) e festas religiosas (Nossa Senhora da Conceição). Portanto, a seguir procurarei dissertar sobre o cantador de viola que tentaram a sorte na capital pernambucana, mediante uma esperança de vida melhor longe das hostilidades das secas, encontrara lá não só um grande público familiar sertanejo, decorrente do grande processo de migração; mas também, a oportunidade de construir novos diálogos culturais, a partir da interação direta ou indireta com os vários setores da sociedade citadina.

¹⁶⁷ **Diário de Pernambuco**, 21 ago. 1946. Acervo BN.

¹⁶⁸ Neste momento pode-se usar o exemplo de Rogaciano Leite no **Capítulo 4**.

CAPÍTULO 2

A CANTORIA E A CIDADE: TRADIÇÕES E REPRESENTAÇÕES

*“O lixo atapeta o chão
Um caminhão se balança
Quem vem de fora se lança
Em cima do caminhão
Um ébrio esmurra o balcão
No botequim da esquina
O gari faz a faxina
Um cego ensaca a sanfona
E um vendedor dobra a lona
Depois que a feira termina.”*

Trecho de “Fim de Feira” de
Dedé Monteiro.

A cantoria foi trazida para a grande cidade. O cantador seguiu o fluxo migratório dos sertões e começou a vir cada vez mais para a cidade grande do litoral. O trabalho dos folcloristas é intensificado a partir da década de 1920. Surge uma emergência regionalista em nome de um Nordeste com propostas político-culturais voltadas na criação de uma imagem de Nordeste e uma identidade coletiva voltada para um sentimento de pertencimento a região. Nos trabalhos folclóricos surge o cantador como símbolo de Nordeste. As figuras de Leonardo Mota e Câmara Cascudo começam a surgir nesse cenário, assim como o rebuscamento de folcloristas de outrora, a exemplo de Rodrigues de Carvalho. Nesse meio, o cantador é apresentado nas palestras e livros destes, mas como o sujeito cantador era representado nas obras dos citados folcloristas?

Com as migrações o número de cantadores cresceu por entre as ruas do Recife, mas como era o dia-a-dia desses que perambulavam pelas ruas, mercados e festas populares da capital? Nos mercados, por entre o aglomerado de transeuntes que iam fazer a feira do lar, lá estavam os folhetos estendidos e repletos de representações dos desafios. O diziam as representações nos folhetos sobre a dinâmica do cantador? O que capítulo está direcionado na tentativa de estabelecer uma discussão sobre o cotidiano dos repentistas em Recife entre as décadas de 1920 e início dos anos 1940, bem como as representações destes entre os folhetos de pelepas e os livros de folcloristas.

2.1 O repentista entre o regionalismo e o olhar dos folcloristas

Como visto anteriormente, Recife a partir de 1930 se tornou um grande centro urbano devido ao crescimento populacional e ao seu comércio que se tornou bastante vigoroso. Conseqüentemente, se firmando como um polo econômico, também houve o crescimento nas produções intelectuais desta cidade. A Faculdade de Direito do Recife foi a grande responsável pela movimentação dos filhos das elites dos estados da área inicialmente chamada de Nordeste (Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará). Entre os bacharéis circulavam grandes debates e troca de ideias que, mais tarde, levariam para seus estados e, em muitos casos, muito desses estudantes tornaram-se governantes em seus estados¹⁶⁹.

É neste contexto que, pela inspiração de Gilberto Freyre, o Centro Regionalista do Nordeste foi criado em nove de setembro de 1924: “Data em que ocorre um acontecimento decisivo para a emergência do que se conhece hoje como sendo a cultura popular nordestina”¹⁷⁰, encontraram-se na casa de Odilon Nestor¹⁷¹ (1875-1968) no bairro da Boa Vista em Recife, com o intuito de defender as tradições e promover os interesses pelo Nordeste, alguns dos principais nomes no cenário intelectual dos estudos da cultura nordestina. Dentre eles estavam: Gilberto Freyre (escritor e sociólogo pernambucano); Leonardo Mota (folclorista cearense); Joaquim Nogueira (ex-governador do Piauí); Câmara Cascudo (folclorista, escritor e jornalista do Rio Grande do Norte). Para este contexto, é importante frisar, que a historiografia atribui a ideia de um Centro Regionalista, porém, é controverso, já que foi um encontro informal e sem construção de manifestos ou algo do gênero. Para esta pesquisa, me atento a ideia crescente de regionalismo que tornou-se mais frequente e forte a partir da década de 1920.

A demanda regionalista/tradicionalista ganhou força na missão de desenvolver o sentimento de unidade do Nordeste e, entre 7 e 11 de fevereiro de 1926, foi instalado o I Congresso Regionalista do Nordeste, com uma extensa programação. A sessão de

¹⁶⁹ Há um menor destaque de início ao estado de Alagoas. Já Sergipe, Bahia, Piauí e Maranhão tiveram uma adesão no projeto mais tardiamente. Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Feira dos Mitos**: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste, 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013a. p. 171.

¹⁷⁰ *Ibidem*. p. 179.

¹⁷¹ Foi aluno e, posteriormente, professor na Faculdade de Direito do Recife sendo, também, poeta, jornalista e deputado federal.

abertura foi no auditório da Faculdade de Direito do Recife e, entre as pautas, estava desde: tratar de problemas econômicos e sociais; discutir a unificação econômica do Nordeste, problemas rurais, florestais no Nordeste; defesa do patrimônio artístico e dos monumentos históricos; entre outras temáticas. Teve também reuniões no salão de conferências do Departamento de Saúde e Assistência, onde, várias teses de estudos da cultura nordestina foram apresentadas¹⁷².

O termo “Nordeste” é usado oficialmente pela primeira vez, em 1919, pela IFOCS (Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas), no qual, designava o Nordeste como sendo uma parte da região Norte assolada por secas constantes e, com isso, necessitava de uma atenção especial por parte do poder central¹⁷³. Durval Muniz¹⁷⁴ acentua que as secas, em especial a de 1877-79, que começaram a difundir a região nos periódicos do Sul. Logo, a ideia da região Nordeste ser sinônimo de flagelo social ganha notoriedade nas populações sulistas. Com isso, a superação dessa visão e a construção de um Nordeste separado dos estados do Norte é a grande missão político-cultural na institucionalização do Nordeste. Nesse contexto, Durval salienta a importância do Centro Regionalista na promoção do congresso acima citado, no qual,

[...] se propunha a “colaborar com todos os movimentos políticos que visassem ao desenvolvimento moral e material do Nordeste e defender os interesses do Nordeste em solidariedade”. Dizia o programa do Centro que a unidade do Nordeste já estava claramente definida, embora assumisse também, como uma de suas tarefas, acabar com os particularismos provincianos para criar a comunhão regional.¹⁷⁵

As contribuições desta demanda regionalista/tradicionalista estão visíveis nos jornais recifenses mesmo na década de 1940¹⁷⁶, principalmente pela forte visibilidade que as práticas culturais nordestinas ganharam ao longo da década de 1930 com as publicações de Gilberto Freyre¹⁷⁷. E em especial, ao que se refere ao universo do

¹⁷² Cf. FREYRE, Fernando de Mello. **O Movimento Regionalista e Tradicionalista e a seu modo também modernista: Algumas Considerações**. Ci. & Tróp.. Recife, (5(2): 175-188 jul/dez. 1977. pp. 175-188.

¹⁷³ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2011. p. 81.

¹⁷⁴ Ibidem. p. 81 et. seq.

¹⁷⁵ Ibidem. pp. 86-87.

¹⁷⁶ Principalmente pela forte visibilidade que a cultura nordestina ganha na década de 1930 com, por exemplo, a publicação de Casa Grande & Senzala de Gilberto Freyre, em 1933.

¹⁷⁷ Casa Grande & Senzala (1933), Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife (1934), Sobrados e Mocambos (1936), Nordeste: Aspectos da Influência da Cana Sobre a Vida e a Paisagem (1937), Açúcar (1939), Olinda (1939).

repente de viola, três folcloristas se destacam para este trabalho: Rodrigues de Carvalho, Leonardo Mota e Câmara Cascudo. Neste íterim, os cantadores e o folclore nordestino já tinha certa divulgação, principalmente em propagandas de festas, mas também quando os repentistas eram temas acadêmicos, como,

Por iniciativa da Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo, com cooperação da Força Policial do Estado foi proporcionado ontem ao prof. Curt Lange, no Nucleo Operario do Prado, uma exibição de cantadores e violeiros do sertão.

Foram executados números de viola, de sanfona, tendo havido vários desafios. [...] O prof. Curt Lange interessou-se pelos cantadores, colhendo, na ocasião várias informações que se relacionam aos seus trabalhos de pesquisa nesta região. O grupo estava assim constituído: Otacílio Batista Patriota, José Duda Neto, João Francisco d'Oliveira e Pedro José da Silva, Violeiros.

[...] A DEPT irá gravar todas as composições apresentadas, uma vez que se tratam de **melodias típicas, que tendem, infelizmente, a desaparecer** como efeito da descaracterização crescente da zona onde são comuns¹⁷⁸.

Na matéria, referente a visita do musicólogo teuto-uruguaio Curt Lange à Recife, a fim de ouvir os cantadores em sua pesquisa de campo para levantamento da cultura da América Latina, observa-se ainda (em destaque) a reprodução do discurso folclorista da necessidade de estudar o estava por morres, o que representa o Nordeste. Logo, com relação à adesão dos folcloristas ao movimento, Durval Muniz afirma que é

[...] fundamental para a emergência da ideia de Nordeste, mobilizou fundamentalmente os intelectuais e políticos daqueles quatro Estados, o que pode explicar a adesão desses estudiosos do folclore e esta identidade regional.¹⁷⁹

O que levou os folcloristas a ganhar prestígio no cenário nacional foi o empenho no levantamento biográfico de poetas e o excessivo trabalho de registro de canções. Mas, dentro das obras dos folcloristas, como eram representados os cantadores?

Logo na virada do século XX, em 1903, o paraibano Rodrigues de Carvalho publicou o *Cancioneiro do Norte*. O pioneirismo de Rodrigues não consistiu somente no levantamento de manifestações populares (desafios, cocos, lendas, folguedos, bumbas-meu-boi, cantigas de São João, etc.), mas sim, em trabalhar com a poesia popular procurando autoria, ou seja, os cantadores. Com isso, seguindo contra a corrente, quebra

¹⁷⁸ **Diário de Pernambuco**, 01 jun. 1944. Acervo BN. (grifo meu). Notícia exatamente semelhante fora publicada no *Jornal Pequeno* (01 dez. 1944). O único dado acrescentado foi que a Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo teve ajuda da Rádio Clube de Pernambuco na gravação. Acervo BN.

¹⁷⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a. p. 124.

o anonimato do folclore e procurou fazer um levantamento sobre quem eram esses cantadores que perambulavam pelo sertão no fim do século XIX. Outro fator do ineditismo na obra deste está relacionado ao levantamento e análise dos gêneros da cantoria ao longo da introdução na primeira edição, onde, pode-se notar o uso da quadra, do mourão, da sextilha, da décima e do martelo pelos cantadores que entraram no século XX.

Decerto, seria anacronismo inserir Rodrigues em um movimento que somente ganha força vinte anos após sua publicação, porém, como salienta Durval Muniz, foi na segunda edição de *Cancioneiro do Norte*, de 1928, que o folclorista adere à ideia de cultura nordestina. Com disso, “será sempre considerado pelos que o seguem como um livro precursor dos estudos dessa cultural”¹⁸⁰.

Rodrigues, considerado por Câmara Cascudo como uma bibliografia básica nos estudos de folclore, em suas páginas dedicadas as “Notas sobre cantadores”, começa descrevendo suas impressões sobre os cantadores. Afirmou:

Quem conhecer a vida sertaneja do norte, as zonas brejosas e as praias, não pode ignorar a originalidade desse tipo de povo, devotado a um regime de vida de prazeres e folgares: o cantador popular. Quase sempre desocupado, sem profissão classificada entre as classes laboriosas, boêmio por índole, valentão e desordeiro, seduzindo mulheres, dominando a canalha; eis o trovador do povo, a perambular de povoado em povoado, adivinhando casamentos e batizados, de viola ao peito, faca de ponta à cinta, lenço de ganga ao pescoço, cabelos em cachos sobre a testa, usando jaqueta e camisa muito anilada.¹⁸¹

Sistematicamente, suas observações foram criadas a partir de relatos, ao passo que o folclorista não fez um estudo de campo colhendo informações. A partir do momento que sua obra é considerada referência, passou a promover uma ideia genérica da imagem de cantador de viola. Mais a frente, ainda em suas notas, o folclorista descreveu o repentista com característica de imutável, afirmando:

O cantador anda **invariavelmente** aguardentado. Do domingo ao sábado, pernoitado, olhos raiados de sangue, vai de povoado em povoado, de fazenda em fazenda, em sua fainha de ganhar a vida cantando, ora em desafios picarescos, ora em louvaminha barata ao seu coronel, ou à filha deste, a Sinhazinha, moçoila gentil, que nem sempre vem à sala, quando há visita de homem estranho em casa.¹⁸²

¹⁸⁰ Ibidem. p. 123.

¹⁸¹ CARVALHO, 1967. p. 336.

¹⁸² Ibidem. p. 342. (grifo meu).

Nota-se que, em seu texto, o uso de termo como “invariavelmente” remete a uma imagem fixa, predeterminada, do repentista. Um conceito estigmatizado de boêmio alcoólatra, arruaceiro, etc. Esse tipo de postura começou a ser abandonada com mais assiduidade em meados do século XX, com a entrada de novos cantadores no cenário nacional que, em alguns casos, chegam a ser comparados a famosos artistas eruditos.

O segundo aqui destacado em ordem de produção é o cearense Leonardo Mota. Este é peculiarmente importante na construção da ideia de Nordeste. Tendo como principais obras: *Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense* (1921), *Violeiros do Note: Poesia e linguagem do Sertão Nordestino* (1925) e *Sertão Alegre: Poesia e linguagem do Sertão Nordestino* (1928).

O pioneirismo de Leonardo Mota está no trato com os cantadores, pois, fez suas pesquisas convivendo com os poetas, entrevistando-os, levando-os para sua residência, etc. Câmara Cascudo, no prefácio de *Cantadores*, disserta sobre o fato de, apesar de já terem existidos outros trabalhos que se referiam ao cancionário popular, somente com a contribuição de Leota (como era chamado pelos amigos), que tais cantadores saem “de trás da cantoria”, afirmou Cascudo:

Com o CANTADORES (1921) Leonardo Mota divulga a figura do produtor da poesia sertaneja. Tínhamos uma certa abundância desse material, colhido e salvo especialmente por Silvio Romero (1883) e a contribuição meritória de Rodrigues de Carvalho (1903) e Pereira da Costa (1908). Nesse 1921 Gustavo Barroso publicava a primeira antologia do folclore em prosa e verso nordestino, “Ao som da viola”. Mas o cantor estava escondido detrás da cantoria, oculto pela floração. Ninguém sabia, de modo geral, a história deles, como viviam, produziam, decoravam, enfim, a mecânica do desafio. Ignorava-se a galeria daqueles valores humanos, as fisionomias, a gesta¹⁸³.

Leonardo Mota, ao contrário de seus predecessores Silvio Romero, Pereira da Costa e Rodrigues de Carvalho, nos estudos folclóricos, foi a campo recolher informações, taquigrafar poesias, biografar cantadores contemporâneos¹⁸⁴, tornando-os famosos entre os leitores da elite urbana.

Para Durval Muniz¹⁸⁵, as ideias oriundas do que seria o Centro Regionalista foi de fundamental importância nos escritos de Mota. Diálogos e ideias construídas,

¹⁸³ MOTA, 1976a. p. XLIV. (grifos do autor).

¹⁸⁴ Como visto na **Figura 2** no **Capítulo 1**.

¹⁸⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a. pp. 94-96.

principalmente, entre Leonardo Mota e Câmara Cascudo, que acabaram tornaram-se grandes amigos. Fato observado na série de prefácios que Cascudo faz das obras de Leota. Leota já era folclorista de renome com a publicação de *Cantadores*, em 1921, enquanto Cascudo apenas havia iniciado seus estudos folclóricos e teria algumas poucas publicações no jornal *A Imprensa*.

As produções subsequentes de Mota passam a incorporar a ideia de Nordeste. O folclorista deixa de descrever a cultura popular direcionada ao Ceará e passa a descrever de uma cultura popular nordestina, ou seja, “passa a usar a designação nordestina para nomear e definir os materiais culturais populares que recolhera e que organizava em forma de livro”¹⁸⁶. Pode-se usar como exemplo dessa mudança os títulos dos seus livros após o encontro de 1924: a obra *Cantadores* tinha como subtítulo “poesia e linguagem do sertão cearense”, todavia, um ano após o encontro em Recife, Leota publica um livro denominado *Violeiro do Norte*¹⁸⁷ e, desta vez, o subtítulo passa a ser “poesia e linguagem do sertão nordestino”¹⁸⁸.

Assim como outros folcloristas contemporâneos e os do final do século XIX, Mota se refere aos repentistas com certa distância. Como membro da elite rural, este se via acima em uma fronteira de classe. No entanto, o folclorista cearense levou em um tom, por certo, mais leve que seu predecessor, Rodrigues de Carvalho. Mesmo quando os temas coincidem. Mota escreveu sobre o alcoolismo entre os cantadores:

Do meu convívio com os cantadores me resta suficiente autoridade para garantir que os cantadores, que são também “homens de inteligência e grandes lúcidos”, não gostam de água mineral. Entre os mortos tenho notícia de muitos que iam à perfeição de não abusar, sequer, da água do pote, embora não repetissem a velhaca escusa daquele boêmio que se abstinha do uso da água, para não roubar o pão às pobres lavadeiras...¹⁸⁹

Obviamente, o gosto particular dos repentistas não era motivo de julgamento pré-estabelecido ou, pelo contrário, como o próprio Leonardo Mota defendeu, eram “homens de inteligência e grandes lúcidos”. Anos depois, quando Orlando Tejo se

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ Ibidem. Cogitou-se a possibilidade do livro se chamar “Violeiros do Nordeste”, mas como foi publicado pela Cia. Gráfico-Editora Moteiro Lobato, sedia em São Paulo e de propriedade do próprio Monteiro Lobato. O editou pareceu receoso em adotar o título já que a espacialidade “Nordeste” ainda estava em formação.

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ MOTA, 1976c. p. 95.

referindo a um dos maiores repentistas do século XX, Severino Pinto, e o fato deste gostar de bebidas alcóolicas não é levado em consideração ao estipular seu caráter¹⁹⁰.

Leonardo Mota ao longo dos anos 1920 e 1930 apresentou-se inúmeras vezes no Recife. Suas palestras o tornaram cada vez mais famoso por entre a elite. Essas palestras, lembra Durval Muniz¹⁹¹, proferidas por Mota foram responsável pela urbanização (trazer à cidades) a figura do cantador, de apresenta-los as elites letradas dos grandes centros. Constantemente, os jornais da capital pernambucana expunham propagandas das audições do folclorista assim como notas sobre de suas viagens pelo sul do país. Chegou-se, inclusive, a ser publicado resumo de seus livros, principalmente, do pioneiro *Cantadores*.

Leota, em uma de suas apresentações, assumiu tom em defesa dos repentistas. Em *Viroleiros do Norte*, onde transcreveu trechos dessa palestra proferida em Fortaleza, fez duras críticas às populações litorâneas, principalmente, das regiões mais ao sul do Nordeste do Brasil que tratavam com preconceitos os cantadores e a população sertaneja em geral.

No Rio de Janeiro, em doze capitais de Estado e nas principais cidades de S. Paulo e Minas, populosos centros urbanos patricios que visitei há três anos, todo me devotei a uma campanha de morigerado nacionalismo, refutando a velha injustiça de as populações litorâneas ou cidadinas só enxergarem no sertanejo ou o cangaceiro de *alma de lama e de aço* a que reporta Gustavo Barroso, ou o ser desfibrado e lerdo que *magina*, de cócoras e tão inexoravelmente caricaturado por Monteiro Lobato.¹⁹²

Mota ao referir-se das palestras proferidas por vários estados, nas quais, procurou quebrar a ideia de sertanejos como inferiores, bêbados, lerdos, inúteis, etc. Nota-se ainda na sua fala a defesa do jeca caricaturado nas obras de Monteiro Lobato, quando este referia-se ao sertão (interior) paulista e não ao interior do Nordeste. Mais a frente, em seu discurso, Leota deixou claro seus objetivos nas palestras: “[...]reivindicando o bom nome dos habitantes do Interior, estigmatizei o fato de sòmente cair no gosto das multidões o julgamento pejorativo da raça, mercê das ‘generalizações estouvadas’ e dos ‘erros de sociologia leviana’”¹⁹³.

¹⁹⁰ O tópico Geração Moderna de Cantadores é dedicado, em parte, a este poeta e lá é citado quase que em tom jocoso o gosto de Severino Pinto pela cachaça em uma entrevista.

¹⁹¹ Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013b.

¹⁹² MOTA, 1962. p. 25.

¹⁹³ Ibidem.

Leonardo Mota propôs uma nova imagem do sertanejo (repentista) trazendo este à tona e quebrando estigmas, “que nos sertões do Nordeste não vegeta molemente uma patuléia de inúteis”¹⁹⁴. Desenvolveu em seu texto argumentos que levam a defesa dos sertanejos, a uma nova visão sem preconceitos, enumerando pensadores e escritores que comungavam de sua ideia: de que o “Jeca Tatu não é uma síntese nem fisiológica, nem psíquica, nem econômica, nem política”¹⁹⁵. Encerrando sua linha de pensamento, o folclorista em tom de desabafo afirmou:

Fui assim, meus Srs., fui, como estais vendo, fui intransigente na defesa do sertão esquecido, do sertão ridicularizado, do sertão caluniado e só lembrado quando dêle se quer o *imposto nos tempos de paz ou o soldado nos tempos de guerra*. E foi, sobretudo, contra o labéu de cretinice do sertanejo nordestino que orientei a minha documenta contradita: em todo o meu “Cantadores” e nas conferências que proferi, de Norte a Sul, pus o melhor dos meus empenhos em fazer ressaltar a acuidade, a destreza de espírito, a vivacidade da desaproveitada inteligência sertaneja, de que os menestréis plebeus são a expressão bizarra e esquecida, apesar de digna de estudos.¹⁹⁶

Mota, ao longo dos seus textos, evita fazer julgamentos como os de Rodrigues de Carvalho, até mesmo quando se distancia dos repentistas com o olhar de estrangeiro ao expressar-se em relação às poesias sertanejas como sendo bizarras, pitorescas, etc. O autor se concentra, ao longo de sua narrativa, descrevendo os fatos ouvidos ou presenciados em suas viagens, assim como a análise das poesias, sempre destacando a inteligência e presunção dos poetas. Esse tipo de postura que o folclorista mantém é compreendido dentro de um contexto, no qual, a elite rural (a qual ele pertencia) viu no elemento popular (o cantador) um aliado na defesa do modo vida que desejava manter.¹⁹⁷

Por fim e não menos importante, destaco Câmara Cascudo. Este, ao contrário de Mota, demorou um pouco mais para lançar um livro dedicado ao folclore. Somente em 1939 lança *Vaqueiros e Cantadores: folclore poético do sertão do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco*. Nota-se que, diferentemente de Leota, não anexa de

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ Ibidem. p. 27.

¹⁹⁷ Durval Muniz parte por essa perspectiva ao analisar, por exemplo, que Leonardo Mota utiliza do pressuposto do cancionista popular sendo representado como um elemento dignificador da sociedade continha à defesa de tradições e repudiaria transformações sociais, a exemplo da prática do divórcio que vinha se tornando comum a partir da década de 1920. Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a. p. 43 et seq.

início o termo Nordeste nos seus escritos¹⁹⁸, como pôde-se notar no subtítulo da primeira edição da citada obra.

Em *Vaqueiros e Cantadores*, Cascudo fez um levantamento de materiais separando-os por tipo: Romances, Pé-quebrado, Os A.B.C., Pelo-Sinais, Ciclo do Gado, Ciclo Social (Pe. Cícero, Louvor e Deslouvor das Damas, O Cangaceiro), etc. Ainda promove um longo estudo sobre o que considera ser os antecedentes da cantoria, os instrumentos, temas, etc. Ao fim deste livro dedicou biografias aos famosos cantadores do século XIX.

Cascudo fez uma vasta produção escrita sobre o folclore. No tocante da cantoria, lança também, em 1952, *Literatura Oral no Brasil*. Ao longo de suas produções o folclorista mantém um tom que deixa os agentes do folclore estáticos, como peça de museu¹⁹⁹, no qual, a sociedade deveria se espelhar como elemento dignificador. Com relação a isso, Durval Muniz afirma:

Seus estudos, longe de fazer uma análise histórica ou sociológica do dado folclórico, se constituem em verdadeiras coletâneas de materiais referentes à sociedade rural, patriarcal e pré-capitalista do Nordeste, vendo o folclore como um elemento decisivo na defesa da autenticidade regional, contra os fluxos culturais cosmopolitas.²⁰⁰

No que se refere à origem do fenômeno da cantoria de viola no Nordeste, dois pontos nas obras de Câmara Cascudo chamam atenção: os temas referentes às influências africanas e indígenas na cultura da viola. Para o folclorista, a cultura indígena em nada contribuiu para a poesia do desafio, onde, ao citar estudos como o Gabriel de Souza, Carfim, Léry, entre outros, afirma que os cânticos indígenas eram em grupos e pouquíssimas eram os casos de improviso, ou seja, para o autor, não haveria registros entres os ameríndios de uma poética do improviso. O que me parece insatisfatória a proposta de Cascudo quando confrontado a ideia do mesmo com a de Ginzburg quando este se refere a circularidade cultural. Ao passo que, a colonização dos

¹⁹⁸ Ibidem. p. 97. Segundo o historiador, Cascudo alterna em seus artigos os termos “Norte”, “nordestino”, “nortista”, nos escritos da década de 1920. Doravante, se refere a nordestino como sendo o morador do sertão. O Nordeste seria, então, o cancionero popular e não o lugar o qual pertencia o folclorista.

¹⁹⁹ Note que esse tipo de postura é comum entre os folcloristas. Ver **Figura 2**.

²⁰⁰ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, 91.

sertões se deu em muito com as entradas e com os conflitos com os indígenas locais²⁰¹, é quase impossível dizer que as regiões onde se proliferou a cultura do repente de viola, as populações não sofreram trocas mútuas de experiências e costumes.

O mesmo se aplica a influência africana. Ao afirmar que não havia entre os africanos nada de semelhante com a cantoria do sertão nordestino, Cascudo caí no mesmo engano, pois, quando este leva em consideração a forte influência moura nas formas poéticas brasileiras, não se atentou ao fato de que a invasão moura à Península Ibérica se deu pelo norte da África, no qual, cem anos foi o tempo que os árabes começaram a expandir seus domínios políticos na África até que começou a penetrar na Península Ibérica, em 711.²⁰²

Por fim, destaca-se ainda em Cascudo como este representava a figura do repentista em suas obras. Em *Vaqueiros e Cantadores*, os poetas do improviso são retratados semelhante a visão de Rodrigues de Carvalho. No capítulo “Cantador”, Cascudo repassa toda sua impressão eurocentrista do que seria o cantador: o descendente dos aedos grego, do rapsodo ambulante, metris árabes em Al-Andalus, etc. Em dado momento, se remeteu aos cantadores nordestinos da seguinte maneira: “curiosa é a figura do cantador. Tem ele todo orgulho do seu estado. Sabe que é uma marca de superioridade ambiental, um sinal de elevação, de supremacia, de predomínio”²⁰³. Mesmo que elevando a importância do repentista por entre a população interiorana, o folclorista em *Dicionário do Folclore Brasileiro*²⁰⁴, acrescentou ao pensamento acima: “analfabetos ou semiletrados, têm domínio do povo que os ama e compreende”²⁰⁵, mesmo que, em sua obra anterior, tenha amenizado o analfabetismo entre os repentistas, onde “a percentagem hoje é inferior a 20%”²⁰⁶, isso em 1939, ano do lançamento do livro.

A cantoria de viola, em Câmara Cascudo, foi promovida ao elemento dignificador da cultura popular. Mesmo assim, não deixou de pré-julgar seus praticantes, pejorativamente, classificando-os com uma série de adjetivos, tais como:

²⁰¹ Cf. PIRES, Maria Idalina da Cruz. **Guerra dos Bárbaros**: resistência indígena e conflitos no Nordeste colonial. Recife: Fundarpe, 1990. Ver também PUNTONI, Pedro. **A Guerra dos Bárbaros**. Ed. USP, 2002.

²⁰² Cf. GOMES, Salatiel Ribeiro. Vaqueiros e Cantadores: a desafricanizada cantoria sertaneja de Luiz da Câmara Cascudo. In: **Padê**, Brasília, v. 2, n. 1, p. 47-70, jan./jun. 2008.

²⁰³ CASCUDO, 2005, p.129.

²⁰⁴ Publicado pela primeira vez em 1969.

²⁰⁵ CASCUDO, 2012, p.170.

²⁰⁶ CASCUDO, 2005, p.129.

“paupérrimo, andrajoso, semi-faminto, errante, ostenta, num diapasão de consciente prestígio, os valores da inteligência inculta e brava, mas senhora de si, reverenciada e dominadora”²⁰⁷. O prestígio, como dito, é seguido de uma inteligência classificada como inculta. Esse tipo de postura, novamente foi reflexo de um distanciamento que os folcloristas mantinham do seu elemento de estudo. A visão de um estrangeiro de uma classe dita superior garantida por seu posicionamento social e sua formação intelectual.

Nota-se, portanto, que progressivamente o repente de viola passa a ser considerado como símbolo de um Nordeste que surgia era também elevado a elemento dignificador da moral e ética de uma sociedade que estava em mudança. Por vezes, esse fato variou quando o tema era diretamente o sujeito cantador, ao passo que este representava uma cultura dignificadora, porém, deveria ter os hábitos que os manteria inferiores aos que os representava na elite.

Os repentistas perdem anonimato com os folcloristas, no entanto, não é o mesmo que ocorre nos jornais. Os cantadores demoram mais alguns anos para começar a ganhar nomes com mais frequências nas páginas dos periódicos, mais precisamente somente depois que estes se aproximam dos palcos. Como era então o cotidiano dos improvisadores nas ruas do Recife? Como os jornais retravam esses anônimos poeta que perambulavam com a viola a tiracolo nas ruas do Recife?

²⁰⁷ Ibidem.

2.2 Os repentistas das ruas: tradições nas ruas e nos mercados do Recife

O Mercado de São José é o maior mercado público do Recife; localizado no bairro de São José é considerado, acima de tudo, popular. O Mercado, situado em frente ao grande pátio da igreja de Nossa Senhora da Penha, era uma das áreas que mais circulavam pessoas; sendo assim, era onde facilmente encontravam-se vendedores das mais diversas variedades: “O vai e vêm constante dos cantadores ambulantes, os pregões das quituteiras, a conversa na cadeira do engraxate, o som das violas dos cantadores, o recitar dos folheteiros e os malabarismos dos artistas mambembes”.²⁰⁸

O excesso de ofertas em um só lugar chamava atenção das pessoas que iam fazer a feira diária. O Mercado já existia desde o final do século XIX, a princípio construído com o objetivo de modificar os hábitos da população do Bairro do Recife, região estritamente popular com um comércio muito forte (feira de frutas, peixes, artesanato doméstico, etc.), porém, até mesmo com as reformas, o público mais simplório resistiu e continuou sendo os frequentadores mais encontrados no local.

Durante todo o final do século XIX e início do XX a prefeitura da cidade do Recife vai criar posturas municipais visando normatizar o comércio popular tanto no Mercado quando em seu entorno. Em vão! Ao redor daquele imponente edifício criou-se um grande espaço cultural. [...] Uma grande quantidade de camelôs, ambulantes, cantadores, poetas e vendedores de cordel lá se estabeleceram, mostrando que a cultura popular tinha raízes mais profundas que as elites pernambucanas imaginavam²⁰⁹.

O Mercado se consolidou como o grande palco para os artistas e comerciantes do Recife da primeira metade do século XX. Não só o Mercado de São José, mas as ruas dos bairros de São José e Santo Antônio tornam-se grandes tabuleiros de comerciantes. Em reportagem do *Diário de Pernambuco* intitulada “vida e negocio dos vendedores ambulantes”²¹⁰, a matéria descreve como era o dia-a-dia destes ambulantes: “O pequeno commercio actualmente é um dos aspectos humildes e pitorescos da nossa paisagem urbana”²¹¹. O jornal caracteriza esse tipo de vendedores como sendo, praticamente, exclusivos para os pobres ao afirmar,

²⁰⁸ GUILLEN, Isabel C. M. (org.); GRILLO, Maria Ângela de F.; FARIAS, Rosilene G. **Mercado de São José: Memória e História**. Recife: IPHAN/FADURPE, 2010. p. 9.

²⁰⁹ Ibidem. p.12.

²¹⁰ **Diário de Pernambuco**, 16 jun. 1935. Acervo BN.

²¹¹ Ibidem.

A variedade das mercadorias vendidas é enorme. A freguesia é sempre gente pobre. Mas alguns transeuntes da classe media, apressados e sem tempo suficiente para entrar nas lojas ou armazéns compram²¹².

O jornal dá uma boa atenção na matéria ao vendedor de ervas medicinais, conhecido localmente como Doutor Jurubeba. Esse tipo de vendedores eram encontrados no Pátio do Paraíso e no Mercado de São José. Sobre a realidade financeira dos vendedores:

Doutor Jurubeba tem dias que não vende nada. Então pede ao fiscal para deixar para outro dia o imposto de 1\$600. O fiscal vê que o doutor Jurebeba vae mal de negócios, é um pae de familia e está com duzentos réis no bolso. E como o doutor há muito annos, em seu comercio humilde, pega dez tostões por dia á Prefeitura, o fiscal disça e deixa o doutor Jurubeba em paz: - “Vamos vêr amanhã...”²¹³

Ao longo da matéria, o jornal apresenta outros vendedores, como os de chinelos, livros usados e miudezas. Entre os comerciantes locais, é abordado o vendedor de folhetos Hildebrando Quintino Bráulio, o qual foi entrevistado. Ao ser perguntado sobre seu dia-a-dia como vendedor de folhetos, afirma:

Trabalho nisso porque não tenho outro geito [sic]. Quase sempre vendo bruto 3 ou 4 mil reis. Sabbado vendo uns 10 mil reis. O lucro é pequeno, não vale nada. Nas feiras dos arrabaldes é onde vendo mais. Leio em voz alta os versos para que o pessoal compre.²¹⁴

Pode-se perceber que, em muitos casos, o vendedor de folhetos não tem como ofício único a venda deste material. Na citação, ainda observa-se a prática de venda dos vendedores de folhetos, a qual declamam os primeiros versos para chamar atenção dos compradores. Forma semelhante, como será visto adiante, era utilizada pelos cantadores que andavam com folhetos e declamavam para chamar atenção dos transeuntes para vender algum folheto ou ganhar algum dinheiro por improvisos ou versos decorados dirigidos ao espectador.

A prática de leitura dos folhetos em voz alta entre os transeuntes do mercado é uma prática que pode ser entendida como a noção de performance teatral em Paul

²¹² Ibidem.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ Ibidem.

Zumthor²¹⁵. Para este, o texto teatral por si só não tem a funcionalidade se não com o somatório de voz, gesto e cenário. A entonação dos cordelistas e/ou violeiros ao declamarem os versos e as formas de lidar com cada gênero, aliado aos gestos que chamam atenção de quem os vê nos cenários peculiares de mercados e feiras tornam todo esse contexto um desempenho do hábito de declamador popular. Ângela Grillo contribui para tal pensamento a medida que, “mesmo sendo uma literatura impressa oferecida a uma população em grande parte analfabeta, encontra um grande público”²¹⁶. Este público que, como afirmou em citação acima exposta, assimila com facilidade os versos devido ao tom poético capaz de sintetizar as histórias, ou seja, “há certa facilidade em se aprender essas histórias narradas, pois, como são feitas em forma de rima, com palavras que combinam entre si, facilita a memorização”²¹⁷.

Em matéria especial para o *Diário de Pernambuco*, Fernando de Barros redigiu uma longa matéria, quase toda em entrevista com o cordelista João Martins de Athayde²¹⁸, intitulada “A vida ao gemido da viola”. Alguns pontos são importantes para o entendimento de parte da vida desses poetas que tentavam ganhar a vida no Recife da década de 1930. Primeiramente, o repórter procurou explicar o motivo de sua pesquisa para a matéria.

[...] Estudar o que temos, travestir-se de novo garimpeiro para ir buscar pepitas de inspiração não lapidadas, auscultar o sentimentalismo de um Brasil inteligente e pitoresco, é um prazer para o jornalista que mais do que os outros profissionais, rói os ossos do seu officio. [...] ²¹⁹

Fernando de Barros reproduz o discurso dos folcloristas, ao levar sua profissão como medida de “ir buscar pepitas de inspiração não lapidadas”, trabalhar com o escondido, as belezas do morto. Para ele, os artistas populares são uma pedra bruta, ou seja, em estado natural, de um “sentimentalismo de um Brasil”, denotando a

²¹⁵ ZUMTHOR, 2000. p. 62 et. seq.

²¹⁶ GRILLO, 2015. p. 21.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Athayde, paraibano nascido em Cachoeira da Cebola, município de Ingá do Bacamarte, em 1880. Teve sua primeira grande experiência com a cantoria ao ver o poeta Pedra Azul. Muda-se para Pernambuco em 1898 e em 1908, já estabelecido em Recife, começa a produzir folhetos. O sucesso veio logo em seguida e, com sua publicação Discussão de Leandro Gomes com João Athayde, causou muita polêmica, logo que, Leandro Gomes afirmou que desconhecia Athayde. Mais tarde, os dois ficam amigos, a admiração de Athayde por Leandro Gomes é visível em vários folhetos no qual homenageava o famoso cordelista. Após a morte deste, a viúva vende os direitos das obras do mesmo para Athayde, em 1921.

²¹⁹ **Diário de Pernambuco**, 19 abr. 1936. Acervo BN.

importância em falar dos poetas como símbolos de um Brasil inteligente e pitoresco. Mais a frente o jornalista continua:

[...] Lá p'ras bandas de Pao d'Alho, ali, ainda na zona da matta, eu estava cansado de ouvir uns negros pela madrugada, que depois do trabalho da padaria, se ajuntavam pelas calçadas, debaixo de um posto orgulhoso da sua lâmpada de dez velas. Liam os versos do cantador Leandro, com entonação nas ultimas syllabas, para se confundir com os gemidos de um violão quasi sem cordas, "pinicado" pelos dedos sensíveis de um preto cêgo. Isso fazia com que muita gente não dormisse. [...] ²²⁰

Nota-se que a literatura de cordel acompanhava os cantadores que, em momentos se remetiam aos folhetos, assim como músicos a uma partitura, para declamar pela noite os versos famosos. Importante observar que tanto neste momento de seu texto como em outros, o jornalista não difere cantador de cordelista. Para ele, Leandro Gomes de Barros era um cantador, ou até mesmo Athayde ²²¹. Os cantadores, apesar de já serem conhecidos, principalmente pelas letras dos cordelistas, em muito se confundiam com estes que se apropriavam da cantoria de viola para produzir os folhetos. O sucesso que os folhetos fazem é grande, pois, "pelas ruas e trechos de maior movimento nesta capital, não faltam tableiros com estantes cheias de folhetos de versos" ²²².

O não estabelecimento da diferença entre cordelista e repentista deve-se em muito, ao momento histórico no qual a matéria foi feita. Não só pelo fato de há pouco tempo os folcloristas estarem se concentrando nesse elemento, focadamente, da cantoria, mas por esta não ter-se ainda fixado no imaginário dos praticantes as formas de como se devia levar a profissão. O momento era de construção de um campo de atuação ²²³.

Mesmo que, com um aparente exagero estatístico evidente na fala de Fernando de Barros, este acrescenta:

²²⁰ Ibidem.

²²¹ Segundo ALMEIDA; SOBRINHO, 1984. p. 227. ao citar os poetas que não usavam da viola, ou seja, não praticam a cantoria, afirma que, "Ora, Athayde escrevia, glosava, mas não cantava".

²²² **Diário de Pernambuco**, 19 abr. 1936. Acervo BN.

²²³ Como discutido na introdução, Bourdier propões uma jogo de articulações dentro dos praticantes culturais. Para ele: "O campo, no seu conjunto, define-se como um sistema de desvio de níveis diferentes e nada, nem nas instituições ou nos agentes, nem nos actos ou nos discursos que eles produzem, têm sentido senão relacionalmente, por meio do jogo das oposições e das distinções." BOURDIEU, 2003. p. 179

[...] Há poucos mezes alguém lembrou um inquérito para apurar qual o escritor de maior numero de fans. Opinou-se por Castro Alves. No entanto, parece que os trovadores, muito bem qualificados de populares, são mais lidos e mais decorados pela memoria do vulgo que no Brasil fórma com mais de 50%. Os cantadores, na verdade, escrevem para ser lidos é “de com força”.²²⁴

Ao exaltar que os cantadores escreviam para serem lidos “de com força” remete a um aumento da prática de leitores de cordel, já que, como apontou Grillo anteriormente, a maioria do público alvo eram de analfabetos. Logo, com a urbanização dos cantadores e, conseqüentemente, cordelistas promovida pelos folcloristas a partir da década de 1920, levou a aumento do número de leitores, podendo ser a parcela letrada da população citadina²²⁵.

Mais a frente em seu texto, o jornalista falou da experiência do encontro com um cantador que peregrinava pelas ruas e mercados do Recife.

Num desses dias desci de um bond no Pateo do Mercado para ouvir as trovas recitadas a dois violões, por um cantador sertanejo. O homem cantava as trovas, dando uma entonação na ultima palavra de cada verso, o que me lembrou um padre cantando latim pelo missal. Pouco mais e o cantador embrulhava os folhetos, os seus dois ajudantes puzeram as violas nos sacos e “pegaram” o bond. Subi no mesmo electrico e tratei de puxar conversa comprida com o homem, que se fez logo camarada, como todos os sertanejos.
- Aquella sua entonação, quando lê...
Elle atalha, dando explicação:
- o verso é mais comprehensivel para todo o matuto e sertanejo. E essa entonação é coisa de importancia. Enquanto eles entoam descançam. E como eles não sabem ler muito direito “por cima” teem tempo de ir reparando “por baixo” as palavras do verso seguinte.
O matuto só lê verso, porque é o que ele entende e aprecia. – Quando ouvi isso, fiquei imaginando um jornal para sertanejos escripto em emboladas, mortes, “a galope” e, para descrever um crime passional, um romance em versos á la Zezinho e Mariquinha²²⁶.

A entonação na última sílaba das palavras de cada linha é uma prática ainda hoje utilizada pelos repentistas, como se o último vocábulo demorasse um pouco na garganta do cantador. No entanto, não se pode confirmar que, como o poeta anônimo acima afirmou, tal maneira de declamar (prática) tenha surgido e perpetuado como forma de facilitar a leitura dos folhetos para os que tinham dificuldade, bem como, uma maneira

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ Segundo Grillo houve no Brasil um aumento considerável de leitores de jornais, na virada do século XIX. E ao longo das primeiras décadas do século XX o número de tipografias de folhetos cresce bastante no Nordeste, refletindo um número crescente de leitores. GRILLO, 2015. passim.

²²⁶ **Diario de Pernambuco**, 19 abr. 1936. Acervo BN.

de descansar para prosseguir nas glosas. Outro fato que chama atenção é exatamente sobre os ajudantes, que não é um privilégio somente dos poetas cegos, que auxiliavam embrulhando as violas e os folhetos, tanto para leitura em declamações como para venda.

“O matuto só lê verso, porque é o que ele entende e aprecia”²²⁷. Tais palavras fazem toda uma construção da importância dos folhetos e da cantoria no mundo interiorano. O poeta itinerante dos sertões funciona como jornalista aos que viviam no isolamento das fazendas e vilas levando as histórias das outras regiões, dos embates do cangaço, etc. Assim, como aponta Ângela Grillo,

O folheto, nesse sentido, se transforma em jornal falado, pois, ao difundir o fato, torna-se a informação do dia-a-dia, levando para vários recantos, até onde não chegam os jornais e nem se ouvem rádios, os fatos ocorridos, aproximando as pessoas. É possível perceber essa relação, jornal/cordel, pois não raras vezes o próprio poeta alude ter ouvido ou lido no jornal a notícia que passa a divulgar²²⁸.

O tema dos poetas analfabetos é presente em toda a matéria com Athayde, Fernando Barros ao perguntar a aquele se os cantadores estudavam, pois sempre observou que os repentistas trabalham com as mais variadas temáticas como geografia, história, mitologia, etc., obteve como resposta:

Há muitos que não sabem nem o A. Se querem publicar, ditam p'ra outra pessoa escrever.
Os que sabem ler, leem algum livro – leitura muito diminuta e não se preocupam com estudos, não. Eles dizem coisas assim, porque ouvem dizer e o que bate na cabeça de um cantador deixe está que nunca mais sãe. Tem u'a memória mais forte que a pedra. E nos desafios nem teem tempo de pensar. As trovas vão saindo tão depressa... Ah! Sãe todo pensamento dele e se vê qual é o bonzinho²²⁹.

Fica evidente na fala de Athayde que a transmissão oral e as estratégias de memorização dos poetas, neste momento, são mais importantes que a pesquisa em livros. A preocupação nas pelepas pelo rigor da verdade não é o ponto principal, tanto que alguns poetas ganharam fama exatamente por fazer versos centrados em histórias absurdas, como Zé Limeira. Este reuniu em si um conjunto de poetas, ou seja, começou-se a atribuir a Zé Limeira a autoria dos versos sem lógica, totalmente desconstruídos. O

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ GRILLO, 2015. p. 79.

²²⁹ **Diário de Pernambuco**, 19 abr. 1936. Acervo BN.

poeta (ou o personagem criado dele) passou a apropriar as temáticas que recorriam na primeira metade do século XX e a distorcê-las,

Nos desafios, fugia do assunto, deixando de estabelecer o diálogo. Perdia o fio das respostas e prosseguia, desatento, distante, desarrazoado, sem ligar para o companheiro. Fazia de conta que não ouvia a deixa²³⁰.

Em um desafio, Zé Limeira levava ao desconcerto sua dupla ao declamar versos como estes:

Napoleão era um
Bom capitão de navio:
Sofria de tosse braba
No tempo em que era sadio,
Foi poeta e demagogo,
Numa coivara de fogo
Morreu tremendo de frio.

Dom Pedro teve um enfarte,
Tomou um chá de jumento,
Vomitou, boto pra dentro,
Tomo goipa outra vez...

Quando Jesus veio ao mundo
Foi só pra fazer justiça.
Com treze ano de idade
Discutiu com a doutoriça,
Com trinta ano depois
Sentô praça na puliça.²³¹

Athayde torna-se centro de reportagem novamente, em 1944, dessa vez em matéria escrita por Paulo Pedroza pelo *Diário de Pernambuco* intitulada “Cangaceiros e Valentões: um poeta popular conta sua história ao repórter”. Neste artigo, Pedroza faz alerta para o que seria o fim do improviso em detrimento ao excesso de uso dos folhetos por parte dos cantadores. Com um público agradável para os poetas do repente nos mercados e praças do Recife, acaba por surgir violeiros que não faziam o repente improvisando, e sim, apenas reproduzem poesias decoradas.

Esse tipo de conduta foi bastante utilizada pelos poetas do repente que surgiram (ou ganham fama nacional) a partir da década de 1940. Como será visto mais adiante, parte destes novos poetas estimulavam o improviso como forma absoluta da caracterização do repentista profissional. Logo, uma crítica a leitura de folhetos em

²³⁰ TEJO, 1988. p. 28.

²³¹ *Ibidem*.

excesso durante a prática cultural pode ser entendida como uma estratégia na construção do campo do repentista profissional. Pedroza pontua no no texto do subtítulo “A cantoria vai morrendo” na matéria para o *Diario de Pernambuco*:

Ataíde tem publicado numerosos desafios entre grandes cantadores como Catingueira, Romano da Mãe D’água, Bernardo Nogueira e outros mestres da cantoria nordestina. Essas pelejas são imaginárias, devidas exclusivamente a Ataíde. O autor utilizou-se desse processo apenas para chamar atenção do povo e assim vender os seus folhetos. Mas com eles Ataíde revela-se um poeta inteiramente identificado com o espírito da cantoria sertaneja, capaz de se confundir com os próprios cantadores. Talvez por isso que seus folhetos sejam tão estimados entre os que fazem vida de cantar, que os decoram e declamam onde chegam. Sinal que o repente está desaparecendo. Os novos cantadores não se encabulam de trazer os bolsos cheios de “livros” de Ataíde e Leandro Gomes²³².

O motivo dos cantadores andarem com folhetos e os declamar era também uma exigência do público, como nos diz Átila Almeida e José Alves Sobrinho:

Há anos atrás até os bons repentistas eram obrigados a decorar romances escritos pelos versistas porque, ao lado das cantorias, o público ouvinte exigia a inclusão dessas peças no espetáculo. Hoje essa prática está em viés de desaparecimento²³³.

Para os autores, as novelas de rádio e televisão contribuíram para queda dos romances lidos. Já, a partir da década de 1940, esses “falsos poetas” eram motivo de descontentamento entre aqueles que faziam da cantoria de improviso uma profissão. Em outra oportunidade, comentando sobre essas estratégias de alguns cantadores que não praticavam do improviso, difamando a imagem dos improvisadores, Dimas Batista²³⁴ declamou em martelo:

Basta um cabra não ter disposição
Pra viver de serviço de alugado,
Pega numa viola e bota ao lado,
Compra logo o romance do Pavão,
A peleja do Diabo e Riachão,
E a estória de Pedro Malazarte,
Sai, no mundo, a gabar-se em toda parte,
A berrar por vintém em meio de feira,

²³² *Diario de Pernambuco*, 16 jan. 1944. Acervo BN.

²³³ ALMEIDA; SOBRINHO, 1978. p.12.

²³⁴ Como já citado, ganhou grande notoriedade nacional ao lado dos seus irmãos, “Irmãos Batista”. Fez parte do grupo de poetas que circularam entre os primeiros congressos a partir da década de 1940, o que contribuiu para o seu reconhecimento e popularidade.

Parasitas, assim, desta maneira,²³⁵

Hoje, é comum chamar os versos compostos previamente de *balaio*²³⁶. Três são as possibilidades do uso de tal termo: o primeiro é exatamente quando tais versos são inseridos em uma cantoria como se fossem de improviso. O segundo é quando os poetas repetem, por excesso, determinada rima na mesma cantoria ou em diversas, tornando um repertório clichê. Por fim, quando um cantador se apropria do verso alheio como se fosse seu, ou seja, plágio²³⁷. Não pude obter ao certo se o termo já era usado no período das matérias acima citadas, porém, tal ideia de cesto ou matulão carregados de versos, pode ter sido criado para se referir aos poetas que andavam com os bolsos cheios de folhetos e não somente a um “balaio” (bagagem imagética) de versos decorados.

Os cantadores, agora andarilhos do calçamento por entre os prédios, sobrados e mocambos, trocam sua peregrinação a cavalo pelo bonde e as pequenas vilas pelos bairros do Recife. Os mercados públicos representaram um grande atrativo para os poetas, mas não somente neles buscavam sua renda. Eram verdadeiros animadores de festas, tanto privadas quanto públicas. Nas vaquejadas na zona da mata pernambucana sempre se encontravam os violeiros cantando versos, na capital era mais comum vê-los em festas religiosas. Em reportagem de Fernandes de Barros, para o *Diário de Pernambuco*, no qual cobria o encerramento da novena de Nossa Senhora da Conceição, dedica um trecho para o que encontrou no pátio da festa. Entre as bandas e as barracas de quitutes se apresentavam alguns cantadores de viola, destaca o repórter no subtítulo “Desafio de Cantadores”.

Com um violão puxavam em sons saudosas canções tristes e ternas. Dois repentistas iniciam o desafio.
Um círculo de pessoas fez-se imediatamente em volta.
Dois dos espectadores diziam:
- Aposto nesse!
- Aquele é madeira.
- Qué apostá?
- Dois mil réis meu contra um seu.
- Tá casado.
E o duelo prosseguiu.²³⁸

²³⁵ LINHARES; BATISTA, p. 329.

²³⁶ Também chamado de “trabalho”.

²³⁷ AYALA, 1988. pp. 117-118.

²³⁸ **Diário de Pernambuco**, 09 dez. 1936. Título da matéria: “Encerrou-se com brilhantismo a novena de N. S. da Conceição”. Acervo BN.

O desafio dos cantadores era o que mais vendia sua arte. Apesar de outros gêneros terem sido criados como forma de dinamizar a cantoria de viola, os desafios e pelejas ainda continuavam a ser mais atrativo entre o público, logo, é em competições como esta que se vê o embrião dos futuros torneios de cantadores, como será visto no próximo capítulo. Ademais, há muito se faz presente algum tipo de premiação aos cantadores que venciam os desafios. Em 1931, houve uma exposição de produtos variados no Colégio Salesiano. Na ocasião, foram colocados *stands* onde os expositores mostraram seus produtos. Parte do evento constituiu em ser dedicado a festividades, dentre elas, uma competição de cantadores. Assim constava:

[...] Está destinado a ruído e sucesso o sensacional Concurso de Cantadores Regionais, patrocinado por um matutino desta cidade. Reunir-se-ão em desafio as mais afamadas gargantas do Recife e do interior, havendo medalhas de ouro para os vencedores. [...] ²³⁹

As duplas fixas ainda eram raras de se encontrar, os poetas enveredavam pelos bairros sozinhos. Barros, ainda se referindo a festa religiosa citada anteriormente, chamou atenção em seu texto sobre um repentista que se apresentava desacompanhado, em “cantando a própria vida”:

Um cantador, sosinho, sem ter admiradores, cantava qualquer coisa tão baixo que a voz se enrolava com o vibrar do violão.
Aproximámo-nos delle e entendemos:
- O pobre trabalhado
Tem três horas de alegria
Quando almoça e quando janta
Quando arrecebe a “mumbia”
Quando vae chegando a tarde
Que vae se vencendo o dia.²⁴⁰

Barros continuou: “cantam versos sem saber que cantam a propria vida”²⁴¹. O cantador já cansado da lida diária, - as festividades estavam no fim visto que o jornalista afirma que estava anoitecendo -, triste por estar sem um público foi, para o repórter, um simples transmissor dos versos, anônimo e sem personalidade nas poesias.

No entanto, ao contrário desta fala, os poetas, em especial cantadores e cordelistas transmitem seus sentimentos e mágoas também nos versos. No momento de

²³⁹ Idem., 01 dez. 1931. Título da matéria: “Grande Exposição de Produtos”. Acervo BN.

²⁴⁰ Idem., 09 dez. 1936. Título da matéria: “Encerrou-se com brilhantismo a novena de N. S. da Conceição”. Acervo BN.

²⁴¹ Ibidem.

produção, os autores exprimem suas individualidades, principalmente nas poesias. O poeta seria o que Dimas Batista declamou:

Alguém já me perguntou:
O que são mesmo os poetas?
Eu respondi: são crianças
Dessas rebeldes, inquietas,
Que juntam as dores do mundo
Às suas dores secretas.²⁴²

Os cantadores de coco-de-improviso (emboladores), ainda que poucos vistos, a partir da década de 1930 estavam presentes, como registrado na festa da Novena de Santo Amaro de Salinas, no bairro de Santo Amaro, no Recife. Com o subtítulo: “Sempre os cantadores”; um jornalista não identificado iniciou a seção explicando o subtítulo, “Em festas como essas, não faltam os cantadores para entreter o povo”²⁴³. Após a descrição da apresentação, onde o homem declamava quadras e a criança respondia “eu vi” antes do poeta encerrar o verso, o repórter decidiu interromper para perguntar ao poeta o significado de “zinebra”, neste trecho:

Eu me chamo Zé Vicente
Zinebra, mercado quente
Do territoria legá...²⁴⁴

O poeta respondeu: “Seu moço, esses nomes todos que eu disse: ‘Zinebra, mercado quente’, é de verso...”, denotando a apropriação dos versos, provavelmente de folhetos ou de outros cantadores. O público começou a sair do entorno do cantador devido aos gritos dos vendedores da barraca de prenda e, ao ver o público saindo, o cantador protestou em verso se referindo aos que o atrapalharam como sendo urtigas e formigas:

Eu nasci de madrugada
Eu trouxe uma mão fechada
Era o signal do ganzá

Gallo só canta bravura
Gaveta, gancho, gordura,
Godo, gude, mego e mar...

²⁴² AMÂNCIO, Geraldo; PEREIRA, Wanderley. **Gênios da Cantoria**. [s.n.]. Fortaleza, 2004. p. 26.

²⁴³ **Diário de Pernambuco**, 09 dez. 1936. Acervo BN.

²⁴⁴ Idem, 19 jan.1937. Título da matéria: “Encerrou-se a novena de Santo Amaro das Salinas”. Acervo BN.

Não há nada mais má do que a urtiga
 Na terra que tem formiga
 Ninguém póde trabaiá...²⁴⁵

A vida dos poetas ambulantes pelas ruas do Recife estava, assim como outras atividades, sujeita a violência. Passar o dia entre mercados ou festas para, então, voltar para casa no subúrbio já a noite, poderia os tornar alvo de algum tipo de agressão, desde um assalto ou algum motivo carregado de estigma, como o “ser matuto” ou o “ser cego”, ou seja, uma gama de significações e estereótipos aos marginalizados. Os interioranos que vieram tentar a vida em Recife em muitos casos tornaram-se ambulantes ou desenvolveram atividades vistas como inferiores comparadas com outras. O cego carregava o rótulo de pedinte: os cegos de porta de igreja, por exemplo.

Os cantadores, comumente eram chamados de mendigos, como diz matéria do *Diário de Pernambuco* de 1933, onde, “certamente que temos em Recife o tipo de mendigo profissional [...]. Possuímos os cantadores de rua, estereotipados, mendigos de igreja e exploradores de crianças [...]”²⁴⁶. Para o jornalista anônimo, o Estado deveria tomar medidas de amparo para que a mendicância tivesse fim. Não são muitos os relatos de agressões aos poetas, mas dois posso destacar.

O *Diário de Pernambuco* publicou, em 1936, uma matéria sobre um cantador que foi agredido juntamente com sua dupla na Rua Augusta²⁴⁷, em Recife. Com o título: “O trovador Antonio Silvino sofreu agressão: invadiu o lar alheio para espancar a vítima”²⁴⁸. A matéria explica que o poeta Antonio Silvino, vulgo “Bahiano”, estava caminhando junto com seu parceiro, Severino Cirillo de Lima, e “foi apupado por um grupo de rapazes e logo depois alvo de insultos e doestos”²⁴⁹. Em seguida, os cantadores correram em direção a Rua São João, mas foram alcançados pelos rapazes que continuaram a espanca-los até que Bahiano conseguiu entrar em uma casa para se abrigar. No entanto, um dos agressores invadiu a residência para continuar com a

²⁴⁵ Ibidem.

²⁴⁶ *Diário de Pernambuco*, 26 set. 1933. Acervo BN. Título da matéria: “O problema moral e jurídico da esmola”. Refere-se ao estudo de Louis Paulian “Paris qui Mendie” sobre os mendigos de Paris, pelo qual, identificou o que chamou de verdadeiro e falso mendigo, através de uma pesquisa de campo, onde fingia ser um mendigo, na virada para o século XX.

²⁴⁷ Hoje, uma das ruas que deu origem a Av. Dantas Barreto; na mesma rua ficava a já demolida Igreja dos Martírios, também demolida para a abertura da referida avenida.

²⁴⁸ *Diário de Pernambuco*, 13 mar. 1936. Acervo BN. Não confundir o repentista Antônio Silvino com o famoso cangaceiro de mesmo nome.

²⁴⁹ Ibidem.

violência, até que desistiram e foram embora antes que a polícia chegasse, deixando o poeta muito ferido no chão.

Outro caso, que foi registrado por estudiosos e folcloristas, se refere ao poeta cego Cesário José de Pontes²⁵⁰. O poeta Cego Cesário, como era conhecido, nasceu em Patos-PB, em 1875, vindo a falecer em 1947. Perdeu a visão ainda cedo, aos sete anos, e era famoso por suas estrofes irônicas e um humor crítico. José Sobrinho e Átila Almeida²⁵¹ observam que muitos cegos decoravam versos para simplesmente chamar atenção na rua e ganhar dinheiro, no entanto, para eles, o fato de Cego Cesário ser um improvisador garantia não ser considerado pedinte por entre os praticantes do improviso. Coutinho Filho²⁵² assim descreveu o que teria ocorrido com o poeta Cego Cesário:

Na caçada a pedintes pelas ruas do Recife, anos atrás, a polícia foi ao extremo de prender o cego Cesário José de Pontes, conhecido profissional da viola que, tocando e cantando, ganhando a vida honestamente, e não podia se considerado mendigo. Ele não pedia a transeuntes, nem implorava de porta em porta. Recebia a paga de quem ia ouvi-lo, cantando só ou companhia de outros violeiros, fosse atentando a chamados de admiradores, fosse em auditórios improvisados nas feiras²⁵³.

Ainda segundo Coutinho Filho, o incidente foi resolvido somente no dia seguinte com a intervenção junto a polícia por amigos do poeta, onde convencendo a guarda que o mesmo não era um pedinte. Em seguida, ainda no dia da soltura, Cego Cesário participou de uma cantoria na Feira da Encruzilhada, região do subúrbio recifense. Coutinho afirma que, na pausa entre uma estrofe e outra, na ocasião, passou um cortejo fúnebre de um policial que havia sido assassinado na Estrada do Fundão. O poeta cego, que sempre fazia seus versos com humor, aproveitou para declamar uma sextilha sobre os abusos policiais que sofrera no dia anterior:

²⁵⁰ As fontes fornecidas por COUTINHO FILHO, 1972., bem como por Luís WILSON, 1986. não puderam ser confirmadas, pois, nada foi encontrado sobre a prisão do poeta Cesário. Já em ALMEIDA; SOBRINHO, 1978. o poeta é dito como não sendo pedinte. Por outro lado, LINHARES; BATISTA, 2013. há o registro de uma estrofe do poeta Cesário se declarando pedinte.

²⁵¹ ALMEIDA; SOBRINHO, 1978. passim.

²⁵² Francisco Coutinho Filho (1891-1975). O paraibano Coutinho Filho recolheu informações bastante substanciais sobre os poetas que ganharam fama a partir da década de 1940, os que aqui são chamados da Geração Moderna de Cantadores, tema discutido nos **Capítulos 3 e 4**.

²⁵³ COUTINHO FILHO, 1972. p. 168.

Passei, ontem, toda noite,
 Preso, num quarto trancado;
 Mas, agora, ouço dizer
 Que aí vai morto um soldado!
 Se for dos que pegam cego,
 Eu, desse, estou descansado!²⁵⁴

Em outra ocasião, em 1930 no Recife²⁵⁵, o poeta estava em uma cantoria e, em dado momento, alguns policiais legalistas chegam e começam a assistir a declamação de versos. Em dado momento, Cesário começou uma estrofe elogiando os policiais:

Eu vou chamar, com respeito,
 Os soldados valorosos!²⁵⁶

O guia, que também era seu filho, neste momento, o interrompeu dizendo que os militares haviam saído. De imediato, com sua ironia característica, continuou o verso que havia começado.

Os militares correram...
 Meu Deus, que homens nervosos:
 Correm com medo de um cego,
 Quanto mais dos revoltosos!²⁵⁷

O medo de ser preso por pedir esmolas assolou a vida do poeta Cesário. Em outro momento, ainda no Recife, um policial tentara levá-lo preso acusando-o de pedinte. Ao ver o filho, seu guia, em desespero, faz um verso para tentar convencer os policiais de livrar a criança.

Desculpe, seu delegado;
 Isso é causa que sucede!
 Com relação à pobreza,
 A minha casa é a sede,
 Eu sou cego e ando pedindo,
 Porém meu filho não pede!²⁵⁸

O cantor repentista até a década de 1940 não fez dos palcos dos teatros um local de apresentação. Percorreu as feiras e festas populares pelas ruas do Recife a

²⁵⁴ Ibidem.

²⁵⁵ LINHARES; BATISTA, 2013 p. 108.

²⁵⁶ Ibidem.

²⁵⁷ Ibidem. p. 109.

²⁵⁸ Ibidem.

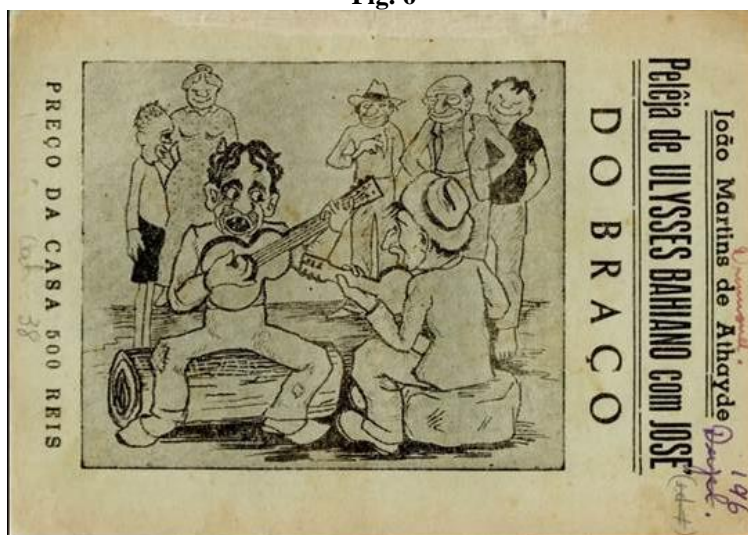
procura de ouvintes para as glosas, por muitas vezes padecem por serem tachados de mendigos, ou até mesmo sofrendo agressões. No entanto, os cantadores ganharam fama pelas mãos dos cordelistas e esses foram, também, responsáveis por mostrar nas capas de suas obras as mudanças na dinâmica da cantoria de viola.

2.3 No tabuleiro do mercado: representação dos desafios nos folhetos

Até o surgimento dos congressos, os folhetos desempenharam um importante papel entre os cantadores. Comumente andando com um no bolso nas cantorias tanto em Recife quanto no interior do estado havia, normalmente, um momento de leitura e vendas dos folhetos, no qual, os cantadores comercializavam os que produziam ou revendiam de terceiros. Tal prática começou a cair em desuso com o incentivo, por parte de uma gama de poetas que surgem a partir dos anos de 1930, e ganhou força com a chegada dos anos 1940, com o desencadear dos congressos. Esse abandono foi devido, em grande parte, ao incentivo à poesia improvisada como marca fundamental de uma possível profissão de repentista. Com isso, decorar histórias dos folhetos passou a ser visto como atitude de cantador de segunda categoria; para alguns poetas era considerado até trapaça.

Durante a pesquisa, alguns folhetos, em especial os que se referiam as pelejas, chamaram atenção devido à variação das representações nas capas. O trabalho ficou concentrado em João Martins de Athayde devido a sua produção e respaldo entre os compradores das histórias no corte temporal aqui proposto para a pesquisa. Após adquirir os direitos de uso do material de Leandro Gomes de Barros, Athayde passou a ser um dos principais produtores de folhetos de Pernambuco e de estados vizinhos. Com isso, pude observar nas obras a variação da representação dos cantadores.

Fig. 6



Fonte: Peleja de Ulysses Bahiano com José do Braço, 1940²⁵⁹. Acervo FCRB.

Na imagem acima, nota-se que a peleja está representada em meio a um ambiente de simplicidade, possivelmente rural, onde veem-se os cantadores com trajés surrados e sentados em uma pedra e um tronco de árvore. A plateia também acompanha a mudança de representação pois, na capa acima são pontuados de forma a mostrar um ambiente humilde. A temática abordada neste folheto praticamente estabeleceu um conflito estadual, pois, o poeta Ulysses Bahiano²⁶⁰ tenta vangloriar o estado da Bahia enquanto José do Braço²⁶¹ satiriza o adversário pelos exageros na tal tentativa.

U: Eu vim porque desejava
 Investido peito a peito
 Me disseram que o senhor
 É um cantador direito
 Eu vim fazer-lhe um trabalho,
 Que o povo diga: é bem feito.

J: Esse povo na Baía.
 Pensa menos que a creança,
 Pensa que o céu fica perto,
 Que com uma vara se alcança,
 Entre como um leão bravo,
 Sai como uma ovelha mança.

[...]

U: Há ferreiros na Baía
 Que derretem diamante,
 Eu em casa tenho gato

²⁵⁹ Observa-se neste folheto e nos outros que a data de publicação não indica propriamente a primeira vez que foi publicado com tal representação na capa, mas sim o ano que este folheto foi publicado, podendo ter a capa sido reutilizada em outras oportunidades.

²⁶⁰ Sabe-se que o cantador faleceu antes de 1930.

²⁶¹ Em ALMEIDA; SOBRINHO, 1978. p. 94. aparece somente a informação de que o poeta ainda estava vivo em 1935 e residindo em Currais Novos-RN.

Que pega até elefante,
Meu filho tem sete meses,
Mas já tem dado em gigante.

J: São Bento! Que terra é essa?!
Que produção fabulosa!
Que tamanho de gato é esse?
Oh que creança forçosa!
O colega enfeita bem
Uma historia mentirosa.

U:Baía é duas mil vezes
Melhor que o Brasil inteiro,
E nela foi que aportou,
O primeiro barco estrangeiro,
E foi quem primeiro teve,
O pavilhão brasileiro²⁶².

Em um segundo momento, a atração do folheto é exatamente com relação ao ambiente que a população de baixa renda interiorana viveu quando chegou ao Recife. Veem-se as palavras utilizadas em José do Braço após a explanação final de Ulysses.

[...]
J: Colega gostei de vêr
Seu sítio mistificado,
Eu também tenho mucambo
Em chão próprio edificado,
Dê-me licença a dizer
Onde mora seu criado

No Rio Grande do Sul,
Lá está nossa cabana,
Lá perguntando onde é
A Veneza Americana.
Tudo ensina nossa casa
Pessoa alguma se engana.

Eis aí caro colega
Nosso mucambo é assim,
Só nas mil e uma noites
O palacio de Aladim,
Se o colega me aguentar
Eu inda descrevo o fim.²⁶³

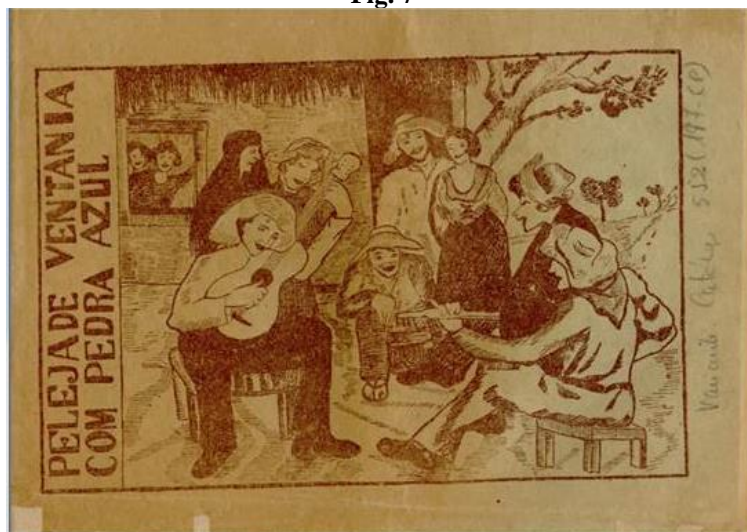
A fala de José do Braço reflete a tentativa de construir um retrato imaginário do mocambo onde viveu. Assim como outros tantos folhetos, não se sabe a veracidade do fato, ou seja, se realmente as palavras eram dos poetas representados ou se foi de Athayde construindo uma peleja imaginária dos cantadores. Porém, percebe-se que o

²⁶² Peleja de Ulysses Bahiano com José do Braço. Acervo FCRB. Ano de publicação deste folheto: 1940.

²⁶³ Ibidem.

uso do mocambo como moradia reflete uma realidade comum no dia-a-dia destes, ou até mesmo dos leitores, sendo este um artifício que o cordelista utiliza para tenta atrair o leitor para os seus folhetos buscando retratar de alguma forma a realidade local. Em seguida, vê-se outro folheto de Athayde com uma construção da representação da peleja um pouco parecida com a vista anteriormente.

Fig. 7



Fonte: A peleja de Ventania com Pedra Azul, 1940. Acervo FCRB.

Veem-se os poetas Ventania²⁶⁴ e Pedra Azul²⁶⁵ ilustrados em um ambiente rural. Ao fundo, aparentemente, uma bodega e personagens com chapéu de palha. A peleja seguiu os moldes daquela ocorrida entre Ulysses Bahiano com José do Braço onde os poetas ficam difamando a região um do outro. Porém, em determinado momento observa-se:

V: Isto ninguém acredita
Eu digo e quero provar.
Serrador deu-te uma surra
Você não pode negar
Um cantor da sua marca
Acostumou-se apanhar

P: Eu sou culpado de tudo
Porque também não sabia
Que vinha para um salão
Da alta aristocracia
Ouvir um analfabeto

²⁶⁴ Manoel da Luz Ventania, única informação encontrada, tanto nos primeiros versos do folheto, quanto em ALMEIDA; SOBRINHO, 1978. p. 309, é que residia na cidade de Bananeiras-PB.

²⁶⁵ João Pedra Azul, poeta nascido em Belo Jardim-PE. Sobre ele, o cordelista Athayde tem uma especial atenção devido ao fato de ter sido Pedra Azul a primeira vez que viu um cantor. GRILLO, 2015. p. 60.

Mostrar sabedoria.²⁶⁶

Duas temáticas aparecem neste trecho: em primeiro lugar, o poeta Pedra Azul se remete a um ambiente aristocrático, provavelmente uma tentativa do autor do folheto em representar os repentistas em um local urbanizado. Em seguida, na mesma estrofe, Pedra Azul provoca o seu adversário o tarjando de analfabeto, denotando o letramento como uma vantagem na construção do saber do poeta repentista. Os cantadores continuam:

[...]
 V: A gramatica é cinecia
 Da remota antiguidade
 Por ser a chave da língua
 Mostra com realidade
 A origem da palavra.
 E sua propriedade.

P: Dizer assim não é nada
 Qualquer um pode cantar,
 Porem é para os cantores
 Que gostam de decorar
 Eu quero ver seu talento
 Na forma de analisar.
 [...]²⁶⁷

As palavras do poeta Ventania remetem a importância que os repentistas dão ao conhecimento científico como forma de tentar vencer o oponente no debate sobre conhecimentos variados. Depois, Pedra Azul retomou uma característica que passou a ser criticada a partir dos anos de 1940: os repentistas improvisadores procuram exatamente no “improvisar” uma forma de caracterizar o ofício do cantador de viola, ou seja, negando os poetas que decoravam versos.

Prosseguindo, à medida que os cantadores começaram a fixar-se cada vez mais nas grandes cidades e, portanto, adotar novas vestimentas para o público, vê-se:

²⁶⁶ Peleja de Ventania com Pedra Azul. Acervo FCRB. Ano de publicação deste folheto: 1940. João Faustino, conhecido como Serrador. Faleceu em 1924, na cidade de Maracanaú-PE.

²⁶⁷ Ibidem.

Fig. 8



Fonte: Peleja de Laurindo Gato com Marcolino Cobra Verde, 1941. Acervo FCRB

Na capa do folheto nota-se representados, com trajes diferentes dos anteriores aqui expostos, tanto dos poetas como a plateia. Observa-se que as sombras ao fundo denotando um público maior. Também é possível ver os cantadores Laurindo Gato²⁶⁸ e Marcolino Cobra Verde²⁶⁹ usando paletó e, aparentemente, sapatos sociais e sem o chapéu de palha. Percebe-se também a representação da cantoria aos moldes clássicos, ou seja, ao que parece em uma residência ou festa privada, normalmente de autoridades locais. Assim o narrador inicia:

Na Paraíba do Norte
Entre o Crato e Batalhão,
Morava Laurindo Gato
Cantador de profissão
Foi ele o melhor poeta
Que andou no alto sertão.

Quando afinava a viola
Para tocar um baiano²⁷⁰,
Seu repente era seguro
No martelo era tirano,
Nunca foi repreendido
Nem sequer por um engano.²⁷¹

²⁶⁸ Poeta falecido antes de 1930.

²⁶⁹ Poeta cearense falecido antes da década de 1930.

²⁷⁰ Provavelmente se referindo ao estilo “Coqueiro da Bahia”, no qual, o verso é organizado pela forma ABCCDDC e finalizado com o refrão: Coqueiro da Bahia / Quero ver meu bem agora” e em seguida uma estrofe, onde, ambos afirmam “Quer ir mais eu vamos / Que ir vamos embora / Coqueiro da Bahia / Quero ver meu bem agora”. Cf. ERNESTO FILHO, 2013. p. 117.

²⁷¹ Peleja de Laurindo Gato com Marcolino Cobra Verde, Acervo FCRB. Publicado em 1941.

Além da representação dos poetas em um ambiente citadino, o autor do folheto procurou expor nos versos que a cantoria também estava mudando. Neste momento, há a necessidade de por o cantador como profissional, aquele que somente vive do repente. Em seguida, o estilo martelo foi apresentado como uma vantagem de denominação, demonstrando uma usualidade deste gênero. Há ainda a tentativa de mostrar os poetas do fim do século XIX ao modo dos cantadores “urbanizados”.

Fig. 9



Título: Peleja de Patricio²⁷² com Inacio da Catingueira, 1954. **Fonte:** Acervo FCRB

Neste folheto²⁷³, publicado em 1954, se vê a representação dos poetas com trajes comuns do ano da publicação: gravata e chapéu de massa (repentista da esquerda). Tal artifício poderia retratar a necessidade de demonstrar ao público como os cantadores estavam se vestindo. Logo, comparado com a primeira capa exposta acima (**Figura 6**), os repentistas estão inseridos em um novo espaço, com outras práticas.

Por fim, os cantadores sendo representados como nos moldes dos congressos, ou seja, em grandes palcos, com o público abaixo deles.

²⁷² José Patrício Ferreira de Siqueira Patriota. Assim como o poeta Pirauá, foi discípulo de Romano do Teixeira. Consta que cantou até por volta de 1920.

²⁷³ Nota-se que neste folheto os direitos autorais de Athayde foram passados a José Bernardo da Silva.

Fig. 10



Fonte: Peleja do Cego Aderaldo²⁷⁴ com Zé Pretinho²⁷⁵, 1973. Acervo FCRB.

Na ilustração, os repentistas estão posicionados em um palco e o público, diferentemente das **Figuras 6 e 7**, estão trajados a rigor, demonstrando uma mudança na também da plateia, um público do litoral, dos grandes centros, com a aristocracia local fazendo parte. Ao contrário do conteúdo do folheto, Cego Aderaldo costumava usar uma rabeça:

Ele tirou a viola
 Dum saco nôvo de chita
 E cuja a viola estava
 Tôda enfeitada de fita
 Ouvi as moças dizendo:
 Grande viola bonita!

Então para me sentar
 Botaram um pobre caixão
 Já velho dismantelado
 Desses que vêm com sabão
 Eu sentei, êle envergou
 E me deu um beliscão

²⁷⁴ Aderaldo Ferreira de Araújo, nascido no Crato-CE, em 1882. Ganhou grande notoriedade com as publicações de Leonardo Mota. Cantou por toda sua vida e, como consta no **Capítulo 4**, saiu vitorioso ao lado de Otacílio Batista no congresso de cantadores promovido, em Fortaleza, pelo repórter e poeta Rogaciano Leite. Veio a falecer em 1967.

²⁷⁵ Há vários registros de cantores com este nome, porém, segundo ALMEIDA; SOBRINHO, 1978. p. 62., o poeta representado neste folheto é fictício e foi criado pelo cunhado de Cego Aderaldo, o piauiense Firmino Teixeira Amaral.

Eu tirei a rabequinha
 Dum pobre saco de meia
 Um pouco desconfiado
 Por estar em terra alheia
 Ouvi as moças dizendo:
 Meu deus, que rabeça feia!²⁷⁶

Com isso, nota-se que a cantoria de viola ao longo da primeira metade do século XX foi adquirindo novas práticas. Estas, refletidas nas representações dos cantadores nos folhetos e nas palavras dos folcloristas. Ora estão trajados com trapos, ora trajados com paletó, debatendo sobre o outro ser analfabeto ou que entende das ciências. Por vezes, os poetas começam a ser retratados criticando os que decoram os versos e os que usam instrumentos velhos em desuso, como a rabeça.

O cantador de viola passa, então, aos poucos a ser encarado como símbolo de uma identidade nordestina e, começa a utilizar novas práticas a partir da apropriação da cantoria de viola, tais como: aumento da quantidade de gêneros nos eventos; forma de se trajar nos palcos; tornar a linguagem usada nas improvisações mais acessíveis as mais diferentes parcelas da sociedade; começar a usar duplas fixas. Surgem os grandes torneios nos teatros (congressos). O repentista do torneio deveria ser diferente do cantador de rua ambulante e dos representados em alguns livros de folcloristas.

Os novos cantadores que iram para os teatros eram diferentes e, para tal, aderiram a moda citadina (travestiram-se de poder): usar o linho e a gravata, abandonar o chapéu de palha ou couro. Passaram a trabalhar o vocabulário para agradar, não somente os populares e conterrâneos das cidades do interior, mas também, a elite do litoral frequentadora de teatro a aberta as novas propostas ideológicas do movimento folclórico²⁷⁷. A cantoria de viola toma novas dinâmicas nas mãos dos improvisadores da rima que começam a ganhar fama a partir da década de 1940, através dos organizadores de cantorias em teatros, como será visto a seguir, na figura de Ariano Suassuna e, mais adiante, com Rogaciano Leite – organizador do I Congresso de Cantadores do Nordeste.

²⁷⁶ Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho. Acervo FCRB, publicado em 1973.

²⁷⁷ O mesmo pode ser observado no caso dos sambistas que começaram a ser encarados como símbolo de uma nacionalidade à medida que “desciam” os morros do Rio de Janeiro começaram a se adaptar aos palcos que lhes eram entregues para apresentações. Cf. VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Zahar, 1995.

CAPÍTULO 3

ARIANO SUASSUNA E A GERAÇÃO MODERNA DE CANTADORES

*“Louro e Pinto deixaram seu talento
Estampados em repentistas imortais,
A grandeza de Dimas e outros mais
Não se pode arquivar no esquecimento.
É preciso salvar o monumento
Do mais puro repente nordestino
E jamais cometer o desatino
De fechar as cortinas da memória,
Pra deixar desprezada e sem história
A viola do povo nordestino.”*

Lucas de Barros

A década de 1940 levou a cantoria de viola a uma nova forma, uma releitura das antigas pelepas e desafios. Agora os holofotes estavam ligados para os poetas do repente nos palcos de teatros. Surgiu uma gama de cantadores para introduzir essa diferente estratégia de atuação dos repentistas, a Geração Moderna de Cantadores, que tem como características básicas: estímulo à improvisação como característica do profissional do repente; maior diálogo entre a literatura erudita e a popular, conseqüentemente um letramento mais acentuado nos repentistas; início do contato com o rádio e os jornais impresso, os repentista-jornalistas; e, conforme dito, o surgimento dos torneios de cantadores. Poetas são estimulados a produzir versos mais articulados, abertos para as mais diversas temáticas que os novos públicos do litoral iriam exigir.

A viagem que os repentistas deram das feiras aos teatros não foi rápida, menos ainda fácil. Ariano Suassuna ao propor, em 1946, uma cantoria no Teatro Santa Isabel (Recife-PE) desencadeou um novo rumo aos poetas que o mesmo chamou de “Escola ‘Moderna’ de Cantadores”. Inspirado em seu pai, Ariano abriu uma nova discussão com os administradores do teatro para mostrar as improvisações dos cantadores sertanejos, ressignificando o espaço, transformando-o em uma cantoria sertaneja. Com a chegada aos grandes palcos, os cantadores promoveram uma mudança nas antigas pelepas de pé-de-parede, relendo seus *modus operandi* dentro da sua prática cultural, ou seja, recriando

através de apropriações e representações nos congressos, assim chamados os torneios de repentistas.

3.1 Ariano Suassuna e a primeira cantoria “oficial” do Recife

A chegada dos poetas aos teatros não se deu de forma repentina, houve um processo até a organização dos torneios nos palcos teatrais. O advento dos cantadores em grandes salões, sedes de governos, etc. dependeu de uma espécie de organizador. Organizador não no sentido de patrocinar ou pagar para os cantadores irem (como os mecenas renascentistas), mas no sentido de incentivar e fazer a propaganda do evento. O registro mais antigo sobre a atuação dos músicos da rima improvisada em Pernambuco está intimamente ligado aos eventos de 1946 e 1948, no Teatro Santa Isabel. Uma leva de cantadores apresentou-se no Palácio da Redenção, sede do governo paraibano, graças ao apoio do Presidente do Estado, João Suassuna (1886-1930), na década de 1920. Ariano, filho do então Presidente da Paraíba sob influência da atitude do pai decide mostrar os violeiros para um público diversificado em meados dos anos 1940.

O relato pessoal foi dado por Ariano Suassuna, em matéria que este sempre fornecia para o *Jornal da Semana*, entre dezembro de 1972 e junho de 1974. O meio de comunicação foi um semanário recifense de pouca tiragem e baixo custo que abriu espaço para uma coluna chamada "Almanaque Armorial do Nordeste" redigida por Ariano. Os seus relatos nesta coluna, mais tarde deram origem ao volume *O Movimento Armorial*, publicado pela editora da UFPE em 1974²⁷⁸. Ainda no cabeçalho, logo abaixo de uma xilogravura, que sempre vinha na coluna, havia:

Contendo idéias, enigmas, informações, comentários e a narração de causos acontecidos ou inventados, contados em prosa e em verso, num "Livro Negro do Cotidiano", pelo bacharel em Filosofia e licenciado em Artes [após um longo espaçamento] Ariano Suassuna²⁷⁹.

²⁷⁸ JÚNIOR, Carlos Newton. Prefácio. In: SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 9.

²⁷⁹ **Jornal da Semana**, 21-27 jan. 1973. Acervo pessoal do Prof. Dr. Carlos Newton Júnior (UFPE).

Antes de prosseguir com o contato de Ariano Suassuna e sua experiência de levar cantadores para os palcos dos teatros, é necessário dissertar sobre a importância desse escritor para a cultura popular nordestina. Mesmo que o Movimento Armorial tenha ganhado o cenário nacional somente após os eventos aqui trabalhados, é relevante elucidar o momento em que Ariano produziu artigos para o *Jornal da Semana*, ou seja, apenas dois anos após o Movimento Armorial ter sido oficialmente lançado.

Encabeçado por Ariano Suassuna, o Movimento tinha como objetivo primordial realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares, como forma de valorizar a cultura popular do Nordeste brasileiro. Tinha como principais meios de atuação: pintura, música, literatura, cerâmica, dança, escultura, tapeçaria, arquitetura, teatro, gravura e cinema. Foi lançado oficialmente em 1970, com a realização de um concerto e uma exposição de artes plásticas no Pátio de São Pedro, em Recife. Dão uma atenção especial aos folhetos, por acreditar que neles estão contidos o espírito do povo nordestino.

A rigor, o Movimento Armorial se propôs a criar, a partir da cultura popular, elementos artísticos com estética erudita. Para tal fim, houve apropriações do canção popular em representações nas mais diversas áreas artísticas, como já dito.²⁸⁰ Com isso, verifica-se que o pensamento de Ariano estava inserido dentro do regionalismo sob duas óticas. A primeira, uma posição particular, “uma atitude de vida, e que tem, como decorrência, entre outras coisas, uma posição artística”²⁸¹. A segunda se refere a um movimento de indivíduos que foi desencadeado desde Freyre e o Congresso Regionalista de 1926. Esta última está ligada ao momento que o país vivia de abertura para a Indústria Cultural, “milagre econômico” e a entrada excessiva de produtos da cultura *pop* internacional. Nesse contexto, segundo Ariano: “estamos a caminho de nos tornar uma América de segunda ordem, no que se refere à vida de família e aos valores de cultura mais importantes”²⁸².

²⁸⁰ O Prof. Dr. Carlos Newton Júnior (UFRPE) dedicou grande parte de sua vida ao estudo do Movimento Armorial, em sua obra *O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna* (inicialmente para dissertação de mestrado) há um longo estudo sobre os pressupostos do Movimento Armorial, bem como análises das obras de Ariano e suas ligações com o Movimento. Destaque para a *O Romance d’A Pedra do Reino*, de 1971, obra que expõe a conjectura de ideias do Movimento. Cf. JÚNIOR, Carlos Newton. **O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna**. Editora Universitária UFPE, 1999.

²⁸¹ SUASSUNA, 2008. p. 44. Texto escrito por Ariano Suassuna, em 1962, intitulado “Teatro, região e tradição”.

²⁸² *Ibidem*. p. 60.

Quais as referências que Ariano teve para seus trabalhos? Uma resposta extensa, como o próprio afirmou, “mas isso tudo é um capítulo muito grande de que, a rigor, deveria incluir nomes de poetas populares, como Leandro Gomes de Barros, de pesquisadores modestos e limitados, como Leonardo Mota, [...]”²⁸³. E esse tipo de literatura estava presente na sua vida desde criança.

Ariano Vilar Suassuna nasceu, em 1927, na atual João Pessoa-PB. Apesar de ter nascido na capital do Estado, teve boa parte de sua vida ligada ao sertão, principalmente após o seu pai deixar de ser o Presidente do Estado da Paraíba; residiu principalmente em Souza-PB e Taperoá-PB. O sertão paraibano influenciou as obras de Ariano Suassuna, desde textos para jornal até peças de teatros e romances. Muito de seu pensamento veio de seu pai, João Suassuna, e seu apreço pelos poetas populares. Daí vem seu contato com Leonardo Mota, onde,

Devo acentuar o fato de ser filho de família sertaneja, criado em fazendas e numa pequena cidade do sertão paraibano. O acaso também desempenha um papel importante em nossa formação: meu pai gostava muito de literatura popular nordestina. Leonardo Mota era seu hóspede, de vez em quando, e ouviam juntos os cantadores que o cearense levava a nossa casa, com seus livros e cantigas anotadas. Mal aprendi a ler, descobri esse material e decorei alguns romances, autos e moralidades que ainda hoje são temas obsessivos em teatro.²⁸⁴

O próprio Leota relembra de sua relação com João Suassuna nos encontros durante suas viagens pelo Sertão. Das conversas com o então Presidente da Paraíba, Mota recolheu diversas anotações, algumas das quais, confrontou com outros escritos para testar veracidade de autoria. Sobre João Suassuna, escreveu, em 1928:

Sua Excelência, o Sr. Dr. João Suassuna, jovem, bravo, ilustre Presidente da Paraíba e estadista que se orgulha de ser filho do sertão, é emérito conhecedor de episódios da vida dos cantadores nordestinos. Vezes muitas, o distintíssimo democrata me honrou com sua fascinante conversação, ministrando-me preciosos informes acerca de vários menestréis plebeus. Pena é que se não decida a compendiar em livro, que seria de alto valor, o muito que sabe a respeito do folclore do Nordeste.²⁸⁵

Em uma edição do *Jornal da Semana*, Ariano escreveu um caso acontecido no palácio do Governo da Paraíba. Inicialmente, Ariano falou um pouco sobre o reconhecimento do amor que seu pai tinha pelo romanceiro popular, descrito por

²⁸³ Ibidem. p. 44.

²⁸⁴ Ibidem. p. 53

²⁸⁵ MOTA, 1976c. p. 7.

Leonardo Mota e o Barão de Itararé – visto que ele sempre declamava algumas estrofes que havia ouvido de poetas no sertão, quando não contava causos populares. Em dado momento, no subtópico "Cantadores no Palácio do governo", o escritor afirma:

Quanto Suassuna [João Suassuna] governou a Paraíba, de 1924 a 1928, escandalizou uma porção de gente porque costumava levar para o Palácio Cantadores, músicos populares etc. Um deles, era além de cantador, escultor em madeira, o famoso Antônio Imaginário. Imaginário, como todos sabem no Nordeste é aquele que esculpe, em madeira, imagens de santos para as igrejas, capelas e santuários.²⁸⁶

Em seguida, Ariano abriu um parêntese para escrever sobre sua experiência na organização de uma cantoria de viola no Teatro de Santa Isabel, em 26 de Setembro de 1946, comparando com o que seu pai fizera na Paraíba, ou seja, também sentiu tal estranheza e negação por alguns setores da sociedade recifense. No entanto, falarei mais a frente sobre esse fato. Ao retornar a temática dos cantadores no Palácio, pontuou:

Pois bem, se o ambiente era esse em 1946, avaliem como não era em 1924! É verdade que havia alguma diferença: em 1946, o Suassuna que iria realizar a cantoria no Santa Isabel era apenas primeiroanista de Direito, e o outro, que levava Cantadores para o Palácio do Governo era Presidente da Paraíba, como dizia naquele tempo. Ora, tem sempre uma porção de gente pronta a achar que tudo o que o Governador faz é interessante. De modo que, apesar das estranhezas, havia uma porção da chamada "gente da melhor sociedade" pronta a ouvir, certa noite, no Palácio, os cantadores José Batista e José Clementino, trazidos pelo Presidente Suassuna do Alto Sertão Paraibano, terra sua, a fim de exibirem, na capital, seus dotes improvisadores²⁸⁷.

Como o próprio Ariano afirma em seu texto, o fato de seu pai levar cantadores para o Palácio, o incentivou a propor uma apresentação de repentistas no maior teatro do Recife, em muito, para mostrar ao grande público que não estava acostumado a esse tipo de arte como a capacidade de fazer versos em improviso era uma forma sublime e tão completa como os versos acadêmicos, assim pode-se dizer.

Para o evento de 1946, o ainda estudante Ariano Suassuna encontrou alguns problemas para execução. Em vários momentos o mesmo falou sobre as dificuldades para a realização do evento no Santa Isabel. A primeira situação na matéria anteriormente exposta e, a segunda ocasião no discurso de abertura do II Congresso de Cantadores do Recife, em 1987. Os textos são bem semelhantes e apontam para a

²⁸⁶ **Jornal da Semana**, 21-27 jan. 1973. Acervo pessoal do Prof. Dr. Carlos Newton Júnior (UFPE).

²⁸⁷ *Ibidem*.

mesma problemática principal: os empecilhos que o então diretor do teatro, Waldemar de Oliveira, impusera para o não acontecimento do evento. Assim, Ariano relatou a semelhança no estranhamento que sentira comparando com a experiência de seu pai ao levar os cantadores para o Palácio sede do governo paraibano:

[...] O fato causava, como é de se pensar, uma certa estranheza [se refere ao ocorrido com o João Suassuna e os cantadores no Palácio]. Lembro-me bem de que, em 1946, quando realizei, no Santa Isabel, uma cantoria coletiva, que foi o embrião dos futuros Festivais de Violeiros e que foi o início da fama nacional dos irmãos Batistas - Lourival, Dimas e Otacílio - tive que lutar contra aqueles que se escandalizavam com o fato de eu querer levar "Cantadores populares para o Santa Isabel"! Lembro-me bem de que o diretor do Teatro naquele ano, Waldemar de Oliveira, me dizia, desolado: "Cantadores e violeiros no mesmo ambiente em que falaram ou recitaram versos Joaquim Nabuco, Castro Alves e Tobias Barreto!"²⁸⁸

Em seguida, no subtópico "Castro Alves e os Cantadores", Ariano afirmou:

Lembro-me de ter objetado a Waldemar de Oliveira que Castro Alves e Tobias Barreto talvez até gostassem disso. O diretor do Teatro, porém, não se deixou convencer. Forçado pelas circunstâncias, conforme ele mesmo me disse, iria concordar com o requerimento, feito pelo Diretório da Faculdade de Direito, do qual eu fazia parte em 1946. Mas, segundo disse, "para ressaltar sua responsabilidade", iria fazer contar do despacho, como fez, que concordava somente tendo em vista "o fim filantrópico" para o qual iria reverter a renda do espetáculo.²⁸⁹

Em outra oportunidade, ainda no seu discurso de abertura do II Congresso de Cantadores do Recife, em 1987, comentou que, para convencer Waldemar de Oliveira, metade da renda seria revertida para um abrigo de cegos:

Em 1946, com apoio do Diretório da Faculdade de Direito, organizei, no Teatro de Santa Isabel, a primeira cantoria de que a nossa Cidade iria tomar conhecimento oficial, digamos assim. [...] Para essa cantoria, os Cantadores vieram por sua própria conta e confiando somente, para compensar as despesas, no êxito da atrevida experiência. Quem nos ajudou foi Tadeu Rocha que juntamente com Esmaragdo Marroquim publicara, no ano anterior, o poema "Noturno", com o qual estreei na Literatura impressa. Levei os cantadores a Tadeu Tocha e ele divulgou o mais que pôde a Cantoria, publicando sobre ela várias matérias de jornais. Com isso, o Santa Isabel ficou lotado e os aplausos consagraram nossos grandes Poetas²⁹⁰.

²⁸⁸ Ibidem.

²⁸⁹ Ibidem.

²⁹⁰ BEZERRA, Jaci; RAFAEL, Ésio (org.). **Livro dos Repentes**: Congressos de cantadores do Recife. Recife: FUNDARPE, 1990. p. 13.

A temática da inadequação do local para fins de apresentação de poetas populares se estende até o I Congresso de Cantadores do Recife, em 1948. A força da circunstância a que Ariano se refere não somente deve-se pela possível pressão que o Diretório da Faculdade de Direito teria feito para execução do evento, mas também, o papel que os jornais tiveram na divulgação do evento.

Ariano teve a ideia de promover a cantoria quando esteve de férias na fazenda de seu tio em Limoeiro do Norte-CE, naquele mesmo ano. Suas experiências da viagem foram publicadas na seção “Vida Literária” do *Jornal do Commercio*, em primeiro de setembro de 1946. O escritor começou a matéria contando que teve contato com vários elementos da cultura popular local, como o xote e outros ritmos. Mas o que lhe chamou atenção foi,

E, melhor do que tudo, travei conhecimento com a **Escola “Moderna” de cantadores**, raça que eu cria extinta pelo advento do rádio e do fonógrafo. Mas qual! A Paraíba, o Ceará fervilham de cantadores. Conheci três e vou manda-los buscar por intermédio do Diretório da Faculdade²⁹¹.

O que Ariano chama de “Escola Moderna”²⁹² de cantadores é o que Francisco Damascena²⁹³ denomina de primeira fase-geração do século XX, momento em que os cantadores começam a ganhar fama nacional, programas de rádio e os palcos dos teatros, em um processo de urbanização da cantoria (migração para os grandes centros urbanos) e maior contato com os veículos de mídia. No próximo tópico serão abordados com maiores detalhes tais cantadores. Para este momento procuro fazer uma mescla entre a concepção de Ariano Suassuna e Damascena, ou seja, o que chamo de Geração Moderna²⁹⁴. Suassuna prosseguiu em seu texto,

Com êles virá Dionísio, o maior violeiro cearense, em cuja viola teremos oportunidade de notar a extraordinária semelhança das melodias sertanejas com as fugas de Bach e dos compositores pré-clássicos²⁹⁵.

Ariano justifica que a aproximação com a música de Bach está presente na educação dos padres trazida pelos portugueses ainda na colonização. Em sua matéria,

²⁹¹ **Jornal do Commercio**, 01 set. 1946. Acervo APEJE. (grifo meu).

²⁹² Um tópico dedicado à chamada Geração Moderna de Cantadores será visto em seguida.

²⁹³ DAMASCENO, 2012, pp. 215-223.

²⁹⁴ Os motivos da escolha do termo serão elucidados no referido tópico.

²⁹⁵ **Jornal do Commercio**, 01 set. 1946. Acervo APEJE.

enumera influências e aproximações para justificar a pureza do tocar de viola de Dionísio afirmando que os tons baixos usados por este quase não se vê no sertão. O escritor continua, “[...] não se impressionam a primeira vista como o colorido rico e variado da música negra, causam entretanto uma emoção mais profunda a quem tem ouvidos para ouvi-la. Algo como a diferença entre a música de Bach e a de Chopin”²⁹⁶. Nota-se a necessidade de Ariano de elevar o grau do popular no mesmo nível do considerado erudito, buscando uma aproximação deste elemento cultural como pertencente ou oriundo da Europa. Nesse sentido, Ariano, no papel de intelectual, delimita ou pelo menos tenta estabelecer uma conceituação do que seria a cultura popular a partir de um posicionamento dito erudito²⁹⁷.

Em seguida, apresentou os poetas Otacílio Batista, com quem criou grande amizade na temporada na casa de seu tio e que levou para o resto da vida e Lourival Batista, “que é na opinião de todos os cantadores com quem falei, o maior repentista vivo”²⁹⁸. Ao passo que demonstra algumas poesias dos cantadores, introduz o último, Eugênio Oliveira, do qual fala muito pouco sobre. O que pode ser percebido posteriormente, dos três, somente Otacílio vai ao evento no Recife. Lourival Batista é substituído por Dimas, seu irmão. Ariano, então, mostra que os cantadores dominam os mais variados gêneros da cantoria de repente (galopes, motes decassílabos, mourão, etc.) e finaliza seu texto com uma observação,

P.S. – Depois de escritas estas notas, tive notícia de que vai haver em São José do Egito, um congresso de repentistas. É uma iniciativa notável que não tem precedentes no Brasil. Na Idade Média, reuniam-se os trovadores alemães num monte, o que deu assunto a Wagner para a ópera “Os Mestres Cantores”. Até nisto nota-se a semelhança dos nossos cantadores com os provençais e alemães da Idade Média²⁹⁹.

Na citação vê-se novamente a necessidade de colocar o popular em posição de erudição, forçando uma aproximação dos cantadores com a cultura medieval europeia, como tentativa de representar estes como parte de um processo eurocentrista e

²⁹⁶ Ibidem.

²⁹⁷ Tal noção é vista por Roger Chartier em *Cultura Popular* revisitando um conceito historiográfico. Para o historiador significa “caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencendo à ‘cultura popular’. Produzido como uma categoria erudita destinada a circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita.” CHARTIER, Roger. *Cultura Popular* revisitando um conceito historiográfico. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, no. 16, 1995, p. 179

²⁹⁸ **Jornal do Commercio**, 01 set. 1946. Acervo APEJE.

²⁹⁹ Ibidem.

medieval. Percebe-se, também, a existência de congressos feitos no sertão pernambucano mostrando o surgimento desse tipo de prática. Tal medida acompanha a carreira artística de Ariano, posto que, o escritor utiliza com frequência em suas obras a apropriação da poesia popular ao mesmo tempo em que a representa como pertencente a uma origem europeia.

Dos jornais investigados, os que parecem ter maior expressividade foram o *Jornal Pequeno* e o *Jornal do Commercio*. O *Jornal Pequeno* explanou como seria o dado evento. Além do fato de fazer uma matéria de primeira página (imagem abaixo), fez propagandas um dia antes, no dia e um dia depois do evento. Essa última na seção "Teatro-Musica-Cinema". Diferentemente o *Diario de Pernambuco*, tomou outra postura e só fez uma propaganda um dia antes do evento noticiando que estava sob o patrocínio do Diretório da Faculdade de Direito e que contaria com a presença dos irmãos cantadores Dimas e Otacílio Batista.

Fig. 11



Fonte: Manchete de primeira página. In: *Jornal Pequeno*, 24 set. 1946. Acervo BN.

Apesar do equívoco característico da época, os termos “congresso”, “festival” e “torneio” ainda se confundiam. A matéria referente a manchete da **Figura 11** começou com um longo e entusiasmado texto sobre os cantadores.

Vem de longe a fama e o prestígio dos cantadores. Atravessam as caatingas e varam os tempos, deixando na tradição de gentes as vezes longínquas, as suas façanhas incruentas, onde brilha o verso e amarga a ironia.

Suas estrofes brilhantes na linguagem rude são gravadas por todos: vaqueiros, calungas, comboeiros, bodegueiros e vagabundos das cidades sertanejas que nos dias de feira os recitam, entre goles de "pinga" e historias heróicas de punhais reluzindo e lutas titanicas de cangaceiros e policiais.

Os cegos aprendem-lhe desafios inteiros que descontam, nas beiras das estradas e nas portas da igreja, enquanto esperam as esmola dos fieis³⁰⁰.

³⁰⁰ *Jornal Pequeno*, 24 set. 1946. Acervo BN.

O jornal lembra as habilidades dos cantadores e do famoso Antônio Marinho (1887-1940), que, aparentemente, já estava conhecido na capital pernambucana. Assim disse:

Somente uma vez ou outra surge um repentista afamado. Viola a tiracolo, alpercata e gibão, mete a cantaria no meio do povo que se ajunta para ouvir-lhe as "lorotas", no baião, no repente de seis linhas, no mourão e no martelo. Houve deles que acabava feiras, quando chegava. Quem, hoje, mesmo nas capitais do litoral não já ouviu falar de Antônio Marinho? Onde ele chegava, adeus compras e vendas!... o pessoal cedo se chegava e era um nunca acabar de motes e glosas, anedotas picarescas, versos líricos, falando de jeca, caboclas bonitas e noites de lua. Entravam pelas noites, e se aparecia um parceiro, então, a coisa ia longe, no repinicado da viola. Contam casos de oito dias e oito noites, só parando os dois para comer³⁰¹.

Uma das poesias declamadas no evento do Santa Isabel, organizado por Ariano Suassuna em parceria com o Diretório da Faculdade de Direito, ficou registrada. Ariano deu o mote para ser feito em décima: "Zé Américo de Almeida,/O salvador do sertão". A estrofe, feita em homenagem à José Américo de Almeida, famoso político paraibano, ex-aluno da Faculdade de Direito do Recife, fundador da UFPB e que havia sido interventor da Paraíba por um breve período em 1930 que, segundo os poetas, teria ajudado os sertanejos nas secas recentes. Dimas Batista recebeu o mote e declamou:

De trinta, ano inconstante,
 Não há quem mágoas não sinta,
 Trinta e um foi como trinta,
 Trinta e dois mais torturante.
 Enquanto o sol causticante
 Tostava a face do chão,
 Apareceu um cristão
 Apagando a labareda:
 Zé Américo de Almeida,
 O salvador do sertão³⁰².

Ainda foi possível resgatar o registro feito pelo *Jornal Pequeno* da entrevista com os irmãos poetas e Ariano Suassuna.

³⁰¹ Idem.

³⁰² LINHARES; BATISTA, Op. Cit. p. 332.

Fig. 12



Fonte: Da esquerda para direita: o repórter (não identificado), Dimas Batista, Ariano Suassuna, Otacílio Batista. In: **Jornal Pequeno**, 24 set. 1946. Acervo BN.

Durante o levantamento de dados para esta pesquisa, foi possível notar, no que se refere aos cantadores de viola, que os jornais se expressam usando de adjetivos pejorativos e que varia tanto de veículo, como dentro do próprio jornal. Percebe-se que isso teve maior abertura para ocorrer devido às matérias serem feitas por diversos jornalistas, a maioria sem referência de autoria nos textos, mas também, pelo fato do periódico assumir duas posturas; ora apoiando os repentistas como elemento de nossa cultura que deve ser preservado e prestigiado em eventos, ora se referindo aos cantadores como sendo inferiores, produtores de uma poesia inferior à erudita. Esse tipo de discurso foi recorrente nos jornais de época promovendo, por vezes, uma hierarquia cultural. No entanto, tal distinção entre popular e erudito torna-se impossível de ser radicalmente estratificado, ao passo que os diálogos culturais na formação de práticas culturais são construídos a partir de mesclas constantes entre os vários estamentos sociais.

Dimas Batista e Otacílio Batista, nesta entrevista ao *Jornal Pequeno*, não deixam e até fazem questão de citar o poeta, já falecido na ocasião, Antônio Marinho que, segundo eles, foi o grande mestre da cantoria do Pajeú pernambucano. Assim como os poetas do início do século, Antônio Marinho dedicou-se a vida dupla de poeta e agricultor. É perceptível durante o encontro, a exaltação que Dimas Batista faz a seu mestre (como ele próprio considera) ao fato deste ter cantado em um teatro da capital pela primeira vez. O respeito por Marinho era tão grande que ao ser perguntado se já havia entrado em desafio com ele, afirmou categoricamente: “Qual nada! Quem podia

com aquele homem?”. O repórter aproveita este momento em seu texto para dissertar sobre os novos caminhos que a cantoria vinha tomando e sob o subtítulo “Marinho se foi”, pontua:

Mas, agora, Marinho morreu. Foi-se. “A remo mesmo”, porque faltou vela!... Segundo explicou, no último suspiro. E aqui, na frente do reporter, estão dois outros que o relembram: Dimas Batista de quem já falamos, e Otacílio Batista Guedes.

[...] Alguém pergunta a Otacílio: Matuto lá do sertão. Que quer aqui na cidade?

O cantador machuca as abas do chapéu concentrado. Já não trás mais gibão, nem alpercatas. A roupa é de brim branco e não couro. Está civilizado – de óculos com aros, ar cidadão. Mas o talento é o mesmo³⁰³.

Como visto anteriormente, os rimadores do improviso sentem a necessidade de se tornarem, em parte, diferentes dos cantadores de outrora, retratados por Leonardo Mota, Câmara Cascudo e Rodrigues de Carvalho. O poeta agora estava inserido nos meios citadinos, caracterizado à moda da elite econômica, acessível para os mais variados olhares da sociedade, dos políticos aos comerciantes dos mercados públicos da cidade. Diante disso, Otacílio declamou uma décima sem pestanejar e sem se sentir menosprezado pela dita pergunta, dizendo:

Eu saí do Ceará
Conduzindo um pobre pinho
Dizendo pelo caminho
O que é que eu vou ver lá?
Assim que saltei por cá
De voltar tive vontade
Um homem de certa idade
Me disse na estação:
Matuto lá do sertão
Que quer aqui na cidade?³⁰⁴

O *Diario de Pernambuco* não dedicou uma matéria específica sobre o evento, como o fez o *Jornal Pequeno* e o *Jornal do Commercio*. Naquele houve apenas a divulgação da propaganda do evento, que ocorreria no dia 25 de setembro às 20h. As apresentações foram divididas em três momentos: no primeiro, os poetas fariam repentes em mourão, quadrões, galopes, entre outras formas; em um segundo momento, o público forneceria motes para os cantadores improvisarem – esse fato demonstra que

³⁰³ **Jornal Pequeno**, 24 set.1946. Acervo BN.

³⁰⁴ *Ibidem*. Possivelmente o repórter não registrou bem o verso e acabou publicando fora da métrica, mesmo assim, manteve a forma publicada originalmente no jornal.

os presentes já tinham certa familiaridade com a cantoria de viola–; por fim, a modalidade desafio, modo de maior apelo popular, em martelo galopado, teve exclusividade na forma dos violeiros mostrarem suas estrofes improvisadas.

Destacam-se, ainda, algumas situações importantes na reportagem feita pelo *Jornal do Commercio*. A matéria intitulada “A legítima poesia sertaneja no palco do Santa Isabel, amanhã” começa logo com uma crítica aos que negam a poesia do repente como sendo pertencente ao folclore brasileiro e vê negativamente o contato da cultura popular com as novas realidades no litoral.

O cheiro que a coisa tem de “presepada” falsamente folclórica ou baixamente radiofônica é inteiramente infundado. Esses cantadores que vão expor ao público do Recife as artes rudes do repente e da viola são legítimas expressões regionais – dessa região sertaneja que produziu os grandes trovadores que foram Inácio da Catingueira e Romano da Mão D’água e em certas zonas se acha ainda incontaminada da má influência metropolitana³⁰⁵.

O cantor de viola foi posto em um pedestal idealizado. Um elemento puro e dignificador da cultura nordestina, fora do alcance da cultura metropolitana. Ao contrário do que o jornalista propõe, o fato dos cantadores estarem se apresentando em palco parte de uma concepção de diálogo cultural no qual a população não familiarizada com a cantoria passa a aceitar como um elemento cotidiano dos centros urbanos e os cantadores começam a assimilar elementos citadinos, desde formas de falar mais acessíveis a quem não é do sertão, até vestir-se à moda da elite (paletó branco, etc.). Causa surpresa ao repórter o fato dos poetas “terem uma pronúncia mais correta que a pronúncia do nosso literal”³⁰⁶. O jornalista prosseguiu, “uma pronuncia cuidadosa, mesma. Não tem complexos de inferioridade nem também ímpetos de petulância; fazem questão de ser fiéis à sua origem humilde porém forte e honesta”³⁰⁷. Assim como no caso do *Jornal Pequeno*, a equipe do *Jornal do Commercio* forneceu um mote para encerrar a entrevista, semelhante ao outro periódico, “Vamos mostrar à cidade/ A poesia do Sertão”.

Dimas Batista:
 Vim da terra de Iracema
 Mostrar, como violeiro,
 O abôio do vaqueiro,

³⁰⁵ Ibidem.

³⁰⁶ Ibidem.

³⁰⁷ Ibidem.

O triste gemer da ema,
 O grito da sirima
 E o grito do canção,
 O pio do gavião
 Nas horas mansas da tarde
 Vamos mostrar à cidade
 A poesia do sertão.

Otacílio Batista:

Eu venho de outra serra
 Mostrar outra natureza
 E apresentar a “Veneza”
 Poesia da outra terra.
 Quem fala certo não erra
 Diz o antigo rifão
 E eu, com toda perfeição,
 Declaro a santa verdade:
 Vamos mostrar à cidade
 A poesia do sertão.³⁰⁸

Portanto, nota-se que os violeiros começam a ganhar as páginas dos jornais. Ao contrário dos cantadores expostos nas matérias do capítulo anterior, estes ganham nome, saem do anonimato. Surgem os ídolos pessoais e a necessidade de propor uma nova estrutura para o repente de viola, moderno construído pela Geração Moderna de Cantadores.

Após o passo dado com a chegada dos cantadores aos grandes teatros, deu-se início as apropriações das cantorias e, em seguida, a construção das representações destas nos palcos, através dos torneios. Com um público variante entre as camadas mais pobres da sociedade e a aristocracia, os violeiros ganharam maior notoriedade, o que possibilitou o processo de construção da profissão de repentista. Os antigos cantadores de feiras com os bolsos cheios de folhetos, por onde decoravam os versos, passa a ser negados e substituídos pela ideia de legítimo improvisador, com conhecimento e linguagem rebuscada.

³⁰⁸ Ibidem. Neste período, Dimas morava no Ceará, enquanto Otacílio morava em São José do Egito.

3.2 A Geração Moderna de Cantadores

Muitos repentistas mereciam estudos de caso para elucidar mais a fundo o processo de profissionalização da cantoria, porém não cabe no presente trabalho a função de construção de uma antologia ou dicionário biográfico dos cantadores, como o caso de José Alves Sobrinho e Átila Augusto³⁰⁹. No entanto, a dificuldade de se encontrar informações sobre alguns cantadores, desde informações simples como data de nascimento e morte até mesmo os percursos tomados ao longo da vida de cantador dificultaram o processo de construção da história dos mesmos.

Quem seriam esses novos cantadores a quem Ariano Suassuna chamou de “Escola ‘Moderna’ de Cantadores”? Para responder o questionamento se faz necessário um estudo prosopográfico alicerçado na proposta do historiador Lawrence Stone³¹⁰. Para este, o uso de biografias seria necessário para determinar características comuns em um grupo. Com isso, é fundamental que o estudo dessas histórias seja voltado para coletividade, ou seja, a atuação profissional dos atores sociais para que, assim, seja estabelecido o universo das práticas que caracterizam o grupo estudado. Dentro desta noção procuro dentro da biografia de uma pequena coletividade as perspectivas que encaixam nas caracterização da Geração Moderna de Cantadores.

Obviamente que, uma prosopografia de todos cantadores que fizeram parte deste time da Geração Moderna seria inviável devido ao enorme número de cantadores que aparecem no cenário público a partir de 1940. Sendo assim, este ponto trata das principais características e, de alguns nomes de violeiros, em especial os que fizeram carreira no I Congresso de Cantadores do Nordeste³¹¹. Diante disso, optei inicialmente pela biografia de seis repentistas com o objetivo de analisar suas biografias dentro da mudança na dinâmica da cantoria neste momento, que são: Antônio Marinho, Severino

³⁰⁹ Autores que dedicaram vasta obra em dois volumes na busca por um dicionário bio-bibliográfico bastante utilizada nesta pesquisa. Cf. ALMEIDA; SOBRINHO, 1978.

³¹⁰ STONE, Laurence. Prosopography. *Deadalus*, V. 100. N. 1, pp.46-79, 1971. p. 46. A construção das prosopografias é elaborada em parte a partir de trabalhos biográficos já escritos e, também, de matérias de jornais, principalmente, no **Capítulo 4** ao analisar Rogaciano Leite. Com isso, é preciso ter o cuidado de não cair no que Bourdieu conceitua de “ilusão biográfica”, que consiste na tentativa de construir uma biografia firmada na complexidade do sujeito estudado. Cf. BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006. pp. 183-191.

³¹¹ No **Capítulo 4** há um tópico dedicado ao I Congresso de Cantadores do Nordeste.

Pinto, os Irmãos Batista (Lourival Batista, Dimas Batista e Otacílio Batista) e, por fim, Domingo Fonseca³¹².

O trabalho aqui proposto tem apenas como objetivo analisar a primeira fase da chamada Geração Moderna de Cantadores. Apesar de obter a alcunha de Geração Moderna existem outros nomes nas obras de estudiosos da cantoria de viola para definir este momento vivido pelos repentistas. Francisco Damasceno³¹³, como havia citado anteriormente, chama de Primeira Fase-Geração do século XX; Já Braulio Tavares refere-se aos poetas deste período como uma Era de Ouro da cantoria de viola³¹⁴. Um consenso sobre quem deveria ser integrado a determinada fase é quase impossível de se mensurar. Logo, nessa sessão a intenção é mostrar como eram os cantadores que fizeram parte dos primeiros congressos e contribuíram fundamentalmente para desenvolvimento do repente como profissão. Já que não há um movimento organizado ou até mesmo um estatuto que definisse no período quem seriam ou o que seria necessário para ser encaixado neste grupo, por este motivo que a alcunha dada por Ariano (Escola) seria inviável de ser aplicada. Ou seja, nem mesmo um manifesto foi escrito para determinar a inauguração de uma nova maneira de se fazer o repente. Com isso, neste trabalho, assim como em outros que se preocupam em estabelecer fases é somente devido a uma série de posturas e características que causaram rupturas e permanências dentro da prática do repente.

A princípio, na primeira fase da Geração Moderna se encontra entre 1930 e 1960 e tem como características básicas: introdução nos meios de comunicação, em especial o rádio e o jornal impresso; poetas de modo geral letrados; surgimento dos grandes torneios, os congressos. A segunda fase do movimento, que ganha força a partir de 1970, tem como aspectos principais: desenvolvimento das propostas da primeira fase, expandindo para a TV e outras mídias fonográficas (LP, por exemplo, foi bastante difundido neste período); estatutos definitivos de profissional do repente, encabeçado pelo poeta Ivanildo Vila Nova (1945-); surgimento dos grandes festivais de violeiros de cunho interestadual. A terceira fase da Geração Moderna, situada por volta dos anos de 1990 em diante, acompanha o ritmo das outras fases: tem a maioria dos seus “membros”

³¹² Rogaciano Leite também está incluso nesta primeira leva de repentistas que foram aos palcos dos teatros, porém, no **Capítulo 4** que é dissertado sobre este devido a seu envolvimento na elaboração do I Congresso de Cantadores do Nordeste.

³¹³ DAMASCENO, 2012. pp. 203-259.

³¹⁴ TAVARES, 2016. pp. 29-32. O autor se refere não somente a uma localização temporal como sendo a Era de Ouro, mas um momento onde se deu o boom de novos gêneros e estilos na cantoria de viola.

nascidos em grandes centros urbanos e já intimamente ligados a um movimento de cultura popular, no qual, a cantoria de viola é inserida; há uma crescente intimidade com os meios de comunicação sociais aliados a uma escolaridade avançada.

Francisco Damasceno afirma que, atualmente, a cantoria de viola está na sua terceira fase-geração. O escritor aponta uma divisão na trajetória da cantoria de viola no século XX separada por acontecimentos e mudanças de práticas entre os cantadores³¹⁵. A primeira fase corresponde ao momento que os primeiros violeiros começam a ganhar fama, principalmente, com a participação dos folcloristas no colhimento de informações pelos sertões nordestinos. Dois pontos, segundo o autor, caracterizam a esta etapa. O primeiro deles, com a entrada dos cantadores nos meios de comunicação de massa entre os anos 1950-1960, mais especificamente, o rádio; ainda, acrescenta-se aqui a importância que os jornais impressos tiveram nesse processo. O segundo ponto está ligado ao surgimento dos grandes congressos que levaram aos futuros grandes festivais. A segunda fase-geração acompanha o crescimento da primeira e soma-se o uso de outros meios de comunicação como televisão e a indústria fonográfica (Disco de Vinil, ou LPs; CD-ROM; e, mais tarde, DVD-ROM).

Esta gama de cantadores é responsável pelo crescimento urbano da cantoria e pela nacionalização de alguns repentistas. O grande Festival de Campina Grande-PB, em 1974, parece ser o grande divisor de águas, entre outros motivos, pela introdução de novos repentistas na competição por espaços que já estavam sob posse dos antigos cantadores da primeira fase da Geração Moderna. Sobretudo, é neste momento, pós 1960, que a cantoria ganha às formas profissionais que é visto hoje em lei (Lei nº 12.198, de 14 de janeiro de 2010). A terceira fase, conforme definição de Damasceno, é composta pelos jovens que aproveitam a visibilidade da mídia e, da já fixa urbanização da cantoria; a facilidade de comunicação, com a internet e das novas facetas que a profissionalização traz, como diálogo com outros elementos culturais, a exemplo do *rap*³¹⁶.

Antes da primeira metade do século XX era muito difícil encontrar repentista de origem urbana – a grande maioria nasceu nas zonas rurais das cidades do interior. Logo, a maioria dos cantadores tinha a viola como um segundo sustento familiar, vivendo a

³¹⁵ Aqui divido como pode observar em fases de uma única Geração, da Geração Moderna de Cantadores.

³¹⁶ Discurso rimado que surgiu nos EUA no fim do século XX e está inserido na cultura do *Hip Hop*. Pode ser cantado com ou sem acompanhamento musical (*beatbox* ou *Dj mixer*). Há ainda os momentos de duelo entre os praticantes (*MC's*).

maioria de agricultura, comércio, etc. Para viver da cantoria, antes dos festivais e grandes congressos, era necessário, mais do que hoje, fazer grandes deslocamentos para vender a arte do improviso³¹⁷. O letramento básico era importante neste meio em que os cantadores viviam, pois, em muitos casos, eles migravam para a manufatura de folhetos. Com isso, “o cantador sabe que está inserido numa sociedade em que, para a classe e cultura dominantes (e também em grande parte para os dominados, inclusive os analfabetos), só é considerado ‘cultura’ o que é veiculado pela escrita”.³¹⁸

Os violeiros com prestígio, de um modo geral, viajavam centenas de quilômetros para as mais variadas apresentações e tal fato é mostrado com a participação de alguns consagrados poetas como os Irmãos Batista³¹⁹, Severino Pinto (1896-1990) e Domingos Fonseca (1913-1958), Agostinho Lopes (1906-1972), Vicente Grangeiro (1901-?), José Alves Sobrinho³²⁰ e outros poucos, que estavam circulando no período aqui estudado entre, principalmente, São Paulo, Rio de Janeiro (então capital do país), Recife, Fortaleza e João Pessoa. Participaram, senão de todos, da maioria dos congressos de cantadores organizados entre 1946 e 1960³²¹.

Como se deu tal prestígio? Acredita-se que foi a grande capacidade de improvisação e de articulação, que ao estreitar a relação destes com o público, teve, como consequência, uma aproximação com veículos de divulgação que não fosse os folhetos para dar continuidade a sua renda familiar. Segundo Damasceno:

Esta intensa movimentação é ela própria um reflexo da inserção nos meios urbanos e uma aproximação com setores políticos e intelectuais com quem travaram contato, para quem cantaram, através de quem resolveram problemas mais imediatos, ou mesmo obtiveram oportunidades na programação de rádio³²².

Os jornais divulgavam esse tipo de mudança encontrada nos cantadores, muito com a intenção de quebrar estereótipos para conquistar um novo público. Ao fim do I

³¹⁷ O antropólogo fez uma pesquisa prática de campo para trabalhar as facetas da cantoria de viola procurando analisar a relação entre ação e estrutura dentro do campo social da cantoria. SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. **A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino**. Brasília, 2009. Tese (Doutorado em Antropologia), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de Brasília, 2009. Ver capítulo III.

³¹⁸ AYALA, 1988. p. 20.

³¹⁹ Lourival Batista (1915-1995), Dimas Batista (1921-1985) e Otacílio Batista (1923-2004).

³²⁰ Nome artístico de José Clementino de Souto (1921-2011). Importante cantador no que se refere ao levantamento de dados biográficos e antologias poéticas.

³²¹ DAMASCENO, 2012. p. 223.

³²² *Ibidem*.

Congresso de Cantadores do Nordeste, em 1948, o jornal *O Globo* realiza a matéria abordando sobre esses novos cantadores. Publicaram no artigo:

Os homens trazidos ao Recife pelo poeta Rogaciano Leite não nos davam a impressão de estarmos ouvindo matutos analfabetos, com indumentaria falsificada. O aspecto e a linguagem dos atuais cantadores nordestinos estão sofrendo a influência da civilização hodierna. Todos os violeiros são rapazes apresentáveis, usando roupas de linho, óculos e gravatas da moda. [...] Raramente se nota um ou outro erro de concordância no linguajar do cantador. Isso, sem dúvida, nasce do rápido processo verificado na civilização nos últimos dez anos.³²³

Os cantadores começaram a mudar e estipular novas formas de construção do campo de atuação, bem como, elaborar diferentes maneiras de interagir com o público, agora diversificado entre o popular e elite das cidades grandes. Esse tipo de postura é trabalhada por alguns autores que envolvem essa perspectiva em uma noção de “travestir-se de poder”³²⁴ entrar na moda vigente das grandes cidades, abandonar alguns adornos comuns do sertão (chapéu de couro, por exemplo) e tornam-se a imagem dos homens citadinos³²⁵. Esse tipo de adequação aos novos ares em que apresentam seus versos os faz tornam mais atrativos para um público novo, bem como a da elite econômica dos grandes centros urbanos. Nota-se também o quão a representação da matéria difere da forma apresentada pelo folclorista Rodrigues de Carvalho no início do século XX.

Importante salientar que o “travestir-se de poder” não necessariamente seja algo forçado ou com intuito de abandonar as raízes interioranas – até porque o sertão comumente é o alimentador imagético destes repentistas –, mas sim uma característica

³²³ *O Globo*, 18 out. 1948. Acervo digital de O Globo.

³²⁴ Ângela Grillo trabalha os momentos de mudança de representação na imagem do cangaceiro nos folhetos no início do século XX, onde de início, “vê os homens humildes diante do poder dos coronéis, para em seguida analisar a inserção do bandido – herói nesse contexto”. GRILLO, 2015. p. 165 et. seq. Rômulo Oliveira trabalha igualmente o projeto de “travestir-se de poder”, porém nos membros que promoveriam a criação da Academia Pernambucana de Letras, no qual, há um tom nos jornais de os caracterizá-los pertencendo a um status de elite, vê-se quando o historiador analisa as imagens publicadas dos literatos: “Elas distinguem os homens pelo traje de casemira, geralmente um fraque no lugar da sobrecasaca, o porte suntuoso e elegante, a gravata borboleta ou tradicional, os bigodes ou barbas tratadas, a expressão de seriedade, como se fossem incapazes de representar o sorriso da sociedade. São figuras que imprimem a imagem de ser civilizado, culto, erudito, de fino trato, bom gosto e cortês. Elementos como o pince-nez ao invés dos óculos completam a construção dos modismos que aderiam tais sujeitos.” Cf. OLIVEIRA JÚNIOR, Rômulo José Francisco. “OS OPERÁRIOS DAS LETRAS”: O campo literário no Recife (1889-1910). Recife, 2016. Tese (Doutorado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, 2016. p. 157.

³²⁵ O mesmo é identificado na figura dos sambistas cariocas no processo de “descer” o morro e ganhar os salões da elite no Rio de Janeiro.

que pode ser normal de jovens que passam a morar ou frequentar com mais as cidades grandes e, com isso, passam a ser influenciados pela moda local, que também não muito diferente do que era visto nos interiores com a diminuição das fronteiras com estradas, trens, rádio, etc.

Os congressos e festivais trouxeram o pagamento por contrato e premiações aos cantadores; ao passo que na cantoria tradicional de pé-de-parede, a bandeja foi uma importante forma de interlocução entre o cantador e seu público. Ao contrário de um espetáculo de música, por exemplo, os quais existem distanciamento entre artista e quem o prestigia, a interação do público com os cantadores é expressiva, sendo sentida desde as exageradas palmas para as boas poesias, ou "pagar o verso" quando um membro da plateia gosta do verso e deposita o valor justo por ela na bandeja. E, em meio a esse público surgiu os apologistas, ou seja, críticos e grandes divulgadores da arte de improvisar.

Notadamente, em muitos casos tais apologistas viraram os chamados folcloristas e passaram a registrar e estudar os cantadores, em especial, na primeira metade do século XX. De acordo com Ayala:

Se analisarmos a constituição do público, encontraremos, nos diferentes contextos da cantoria, uma parcela da audiência composta por indivíduos que conhecem profundamente os mecanismos da composição poética, o que lhes possibilita fazer o julgamento crítico da produção literária no momento em que são cantados os improvisos. Estes críticos populares são os chamados apologistas e são eles que, com sua vivência poética, distinguem os maiores cantadores dos menores³²⁶.

O público torna-se dinâmico na cantoria a partir da virada do século XX. Surgem os apologistas e desses saíram muitos autores que fizeram trabalhos folclóricos (Leota, Coutinho Filho, Cascudo, etc.). Por essa perspectiva, como visto no **Capítulo 2**, os violeiros foram apresentados a cidade em muitos casos pelas mãos dos folcloristas com o papel de representantes da cultura popular nordestina. Diante disso, é observável que o popular, através das representações dos literatos, é uma construção dos intelectuais.³²⁷

³²⁶ AYALA, 1988. p.21.

³²⁷ Roger Chartier trabalha essa noção de construção do popular como construção de uma elite intelectual em, "as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais "representantes" (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe." CHARTIER, 1991, p. 183.

A relação dos artistas com o público nos festivais mesmo que tenha sido, de certa forma, fragilizada tornando-se indireta com o não uso da bandeja e a adoção de cachês e premiações, ainda se mantinha através das palmas, como acima afirmado, mas também, como visto em alguns eventos e congressos, por meio da interação criada pela possibilidade dos presentes em fornecerem motes para os cantadores improvisarem. Até mesmo quando os repentistas migraram para o rádio – muitos em grande parte sendo os próprios locutores dos programas –, a proximidade entre violeiro e seu público se dava através dos ouvintes ligando (ou enviando cartas) para oferecer motes. O que estimulava maior participação de quem acompanhava os programas, pois, sempre que era dito o tema também era anunciado quem o pediu/fez.

Já na década de 1940, a relação jornal impresso-rádio era uma grande forma de divulgação da poesia, além de propaganda para os eventos. O *Jornal do Commercio* aproveitando a vinda dos poetas para o I Congresso de Cantadores do Nordeste, em 1948, anuncia uma apresentação dos mesmos no auditório da *Rádio Jornal do Commercio*, que fora ouvida pelos ouvintes da emissora radiofônica.

Fig. 13



Fonte: Anúncio que ocupava toda parte inferior da página In: *Jornal do Commercio*, 08 de outubro de 1948. Acervo FUNDAJ.

Com a entrada do rádio no meio da cantoria de viola surge uma mudança na dinâmica público-cantador. Ao passo que os ouvintes foram uma peça chave no desenvolvimento do espetáculo, com o rádio há um distanciamento dessa relação. Para suprir a relação que se esfacelou, os cantadores acabam por receber temas, motes, etc. através de cartas e, com o passar dos anos, por telefonemas atendidos ao vivo. Sobre essa nova estratégia na dinâmica da cantoria, Maria Ayala nos diz que:

Um outro contexto de atuação dos repentistas são os programas de rádio. A relação público-cantadores é indireta e mediada pelo aparato técnico da indústria cultural, mas mesmo assim o público pode interferir. Os ouvintes fazem pedidos, através de cartas enviadas à emissora ou em encontros diretos com os poetas responsáveis pelo programa.

Os repentistas comumente são os locutores de seus programas e, para satisfação de seu público, anunciam enfaticamente que em atendimento a fulano ou sicrano vão cantar tal gênero ou canção. Desta forma, integrantes do público sentem-se valorizados ao ouvirem seus nomes pelo rádio e continuam enviando pedidos ao programa.³²⁸

Tal fato é construído como a estratégia da Geração Moderna de Cantadores, a qual, insere novos mecanismos para “vender”/alcançar um público novo ou mais abrangente, ao mesmo tempo que deseja ser caracterizado como profissional inserido neste meio, separando-se assim de práticas anteriores (Geração Clássica)³²⁹. Ao passo que a cantoria começou a ser um tema de notícias, novas aberturas ocorrem e vê-se, até mesmo, um cantor e jornalista (organizador de congressos) Rogaciano Leite³³⁰ escrevendo para os jornais de grande circulação do Nordeste (*Diario de Pernambuco, Jornal do Commercio, Gazeta do Ceará*, entre outros).

O segundo ponto que Damascena apresenta como característico da Geração Moderna é exatamente a criação dos congressos. Logo, segundo o autor: "estas duas interferências foram acompanhadas por um deslocamento que se intensificou de forma acentuada, sobretudo nas principais capitais do Nordeste"³³¹.

Hoje a cantoria de pé-de-parede refere-se àquelas que rebuscam a tradição das antigas pelepas. Muito se deve ao surgimento dos congressos – torneio de cantadores cujo uma mesa julgadora escolhe as três melhores duplas, no geral; no caso aqui mostrado em um momento mais a frente, o público que escolhe os vencedores. Ainda nos anos de 1940, observa-se, no levantamento de informações em periódicos, a presença também do termo "torneio", que apesar de fazer mais jus ao que de fato ocorre nos eventos, não vingou, sendo, então, perpetuado o termo "congresso".

Outro termo comum é “festival”. Porém, segundo Pedro Filho, a diferenciação entre Congresso e Festival está na relação, principalmente, na quantidade de dias que o evento tem, ou seja, "em regra geral, [o festival] realiza-se em uma só noite, mas existem os grandes festivais, chamados congressos, que duram três noites, com eliminatórias"³³². O autor ainda aponta o surgimento dos grandes campeonatos, que possuem cerca de 18 duplas – os menores costumam ter, em média, seis duplas –, indo

³²⁸ AYALA, 1988, p. 30.

³²⁹ O conceito de estratégia é abordado por Michel de Certeau ao estudar os mecanismos de táticas sociais no cotidiano. Ou seja, agrupamentos sociais sentem-se na necessidade de usar táticas para “surgir no mundo” para compartilhar o produto que têm em comum. Cf. CERTEAU, 1998.

³³⁰ Sobre Rogaciano Leite há um tópico específico em seguida.

³³¹ DAMASCENO, 2012, p.217.

³³² ERNESTO FILHO, 2013. p. 30.

para a final as três melhores integrando o processo de tornar a cantoria de viola em uma prática cotidiana das pessoas que moram nos centros urbanos³³³. Assim, Pedro Filho completa, "festival é, portanto, a cantoria moderna, que sai do ambiente rústico dos sertões para ocupar espaço nos clubes, teatros e ginásios esportivos dos grandes centros. É a fase de urbanização da cantoria"³³⁴. Os congressos, desta forma, assumem a forma de apropriação da cantoria de viola, dentro da própria prática, buscando uma nova leitura dos antigos desafios do século XIX. Evangelista e Souza corroboram o pensamento da seguinte maneira:

O congresso de violeiros, ao passo que conserva certas características da cantoria, apropria-se de outras, quebrando a monotonia das formas, desenvolvendo-as, refundido-as [sic]. Quanto aos seus poetas, estes saíram da unidade da experiência "arcaica" para a pluralidade "modernizada", dentro da regra geral de renovação da tradição³³⁵.

Tais facetas, como visto na introdução, que a cantoria adquiriu ao longo da primeira metade do século XX são compreendidas dentro da noção de apropriação e representação dos antigos debates entre os cantadores e, juntamente com os diálogos culturais (circularidade), possibilitaram novas perspectivas, uma nova forma de se fazer repente.

Em vias gerais, os cantadores até o início do século XX não tinham a cantoria como forma de sustento, sendo em sua grande maioria agricultores. Com as mudanças trazidas com os avanços tecnológicos (rádios, estradas, trem) a comunicação Sertão-Litoral tornou-se mais fácil e atrativa para aumentar a renda familiar. Tal fato, de certa maneira, foi o pequeno passo para a profissionalização do cantador de viola que só veio a torna-se realidade em fins da segunda metade do século XX.

Os Congressos na segunda metade do século XX trazem um novo elemento ao mundo da cantoria, o elemento "mesa julgadora". A mesa, em geral, é formada sempre por poetas ou apologistas, ou seja, por pessoas que tenham certa familiaridade com a arte de improvisação³³⁶, sendo composta, normalmente, de seis a sete julgadores, inclusive o presidente, que tem o voto de minerva em caso de empates. Os

³³³ Ibidem.

³³⁴ Ibidem.

³³⁵ EVANGELISTA, Jucieude. L.; SOUZA, Karlla C. A. A poesia em movimento: enraizamento e itinerância no repente. In: **XV Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste e Pré-Alas Brasil**, 2012. pp. 3-4.

³³⁶ ERNESTO FILHO, 2013. p. 32.

organizadores (ou comissão de organizadores) fazem os convites aos poetas que, a critério destes, formam as duplas. Os membros da mesa escolhem os motes a serem sorteados para que os poetas declamem os versos. Cada rodada varia, mas normalmente são dez minutos para o gênero cantado. Todos os integrantes da mesa recebem um papel para ser preenchido (conforme ilustração abaixo) e, só então, o presidente faz a contagem final e elege os vencedores. Há ainda a eleição do "Cantador da noite" pela plateia realizada por meio de aplausos. Em alguns casos, o eleito não confere com o melhor participante escolhido pela mesa julgadora.

Como os festivais e/ou congressos não eram organizados nem regulamentados por uma única instituição, as regras estipuladas em cada encontro de cantadores faziam parte de um ideal comum entre seus fomentadores, podendo variar de evento para evento, de organizadores para organizadores. Hoje, os congressos costumam ter um estatuto para impedir abusos e legitimar os vencedores. Luís Wilson³³⁷ fez o levantamento detalhado das regras do III Congresso de Repentistas e Poetas Populares de São José do Egito em 1979, encontrando algumas diferenças do programa organizacional dos congressos e festivais proposto por Pedro Filho. Nas normas do congresso, na seção "Do critério de classificação", constavam quais obrigações os poetas tinham de cumprir:

I - As duplas concorrentes terão cada uma o prazo de 20 (vinte) minutos para demonstrar sua habilidade na arte da poesia improvisada, através dos estilos escolhidos pela Comissão Organizadora do Congresso.

II - Os modelos escolhidos pela Comissão foram os seguintes: A tradicional sextilha em "mote" para ser glosada em versos de sete sílabas. Um "mote" em 10 (dez) sílabas e um gênero sorteado.

III - Para o 1º estilo as duplas terão o prazo de 10 (dez) minutos, para o segundo, de 5 (cinco) minutos e para o terceiro, de 5 (cinco) minutos.

IV - O assunto da sextilha será sorteado no momento da apresentação de cada dupla, como todos os motes³³⁸.

É conveniente abrir um parêntese para o entendimento da complexa circularidade cultural a qual passou a construção do repente de viola. Comumente um elemento de uma tradição popular, os congressos de repentistas foram encarados como inovador, demonstrando um pioneirismo dentro da tradição³³⁹. Contudo, toda tradição

³³⁷ WILSON, 1986. pp. 34-37.

³³⁸ Ibidem. p. 37.

³³⁹ Para Ginzburg, esse tipo de postura de considerar um determinado elemento da cultura como sendo inovador, quebra com a noção de diálogo entre as classes e as práticas culturais. Logo, "Insistindo nos

cultural, seja ela de origem popular ou de elite, tende com o tempo a sofrer um diálogo entre elas, podendo, inclusive, chegar a um ponto onde não se distingue de onde surgiu determinado elemento constitutivo de seu legado. Pereira da Costa registra os chamados *Oiteiros Poéticos*: grupos de poetas que se apresentavam com bastante semelhança aos congressos de repentistas. Segundo o mesmo, tal prática é longínqua, havendo registros dela no século XVI no estado de Pernambuco, a qual ganhou forte prestígio até o início do século XIX, onde, por volta de meados deste mesmo século caiu em total desuso. Os *oiteiros* consistiam,

Em Pernambuco, como vimos, era à noite que se efetuavam os *oiteiros*, para o que se armava um elegante palanque no pátio da igreja, como que representando o monte Parnaso, sobre o qual tinha assento uma mulher convenientemente trajada, figurando de musa a qual **distribuía os motes para serem glosados pelos poetas que concorriam ao certame.**

Toda a praça se iluminava e se adornavam o palanque, e dado o mote pela musa, cujos conceitos eram sempre adequados ao objeto da festa, quer fosse religiosa ou não, aquele dentre eles que se propunha a glosá-lo, batia palmas e recitava imediatamente a glosa. Não rara as vezes acontecia aparecer mais de uma glosa sobre o mesmo mote.

Se a poesia agradava, harmonizando-se perfeitamente ao objeto do mote, e formando um pensamento e naturalmente desenvolvido, uma peça, enfim, artisticamente burilada, **era o poeta vitoriado pelo povo com frenética aclamação de palmas;**[...].³⁴⁰

Esse tipo de prática é apontada por Rômulo Oliveira Júnior como reflexo de um letramento crescente na capital do estado, bem como um progresso intelectual:

As conferências literárias tinham os motes lançados previamente, em que os oradores levavam os versos, discursos e exageravam na verborragia e no vocabulário difícil. Ou os motes eram lançados na hora e vários participavam recitando versos decorados ou improvisados. Tal prática da oralidade remontava aos tempos das apresentações de *oiteiros* e ao mesmo tempo simbolizava o progresso intelectual, bem como a exposição das pessoas que se letravam e estavam circulando entre o espaço público e privado.³⁴¹

elementos comuns, homogêneos, da mentalidade de um certo período, somos inevitavelmente induzidos a negligenciar as divergências e os contrastes entre as mentalidades das várias classes, dos vários grupos sociais, mergulhando tudo numa mentalidade coletiva indiferenciada e interclassista”. GINZBURG, Carlo. **Os andarilhos do bem**: feitiçaria e cultos agrários nos séculos XVI e XVII. São Paulo: Cia. das Letras. 1988. p.12

³⁴⁰ PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto Pereira. **Folk-lore pernambucano**: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco. 2ed. CEPE Editora, 2004. p. 293-294. (grifo meu). Rômulo Oliveira Júnior ao estudar a atuação literária em Pernambuco em fins do século XIX, aponta que o desenvolvimento de encontros (desde *oiteiros* até sociedades literárias) para discutir literatura foi fundamental para a construção de um órgão que fosse a representação legal dos literatos e poetas, Academia Pernambucana de Letras. Cf. OLIVEIRA JÚNIOR, 2016. Ver Capítulo I.

³⁴¹ OLIVEIRA JÚNIOR, 2016. p. 126.

Dois pontos se assemelham com o que foi visto nos primeiros congressos. No primeiro, diferente da prática da musa, eram fornecidos aos competidores motes ou pela assistência, ou pelo público. Por fim, ainda sem existir uma mesa julgadora nos moldes dos contemporâneos congressos, a aclamação do público definia o vencedor. Um método comum entre os repentistas do fim do século XIX, e até mesmo ao longo da primeira metade do século XX, consistia no uso de absurdos em suas poesias ou mesmo uma mudança da temática, muito em voga pelo desenrolar da cantoria. Tal tipo de prática também foi observada por Pereira da Costa nos saraus dos *oiteiros*, onde:

Nesse poético passatempo, que tinha por cenário quase sempre a praça pública, diz Pacífico do Amaral, não era raro ver-se os poetas repentistas empenhados em levar de vendida uns aos outros, na pugna das consoantes e rimas, desviarem-se reciprocamente do assunto principal e atirarem-se ao desconhecido, completando muitas vezes em sentido inteiramente contrário ao pensamento apenas enunciado pelo colega *in frente*, como também aproveitarem-se do ensejo para ferirem com epigramas e indiretas este ou aquele indivíduo, costume ou uso.³⁴²

Há uma aproximação dessas práticas com o repente de viola não somente na mudança de sentido que o verso toma, mas também, em sua forma comum de improvisação: a quadra. Pereira da Costa apresenta alguns versos que sobreviveram da primeira metade do século XIX, a exemplo de um oiteiro que houve em Recife após algumas festas em homenagem ao nascimento de D. Pedro II, em 1825. Na ocasião, os poetas Batista e Camões debateram em glosas:

Batista:
Ao nascer este menino
Que o império governará

Camões:
Para o banquete dará
Dona Maria o pepino

Batista:
Oh! Que presente mofino
O tal do pepino ofertado

Camões:
Batista, estás enganado
Porque o pepino dela,
Cozido em gorda panela
É excelente bocado!³⁴³

³⁴² PEREIRA DA COSTA, 2004. p. 294.

³⁴³ *Ibidem*. pp. 294-295.

Nota-se uma forte semelhança com o modelo antigo de mourão bastante difundido entre os repentistas, porém com uma linha a mais na última estrofe rimada (no caso do mourão, termina-se em três linhas a última estrofe). Maior similaridade são as décimas em mote que nos *oiteiros* eram declamadas, onde até mesma a estrutura rimática (ABBAACCDDC) acompanha os repentistas até hoje. Pereira da Costa destaca o mote “A Conceição de Maria” dado nas comemorações das festas de Nossa Sr.^a da Conceição, do Menino Deus e N. Sr.^a. do Livramento. Nele podem-se perceber as afinidades com o esquema de rimas das décimas heptassilábicas comum na cantoria. Segundo Pereira da Costa, remete para meados do século XVIII:

Fez Deus no dia primeiro
O mundo sem luzimento;
No segundo o Firmamento
E fez o mar no terceiro;
No quarto fez o Luzeiro,
Que a todo o mundo alumia,
No quinto a animália,
No sexto fez os Humanos;
Daí a quatro mil anos
A Conceição de Maria.³⁴⁴

A complexidade de apontar as barreiras das tradições demonstra-se mais multiforme e inviável do que comumente é estabelecido. No século XX, uma nova gama de poetas surge trazendo releituras e um matulão poético repleto de apropriações culturais. Mas quem eram os poetas que Ariano afirmou pertencer a “Escola Moderna”? O que eles tinham de diferente dos seus predecessores sertanejos e *oiteiros* oitocentistas da capital pernambucana? Como já apontado, estes cantadores começaram a se aliar ao rádio, fazer parte cada vez mais das páginas dos folcloristas que buscavam um símbolo/representante da cultura e, não menos importante, a criação de uma nova forma de se fazer cantoria, os congressos.

Muitos repentistas da primeira fase da Geração Moderna, que ganhou os grandes palcos como os Irmãos Batista e Severino Pinto, tiveram como grande precursor e inspirador o poeta *Antônio Marinho do Nascimento* (1887-1940)³⁴⁵. Nascido no

³⁴⁴ Ibidem. p. 295.

³⁴⁵ A admiração dos poetas deste período por Marinho é observada na ocasião, em 1946, da instalação do busto do repentista em São José do Egito com o epigrama em forma de verso: “Em novecentos e onze/ Tremulou seu estandarte/ Quando este peito de bronze/ Deu início a esta arte.”

povoado Mundo Novo pertencente ao município de São José do Egito-PE, Marinho inspirou e cantou junto de grandes astros do repente, como Rogaciano Leite e Severino Pinto. Sua voz entoada e a capacidade de improvisar versos carregados de humor em pelepas tornou-o o que Luís Wilson chama de “I faraó do reino dos cantadores de São José do Egito”³⁴⁶. Assim, como para muitos cantadores contemporâneos, a possibilidade do violeiro de viver somente da cantoria era quase impossível, mesmo assim:

Marinho teve a felicidade de nascer numa família ajusta. Cedo começou a trabalhar. Diversificou seu trabalho exercitando o ofício de pedreiro, carpinteiro, marceneiro, ferreiro e até oleiro. Só aos vinte e quatro anos pensou em fazer poesia. Acreditou na profissão de cantador e profissionalizou-se. Foi o primeiro cantador profissional de São José do Egito.³⁴⁷

O profissionalismo de Marinho, a que Ivo Mascena se refere, foi uma busca mais consistente por cantorias em sua região e, por vezes em outros cenários viajando pelo Nordeste. Mas a agricultura e outros trabalhos sempre estiveram presente. Começou sua carreira em 1911 e poucos anos depois, em 1915, viajou de trem de Rio Branco (atual Arcoverde-PE) para o Recife, onde enfrentou Zé Duda (1866-1931), famoso repentista da época. Sobre este encontro um folheto foi produzido, *Encontro de Antônio Marinho com José Duda, no Recife em 1915*³⁴⁸. Casou-se em 1918 com Isabel Neves Marinho com quem teve cinco filhos.

Sua vida de repentista ganhou maior notoriedade a partir da década de 1930 quando se mudou com a família por algum tempo para Alagoa de Baixo (atual Sertânia-PE). De lá passou um tempo morando sozinho em Caruaru, onde criou renome fazendo cantorias na *Feira do Gado*³⁴⁹ local. A importância de Marinho em Caruaru é apontada por Mascena da seguinte forma:

³⁴⁶ WILSON, 1986, p. 159.

³⁴⁷ VERAS, Ivo Mascenas. **Antônio Marinho do Nascimento**: o precursor dos repentistas de São José do Egito: história de uma vida. Recife, Bagaço, 2007. p. 33.

³⁴⁸ Apesar de o folheto afirmar em seu título que o encontro tenha sido no Recife, em uma dada estrofe do mesmo o poeta afirma que foi até Moreno-PE (Na Vila de Natã) para fazer a peleja com Zé Duda. Luís Wilson (WILSON, 1986. p. 164) põe a autoria do folheto a Antônio Marinho, porém, também é possível ver na contra capa do folheto “Os milagres ou curas de Madame Jael em Recife” de João Ferreira Lima afirmar que o encontro de Antônio Marinho e Zé Duda era de autoria deste. Tais folhetos podem ser encontrados na Cordelteca Digital do CNFCP.

³⁴⁹ Local de comercialização de animais por fazendeiros da região. Tal tipo de feira é comum nas cidades do agreste e sertão pernambucano.

Marinho também exerceu sua influência em Caruaru, como repentista de talento. [...] Do centro da cidade para a Feira do Gado se realizava cantoria todo dia. Marinho ainda desviou uns dias do seu tempo para tocar roça. Depois de Marinho passaram por ali Pinto do Monteiro, Rogaciano Leite, Lourival Batista Patriota, [...]. Era tanto cantador que Aduino Ferreira um bom profissional passou a fabricar violas e vender.³⁵⁰

Com o desenvolvimento das estradas e do trem, as regiões mais próximas ao litoral começaram a se tornar atrativas para os poetas devido a uma grande concentração de ouvintes em um só local (feiras de gados, grandes mercados, etc.). No entanto, o peso da idade começou cedo para Marinho e ele decidiu voltar para o sertão por volta do ano de 1935. Desta vez, voltou a morar em São José do Egito para melhor educação dos filhos³⁵¹. E lá permaneceu até sua morte aos 53 anos de idade.

Claramente, Antônio Marinho está inserido em um momento transitório da cantoria de viola. Das antigas tradições das cantorias que podiam demorar a noite toda até as longas viagens até o litoral. Por mais que, aparentemente, não tenha participado de nenhum congresso, Marinho desempenhou um papel importante para os que nele se inspiraram para fazer do repente profissão. Ivo Mascena registrou um desses momentos das antigas tradições do repente no sertão. Na ocasião, Marinho cantava com o jovem Lourival Batista e, como era de costume, as cantorias podiam ir até o amanhecer do dia. Lourival com pouca experiência ficava constantemente reparando nas estrelas para se situar a que altura da noite estavam. Então, Marinho improvisou:

Todo Cantador novato
Para cantar se oferece
Da meia-noite por diante
Fica fazendo uma prece
À Deusa da Madrugada
Pra ver se o dia amanhece.³⁵²

A vida itinerante dos poetas do repente, como visto anteriormente, era algo bastante comum nos no final do século XIX e início do século XX. A dedicação aos versos foi inspiração para muitos cantadores, sendo uma verdadeira forma de vida. Entre os vários violeiros que declamaram, junto com Marinho, grandes desafios, destaca-se *Severino Lourenço da Silva Pinto*, conhecido como Pinto do Monteiro

³⁵⁰ VERAS, op. cit., pp. 42-43.

³⁵¹ Ibidem. p. 69.

³⁵² VERAS, Ivo Mascena. **Pinto Velho do Monteiro**: o maior repentista do século. Ed. do Autor, Recife, 2002. p. 119.

(devido ao seu local de nascimento, Monteiro-PB), pelo qual alguns estudiosos dizem que só foi derrotado em uma peleja pelo poeta acima mencionado.

Severino Pinto ganhou fama devido à rapidez com a qual processava improvisações, bem como seu humor ácido em desafios com outros cantadores. Ivo Mascena³⁵³ estipula que ao longo da vida, Pinto do Monteiro tenha cantado junto com cerca de cem cantadores. Teve sua infância e parte da vida adulta ligada ao campo, crescendo no Sítio Carnaubinha, no município de Monteiro-PB. Viveu com os pais até que se mudou para a Fazenda do Feijão (pertencente ao Cel. Sizenando Rafael de Deus), em 1910, para trabalhar de vaqueiro, ficando lá até seus 20 anos, em 1916.³⁵⁴ Em entrevista concedida à Orlando Tejo (1935-)³⁵⁵, em 1975, Pinto falou um pouco de sua trajetória na Fazenda do Feijão e como decidiu entrar para o mundo da cantoria. Ao ser perguntado como começou com a cantoria, o poeta afirmou:

Eu era vaqueiro na fazenda do Feijão, no município de Monteiro, do Coronel Sizenando Rafael de Deus. Ele era inimigo da cantoria.

Um dia eu disse que ia ouvir Antônio Marinho com Manoel Cletino Leite. Ele disse:

- Você não vai.

- Vou!

Ficou calado, passou-se... quando foi de tarde...

- Ô fulando, tem uma novilha minha com bicheira lá pros lados da lagoas das Marrecas, da Serra Vermelha, do Bola, por ali... vá pegar.

Eu fui ajeitar o cavalo, aí me lembrei...

- Ah! Ele não quer que eu vá pra cantoria!

Aí fui, e no outro dia ele estava de cara fechada. Cheguei junto dele e disse:

- Tá aqui suas perneiras, seu gibão... não quero mais ser vaqueiro!³⁵⁶

De imediato, Pinto não tentou a profissão do repente para seu único meio de vida. Ficou “manzanzando... fui para Floresta do Navio e no dia 05.08.1916 me alistei no 3º Batalhão da Polícia. Saí de lá em 09.01.1919, em Serra Talhada”³⁵⁷. Neste tempo o recrutamento para o combate ao cangaço estava em alta, por isso a facilidade de alistamento. O pouco tempo que ficou na polícia foi marcado por insegurança e medo de uma profissão mais perigosa que de vaqueiro. Chegou a ser fichado e preso por

³⁵³ Ibidem. pp. 97-100.

³⁵⁴ Ibidem. p. 127.

³⁵⁵ Construiu fama como repórter e principalmente por escrever o livro *Zé Limeira: o poeta do absurdo*.

³⁵⁶ NUNES, Joselito. **Pinto Velho do Monteiro**: um cantador sem parelha. Bagaço, Recife, 2009. p.45.

³⁵⁷ Ibidem. p.46.

entrar em uma briga contra um colega de farda que espancava uma mulher. Até que se esgotou e pediu afastamento.³⁵⁸

De volta a sua terra natal, teve a oportunidade de cantar com Manoel Clementino Leite na ausência de Antônio Marinho, que não pôde comparecer. Disse: “Clementino pegou a cantar com um tal de Saturnino Mandu... aí eu disse: - Se for para cantar desse jeito, eu também canto!”³⁵⁹. A partir daí sempre que possível, participou de cantorias. Segundo Ivo Mascena, sobre o episódio com Manoel Clementino, este varreu elogios ao iniciante no repente:

O seu potencial poético já era propalado desde o seu tempo de vaqueiro. Um bom repentista naquela época já era uma projeção invejável para muitos jovens pobres. Pinto era inteligente, dinâmico e simpático. Não tendo instrução se ressentiu da falta desse atributo e era preciso a todo custo adquiri-lo.³⁶⁰

Pinto, ao contrário de outros cantadores que fizeram parte desta fase da cantoria, não tinha um nível escolar alto³⁶¹ e tentou suprir desenvolvendo mais suas estratégias de improvisação, bem como construir um arcabouço temático para os debates com outros repentistas. Do sertão, seguiu o rumo de muitos retirantes para tentar a sorte na capital pernambucana. Morou no bairro do Arruda, subúrbio do Recife, e nesta cidade tentou ser novamente policial, mas com sua ficha manchada não teve sucesso. Em 1930, tentou instalar uma fábrica de cuscuz ao mesmo tempo em que fazia cantorias no Mercado de São José³⁶², muitas delas com o Cego Cesário (já citado). Segundo Pinto, ainda na entrevista concedida a Orlando Tejo, disse que ganhava “duzentos bem cedo, cem de noite, a cem réis..., ganhava dinheiro como o diabo”³⁶³. Nota-se que a tarde o mesmo fazia cantorias pelo mercado, pois, o número de pessoas comprando era menor e os comerciantes teriam mais tempo de ouvi-los.

³⁵⁸ VERAS, 2002. p. 128.

³⁵⁹ Ibidem.

³⁶⁰ Ibidem. p.129.

³⁶¹ Segundo VERAS, 2002, p. 80, Pinto do Monteiro não teve educação básica e média, recebeu apenas aulas particulares – não fica claro com que idade foram tais aulas, se ainda criança ou já adulto, quando melhorava sua prática de cantoria –, onde aprendeu a escrever e ler, porém, criou o hábito de ler. Cantando com o poeta José Faustino Vilanova foi incentivado a ler os manuais escolares para desenvolver tanto a escrita e leitura, quanto a sua caixa mental de rimas e temas.

³⁶² Segundo WILSON, 1986. p. 374, Pinto do Monteiro tentou neste período que morou na capital ser enfermeiro no Hospital da Tamarineira no Recife.

³⁶³ NUNES, 2009. p. 46.

Com o tempo o empreendimento do cuscuz não o estava lhe satisfazendo como antes e resolveu largar. Ficou por um tempo só de cantoria pelo Mercado, porém, acabou por não lhe agradar a vida de (quase) pedinte que muitos cantadores tiveram pelos mercados públicos. Viu que o comércio da borracha estava crescendo e, “meti o pé para Fortaleza, Belém do Pará, Manaus, Porto Velho, Guajará-Mirim, voltei para Belém, fui de novo para Manaus...”³⁶⁴.

No início dos anos 1940, foi para o Acre onde trabalhou como guia dos rios da região. Fico na localidade até o fim da II Guerra Mundial, em 1945, quando volta para o sertão nordestino devido, segundo fala do mesmo na entrevista a Orlando Tejo, “a saudade da cachaça daqui era danada, aí eu voltei”³⁶⁵. Em seu retorno, começou a cantar com Lourival Batista³⁶⁶, vinte anos mais jovem, com quem teve uma parceria de décadas. Em um desafio com o Lourival, os poetas comentaram a viagem de Pinto ao Norte do país. Glosaram:

Lourival Batista:

Pinto foi pra o Amazonas
Pensando que enriquecia,
Além de não arrumar nada,
Se esqueceu do que sabia;
Nem canta como cantava,
Nem bebe como bebia...

Pinto do Monteiro:

Essa sua cantoria
Não me deixou satisfeito,
Nunca me faltou lembrança
E muita força no peito,
E a boca de beber
Ainda está do mesmo jeito.³⁶⁷

Ao voltar para o Nordeste, Pinto começou a cantar sem parar até que foi chamado para participar do I Congresso de Cantadores do Nordeste, em 1948. A fama cresceu e, juntamente com os Irmãos Batista, viajou no ano seguinte para o Rio de Janeiro para uma série de apresentações. Sobre sua vida a partir da década de 1950, finalizou, aproveitando sua fama de ser imbatível, a entrevista com Orlando Tejo afirmando: “Depois de 1950, a minha vida é essa mesma. De cantoria em cantoria,

³⁶⁴ Ibidem. p. 47.

³⁶⁵ Ibidem. Pinto, constantemente, em suas falas e versos tinha um tom irônico. Pode ser que essa resposta dada ao jornalista seja uma metáfora para “casa” ou “viola”

³⁶⁶ Formaram duplas depois da morte de Antônio Marinho, com quem Pinto tinha muito apreço na profissão.

³⁶⁷ VERAS, 2002. p. 137.

cantando com cantadores bons e ruins. Os bons são poucos. Agora os ruins... ‘é uma frasqueira que não tem prateleira que guarde’³⁶⁸.

Pinto do Monteiro é um bom exemplo do poeta itinerante que se profissionalizou, mas para tal algumas características foram fundamentais para prosseguir tirando sobrevivência apenas da poesia. Primeiramente, teve os conhecimentos, assim como o português, testados por poetas com uma escolaridade maior que a dele. Certa vez cantou com o poeta José Tota, que improvisou tentando se sobrepor a rapidez de Pinto com os conhecimentos temáticos:

Não tenho no improviso
Uma certa rapidez
Mas em História Geral
Eu posso cantar um mês
Como canto em Geografia
E discuto em Português.³⁶⁹

Em seguida, Pinto do Monteiro respondeu com seu humor característico:

O verso que você faz
Profundos defeitos tem
Tratando de uma matéria
Que de nós dois está além
Pois só um vernaculista
Conhece Português bem.³⁷⁰

Outro ponto importante sobre a trajetória dos cantadores é que, a exemplo de Pinto do Monteiro, os poetas que buscavam uma profissionalização no repente de viola tinham aversão aos versos decorados. Mascena observa que, apesar de Pinto ter passado bom tempo cantando no Mercado de São José, não procurou se reportar a versos feitos em folhetos para os desafios que travava com os cantadores. Assim, relatou o entusiasta e estudioso do repente: “acompanhei durante sessenta anos a trajetória poética de Pinto e nunca ouvi um colega dizer que ele tivesse usado versos de outros cantadores inclusive os romanceados”³⁷¹. Dado momento, em uma reportagem feita por Felisardo Moura, Pinto, já idoso, foi questionado se já havia feito balaio³⁷² na vida e para quem. Respondeu o velho repentista: “Pra Rogaciano Leite. Eu soube que ele estava cantando

³⁶⁸ NUNES, 2009. p. 48.

³⁶⁹ VERAS, 2002. p. 136.

³⁷⁰ Ibidem.

³⁷¹ Ibidem. p. 133.

³⁷² Termo usado para denominar versos decorados.

uns martelos lá em Fortaleza e dando em todo mundo, aí eu reparei oitenta ‘balaços’ e fui lá cantar com ele”³⁷³. O poeta ainda acrescentou que se lembrava de todos os versos, mas que não diria, pois, ainda poderia precisar com outro poeta. Somente forneceu como terminam suas estrofes: Desmanche agora o pacote que fiz/ Nos dez de galope da beira do mar”.

Analisando o material iconográfico encontrado de Severino Pinto, nota-se uma mudança na forma como se apresentava para o público, sendo visível que tal diversidade muito se deve a entrada dos poetas nos grandes palcos e a busca por novos públicos. Nas imagens abaixo percebe-se a diferença com a qual muitos poetas encararam tais mudanças, tanto de cenário de apresentação quanto ao tipo de plateia com as quais estavam lidando, principalmente a partir da década de 1940.

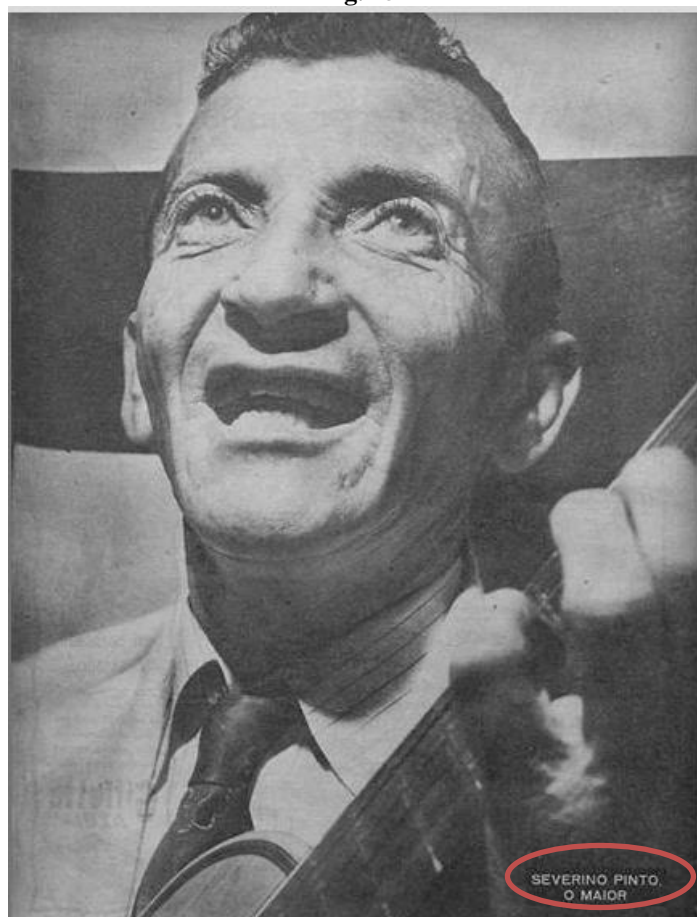
Fig. 14



Fonte: Pedro Bandeira (à esquerda) e Pinto do Monteiro, em 1946. NUNES, 2009. p. 126.

³⁷³ NUNES, 2009. p. 43.

Fig. 15



Fonte: Pinto do Monteiro em foto de página inteira In: **O Cruzeiro**, 25 jun. 1949. Matéria “Poesia, Feijoada e Viola” assinada por José Leal e fotografias de José Medeiros . Acervo BN. (grifo meu na legenda “Severino Pinto, o maior”).

Assim como nas capas dos folhetos, a representação dos cantadores de viola também é modificada ao longo do tempo. Na **Figura 14**, um registro de 1946, dois anos antes do I Congresso de Cantadores do Nordeste, percebe-se que os cantadores posaram para a foto com chapéus típicos de couro usados por vaqueiros no sertão e vestimenta mais simples. Ao mesmo tempo, foram registrados em uma posição típica usada pelos folcloristas (vide **Figura 2**), sentados como peças de museu. Já na **Figura 15** vê-se um poeta que se preocupou em mudar a aparência com a alteração do público alvo. Também nota-se a forma como o fotógrafo procurou retratar o repentista de baixo para cima, ao mesmo tempo que humaniza as expressões faciais do cantador. No próprio subtítulo da matéria da revista *O Cruzeiro* pode-se observar sutis traços desta nova fase: “Os cantadores nordestinos reúnem-se na residência do Prof. Nehemias Gueiros – Tarde

festiva para uma assistência de elite”³⁷⁴. Além dos familiares do dito professor, estavam presentes na ocasião jornalistas famosos, o poeta Augusto Schmidt e Gilberto Freire.

Na cantoria organizada na casa do professor Nehemias Gueiros estavam, além de Pinto, os Irmãos Batista. Estes caracterizam, não é à toa, a Geração Moderna de Cantadores, a qual, Ariano Suassuna chamou de Escola em reportagem para o *Jornal do Commercio*, em 1946.

O mais velho dos Irmãos Batista, *Lourival Batista Patriota* (conhecido como Louro do Pajeú), nasceu em 1915, no povoado de Umburanas, hoje município de Itapetim-PE, mas que na época fazia parte do território de São José do Egito-PE. Faz parte de uma família de longa tradição de cantadores, remetendo aos irmãos Nicodeno Nunes da Costa, Nicandro Nunes da Costa e Ugolino Nunes da Costa, famosos cantadores do início do século XIX³⁷⁵. Ainda muito jovem residiu em Recife com seus pais, onde completou os estudos básicos³⁷⁶.

Assim como, Severino Pinto, em 1930, substitui Antônio Marinho em uma cantoria, sendo esta uma das suas primeiras cantorias. Em outra passagem por Recife, em 1932, “o pai o surpreendeu cantando com um cego no Mercado de São José. Temendo a reação do patriarca, fugiu para João Pessoa e depois para o Rio Grande do Norte”³⁷⁷, iniciando sua carreira como repentista. O receio do pai talvez esteja no estigma do cantador ser encarado como pedinte, por isso, Lourival viajou para longe para começar sua carreira. Casa-se com Maria Honorina das Neves, em 1938, porém, a mesma falece em menos de dois anos de casamento. Volta a casar em 1948, com a filha de Antônio Marinho, Helena Neves Marinho, com quem teve nove filhos.

Desde cedo resolveu viver unicamente da arte de improvisar e por isso viajava bastante participando de quase todos os congressos de cantadores entre 1940 e 1960, escreveu bastantes folhetos, mas nenhum livro, ao contrário de seu irmão Otacílio. O maior destaque da vida de Lourival como cantador, foi ser conhecido por seus trocadilhos na hora de improvisar, fazendo-o ser chamado de “Rei dos Trocadilhos”. Exemplo bastante conhecido de um dos trocadilhos de Louro ocorreu quando cantava com o violeiro João Andorinha, no Recife, onde improvisou:

³⁷⁴ **O Cruzeiro**, 25 jun. 1949. Matéria “Poesia, Feijoada e Viola” assinada por José Leal e Fotos de José Medeiros. Acervo BN.

³⁷⁵ Já citados no Primeiro Capítulo e pertencentes à Geração Clássica de Cantadores.

³⁷⁶ WILSON, 1986. p. 292. Frequentou o Juvenato D. Vital, no bairro da Boa Vista, onde foi aluno da professora Beatriz Ferreira de Lima, filha de um famoso cordelista de São José do Egito, José de Lima.

³⁷⁷ *Ibidem*.

Pra ser dragão estás errado
 Mas Lourival te explica
 Tira letra, apaga letra,
 Bota letra, metrifica
 Tira o “d” e apaga o “r”
 Bota o “c”, ver como fica.³⁷⁸

O poeta Louro fez a transição da Geração Clássica para a moderna de cantadores. Tal fato é notado em sua produção artística. Começou produzindo alguns folhetos, alguns ganharam fama como *Juscelino Kubitschek de Oliveira: vida, progresso e morte do grande brasileiro*. E, ao mesmo tempo, gravou dois LPs, um com seus irmãos e outro com Pinto do Monteiro e Mocinha de Passira³⁷⁹.

O segundo irmão do trio de cantadores que compunham os Irmãos Batista era *Dimas Batista Patriota*, nascido na mesma região que seu irmão mais velho, em 1921. Viveu como cantor por volta de quinze anos e, assim como Rogaciano Leite, foi considerado um dos maiores eruditos entre os repentistas. Participou de inúmeros congressos, saindo vitorioso na maioria deles, inclusive no I Congresso de Cantadores do Nordeste, em 1948.³⁸⁰ Aos 50 anos de idade, em 1972, formou-se em Letras Clássicas pela Faculdade de Filosofia Dom Aurélio Matos, em Limoeiro do Norte-CE, cidade onde passou quase toda sua vida. Em 1979, conclui o curso de Direito, pela Faculdade de Souza-PB e, em 1983, graduou-se em Pedagogia, pela mesma universidade na qual estudou Letras Clássicas, onde já atuava como professor da disciplina de Português.

O lirismo de Dimas era bastante conhecido entre os repentistas. Alguns sonetos ganharam fama, a exemplo de *O Mundo*, feito em estrutura petrarquiana³⁸¹:

Não me conformo toda vez que penso
 Em ser a vida tão misteriosa
 Mas mesmo assim nesse negrume intenso
 Há quem o veja sempre cor de rosa.

A Terra, um globo, vai no azul supremo
 Acompanhando grande nebulosa,
 Quem pôs o homem nesse denso?
 Por qual motivo é que sofre e goza?

³⁷⁸ VERAS, Ivo Mascena. **Lourival Batista Patriota**. Recife: Ed. do autor, 2004. p. 300.

³⁷⁹ COSTA; PASSOS, 2013, p. 120.

³⁸⁰ Ibidem. p. 67.

³⁸¹ Referente ao poeta italiano Petrarca (1304-1374), a estrutura é composta de dois quartetos e dois tercetos.

Busco a verdade mas me desiludo
 Como é que a vida foi originada!
 Debalde é longo e cansativo o estudo,

A realidade nunca foi provada
 Pois se do nada originou-se tudo
 Justo é que um dia volva, tudo ao nada.³⁸²

O sucesso que o poeta Dimas fez em 1948 no Teatro Santa Isabel garantiu-o fama nacional, o que o possibilitou viajar para o sul em várias audições, como já afirmado acima. Gustavo Barroso (1888-1959)³⁸³, o então diretor do Museu Histórico Nacional, no prefácio de *Violas e Repentes*³⁸⁴, denomina umas das estrofes improvisadas por Dimas no I Congresso como estando entre as mais clássicas de todos os tempos na história da cantoria. Ao ser pedido para improvisar no mote “A saudade é companheira / De quem não tem companhia”, improvisou Dimas Batista:

Fraqueza da humanidade,
 Alguém dirá, mas não é!
 Diz a tradição que, até
 Jesus chorou, de saudade!
 Seu coração de bondade,
 Da virgem se despedia!
 Chorava, olhando a Maria,
 À sombra de uma oliveira!
 A saudade é companheira
 De quem não tem companhia!³⁸⁵

A estrofe foi posta ao lado de famosos poetas, como Nicandro Nunes, Romano do Teixeira e Antônio Pereira³⁸⁶ (1911-1983).

O mais novo no trio de irmãos cantadores foi *Otacílio Batista Patriota*, nascido em 1923, onde hoje é Itapetim-PE. Trabalhou até os dezessete anos como agricultor juntamente com a família e em uma Festa de Reis, em São José do Egito-PE, no ano de 1940, cantou pela primeira vez e decidiu tomar o repente como profissão³⁸⁷. Seus dois irmãos mais velhos já eram cantadores o que facilitou sua entrada no meio, porém, foi o

³⁸² Ibidem. pp. 72-73.

³⁸³ Além de folclorista e membro da Academia Brasileira de Letra, Gustavo Barroso era museólogo, cronista, romancista e advogado.

³⁸⁴ COUTINHO FILHO, 1972. p. 11.

³⁸⁵ LINHARES; BATISTA, 2013, p. 331.

³⁸⁶ O poeta analfabeto foi considerado um grande lírico das coisas simples, capaz de descrever com genialidade e encantamento a “saudade”, as “flores”, etc. um de seus versos mais famosos diz: “Quem quiser plantar saudade,/ Primeiro escale a semente,/ Depois plante em lugar seco/ Onde bata o sol mais quente, / Pois se plantar no molhado/ Quando nascer mata gente.”

³⁸⁷ Ibidem. p.17.

seu talento na improvisação que o fez ganhar ao longo da vida inúmeros torneios de cantadores.

Boa parte de sua trajetória foi vivida em Limoeiro do Norte-CE, onde teve seu contato com Ariano Suassuna, quando este passava férias no local. Em 1946, como visto, veio junto de seu irmão para cantar no Teatro Santa Isabel pela primeira vez. Cantou para várias autoridades ao longo da vida, a exemplo dos ex-presidentes: Eurico Dutra, Juscelino Kubitschek, João Goulart, Jânio Quadros, Figueiredo e Sarney. Em 1993, cantou para o Papa João Paulo II, quando este visitou Fortaleza.

Sem dúvidas, o que tem suma importância ao longo de sua vida foi a extensa produção de trabalhos escritos contendo diversificados tipos de repentes. Inúmeros folhetos foram escritos estando, entre eles: *A morte do ex-governador Dixcept Rosado*, *Zé Américo em versos*, *Versos a Câmara Cascudo*, *A Criança abandonada*, *O Caçador de veado*, *Versão apimentada do Velho João Mandioca*, *O que é que me falta fazer mais*, *O valor que o chifre tem*, *Peleja de D. Pedro I com Pelé*, *Peleja de Zé Limeira com João Mandioca*, além de outros. Gravou dez LPs com inúmeros cantadores entre a década de 1970 e 1980.

No decorrer de sua carreira reuniu em livros seus versos e cantorias, entre eles: *Poemas que o povo pede*, *Poemas e Canções* (1976), *Rir até cair de costas* (1979), *Poemas escolhidos* (1993) e em parceria com Oliveira de Panelas, 1996, *escreveu Poetas do Povo e da Viola*³⁸⁸. Uma de suas produções, em companhia de Francisco Linhares, tornou-se referência para todos os pesquisadores da história da cantoria de viola, a *Antologia Ilustrada dos Cantadores*, tendo sua primeira edição em 1976, fazendo parte de qualquer bibliografia básica sobre a cantoria de viola.

Três de seus poemas ganharam fama nacional ao serem utilizadas como letras de músicas por artistas ou bandas. *O Dólar e o Cruzado*, por Pinto do Acordeon³⁸⁹; *Martelo Agalopado*, pelo Quinteto Violado, em 1979; e, a de maior sucesso, criada em cima do mote em martelo “Mulher nova, bonita e carinhosa / Faz o homem gemer sem sentir dor”³⁹⁰, musicado por Zé Ramalho em 1979 e gravada por Amelinha, em 1982, que por sua vez foi trilha sonora para o seriado da Rede Globo *Lampião e Maria Bonita*, sendo conhecida do público em geral inclusive na atualidade. O poeta usou da temática

³⁸⁸ COSTA; PASSOS, 2013, p. 138.

³⁸⁹ Não confundir com Pinto do Monteiro.

³⁹⁰ Lançou essa poesia em um disco feito juntamente com Clodomiro Paes, em 1973, intitulado *Cantador, verso e viola*.

para falar de personagens históricos e suas relações com as mulheres. Em cinco estrofes, cada uma dedicada a um momento da história, Otacílio Batista escreveu:

Numa luta de gregos e troianos
 Por Helena, a mulher de Menelau,
 Conta a história de um cavalo de pau
 Terminava uma guerra de dez anos.
 Menelau, o maior dos espartanos,
 Venceu Páris, o grande sedutor,
 E Humilhou a família de Heitor,
 Em defesa da honra caprichosa.
 Mulher nova, bonita e carinhosa
 Faz o homem gemer sem sentir dor.

Alexandre, figura desumana,
 Fundador da famosa Alexandria,
 Conquistava, na Grécia, e destruía
 Quase toda a população Tebana.
 A beleza atrativa de Roxana
 Dominava o maior conquistador;
 E depois de vencê-la, o vencedor
 Entregou-se à pagã mais que formosa!
 Mulher nova, bonita e carinhosa
 Faz um homem gemer sem sentir dor.

A mulher tem, na face, dois brilhantes,
 Condutores fiéis do seu destino;
 Quem não ama o sorriso feminino,
 Desconhece a poesia de Cervantes,
 A bravura dos grandes navegantes,
 Enfrentando a procela em seu furor.
 Se não fosse a mulher mimosa flor,
 A História seria mentirosa!
 Mulher nova, bonita e carinhosa
 Faz o homem gemer sem sentir dor.

Virgulino Ferreira, o Lampião,
 Bandoleiro das selvas nordestinas,
 Sem temer a perigo nem ruínas,
 Foi o rei do cangaço no sertão;
 Mas um dia sentiu, no coração,
 O feitiço atrativo do amor:
 A mulata da terra do condor
 Dominava uma fera perigosa!
 Mulher nova, bonita e carinhosa
 Faz o homem gemer sem sentir dor.

Na velhice, o sujeito, nada faz...
 A não ser uma igreja que visita;
 Mas, se acaso encontrar mulher bonita,
 Ele troca Jesus por Satanás;
 Pensa logo no tempo de rapaz,
 Diz pra ela: “Me ame, por favor”
 A resposta que vem: “É não senhor.
 Sua idade passou, deixe de prosa.”
 Mulher nova, bonita e carinhosa
 Faz o homem gemer sem sentir dor.

Esse tipo de verso fez alguns poetas se destacarem por sua genialidade. Por vezes, em cantoria é dado um mote simples ou que busque uma determinada temática e que o poeta contorna e faz uma poesia além do tema proposto, como foi o caso do verso acima. Otacílio se destacou no cenário nacional por seus trabalhos bem elaborados que remontam a um estudo excessivo do poeta em aprimorar a rima ao máximo. Sinal de seu reconhecimento no meio artístico foram as inúmeras matérias produzidas em jornais impressos e televisivos, bem como um documentário intitulado *Otacílio Batista: a voz do Uirapuru*³⁹¹.

O último poeta aqui explanado não nasceu no Polígono da Poesia, mas tem um papel fundamental no desenvolvimento do repente de viola como profissão. *Domingos Martins da Fonseca*³⁹², além de ser um dos vitoriosos no I Congresso de Cantadores do Nordeste, contribuiu para a criação de uma das primeiras associações de cantadores.

Nascido no povoado de Santa Luzia, pertencente a cidade de Miguel Alves-PI, em 1913, o poeta teve uma morte prematura, em 1958, devido a complicações derivadas da diabetes.³⁹³ Viveu a maior parte de sua história em Fortaleza-CE, onde teve contato com os cantadores da região, como Dimas Batista, Rogaciano Leite e Siqueira Amorim, este último com quem formou dupla por muitos anos, inclusive no congresso organizado por Rogaciano, em 1947, no Teatro José de Alencar, localizado na capital cearense. Fonseca é considerado por Joaquim Mendes, organizador da *Antologia dos cantadores e poetas populares do Piauí*, como o maior cantador da história do Estado.³⁹⁴

Com as mudanças ocorridas ao longo dos anos e fortalecimento do profissionalismo dos repentistas a partir de 1940, houve a necessidade de união do grupo em forma de uma associação. A primeira que surge foi por iniciativa do poeta piauiense, em Fortaleza no ano de 1951. A ideia surgiu alguns anos antes, em 1949, quando Domingos Fonseca lançou, por intermédio de amigos jornalistas, no jornal *O*

³⁹¹ **Otacílio Batista:** a voz do Uirapuru. Direção Geral: Mislene Santos. TV Cidade de João Pessoa. s.d. Documentário dividido em duas partes e disponível em youtube.com.

³⁹² Conhecido como o “Armazém do Improviso”.

³⁹³ O registro é que o poeta tenha morrido pobre e sem recursos de uma doença popularmente chamada de fremon (não foi encontrado o nome científico da doença). BARRETO, Antônio Carlos. **O Dossiê do Fonseca.** Teresina: ed. do autor, 1991. n.p.

³⁹⁴ MENDES, Joaquim Sobrinho. **Antologia dos Cantadores e Poetas Populares do Piauí.** Teresina: ed. do autor, 2006. p. 85.

Mundo, o plano do mesmo de criar a Associação dos Cantadores do Nordeste com o título de *A Casa do Cantador*. Segundo o próprio repentista:

Já tenho no Ceará terreno suficiente para a construção, como também cem contos dados pelo Governador Raul Barbosa, empregados em casa e terrenos para que sejam vendidos para esse mesmo fim. Mas a casa foi orçada em 700 mil cruzeiros, apesar de humilde. Desejo que na casa exista uma biblioteca de pesquisar folclóricas, uma escola de curso primário para os filhos de cantadores e meninos pobres. Salão de diversões populares, um abrigo para cantadores e artistas populares sem recurso.³⁹⁵

Para levantar a quantia financeira necessária na obtenção deste ideal, o poeta viajou para São Paulo, Rio de Janeiro e, em seguida, Lisboa; ocorreu a promoção de cantorias, doações, etc., todas com destinação para angariar recursos para a construção da Casa. Domingos Fonseca inclusive lançou um livro intitulado *Poemas e Canções*, no qual, o dinheiro da venda foi convertido em fundos para a Casa do Cantador, em 1951³⁹⁶.

Mantive uma breve biografia desses seis repentistas com o objetivo de criar uma prosopografia voltada a explanação do momento em que se deu a mudança na dinâmica da cantoria com a entrada destes nos meios de comunicações, bem como, o advento dos congressos. Foca-se, também, nestes eventos, pois, como será visto adiante, foram os mais relatados nos jornais que trouxeram, tanto a título de informação quanto divulgação, momentos únicos no legado dos violeiros, como o I Congresso de Cantadores do Nordeste, no Recife em 1948.

Cantadores anônimos das páginas dos jornais do final da década de 1930 transformam-se em figuras com nomes e individualidades na década de 1940. O longo processo de apresentação nas capitais nordestinas deu-se com o trabalho dos folcloristas fortemente atuantes, principalmente, entre 1900 e o início de 1930. Igualmente a estes fatos, a postura de alguns entusiastas como Ariano Suassuna e Rogaciano Leite, que será trabalhado no próximo capítulo, ajudou a interceder usando de influências para tornar a chegada dos repentistas nos grandes palcos de teatro. No entanto, nada desses personagens que mediarão o processo do repente se tornar uma prática cotidiana entre as elites citadinas seria possível sem o papel transformador que a Geração Moderna de

³⁹⁵ BARRETO, 1991, p. 56.

³⁹⁶ A Casa do Cantador ainda existe em Fortaleza-CE, na Rua Coelho Fonseca, 195. Em 1986, é construída outra Casa do Cantador, em Ceilândia-DF. Esta teve mais investimentos do governo, inclusive o projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer. Hoje é considerada o “Palácio da Poesia e da Literatura de Cordel no Distrito Federal”.

Cantadores propôs na mudança das práticas de atuação e desenvolvimento das cantorias de viola.

Esse tipo de postura levou a uma nova dinâmica da cantoria de viola em um processo de fortalecimento, desde o surgimento de um leque maior de gêneros até a formação de duplas fixas. Com isso, o que mais se sobressai nesse momento é a entrada dos poetas nos veículos de comunicação de massa e o surgimento dos grandes torneios, dando visibilidade a uma série de improvisadores que ganharam fama nacional.

CAPÍTULO 4

ROGACIANO LEITE E O I CONGRESSO DE CANTADORES DO NORDESTE

*“A minha viola é fria,
É feita só de trabalho,
Se tiver um ponto falho
Não é da minha autoria.
Coloquei a cantoria
Como primeiro lugar,
No dia que eu me acabar,
Ela também vai morrer,
Esse é meu jeito de ser,
Ninguém consegue mudar.”*

Ivanildo Vila Nova

A chegada de novos cantadores na chamada Geração Moderna fez surgir outras formas de se praticar, assim como novas estratégias, a cantoria de viola. Uma das características desse movimento vivenciado pelos repentistas nos grandes palcos. Agora os holofotes seriam ligados para os poetas do repente. Poetas esses estimulados a produzir uma poesia com elementos diferentes do que estavam acostumados e, para tal, iriam manter um diálogo constante entre o erudito e o popular.

Dessas novas formas de apresentar o repente, as antigas pelejas seriam representadas nos palcos, com uma nova roupagem, uma roupagem cidadina, urbana, litorânea. Não há como estabelecer quantos foram os congressos realizados entre 1940 e 1950, sequer afirmar com total certeza qual foi o primeiro. Porém, dois congressos foram fundamentais para as mudanças de toada que a cantoria de viola adquiriu a partir da segunda metade do século XX: a experiência do Congresso de Cantadores do Ceará (1947) e o I Congresso de Cantadores do Nordeste (1948), ambos organizados por Rogaciano Leite. A importância desses eventos está intimamente ligada a possibilidade de abertura de portas para os poetas Brasil a fora. Além disso, ao fato de um início de organização, criando associações que levariam o repentista a profissionalização (vide Domingos Fonseca no **Capítulo 3**).

4.1 Rogaciano Leite: entre o popular e o erudito

Após o grande sucesso da cantoria promovida por Ariano Suassuna no Teatro de Santa Isabel, parece que os cantadores ganhariam os palcos de vez. Neste momento inicial, a figura de Rogaciano Leite foi de fundamental importância no que diz respeito à chegada dos poetas aos teatros. Durante a pesquisa, é visto que Rogaciano realizou algumas experiências antes de promover o famoso torneio na capital pernambucana.

Rogaciano Leite e outros (vide Dimas Batista no **Capítulo 3**) que começaram a vida de repentistas e tornam-se conhecidos como poetas excelentes eruditos podem ser encaixados numa perspectiva cunhada por Edoardo Grendi³⁹⁷, no qual, são chamados de “excepcional normal”. Dentro dessa proposta, tais sujeitos que aparentemente são considerados excepcionais, mas que de fato fazem parte do cotidiano de alguma prática – no caso, repentistas da Geração Moderna. Mesmo que as construções de biografias desses sujeitos não possam de fato representar a realidade do fato estudado, ajudam a construir a noção de uma prática que viria a se tornar comum em determinado momento histórico. Dentro dessa perspectiva, Grendi afirma que o excepcional normal pode exatamente os documentos, já Carlo Ginzburg parte da noção que o excepcional normal encontra-se nos sujeitos. Este último, ao analisar o pensamento de Grendi afirma:

[...] existe também aquilo que Edoardo Grendi chamou, sugestivamente, o “excepcional normal”. A esta expressão podemos atribuir pelo menos dois significados. Antes de mais nada, ela designa a documentação que só aparentemente é excepcional. [...] Mas, o “excepcional normal” pode ter ainda outro significado. Se as fontes silenciam e/ou distorcem sistematicamente a realidade social das classes subalternas, um documento que seja realmente excepcional (e, portanto, estatisticamente não frequente) pode ser muito mais revelador do que mil documentos estereotipados. [...] Quer dizer, funcionam como espias ou indícios de uma realidade oculta que a documentação, de um modo geral, não deixa transparecer. Partindo de experiências diversificadas e trabalhando em temas diversificados, os dois autores deste escrito são unânimes em reconhecer a importância decisiva daqueles traços, aquelas espias, aqueles erros que perturbam, desordenando-a, a superfície da documentação. Para além dela é possível atingir aquele nível mais profundo, invisível, que é constituído pelas regras do jogo, “a história que os homens não sabem que fazem”.³⁹⁸

³⁹⁷ Cf. LIMA, Henrique Espada. **A micro-história italiana**: escalas, indícios e singularidades. Civilização Brasileira, 2006. Ver Parte II, Capítulo II.

³⁹⁸ GINZBURG, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. pp. 176-177.

Neste sentido procuro, concordando com Ginzburg, essencialmente fazer a construção da biografia de Rogaciano antes de me prender totalmente ao que as fontes dizem sobre o sujeito. No entanto, as fontes, por vezes, nos auxiliam na análise do sujeito histórico, bem como em uma reconstituição da gama de novos cantadores de viola que apareceram no cenário nacional a partir da década de 1940. A construção da biografia de Rogaciano torna-se uma tarefa difícil devido a escassez de fontes que retratem o momento proposto. Basicamente, as informações biográficas nessa sessão foram retiradas de três livros. O primeiro deles corresponde a parte introdutória da quarta edição de *Carne e Alma* (2009) de Rogaciano, no qual, o Prof. Dr. Marcos Roberto Nunes Costa (UFPE) fez o levantamento biográfico a partir relatos e outras fontes escritas. Marcos Nunes, ao lado Saulo Passos, escreveu a segunda fonte usada aqui; corresponde a antologia *Itapetim: “Ventre Imortal da Poesia”* (2013). Além dessas duas obras, o livro de Luís Wilson *Roteiro de velhos cantadores e poetas populares do sertão* (1986) finaliza os trabalhos escritos usados nesta dissertação acerca do poeta. Somando os dados biográficos estão as matérias jornalísticas escritas por Rogaciano e as que se referiam ao mesmo na tentativa de reconstruir uma biografia analítica do mesmo.

Rogaciano Bezerra Leite nasceu no sítio Cacimba Nova, atualmente município de Itapetim, em 1 de julho de 1920. Desde cedo, despertou interesse para a poesia, tendo seu primeiro desafio aos 15 anos com o poeta Amaro Bernardino, assim como Antônio Marinho, com quem tivera grande estima.

Com a maior idade, saiu para ganhar o mundo à procura de novas oportunidades. Nestas andanças começou sua vida de cantador na cidade de Patos-PB, onde conheceu o grande improvisador Pinto do Monteiro. Posteriormente, já no Rio Grande do Norte, conheceu o poeta modernista pernambucano Manuel Bandeira. Aos 23 anos, mudou-se para Caruaru-PE, iniciando sua carreira como apresentador de programa de rádio na Amplificadora Caruaruense. Seu reconhecimento pelo público da capital pernambucana também se dá neste período, sendo chamado para animar festas particulares ou glosar em palcos. Seu contato com poetas eruditos começa nesta época e já possui certa visibilidade na mídia, conforme mostra uma reportagem sobre Rogaciano realizada pelo *Jornal Pequeno*, em 1942. Com o título “A poesia não morre: Rogaciano Leite, jovem

poeta sertanejo, anda espalhando, pelas terras brasileiras, o brilho intenso da poesia do sertão”³⁹⁹, o jornalista Antônio Freire afirmou,

Tinha razão alguém quando disse que “a poesia não morre, enquanto houver na terra um coração que ame”.

Há indivíduos que têm procurado denegrir, matar, aniquilar a poesia, criando os tais poemas modernos, que não são modernos, porque são poemas logogrifos, poemas verdadeiramente charadísticos...

Poemas, que não têm poesia, porque ninguém entende, porque é diferente, muito difícil, interpretá-los.

Esses indivíduos, felizmente, estão saindo da circulação e a gente vê, com alegria, um verdadeiro poeta que surge.

É o caso de Rogaciano Leite, um jovem sertanejo, que hoje completa 22 anos de idade⁴⁰⁰.

Novamente, nota-se na fala do jornalista a presença do discurso da “beleza do morto”, ao mesmo tempo em que há uma necessidade de salvar a poesia que supostamente estava sumindo, chamando-o de “verdadeiro poeta”. Possivelmente, tal comparação foi uma crítica aos representantes da Semana de arte Moderna de 1922⁴⁰¹, os quais, para Freire, estavam em declínio. Após uma breve biografia do repentista, o jornalista continuou:

Visitou Rogaciano várias cidades brasileiras, alcançando sucesso a sua arte.

Faz sonetos, glosas e outras espécies de poesia, mas sua especialidade é o repente.

Está, há dias no Recife. Contratado pelo “Clube Náutico Capibaribe”, concorreu para o brilho da “Festa da cangica”, realizada anteontem pela conceituada agremiação.

Há, dessa festa, um flagrante que não nos furtamos de revelar e que tão bem demonstra o valor da poesia repentista do poeta⁴⁰².

Vê-se que Rogaciano, desde cedo, não se contentou somente com o repente e seus gêneros procurando se intercalar conhecer e explorar toda e qualquer forma de poesia, pois, “leu Camões, Castro Alves, Casimiro de Abreu. Releu o *Lusíadas*, decorou os versos de *Espumas flutuantes* e sofreu a dor de Casemiro, recitando sempre os “Meus

³⁹⁹ **Jornal do Commercio**, 24 set. 1946. Acervo APEJE.

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

⁴⁰¹ Movimento inaugurado em fevereiro de 1922, em São Paulo. A partir dele foi incentivado a liberdade artística, promovendo novas experimentações, tendência que estava ocorrendo também na Europa. Com a liberdade artística, criticada pelo jornalista, surgem as novas formas de poesia de versos livres. Cf. TÊO, Marcelo Robson. **O tocador pelo pincel: o sonoro, o visual e a sensorialidade, do Modernismo à Era Vargas**. (Tese de Doutorado em História Social). São Paulo: USP, 2011.

⁴⁰² **Jornal Pequeno**, 01 set. 1942. Acervo BN.

oito anos”⁴⁰³. O mistério da fala do repórter foi explicado logo em seguida. Por volta da meia noite, na festa no Clube Náutico Capibaribe, o poeta foi chamado ao centro do salão para declamar algumas estrofes. Começou com uma sextilha:

O panorama tá lindo
A noite tá muito fria
E assopra a ventania
Nas fôia dos vergetá...⁴⁰⁴

Antes que pudesse terminar sua estrofe, um membro da plateia jocosamente grita: “Cala a boca, burro”. De prontidão, mostrando rapidez de pensamento, Leite improvisa de forma a quebrar, o que o repórter chamou “o gaiato da plateia”, ganhando prolongados aplausos no recinto:

Antes de calar a bôca,
Tu cala a tua, animá...
Já tem um burro falando,
Não precisa outro fala.⁴⁰⁵

Falando sobre a chegada do cantador ao Recife, o jornalista mostrou um dos versos em oitavas do poeta dedicado a referida cidade:

Recife – cidade bela,
Princesinha nordestina
Que dorme sob a cortina
Dessas noites de luar;
Noiva que sonha sorrindo,
Soltando beijos vibrantes
Nos lábios espumejantes
Da boca negra do mar.

Como são belas, tão belas,
Essas frondosas palmeiras
Que se levantam fagueiras
Tocando a face do céus!
Parecem santas da terra,
Mimosas noivas divinas,
Que tentam ver as retinas,
Dos olhos brancos de Deus.⁴⁰⁶

⁴⁰³ Ibidem.

⁴⁰⁴ Ibidem.

⁴⁰⁵ Ibidem.

⁴⁰⁶ Ibidem.

Rogaciano estudou para fazer os versos, ou seja, a sua elaboração foi engajada em procurar as rimas ideais para manter a ideia constante na estrofe. Para tal, leu e foi em busca de novas palavras para manter um intenso diálogo entre sua experiência no repente com a poesia clássica e erudita, adaptando-a e transformando-a em uma peculiar poesia sertaneja. Ao finalizar seu texto, o jornalista Antônio Freite destacou que, “deixando São José do Egito, Rogaciano Leite não teve a ambição de cavar o ouro da terra dadivosa, e, novo garimpeiro do sonho, veio até o litoral brasileiro, espalhando as pedras preciosas da poesia do sertão”⁴⁰⁷. Rogaciano sintetiza esse novo cantador de viola que migra para o litoral, para os teatros, um poeta preocupado em fazer do repente uma profissão por excelência.

Suas audições no rádio o tornou famoso. O sucesso foi crescente e surgiu um público cada vez mais presente a prestigiá-lo. Pequenas notas são publicadas no *Jornal Pequeno* referidas ao poeta. Em uma delas, “com destino ao alto sertão, via Caruaru, segue hoje o aplaudido poeta repentista Rogaciano Leite, que já se fez ouvir, com sucesso, nesta cidade, em vários recitais”⁴⁰⁸. Rogaciano soube aproveitar de seus amigos nos jornais para, constantemente, esse tipo de nota e até mesmo telegramas tendo ele como referência fossem publicadas. No teor de uma dessas mensagens continha:

O inspirado e repentista trovador pernambucano, que o nosso público conhece através de várias audições nesta capital, excursiona atualmente pelo interior deste e de outros Estados, sempre com sucesso.

E, de onde está, não esquece os seus amigos e admiradores do Recife, enviando-lhes e pedindo-lhes notícias através do JORNAL PEQUENO.

Agora mesmo, escreve-nos Rogaciano Leite, de Viçosa, em Alagôas.

E, aproveitando a oportunidade, mandou-nos os versos abaixo que improvisou por ocasião do natalício do eminente Getúlio Vargas.⁴⁰⁹

Os versos, em oitavas heptassilábicas, continham:

Brasil, meu Brasil que és forte,
Ergue teu formoso porte
Desde os penhascos do norte
Aos lindos campos do sul;
Num sorriso de alegria,
Num gesto de simpatia,
Festeje, pois, este dia
Que brilha em teu céu azul!

Brasil de graça e delícia,

⁴⁰⁷ Ibidem.

⁴⁰⁸ Ibidem.

⁴⁰⁹ **Jornal Pequeno**, 18 mar. 1943. Acervo BN.

Festeja, com carícia,
 Esta data natalícia
 De teu grande protetor;
 Suplica a Deus que essa glória,
 Repetida em nossa história,
 Seja o triunfo do amor!⁴¹⁰

Rogaciano demonstrava com frequência seu amor por Caruaru. Certa vez, em uma entrevista bastante informal concedida do *Jornal Pequeno* falou de sua paixão por morar na cidade citada.

Caruarú é a minha coqueluche. Boa terra. Boa gente. Mestre Pedro, o dono da empresa telefônica, com o coração do tamanho do Brasil. Sensível. Amigo dos artistas. Dr. José Carlos Florêncio, advogado e dirigindo o nosso Jornal “Vanguarda” que dá conta de tudo; Dr. Silva Filho, que, além de médico, também é poeta. A propósito: sabe que em Caruarú se realizou, ha pouco tempo, um concurso de Quadras?⁴¹¹

As quadras de Rogaciano são famosas e um de seus trabalhos foi o vencedor no concurso acima retratado:

Do Rosário ao pé do Monte;
 Do Comércio ao Bairro Novo,
 O Natal tem sido a fonte
 Das alegrias do povo.⁴¹²

Com o rádio, o poeta passou a se aproximar do jornal impresso, onde, igualmente começou a fazer carreira. Em 1944, fixou residência em Fortaleza-CE. Passou a trabalhar como correspondente de jornais publicando, principalmente para *Gazeta do Ceará*, mas também colaborou com o *A Tribuna* e *O Povo*. Curiosamente, tanto neste momento, como quando vai morar no Rio de Janeiro, quase nenhuma matéria sobre os cantadores foi feita por ele, dedicou-se praticamente a escrever sobre problemas sociais. Mas, sua pretensão como repentista não parou por aí. Em matéria do *Jornal Pequeno* intitulada “Um repentista pernambucano em Fortaleza”⁴¹³, falou de suas atividades como repentista na capital cearense. Promovendo apresentações juntamente com João Siqueira, que tornou-se sua dupla neste período, Leite realizou

⁴¹⁰ Ibidem.

⁴¹¹ **Jornal Pequeno**, 12 jan. 1944. Título: “Caruarú, poesia, busmuto e agradecimentos...: o poeta Rogaciano Leite no JORNAL PEQUENO... Radicalmente curado... Trocas e concursos”. Acervo BN.

⁴¹² Ibidem.

⁴¹³ **Jornal Pequeno**, 24 jan. 1945. Acervo BN.

eventos em praças, teatros (Pio X), “deliciando o auditorio com improvisações e desafio, canções, emboladas, declamações e sólos de viola”⁴¹⁴.

Fig. 16



Fonte: Rogaciano Leite (à esquerda) e João Siqueira de Amorim. In: **Jornal Pequeno**, 24 jan. 1945. Acervo BN.

Em 1945, volta a sua cidade natal em Pernambuco e o repórter Ivo Leitão⁴¹⁵ que no período fazia uma reportagem sobre a cidade de São José do Egito aproveitou para falar de Rogaciano. Na ocasião, o repórter crivou elogios ao poeta que, ao contrário de outros jovens que saíam do sertão para se tornarem bacharéis, não esquecia sua terra e seu amor pela poesia do repente. A visita de Rogaciano a sua cidade também estava relacionada a um congresso de cantadores⁴¹⁶ que iria ocorrer em São José do Egito para a inauguração do busto do poeta Antônio Marinho.

Entre 1945 e 1950, viajou por várias cidades nordestinas, principalmente por Recife, onde realizou o I Congresso dos Cantadores do Nordeste, em 1948. Neste período contribui com matérias especiais para alguns jornais pernambucanos. Um ano antes do congresso em Pernambuco participou de outro no Ceará, no Teatro José de Alencar, com poetas locais e de cunho competitivo. É certo que, o sucesso deste o incentivou a fazer o grande evento na capital pernambucana que obteve maior repercussão com poetas vindos de todos os estados do Nordeste. Entre 1948 e 1950,

⁴¹⁴ Ibidem.

⁴¹⁵ **Diário de Pernambuco**, 21 ago. 1946. Acervo BN.

⁴¹⁶ Também apontado por Ariano Suassuna em matéria já citada (*Jornal do Commercio*, 01 de setembro de 1946). Nesta ocasião, acredito que o termo “congresso” não se referiu a uma modalidade de competição, mas sim a um encontro em homenagem ao poeta Antônio Marinho.

Rogaciano correu o país com os amigos violeiros, em especial com Cego Aderaldo, Domingos Fonseca e os Irmãos Batista. Em 1949, bacharelou-se em Letras Clássicas, pela Faculdade de Filosofia do Ceará. E, neste mesmo ano, com apoio da Comissão Nacional do Folclore, levou poetas para um congresso no Rio de Janeiro causando grande euforia, como mostraram os jornais locais. Chegou, inclusive, a levar os cantadores para apresentação com o Presidente da República Jânio Quadros e o Governador Ademar de Barros, de São Paulo⁴¹⁷.

Entre suas matérias publicadas nos jornais pernambucanos, desta-se uma escrita para o *Diário de Pernambuco* intitulada: “Os cantadores são privilégio do Nordeste”. Nela, o jornalista destaca algumas poesias de produção dos poetas nordestinos, principalmente de Cego Aderaldo. No entanto, no início de seu texto consta:

Por ocasião da minha recente viagem ao extremo norte do país, pude observar que os cantadores são um privilégio único do Nordeste. Desde o Maranhão até Manaus, não ouvi nenhum cantador, a não ser dois cegos que encontrei num dia de feira na cidade de Caxias, cantando ao som de violas porém num ritmo diverso e sem o fulgor da poesia dos nossos bardos nordestinos.

É interessante notar que os cantadores sertanejos estão ressurgindo e que sua presença constitui, hoje, algo de muito atrativo nos meios citadinos. Aqui, em Fortaleza, tenho assistido inúmeros torneios desses surpreendentes poetas incultos, que são frequentemente convidados, mesmo por gente alta, afim de encherem o espaço de uma noite com seus “repentes” e o som mavioso de suas violas bárbaras...⁴¹⁸

Nota-se um discurso um pouco destoante de Rogaciano Leite. Ao passo que em toda sua vida defende os poetas, os julga sem cultura. Muito se deve a sua aproximação com a poesia erudita ao referir-se que aos repentistas falta cultura por não serem letrados. Também se observa nas palavras de Rogaciano o que este chama de urbanização dos cantadores de viola; o público das cidades (litorâneas) estava cada vez mais atraído pelos violeiros. No entanto, vale salientar que a presença dos repentistas nas grandes cidades não era um fato recente; os mercados populares estavam sempre abarrotados de cantadores de viola. Mas, uma leva de improvisadores ganhou o público, ou melhor, a elite das cidades grandes no período da publicação de Rogaciano.

Rogaciano, entre 1950 e 1955, residiu em São Paulo e no Rio de Janeiro onde se apresentou com declamações ao Governador Ademar de Barros. Porém, dedicou-se

⁴¹⁷ COSTA In: LEITE, 2009. n.p.

⁴¹⁸ *Diário de Pernambuco*, 20 jun. 1948. Acervo BN.

mais a profissão de repórter, publicando para *Gazeta de Notícias*, *Jornal Última Hora* e para *Revista da Semana*. Seus trabalhos de reportagens com publicações sobre temas sociais o fizeram ganhar dois Prêmios Esso de Reportagem. Dentre as temáticas estão: as reportagens sobre a usina Hidrelétrica Boa Esperança no Piauí (“Boa esperança é sonho transformado em Realidade”); sobre a Amazônia e Roraima (“A Fronteira do Fim do Mundo”); e a vida dos trabalhadores nos engenhos de açúcar pernambucanos (“No Mundo Amargo do açúcar”). Grande parte de suas matérias tem relação a temas locais, como assassinatos, problemas com drogas, pobres nas ruas, etc. sempre mantendo um foco nas questões sociais. Duas publicações para a *Revista da Semana* se sobressaem. A primeira, no qual tinha como título “O trem do folclore”⁴¹⁹, onde, destaca-se sua visita ao Recife. A segunda, sobre a Associação dos Cantadores do Nordeste⁴²⁰; ambas de 1954, ano de maior produção de Rogaciano para essa revista.

A primeira matéria saiu em uma edição especial da *Revista da Semana* sobre o centenário do trem de ferro no Brasil. Na ocasião, Rogaciano se propõe a falar sobre o trem no nordeste, introduziu no texto algumas poesias que envolvem a temática “trem”, também sobre a relação que a população da cidade de Ipu no Ceará teve com a inauguração da linha férrea naquela localidade. Destaca-se nesta publicação uma foto de sua visita ao Mercado de São José onde foi para prestigiar a dupla de emboladores “Preto Limão e Curiol”. Na imagem, observa-se um Rogaciano diferente, repórter, destoante com o ambiente e o público do Mercado.

⁴¹⁹ *Revista da Semana*, edição nº 27 de 1954. A data de publicação está ilegível. Acervo BN.

⁴²⁰ *Revista da Semana*, edição nº 34 de 21 ago. 1954. Acervo BN.

Fig. 17



Fonte: Rogaciano observando os emboladores no Mercado de S. José. In: **Revista da Semana**, edição nº 27 de 1954. Acervo BN.

Em sua matéria sobre a Associação dos Cantadores do Nordeste, Rogaciano escreveu sobre a criação da mesma, que foi construída com o incentivo do Governo do Estado do Ceará, através da doação de cem mil cruzeiros, e da Prefeitura de Fortaleza com a doação do terreno. A ideia foi do poeta Domingos Fonseca, como já visto, em 1950, mas somente quatro anos depois do projeto que a Casa do Cantador foi entregue totalmente construída. Domingos Fonseca tornou-se o presidente da associação e seu antigo companheiro de repente, Siqueira de Amorim assumiu o secretariado ficando sob responsabilidade da Casa prestar assistência aos cantadores e promover eventos. Novamente, ao longo do texto, observa-se que Rogaciano Leite chamou atenção para o novo cantador citadino, onde,

Essa é a poesia simples e espontânea dos cantadores do Nordeste [...]. A civilização ainda não conseguiu destruí-los. Transformou-se, apenas, como transformado está o seu meio ambiente. Os caminhões, o trem, o rádio, o jornal e até mesmo o cinema imprimiram feição nova à paisagem humana e social do Nordeste. As vias de comunicação facilitaram o êxodo e confundiram o sertão com o litoral. Os cantadores [...] vestem-se com apuro, falam corretamente e discutem certas matérias como qualquer professor. Apesar de evoluídos social e intelectualmente, sua poesia é a mesma: arrojada e pitoresca [...].⁴²¹

Rogaciano viu esse momento de transição da cantoria de viola para os grandes centros não como uma forma de estratégia para ganhar a cidade e o novo público, mas

⁴²¹ Ibidem.

como uma evolução em que, ao mesmo tempo, o cantador “civiliza-se” e continua com sua poesia característica. Porém, a poesia também mudou, os versos ganharam novas roupagens, cobertas com um lirismo e um arranjo mais trabalhado, como táticas para cativar a atenção do público.

Leite voltou a morar no Ceará após seu casamento com Maria José Ramos Cavalcante, em 1954, com quem teve seis filhos. Na capital cearense passou a trabalhar para o Banco do Nordeste do Brasil, mas, depois de um período, pediu licença do Banco para dedicar-se exclusivamente à poesia e aos jornais, suas duas paixões. Começou a fazer séries de turnês pelo país se apresentando em teatros com suas poesias, fez isso até o último dia de sua vida, em 1969, vítima de derrame. Um ano antes de sua morte chegou a passar um período na França e em outros países europeus indo, inclusive na União Soviética onde, em um monumento na Praça de Moscou, deixou registrado um de seus poemas, *Os Trabalhadores*⁴²², que se refere aos trabalhos duros nas fábricas. Destaco um trecho no qual pode-se observar como o verso de Rogaciano Leite articulou-se entre o popular e o erudito:

[...]
 Trabalhar! Que o Trabalho é sacrifício santo,
 Estaleiro de amor que as almas purica!
 Onde o pólen fecunda, o pão se multiplica
 E em flores se transforma a lágrima do pranto!

Mas não vale o Trabalho andar a passo largo
 Quando a estrada é forrada de injustiça e crime...
 Porque em vez de dar frutos doces, sublimes,
 Gera bagos mortais e de sabor amargo!
 [...]⁴²³

Assim como o moleiro Menocchio de Ginzburg⁴²⁴, Rogaciano teve o contato com a cultura erudita e a popular. Caminhou entre o pinho da viola e a pena dos sonetos no estilo de Castro Alves, pelo quem tinha muita admiração. Por muitos, criticado,

⁴²² Cf. CARDOSO, Paulo. **Rogaciano Leite: do cordel ao erudito**. Recife: [s.n], 2001. Apud LEITE, 2009. n.p.

⁴²³ LEITE, 2009. p. 74.

⁴²⁴ Gizburg trabalhou a Circularidade Cultural para elaborar o estudo sobre o processo inquisitório do moleiro italiano Domenico Scandella, conhecido por Menocchio, que foi condenado por pregar ideias contrárias pela elite vigente. Tais ideias foram sendo construídas ao passo que o moleiro Menocchio tinha contato com leituras e as interpretava com seu olhar de camponês inserido em uma realidade cultural diferente da que se projetava pela elite, no caso, a Igreja. Ideias como que a vida teria sido gerada da putrefação, do caos, etc. Assim, o historiador nos fala das leituras feitas pelo moleiro: “[...] pelo menos um livro o inquietara profundamente, levando-o, com suas afirmações inesperadas, a ter pensamentos novos. Foi o choque entre a página impressa e a cultura oral”. GINZBURG, 2006. p. 89.

principalmente nos anos de 1940-50, pois, a manutenção do popular como um objeto estático de museu era a ideia recorrente. A exemplo das críticas que recebia, cito a de Clovis de Melo pelo *Jornal do Commercio* em 1955 ao se referir a Rogaciano como um ex-cantador,

Tenho diante de nós numerosos exemplos de poetas que foram outrora bons trovadores populares e depois passaram a s maus poetas eruditos. A exemplo de Rogaciano Leite é clássico Cantador dos bons, discípulo de Severino Pinto, teve pelepas históricas, [...] ingressou no jornalismo, venceu em toda linha. [...] em 48 transferiu-se para o Rio, de onde tem enviado à imprensa pernambucana maus versos eruditos.⁴²⁵

Todavia, o diálogo cultural em sua poesia o fez ser elogiado por muitos. Entre outros, assim se referiu ao poeta Rogaciano Leite, Câmara Cascudo,

Rogaciano é apenas, única, funcional, realmente, o poeta. É o título, função, credencial. A poesia não lhe é somente o conteúdo mas o continente. Desaparecendo o motivo, evaporar-se-ia como uma ampola de perfume pulverizada.⁴²⁶

Ou como afirma o filósofo Marcos Roberto Nunes Costa:

A produção literária de Rogaciano, como poeta erudito, assemelha-se à de Castro Alves, em quem se espelhou, [...]. Já como poeta popular, Rogaciano recebeu influência de vários poetas populares, especialmente do Cego Aderaldo, de quem foi grande amigo, parceiro e admirador.⁴²⁷

Em determinada altura de sua vida, Rogaciano passou a fazer versos livres em estilo modernista e sonetos, ou seja, versos ditos eruditos. Porém, mesmo tendo deixado, por momentos, a viola de lado, nunca deixou de prestar homenagem e respeito aos poetas que o fez entrar no mundo da poesia. Um dos seus trabalhos mais famosos, *Aos Críticos*, reflete bem essa ideia que trabalho aqui. Rogaciano, em oitavas, glosou:

Senhores críticos, basta!
Deixai-me passar sem pejo,
Que o trovador sertanejo
Vai seu pinho dedilhar...
Eu sou da terra onde as almas
São todas de cantadores
-Sou do Pajeú das Flores

⁴²⁵ *Jornal do Commercio*, 16 jul. 1955. Acervo APEJE.

⁴²⁶ CASCUDO, Câmara. Prefácio. In LEITE, Rogaciano. *Carne e Alma*. 3 ed. Recife: FUNDARPE, 1988. p. 13.

⁴²⁷ COSTA In: LEITE, 2009. n.p.

Tenho razão de cantar!

Não sou Manuel Bandeira,
 Drummond, nem Jorge de Lima;
 Não espereis obra-prima
 Deste matuto plebeu!...
 Eles cantam suas praias,
Palácios de porcelana,
 Eu canto a roça, a cabana,
Canto o sertão... que ele é meu!

Pede, ó lira inexpressiva,
 (Antes que o tempo empoeire)
 Piedade a Gilberto Freyre,
 Lins do Rêgo e Alvaro Lins!
 Carpeaux! Rachel! Milliet!
 Ó donos de suplementos,
 Cem folhosas de versos ruins!
 [...]

Comecei cantando trovas
 Com repentistas nativos;
 Depois, por vários motivos,
 Vim para Cidade – de vez.
Troquei a calça riscada
E o meu peletó de “roda”
 Pelo jaquetão da moda,
 Colarinho e pince-nez!

Quando deixei as caastingas
 E cheguei cá na Cidade,
 Diante da Civilidade
 Quase morri de um “ataque”
Comecei a ler Castro Alves,
 Guerra Junqueira e Tobias,
 Catulo, Gonçalves Dias,
 Varela, Cruz e Bilac!

E de todos esses mestres
 Tive uma influência forte:
 Deixei as várzeas do Norte,
 Quis subir como um Condor...
 Muito mais antes guardasse
 Meu estilo e minha escola
 Com o mesmo som da Viola
 De quando fui cantador!

Agora é tarde... impossível!
O contágio da Cidade
Mara a originalidade
E impõe-nos mais pecado
De ficarmos no entremeio
Deste e daquele reduto,
Com o complexo de matuto
Que quer ser civilizado!

Resultado: não sei como
 Publico meu “Carne e Alma”...
 Os modernistas, sem calma,
 Hão de dizer, mesmo assim:

“-Isso não se usa mais hoje!
Isso é puro anacronismo,
Péssimo condoreirismo,
Pastiche muito ruim!..”⁴²⁸.

Vários momentos em seu poema há elementos que denotam a circularidade cultural que Rogaciano desenvolveu ao longo de sua vida. O poeta iniciou se apresentando com oriundo do Pajeú dos cantadores, depois, já na segunda estrofe, ele separa o que considera popular e erudito, bem como os temas que cada um trabalha. Na estrofe seguinte, o poeta pediu autorização e mostrou que conhece a cultura erudita. Vê-se que Rogaciano não era um defensor qualquer dos poetas do repente; ele era escolarizado, “erudizado”. Lia de tudo: dos eruditos aos folhetos. Com isso, fez apropriações do erudito para o popular e vice-versa. Em sua penúltima estrofe aqui citada, o poeta notadamente assumiu sua circularidade cultural, “agora é tarde”.

Em julho de 1948, poucos meses antes de organizar o I Congresso de Cantadores do Nordeste, Rogaciano esteve em Recife para uma audição no mesmo teatro que iria ocorrer o congresso, Teatro Santa Isabel. Na ocasião, o jornalista Guerra de Holanda fez uma longa entrevista com Rogaciano onde este comentou um pouco sobre esta dualidade que aqui vem sendo exposta. O jornalista citando outro colega de profissão, Silvino Lopes (1892-1951)⁴²⁹, falou das impressões deste último sobre Rogaciano Leite, onde, afirmou: “Está na cidade, um poeta maior do que Castro Alves. Um poeta que conseguiu fazer com as rimas e com a métrica o que Castro Alves não conseguiu com a ‘Cachoeira de Paulo Afonso’: ganhar dinheiro!”⁴³⁰.

Segundo o texto, Rogaciano já havia acumulado 78 mil cruzeiros em suas apresentações pelos estados do Norte e Nordeste: “um lucro extraordinário para um capital desvalorizado como é a poesia, entre nós”⁴³¹. O jornalista já identificava essa veia lírica de Rogaciano Leite ao passo que, ao citar sobre a vida de andarilho que o poeta vivera, igualmente as de outros cantadores, afirmou:

Nunca mais pode se libertar do desejo de andar espalhando por tôda a parte, a sua poesia, uma poesia que canta a sua terra e a sua gente, mas uma poesia que não se expressa naquela linguagem comum dos cantadores do sertão. É

⁴²⁸ LEITE, 2009. pp.19-22. (grifo meu).

⁴²⁹ Silvino Lopes, natural de Itambé-PE, foi jornalista, cronista, poeta e teatrólogo. No próximo tópico, Silvino Lopes terá um destaque, ao passo que este foi responsável pela mais longa reportagem narrando o dia-a-dia do I Congresso de Cantadores do Nordeste, em 1948.

⁴³⁰ **Jornal Pequeno**, 29 jul. 1948. Acervo BN.

⁴³¹ *Ibidem*.

uma poesia que entra nas academias de letras, como aconteceu no Maranhão, no Pará e no Amazonas.⁴³²

Notadamente, os trabalhos de Leite estavam absorvendo um lirismo característico das poesias de gabinete (adotadas pela elite) e, portanto, pelas academias de letras. Em outro momento da entrevista, já perto do fim, o próprio Rogaciano admitiu sua paixão pelos líricos ao afirmar: “Sou doente por lirismo. Sempre fui um menino triste, impressionado com o sofrimento de meu povo em luta contra a terra. Refletindo esse estado de alma, apresentarei poesias como esta – ‘Os Trabalhadores’”⁴³³. Ao mesmo tempo em que foi crescente sua necessidade de produzir com um lirismo mais acentuado – espelhado em Castro Alves –, Rogaciano procurou chamar atenção para as suas raízes poéticas: o sertão. Tal fato é visto quando declara,

Sou também um poeta conquistado pelo sertão, a minha terra que não a esqueço, que vive em mim por onde vou. No Santa Isabel, terei a oportunidade de mostrar ao povo da capital como o sertão é belo e diferente, uma terra feira do sofrimento do homem e do abandono de si mesma.⁴³⁴

Esse tipo de postura acompanhou muitos poetas, como Dimas Batistas e outros que vieram depois dele. Há uma atitude nesses novos poetas da Geração Moderna, que procurou outros horizontes poéticos, novos desafios, temas e estruturas em suas estrofes a metrificar. No entanto, mesmo que por vezes partam para o lirismo, sempre estão se remetendo a poesia popular dos repentistas como sendo o berço que foram criados em meio às rimas.

Assim como diz nos seus versos, Rogaciano quis mostrar ao mundo “civilizado” a grandeza da poesia sertaneja. Queria que os grandes públicos vissem nos teatros o que o cantador conseguia fazer nos improvisos da viola. Em 02 de junho de 1947 fez sua primeira experiência em um grande palco com apresentação de, aproximadamente, dez duplas de cantadores no Teatro José de Alencar, em Fortaleza, durante três dias. Os vitoriosos, por aclamação do público foram os poetas Cego Aderaldo e Otacílio Batista, este estreava em congressos.

O próprio Rogaciano Leite deixou o registro do que ocorreu neste. Em uma matéria escrita um ano depois do Congresso, como se estivesse tentando incentivar o

⁴³² Ibidem.

⁴³³ Ibidem.

⁴³⁴ Ibidem.

apoio para a organização do evento em Recife. Com o título “Congresso de Cantadores em Fortaleza”⁴³⁵, Rogaciano expõe sua alegria em levar os cantadores para uma audição no teatro cearense.

O radio, o teatro, e até mesmo o cinema já não constituem atrações originais. Ainda mesmo que a sociedade moderna admita circunstancialmente os meios requintados, não quer isso dizer que o espírito popular não se ressinta da falta de uma novidade na qual possa sentir outra face da vida.

Essa face nova e desconhecida o homem da capital só encontra se transportar-se para o sertão ou levar muito do sertão para a capital.⁴³⁶

Rogaciano transmitiu em seu texto explicando o que seria, para ele, a importância de trazer a poesia do sertão para a capital. Pois, o cinema e o teatro não demonstrariam uma originalidade vista na poesia popular. Tal tipo de crítica também foi feita aos modernistas, que para muitos defensores da poesia popular, não demonstravam a “alma do povo”. Portanto, o “homem da capital” precisava conhecer um novo meio original de entretenimento. Deviriam aproveitar o momento, pois,

As estradas de ferro, o radio, os jornais e os aviões não conseguiram ainda desvirtuar essa poesia do matuto romantico. Os cantadores, levemente contagiados pela mota atual, poderão usar óculos “modernos” e sapatos de “dois andares”. **Mas sua alma permanece virgem.**⁴³⁷

Interessante notar na fala de Rogaciano que o que ele propõe de novo entretenimento para o “homem da capital” pode influenciar a dinâmica do repente até certo ponto, ou seja, o cantador mudou, urbanizou, mas a prática de improvisação deve se manter estática, imóvel como uma obra de arte no museu. O repente, como um elemento cultural, está sujeito a mudanças, pois, os homens que a fazem não são os mesmo; estão carregados de novas visões de mundo, novas representações e apropriações do que deve ser o seu trabalho. A alma do cantador não deve permanecer virgem, como as pepitas não lapidadas do jornalista Fernando de Barros. Tal fato é observado, por exemplo, na constante mudança que o repente vem adquirindo ao longo das gerações no século XX.

O congresso que Rogaciano organizou contou com mais de vinte poetas (residentes no Ceará), tendo destaques na participação de: Zé Batista, Vicente

⁴³⁵ **Diario de Pernambuco**, 08 mai. 1948. Acervo BN.

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ *Ibidem*.

Grangeiro, João Siqueira, Domingo Martins, Cego Aderaldo e Otacílio Batista. Na ocasião,

O Teatro José de Alencar ficou repleto. Era um grande e original torneio. Os cantadores subiram ao palco sem o menor acanhamento. Uns de óculos, outros cegos, outro vestidos de “finos ternos de borracha” – a roupa mais granfina – dizem eles⁴³⁸.

O jornalista poeta mandou que taquigrafassem os repentistas, mas nem todos foram possíveis devido a velocidade que saíam os versos. Algumas estrofes foram expostas na matéria realizada sobre o evento, as quais destaco algumas a seguir. Já a premiação não foi escolhida pelos organizadores, os comerciantes locais que se reuniram para “os valiosos premios [sic]”⁴³⁹. O congresso começou como no formato das antigas pelejas, os poetas se apresentaram, “mas o povo queria ouvir era o desafio ‘brabo’, os insultos picantes”⁴⁴⁰. Entre os versos, destacam-se:

Zé Batista:
 Eu na fé sou igual Abraão,
 Na prudência sou mais do que Jacó,
 Na paciência passei lição a Jó,
 Mas na força sou mais do que Sansão
 Cantador que cair na minha mão
 Se despeça de mãe, padrinho e pai,
 De um supapo que eu dou o couro cai,
 Desconjunta a cabeça de enchaço,
 Oa! Os pés, seca as mãos, queima o espinhaço
 Apodrece a cabeça, a língua cai.

Vicente Grangeiro:
 Eu hoje lhe dou um pescoção
 Que da pancada corre daqui o povo,
 Você cai, se levanta e cai de novo,
 Quebra os ossos da cara pelo chão;
 Fasto o pé e depois solto-lhe a mão
 Acabando o róço que você tem;
 Quem vier lhe acudir leva também
 Tapa, sôco e bofete de punhado;
 Não grite, não chore, apanhe calado
 Que eu não posso ouvir grito de ninguém.⁴⁴¹

Após um tempo de disputa, as duplas eram trocadas. Rogaciano atentou para o fato da dupla que se apresentaria em seguida, João Siqueira e Domingo Martins, serem

⁴³⁸ Ibidem.

⁴³⁹ Ibidem.

⁴⁴⁰ Ibidem.

⁴⁴¹ Ibidem.

os mais letrados do plantel de cantadores no dia. Ao contrário dos poetas que iniciaram, esses dois se apresentaram em sextilhas.

José Siqueira:

O Ceará é um jardim
Cheio de rosas e cravos,
O berço dos escritores,
A terra dos homens bravos,
Foi ela, primeiramente,
Que libertou seus escravos.

Domingos Martins:

O Piauí é um recanto
De pas e tranquilidade,
O ninho do sentimento,
Do amor e da soledade,
Terra de Da Costa e Silva,
O poeta da Saudade.⁴⁴²

Depois de um longo desafio entre os cantadores do Ceará e Piauí, chegou a vez de Cego Aderaldo e Otacílio Batista. Estes empolgaram a plateia o suficiente para levar as premiações. Iniciaram em sextilhas, depois partiram para o Martelo Agalopado:

Otacílio Batista:

A tua boca é tão grande
Que causa admiração,
A gente olhando por ela
Vê até o coração,
E se procurar direito
Avista a China e o Japão.

Cego Aderaldo:

Tu fala da minha boca
Mas num convem fala dela
Que a tua tombem é grande
Que parece uma cancela,
Se tu num tive cuidado
Tu breve cai dentro dela.

Cego Aderaldo:

Danei-me uma certa ocasião,
Fiz o vento perder o seu açoite,
Fiz o sol se pôr á meia noite,
Fiz o dia ficar na escuridão;
Já corri escanchado num trovão,
Um corisco me viu e se escondeu,
Um raio ia descendo e não desceu,
Contei todas estrelas num segundo,
Já botei quatro rodas neste mundo,

⁴⁴² Ibidem.

Mandei a terra correr e ela correu.

Otacílio Batista:

Na cabeça uma vez botei um gorro,
 Transportei vinte e três canhões de guerra,
 Dei um chute na base de uma serra,
 Que São Pedro no céu pediu socorro;
 Fiz um gato casar-se com uma cachorra,
 Transformei uma velha num rapaz,
 Virei o lado da frente pra traz,
 Fiz um santo no céu viver de jogo,
 De uma pedra de gelo fiz um fogo,
 E que o diabo me falta fazer mais?⁴⁴³

Rogaciano, no fim da matéria, frisou a importância que o Congresso teve, pois, “O congresso de Cantadores foi um espetáculo inédito no Ceará e no Brasil”⁴⁴⁴. Em seguida, o jornalista poeta afirmou que viria a Pernambuco para a entrega do Busto de Antônio Marinho a cidade de São José do Egito e que, “talvez seja possível realizar um congresso semelhante no Recife”⁴⁴⁵. Mal o poeta sabia que o evento que iria organizar em Recife seria chamado de I Congresso de Cantadores do Nordeste, por ter a presença de cantadores de todos os estados do Nordeste, chamando atenção de vários veículos de mídia do Brasil.

Dentro da construção biográfica de Rogaciano pode-se notar a complexidade que é o sujeito dentro de um grupo social. Rogaciano pareceu ser uma pessoa que se reinventou todos os dias de sua vida, mas vários questionamentos entram no limbo do desconhecimento biográfico, tais como, os motivos de sua escolha em abandonar o jornalismo promissor pela vida de um poeta que, por vezes foi bastante criticado por abandonar a poesia popular na busca por uma poesia clássica que, por sua vez, também foi bastante criticado por dar preferência ao oitocentista (apesar de também produzir muitas poesias ditas modernistas) em um período de sucesso das poesias modernistas.

⁴⁴³ Ibidem.

⁴⁴⁴ Ibidem.

⁴⁴⁵ Ibidem.

4.2 O I Congresso de Cantadores do Nordeste

Devido ao sucesso ocorrido com o evento organizado por Rogaciano Leite em Fortaleza, ele seguiu (como afirmado em matéria escrita pelo mesmo e exposta acima) empenhado em desenvolver um encontro de cantadores mais forte, com mais repercussão e, ao mesmo tempo, com um maior número de participantes. Agora, a ideia era reunir violeiros de vários estados do então Nordeste. Em 1987, na abertura do II Congresso de Cantadores do Recife que, na prática, foi programado como uma sequência ao ocorrido de 1948, no mesmo local, Ariano Suassuna afirmou ao lembrar de seu evento no Teatro de Santa Isabel, em 1946, quanto trouxe dois dos Irmãos Batistas: “[...] Através de Lourival e dos outros Batista, o poeta e Cantador Rogaciano Leite tomou conhecimento do êxito da Cantoria⁴⁴⁶, e teve a idéia e a coragem, que eu não teria, de realizar, em 1948, o Congresso de Cantadores do Nordeste.[...]”⁴⁴⁷. O desafio para promover o acontecimento que se pretendia não estava somente em convencer os administradores do local a usar o Santa Isabel, mas em toda uma logística e investimento para deslocar os cantadores de seus estados e alocá-los na capital pernambucana.

Para a realização do evento pretendido seriam necessários investimentos financeiros, principalmente advindos do Estado. Quem encabeçou o projeto de lei com tal intuito na Câmara dos Deputados de Pernambuco foi o deputado Manuel da Santa Cruz Valadares⁴⁴⁸ (eleito pela UDN⁴⁴⁹). Partindo da perspectiva das exigências regionalistas⁴⁵⁰, visto anteriormente, o discurso do deputado teve como embasamento a noção do repentista como símbolo de um Nordeste aliado á retórica do morto de Certeau. Publicado no *Diário Oficial*, o texto de Santa Cruz Valadares (projeto de lei nº 302 de 1948) afirmava:

⁴⁴⁶ Organizada por Ariano Suassuna, em 1946, como visto no **Capítulo 3**.

⁴⁴⁷ BEZERRA; RAFAEL, 1990. P. 13.

⁴⁴⁸ Interessantemente, Santa Cruz Valadares era da cidade de São José do Egito, a mesma de Rogaciano Leite até a emancipação de Itapetim, em 1953, com projeto de lei do próprio Santa Cruz Valadares. A família Valadares teve forte influência política na região do Pajeú, tendo ganhado força quando Inácio Mariano Valadares (1896-1966), irmão de Santa Cruz, assume a prefeitura de São José do Egito na década de 1930, com o Estado Novo. O mesmo Santa Cruz Valadares foi o primeiro juiz de direito da comarca de Itapetim. Não obtive mais dados biográficos do deputado Valadares. Cf. WILSON, Luís. **Roteiro de velhos e grandes sertanejos**. Centro de Estudos de História Municipal, 1978.

⁴⁴⁹ União Democrática Nacional.

⁴⁵⁰ Conforme explanado no **Capítulo 2**.

Os cantadores sertanejos são autênticos porta-vozes dos nossos costumes e das nossas tradições, mantendo viva a nossa mais alta sensibilidade de brasileiros, propagando a verdadeira poesia popular e oferecendo o mais vasto material a estudiosos do Folclore, como Leonardo Mota, Rodrigues de Carvalho, Luiz da Camara Cascudo e tantos outros⁴⁵¹.

O discurso dos folcloristas mantém-se também na esfera política remetendo a uma ideia compartilhada pela elite intelectual e política. Objetivando a ideia de promover o evento como forma de salvaguardar o popular como elemento “porta-voz dos nossos costumes”. Por conseguinte, o deputado Valadares, que propôs a doação de trinta mil cruzeiros para a organização do evento, continuou:

Destarte, o congresso de Cantadores do Recife é um original acontecimento que trará grandes proveitos ao panorama cultural da região nordestina, constituindo, ao mesmo tempo, um motivo de propagação e divulgação do nosso Folclore, que deve ser cuidadosamente estudado.⁴⁵²

Como será visto mais adiante, o congresso assumiu vários nomes nos periódicos: “Congresso do Recife”, “Congresso do Nordeste”, “Torneio de Cantadores”, etc. Nesse segundo momento de seu discurso, assim como no exposto anteriormente, o deputado Valadares insiste na necessidade de manter a cultura (símbolo de uma nordestinidade⁴⁵³) viva e, para tal, a necessidade da continuação dos trabalhos dos folcloristas. Continuando com sua defesa do projeto de lei, o político prosseguiu:

Cantadores de todo o Nordeste estarão reunidos no Teatro de Santa Izabel, no dia 5 de Outubro, cantando as suas trovas e os seus desafios. E para trazer toda essa gente dos mais longínquos recantos nordestinos, o poeta Rogaciano Leite, promotor e organizador do congresso, está lutando com grandes sacrifícios e arcando com enorme despesa para a hospedagem dos referidos elementos.⁴⁵⁴

Neste momento, fica evidente que o evento pioneiro tinha tudo para ganhar grande visibilidade devido ao seu tamanho. Finalizou seu texto com os dizeres:

Todos os improvisos e cantorias interpretadas durante o Congresso de Cantadores, serão taquigrafados e enfeixados em volume, que deverá ser

⁴⁵¹ **Diário Oficial do Poder Legislativo de Pernambuco**, 30 set. 1948. p. 1567. Acervo CEPE.

⁴⁵² *Ibidem*.

⁴⁵³ Referente ao que propunha a demanda regionalista da década de 1920, no qual, propôs a criação de uma identidade ou características que identificariam o que hoje é a região Nordeste, ou parte dela.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

imediatamente publicado como documentário da interessante festa regional. Mais uma justificação para que o Estado ampare essa oportuna iniciativa.⁴⁵⁵

O órgão responsável pela taquigrafia e registros fotográficos do Congresso de Cantadores foi a Diretoria de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife, porém se realmente ocorreu tal averbação não se pôde recolhê-los até então⁴⁵⁶. Três dias após a publicação do projeto de lei, a Comissão de Finanças, Orçamento e Tomadas de Contas, chegou a conclusão que seriam doados 20 mil cruzeiros (não mais 30 mil cruzeiros, como havia solicitado o deputado Valadares) para a organização do evento. No texto encontra-se:

Vencido. Por mais entusiasmo que tenha pelos nossos “cantadores” forçoso reconhecer o estado de responsabilidade de nossos hospitais e o desamparo de nossos agricultores.
Devemos atender as necessidades urgentes.
Quando formos um povo rico cuidaremos de nossos cantadores.⁴⁵⁷

Usando do pressuposto que a doação não poderia ser na quantidade estipulada, a Comissão utilizou um discurso cauteloso com relação às necessidades primeiras do Estado, mas sem desmerecer a importância que o evento tinha para a propagação de elementos culturais. Tal fato pode justificar o motivo que levou ao valor investido no evento ser próximo ao solicitado no projeto de Santa Cruz Valadares. O presidente da Câmara dos Deputados, Pontes Vieira, em seguida fez um longo pronunciamento para justificar a atitude da Comissão. Começou:

O projeto n. 302 do Sr. Deputado Santa Cruz Valadares e outros ilustres deputados, autorizando o Poder Executivo auxiliar o Congresso de Cantadores do Nordeste a ser realizado no próximo mês de outubro, nesta capital, com CR\$ 30.000.00 submetido á apreciação desta Comissão de Finanças, Orçamento e Tomadas de Contas, e a mim distribuído para dar parecer, merece sem duvida alguma, toda simpatia e apoio.⁴⁵⁸

⁴⁵⁵ Ibidem.

⁴⁵⁶ Durante minha pesquisa procurei de algumas formas recolher tais registros, mas como a Prefeitura do Recife não tem um Arquivo, não houve como resgatar os registros até o momento, se é que sobreviveram. O fato da não existência mais do órgão abriu-se a possibilidade de terem sido doados para outros órgãos como a Fundação Joaquim Nabuco ou o Museu da Cidade do Recife, porém, ao contatar tais órgãos, não obtive resposta positiva. Em compensação, segundo o jornalista Silvino Lopes, para o *Jornal Pequeno* (06 out. 1948), durante a cobertura do Congresso, observou que a equipe de taquígrafos estava por trás do palco, porém, não conseguiam recolher os versos devido à velocidade com que os poetas declamavam.

⁴⁵⁷ Ibidem.

⁴⁵⁸ Ibidem.

Diferente do que foi visto anteriormente, pode-se observar que o nome do congresso mudou novamente, de “congresso de Cantadores do Recife” para “Congresso de Cantadores do Nordeste”. Em seguida, Pontes Viera continuou:

Anunciado há muitos dias o Congresso de cantadores do nordeste está sendo esperado com ansiedade e grande interesse pela população desta Capital, cuja imprensa o vem exaltando com entusiasmo.

Trata-se de um aspecto muito interessante da Cultura nacional relacionado com a poética popular, que traduz nas trovas e versos improvisados dos poetas e violeiros matutos, o mais profundo sentimento da roça que se forma nesta parte do país.⁴⁵⁹

Como será exposto em seguida, aparentemente esse evento tornou-se pioneiro quando comparado com o organizado pelo próprio Rogaciano em Fortaleza e o pequeno campeonato que houve, em 1931, no Colégio Salesiano, no Recife⁴⁶⁰. O texto seguiu justificando que a poesia dos cantadores é reflexo de uma cultura nacional, identidade do povo sertanejo e, conseqüentemente, nordestina como um todo. Prosseguiu ainda o presidente da Câmara dos Deputados,

O conjunto dessas canções populares, que desabrocham da alma do povo em ritmos falados e musicados tão exotaneos como o perfume das flores e o mel que nos dão as abelhas é o que se chama folk-lore que define o caráter personalístico de cada povo, pois através dele se manifestam os seus traços psicológicos mais característicos.

O Congresso dos Cantadores e poetas populares do Nordeste, não nos trará nenhuma solução para os angustiantes problemas que afligem o nosso povo, Mas nem só de pão vive o homem.

[...] Serão eles portadores de uma mensagem da musica sertaneja nordestina aos seus irmãos do litoral – mensagens de exaltação às nossas tradições e de preservação dos nossos costumes.⁴⁶¹

No fim da fala de Pontes Vieira percebe-se uma reprodução do discurso presente na época e em outros momentos, como visto, anteriormente, em algumas citações de periódicos. A questão apontada na decisão do político de aceitar o pedido de liberação de fundos para a realização do evento passou a ser tratada pela perspectiva de que nem só de alimento e saúde (“pão”) vive a sociedade, mas também, as manifestações culturais são importantes para divertir o público e, propiciar bem estar social (“circo”). Além disso, o discurso exposto acima colocou na baila da discussão o contato do sertão com o litoral, como uma forma de apresentar a um novo público, cidadão do litoral, a

⁴⁵⁹ Ibidem.

⁴⁶⁰ Conforme exposto no **Capítulo 2**.

⁴⁶¹ Ibidem.

poesia interiorana, que agora era caracterizada como sendo símbolo de um Nordeste provedor de belas e inteligentes rimas.

Pouco se conhece especificamente sobre o público presente durante os três dias de evento (5, 6 e 7 de Outubro, de 1948). Sabe-se, através das notícias dos jornais locais, que o sucesso fora tamanho, que houve pessoas que ficaram em pé por falta de espaço. Mas quem era esse público? A elite ou populares acostumados a assistir os cantadores nos mercados, praças e festas religiosas? Os cantadores em muito ganharam a atenção do público da elite econômica da capital pernambucana, muito pela influência que os intelectuais transmitiram, principalmente, os que estudavam o folclore. Assim Silvino Lopes, escrevendo pelo *Jornal Pequeno*, dissertou sobre o início do Congresso, no subtítulo “Ainda era cedo”:

O início do Congresso de Cantadores do Nordeste, ontem à noite, no Santa Isabel, foi alguma coisa de surpreendente, pois, não se poderia provar o êxito do certame, sobretudo, porque a propaganda não excedeu os limites do noticiário dos jornais.

[...] Às 19 horas, eram inumeros os vultos que se dirigiam ao teatro, na ansia de se munirem cedo dos seus ingressos.

A fila era enorme. De instante a instante paravam carros que despejavam gente bonita e limpa.

Quando as portas se abriram entrou a onda e esta vai se espraiando, para dentro de poucos minutos não ter um lugarzinho vago. Varias frisas e camarotes apresentam-se com dez pessoas e até mais.

A noite faz lembrar aquela em que Bidú Sayão cantou, quando por um triz não ruíram os velhos paredões, com a força dos aplausos.

Tudo que o Recife tem de fino e elegante lá estava para ouvir os violeiros.

Quem tinha ouvido queria ouvir. Quando o veleiro se abriu, viam-se em fila os cantadores, empunhando as suas violas⁴⁶².

Em relação a afirmação feita pelo jornalista “tudo o que o Recife tem de fino e elegante” pode-se inferir que foi alusiva a parte do público que lá esteve presente, integrantes da alta sociedade. Tal fato demonstra uma circularidade cultural atuante entre costumes populares se apresentando no palco e a elite cidadina na plateia. Encontrava-se no local, também, uma grande quantidade de espectadores populares acostumados com a cantoria de viola nas feiras, no interior, festas populares, etc., pois, houve uma grande assistência do público através do oferecimento de motes aos cantadores.

⁴⁶² **Jornal Pequeno**, 06 de Outubro de 1948. Acervo BN. Balduína de Oliveira Sayão, conhecida como Bidu Sayão, foi uma famosa brasileira e intérprete da música clássica e cantora de ópera.

Em sua matéria sobre o fim do evento, Silvino Lopes voltou a falar sobre o público que lá esteve presente. Na ocasião, o jornalista apontou que no último dia haviam menos pessoas que no início das apresentações. Entre os presentes, estavam personalidades importantes da sociedade recifense, como o famoso poeta Bebé Seixas⁴⁶³. Sobre este, o jornalista afirmou: “O poeta que tão bem tem interpretado Proust, que vive à Baudelaire, não se continha aplaudindo os Irmãos Batista e o imaginoso Fonseca, [...]”⁴⁶⁴. Estavam também “magistrados, professores, jornalista, comerciantes prósperos e amarfanhados”⁴⁶⁵.

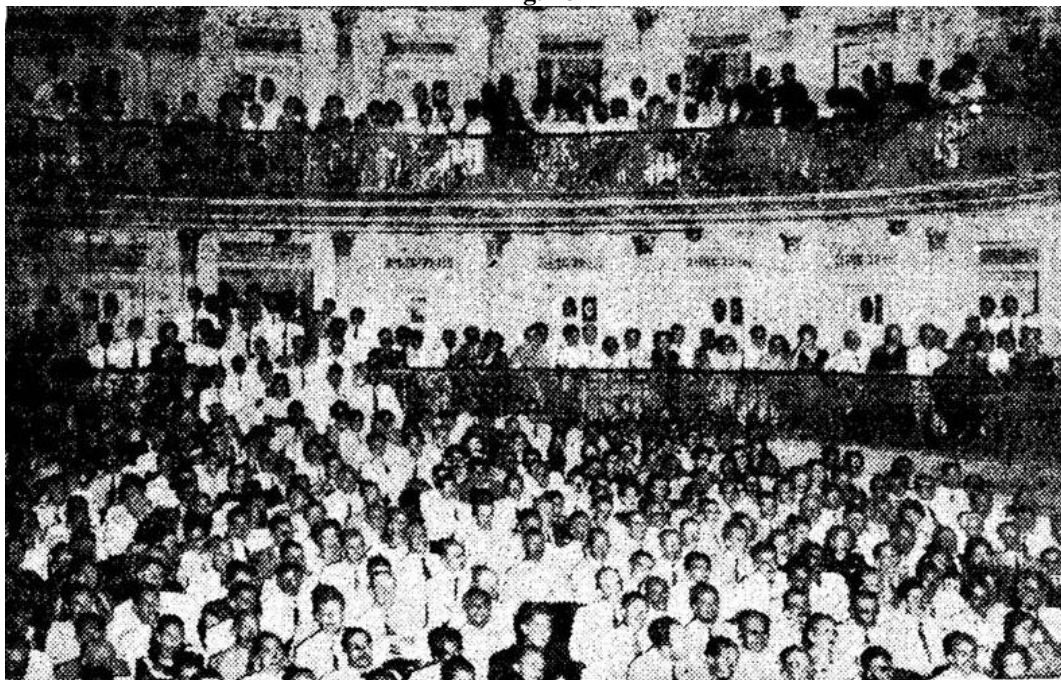
De uma forma geral, nota-se que não somente as camadas populares acostumadas com os cantadores nas feiras estavam presentes, mas também uma parcela da elite econômica, política e intelectual da cidade do Recife. O único registro fotográfico que foi encontrado acerca do público que prestigiou o evento do Teatro Santa Isabel Registro integrou a matéria de capa do jornal *O Globo*, em 18 de outubro de 1948.

⁴⁶³ Tomás Seixas (1916-1993). Segundo matéria do Suplemento Cultural do *Diário Oficial de Estado de Pernambuco*, o poeta era “dedicado a fazer de sua vida a vida de um dândi na esteira de Baudelaire e Rimbaud, que representavam algumas de suas paixões literárias fundamentais, ao lado de Rilke, Kafka, Joyce, entre outros”. Produziu algumas obras, que acabaram por ficar esquecidas até mesmo em manuais como a antologia Pernambuco: terra da poesia, organizada por Antônio Campos. Disponível em: < <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/93-especial/895-tomas-seixas-a-fusao-entre-critica-e-criacao.html> >. Acesso em 06 jan. 2017.

⁴⁶⁴ **Jornal Pequeno**, 8 out. 1948. Acervo BN. O título principal da matéria “Murilo Mendes perdeu o melhor: O Congresso dos Cantadores foi encerrado ontem”.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

Fig. 18



Fonte: Registro do público presente no Congresso de Cantadores, em 1948, no Teatro Santa Isabel In: **O Globo**, 18 out. 1948. Acervo de O Globo.

Como observado na imagem, o teatro ficou lotado até mesmo nos camarotes e com pessoas em pé nas entradas. Ainda segundo *O Globo*:

Os cantadores recebiam da assistência infindáveis aplausos, como se fossem senhores de toda aquela reunião. Nada de acanhamento. Parecia-nos que o teatro nada significava para eles mais que uma casa de fazenda no sertão.⁴⁶⁶

O palco do teatro a partir daí passou a significar uma representação das cantorias de outrora nas fazendas do interior, houve toda uma apropriação do que seria o espetáculo no sertão. Agora com uma nova roupagem, tanto na maneira como se apresentam, como na forma de lidar com o público, que também mudou na região litorânea, nas capitais. A quantidade de poetas se apresentando em forma de campeonato também cresce, comparado com uma cantoria normal vista pelo interior do estado naquele tempo. Mais a frente será visto como foi (em parte) o dia-a-dia do evento, bem como algumas temáticas e gêneros improvisadas no cenário do Santa Isabel.

Quatorze poetas se apresentaram durante as três noites do evento, alguns dos quais ganhariam fama e entraram para o rol da fama dentre os melhores poetas repentistas de todos os tempos. Estavam presentes no Congresso: Severino Pinto (Pinto

⁴⁶⁶ **O Globo**, 18 out. 1948. Acervo de O Globo.

do Monteiro, paraibano), Lourival Batista (Louro do Pajeú, pernambucano), Dimas Batista (pernambucano)⁴⁶⁷, Otacílio Batista (pernambucano), Vicente Grangeiro (alagoano), Domingos Fonseca (piauiense), Agostinho Lopes (pernambucano), Manoel Domingos (paraibano), Manoel Nogueira (pernambucano), Josué da Cruz (paraibano), João de Natália (pernambucano), Bola do Norte⁴⁶⁸, Apolônio Souto (alagoano) e Severino Milanez⁴⁶⁹ (pernambucano). Destacam-se neste primeiro momento os Irmãos Batista, Pinto do Monteiro e Domingos Fonseca, que entre todos foram os que mais se ganharam as páginas dos jornais da época. Apesar da maioria ser de pernambucanos, não se sabe se residiam todos no estado naquela época, porém, os jornais trataram o evento como sendo o primeiro interestadual⁴⁷⁰.

Comparado com outros momentos da poesia sertaneja nos periódicos até aqui expostos, este sem dúvida trouxe uma grande visibilidade para os cantadores e, logicamente, para esse tipo de evento. O organizador do Congresso e poeta Rogaciano Leite, em uma matéria para o *Folha da Manhã* (São Paulo)⁴⁷¹, um pouco antes do espetáculo, comentou a chegada da “delegação” de poetas vindos do Ceará. Em seu texto, Rogaciano agradeceu à FAB (Força Aérea Brasileira) por ajudar a trazer os repentistas. O autor ainda expressou a dificuldade que era reunir os mais afamados cantadores sertanejos em um único momento, principalmente no número que ele pretendia levar ao teatro, nas capitais. O que chamou atenção, ainda, é que alguns poetas não são citados como participantes do evento em outros periódicos. Como é o caso do poeta Cego Aderaldo⁴⁷², citado por Rogaciano e não por outros jornais. No subtítulo da matéria “Perspectiva do Congresso”, o poeta contou, em linhas gerais, como seria o evento que estava para acontecer em Recife. Rogaciano colocou em sua matéria:

Com a presença de mais de 20 cantadores nordestinos, o congresso de violeiros será uma festa de cunho empolgante. Desafios os mais acirrados, trovas as mais mimosas, improvisos os mais surpreendentes, eles nos trarão da ribalta do Santa Isabel. Desde o Estado de Alagoas até o Piauí, virão

⁴⁶⁷ Residia no Ceará na ocasião do evento, acredito que fora o representante deste estado no evento.

⁴⁶⁸ Não encontrei referências sobre o poeta Bola do Norte.

⁴⁶⁹ Também grafado “Milanês”.

⁴⁷⁰ Como, por exemplo, registrado pelo jornal *A Noite* do Rio de Janeiro em telegrama do dia 01 de outubro, daquele ano. A edição do jornal, no qual afirmou: “reina grande entusiasmo pelo certame, que é o primeiro que se realiza com caráter interestadual”.

⁴⁷¹ **Folha da Manhã**, 28 set. 1948. Título da matéria: “Chegarão, hoje, ao Recife Os Cantadores e Violeiros Cearenses”. Acervo CNFCP.

⁴⁷² Na matéria, Rogaciano Leite afirma que Cego Aderaldo iria chegar no dia 05 de outubro, dia de abertura do evento.

representantes da poesia dos estados queimados, encher os murmúrios da capital com a harmonia e a beleza virgem das almas simples⁴⁷³.

Após esse breve resumo de como seria o congresso, Rogaciano complementou afirmando que alguns estudiosos compareceriam as apresentações, a exemplo do folclorista Câmara Cascudo. Sabe-se, através da matéria anteriormente exposta em *O Globo*, que o folclorista paraibano Coutinho Filho esteve presente e fez uma pequena palestra na abertura do evento. Outro ponto no texto de Rogaciano Leite salienta-se a forma, na qual, tanto poesia quanto poetas eram tratados pelos periódicos. Termos como “beleza virgem” e “almas simples” eram constantemente reproduzidos nos jornais ao se referir à ideia do movimento folclórico de que os elementos culturais seriam a alma simples da nação, a pérola não lapidada pelos tempos modernos. Tal fato ficou evidente no subtítulo da matéria, “A 5 de Outubro, A Grande Festa Da Poesia Folclórica”, onde se vê a importância dada ao aproximar a poesia dos cantadores ao folclore brasileiro.

Ainda sobre a maneira como expressavam-se os meios de informação ao se referirem aos poetas e a poesia, pode-se complementar com o exemplo da matéria divulgada na sessão “Teatro” do *Diário de Pernambuco*, que tinha como título “Cantadores”. A publicação mencionava o fim do congresso, bem como as impressões sobre os cantadores. Assim afirmou:

Rogaciano Leite, esse homem que já nasceu poeta em São José do Egito, depois de realizar com êxito em Fortaleza um Congresso de Cantadores, veio para o Recife e aqui está realizando um outro. Para tanto, mobilizou violeiros de quase todo o nordeste e levou-os ao palco do Santa Isabel, num desfile inédito e original para os olhos virgens dos cidadãos; de **nós outros que só estamos acostumados à poesia acadêmica ou modernista, ambas guiadas pela instrução e pela cultura, com que os vates da beira do atlântico exteriorizam seu mundo íntimo.**

Razão porque o ineditismo do Congresso tem levado multidões ao velho teatro, cujas tabuas dos corredores, meio soltas e talvez apodrecidas, gemem sob os pés dos espectadores, fazendo côro ao gemido dos poetas matutos, acompanhados por suas violas afinadas e também chorosas.

Nesses espetáculos promovidos pelo poeta Rogaciano Leite **temos visto o que é a musa do sertanejo, de homens incultos, que não frequentou escolas e que não assina o nome;** porém que sabe fazer versos como ninguém, pela espontaneidade e riqueza de pensamento, numa mobilidade espantosa. [...].

Creio que nunca tivemos no Recife espetáculos iguais a esses promovidos pelo vate de São José do Egito, trazendo para a capital a alma sertaneja, pujante e bela, na voz e na agilidade mental de nossos cantadores humildes, mas gigantescos no astro vigoroso e no repente inigualável. [...].⁴⁷⁴

⁴⁷³ Ibidem.

⁴⁷⁴ *Diário de Pernambuco*, 08 out. 1948. Acervo BN. (grifo meu).

Observa-se no primeiro destaque que a poesia do improviso sertanejo não era de costume nos ambientes de câmara, como relatou Ariano Suassuna ao se referir do seu problema para fazer o evento no Santa Isabel, em 1946. Porém, se evidencia uma intenção de superioridade da poesia erudita com relação a popular, no qual, vê-se a dicotomia: “cultura”-“inculto”; “beira do atlântico”-“sertanejo”; “instrução”-“não frequentou escola”. Nesse caso, observa-se a clara vontade do autor, mesmo que em momentos “sabe fazer versos como ninguém”, de elogiar a capacidade poética dos repentistas e, com isso, vê à necessidade de retratar tais apresentações como peças de museus partindo da premissa de estabelecer uma relação vertical entre a poesia erudita e popular. No entanto, tal relação não pode ser estabelecida se partimos para a concepção de circularidade cultural⁴⁷⁵ entre as várias camadas da sociedade. Logo, impossibilitando estabelecer até que ponto a poesia erudita foi influenciada pela popular e vice-versa.

Por fim, a quem se referia o jornal ao escrever “nós outros que só estamos acostumados à poesia academica”? Por vezes, pode-se destinar determinada matéria ao pensamento do autor, como feito com Rogaciano Leite, porém, neste caso faz parte do editorial do jornal, podendo então refletir uma ideia mais ampla dos leitores do *Diario de Pernambuco* (sem autos definido), em especial a página designada para publicar informações sobre o teatro e poesia⁴⁷⁶. Tais consumidores dos assuntos tratados em questão faziam parte de uma parcela da sociedade que não estava acostumada com elementos da cultura popular apresentados em teatros. No entanto, se a elite econômica e intelectual integrava parte desses leitores, começou a mudar, como observado mais a frente. Esses iniciaram um contato mais profundo com a cantoria de viola e o poeta popular “que sabe fazer versos como ninguém, pela espontaneidade e riqueza de pensamento”.

Outro ponto identificado no texto é a incapacidade do jornal de levantar dados sobre os poetas que estiveram presentes no evento, partindo de uma visão pejorativa por ser poeta do repente, logo, não frequentavam escolas. Muito pelo contrário, essa nova

⁴⁷⁵ Partindo das obras de Carlo Ginzburg, no qual, este trabalha a partir de um influxo constante e horizontal de influências entre as camadas sociais de um povo. Debate apresentado na Introdução.

⁴⁷⁶ Conforme OLIVEIRA JÚNIOR, 2016, o campo literário recifense para poesias de gabinete é bastante no final do século XIX o que desencadeou a formação da Academia Pernambucana de Letras, em 1901, sendo uma das primeiras do Brasil. Agora nota-se que, com o congresso, também é da cantoria de viola.

gama de poetas da Geração Moderna procurou desenvolver o estudo para maximizar a profissão. Não somente é o caso de Rogaciano Leite que se tornou repórter, mas outros, como o de Lourival Batista, que ainda jovem morou em Recife para estudar.

Rogaciano, como observado anteriormente, já havia comentado acerca do contato que o cantor estava tendo com o meio citadino e, com o novo público que tal ambiente proporcionara. Tal temática é uma constante na fala do poeta, como pode ser visto em matéria escrita pelo mesmo para o *Diário da Noite* (Pernambuco), em 1956, intitulada “Invadidas as cidades pela poesia do sertão”. Em um trecho, Rogaciano afirmou:

Merece bastante atenção por parte dos sociólogos e folcloristas o fenômeno evolutivo desses poetas anônimos que tanto enriquecem o patrimônio de nossas tradições. O êxodo para as cidades não se restringiu às camadas humanas que vivem exclusivamente de trabalhar a terra. Êle afetou também a própria alma dos sertões, isto é, o conteúdo emocional de sua virginalidade, então emanada daquele espírito displicente, filosófico e sentimental dos homens rudes. [...] O sertão vai ficando deserto até mesmo de seus cantadores, que hoje estão completamente absorvidos pela cidade, onde se constata, a qualquer instante, uma espécie de invasão da musa campesina. As estradas vasaram os campos e os grandes centros os roubaram ao seu ambiente nativo⁴⁷⁷.

Mesmo que a reportagem tenha sido feita oito anos após o evento que está sendo aqui descrita, pode-se ter uma noção da influência que as migrações tiveram na mudança da dinâmica da cantoria, demonstrando uma representação cultural de fato ocorrida. As articulações das práticas culturais da cidade grande/litorânea teve com o elemento chamado “virgem” da cultura popular, o cantor, vindo dos sertões.

Decerto, muitos poetas chegaram antes do Congresso e participaram de festividades ou apresentações para a elite pernambucana, e, até mesmo permaneceram algum tempo após o evento⁴⁷⁸. Os primeiros cantadores a chegar ao solo recifense antes do esperado encontro de pronto foram convidados a participar de alguns eventos, como a visita da Duquesa de La Rochefoucauld⁴⁷⁹. Na ocasião, os poetas trajados de paletó (imagem a seguir) posaram para o *Diário de Pernambuco*, que colocou como legenda na foto:

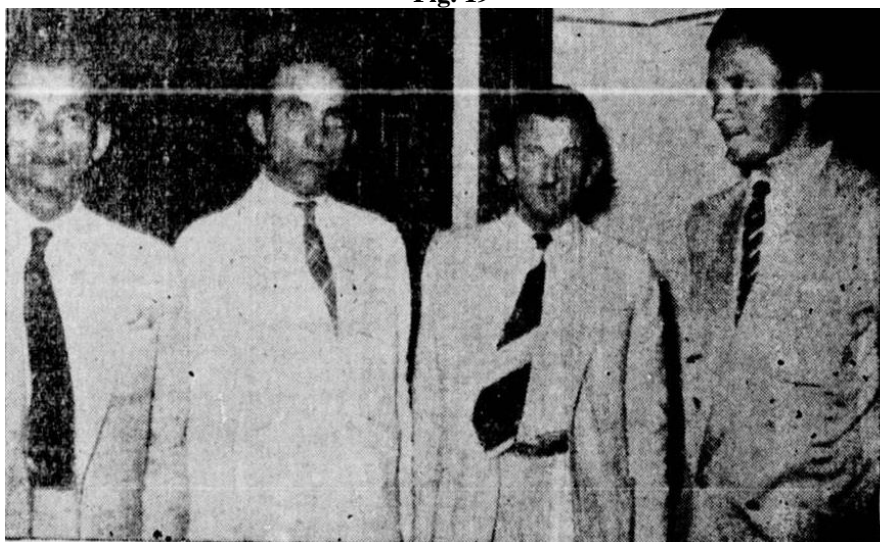
⁴⁷⁷ *Diário da Noite*, 10 jan. 1956. Acervo CNFCP.

⁴⁷⁸ Segundo matéria de *O Globo* (18 out. 1948) alguns poetas permaneceram após o evento fazendo audições particulares até receber a verba prometida pelo estado.

⁴⁷⁹ Edmée de Fels (1895-1991). Famosa nobre francesa, a qual foi largamente divulgada sua visita pelo *Diário de Pernambuco*.

[...] Estão no Recife se exibindo em vários lugares e cantarão para a Duquesa de La Rochefoucauld, jornalista Assis Chateaubriand e membros de sua comitiva, bem como tomarão parte em programas de radiofônicos sob patrocínio de firmas e comerciais. Também estão em andamento negociações para a realização de um congresso de cantadores repentistas no Recife, a exemplo do que foi feito na capital cearense. [...]⁴⁸⁰

Fig. 19

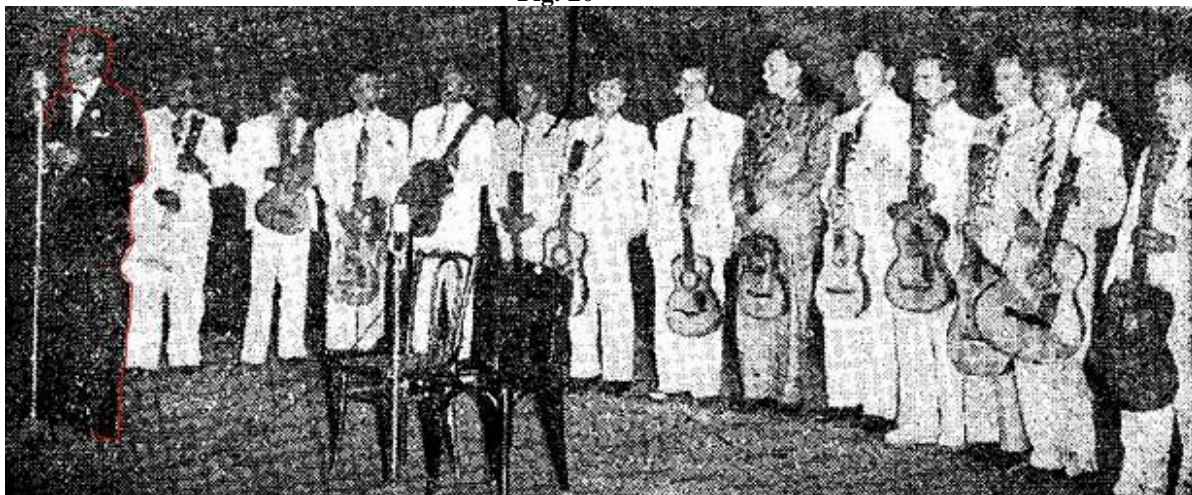


Fonte: Da direita para esquerda: João Francisco de Oliveira, Agostinho Lopes, Severino Pinto (Pinto do Monteiro) e Otacílio Batista. In: **Diário de Pernambuco**, 13 ago. 1948. Acervo BN.

Segundo o *Diário de Pernambuco*, o primeiro poeta da foto, João Oliveira, não participaria da competição no Santa Isabel. Isso demonstra que, apesar de nem todos os cantadores puderam participar, o acontecimento trouxe boa visibilidade para os repentistas que tentavam melhores ganhos financeiros na arte de improvisar.

Na abertura do Congresso, o organizador do evento, Rogaciano Leite (imagem abaixo), apresentou ao público os cantadores que iriam participar de tal momento único no legado deste elemento da cultura popular, visto que seria o maior encontro, até então, de famosos poetas repentistas. Poetas esses que, de certa forma, contribuíram para a construção de uma imagem nacional que se tem hoje do que seria a profissão do cantador sertanejo improvisador, que estuda, leva sua arte ao máximo patamar. A aparência e vestimenta mais cuidada dos repentistas foi fundamental, bem como trabalhar o vocabulário, para quebrar o estigma de cantador de viola ser mendigo, além de causar boa impressão para um público desacostumado com a poesia do repente.

⁴⁸⁰ **Diário de Pernambuco**, 13 ago. 1948. Acervo BN. Assis Chateaubriand (1892-1968), foi jornalista, empresário, advogado e membro da Academia Brasileira de Letras. A partir da década de 1920 construiu um verdadeiro império das comunicações, tornando-se dono do Diários Associados, no qual o *Diário de Pernambuco* fazia parte.

Fig. 20 ⁴⁸¹

Fonte: Rogaciano apresentando a maioria dos repentistas que participaram da competição. In: **O Globo**, 18 out. 1948. Acervo de O Globo (grifo meu).

Nesta imagem, vê-se Rogaciano Leite (à esquerda na **Figura 20**) de paletó preto apresentando os repentistas que, em contrapartida, estavam à maioria de terno branco, posicionando as violas encostadas à frente como forma de exibí-las, causando uma imagem impactante para o público presente. Esse tipo de padronização pode demonstrar uma contextualização de uniformidade do grupo, levando a acreditar que são diferenciados de outros repentistas, ou que fazem parte de grupo de profissionais. Em frente a eles, duas cadeiras, nas quais, cada dupla se apresentaria ao “pé-da-parede” do teatro. O momento da chegada dos poetas ao Congresso foi descrito da seguinte forma pelo jornalista Silvino Lopes:

Os poetas que iam chegando limitavam-se a procurar os seus cômodos, com cuidado de não se separarem de suas violas. Não procuravam as redações dos jornais a mexer os bolsos, dizendo que talvez encontrassem uma fotografiazinha, como é comum acontecer com os poetas, da elite que, quanto mais amigos, mais atormentam os jornais.

Pela simplicidade com que se apresentavam difícil, muito difícil, seria identifica-los.

Não se interessavam pela topografia da cidade. Familiares das serras, poderiam sentir qualquer impressão estranha, pisando a planície, mas, nada lhes acontecia de estranho. Estavam aqui para cantar, sem nenhum assombro certos de que os poetas são eles mesmo.⁴⁸²

⁴⁸¹ Imagem editada. Foi dado um destaque no contorno de Rogaciano Leite, pois, o paletó preto se confundia com o fundo do palco.

⁴⁸² **Jornal Pequeno**, 06 Out. 1948. Acervo BN.

Nas palavras de Silvino pode-se notar que alguns poetas já estavam familiarizados com a imprensa, tornando-se amigos dos jornalistas, ou como vimos, no caso de Rogaciano, um colega de profissão. Também percebe-se a familiaridade dos poetas com a “planície” (litoral), não estranhando a “topografia” (aspectos urbanos da capital). Após a exposição dos poetas ao público, teve início a palestra do folclorista e entusiasta Coutinho Filho. O conteúdo da palestra foi, segundo Silvino Lopes:

O palestrador surgiu e falou, dizendo da vida dos grandes poetas-cantadores, a lembrar os maiores: Inácio da Catingueira, o parahibano Antônio Marinho, Zé Pretinho e outros que se celebrizaram por todo o Nordeste, colocados na mesma plana de Cassimiro de Abreu, Fagundes, Alveres de Azevedo e Gonçalves Dias.

De fato, na espontaneidade [sic], na força imaginativa, Inácio da Catingueira e Antonio Marinho não têm por que fugir à consagração nacional.⁴⁸³

No texto nota-se uma tentativa, por parte de Coutinho Filho, de aproximar o popular do erudito, ao mesmo tempo que, o jornalista do *Jornal Pequeno* reforça tal ideia ao relatar que, na espontaneidade e capacidade imaginativa, os poetas poderiam ser comparados aos poetas eruditos⁴⁸⁴. Coutinho Filho, em seu livro *Violas e Repentes* publicado em 1953, tem um bom acervo de versos cantados entre os três dias do Congresso, além de um capítulo dedicado especialmente para falar do evento. O curto capítulo, “Majors do Congresso”, inicia-se exaltando o papel de Rogaciano Leite na organização do certame, o retratando como jovem poeta que nasceu no sertão e chegou ainda rapaz nos palcos dos teatros e nas folhas dos jornais. Assim, escreveu Coutinho:

[...] Quem aprendeu a cantar para viver, sertanejo e quase menino, possuindo dom poético, que é um privilégio raro, e o gosto pelo canto popular, cujo cultivo immortaliza. [...] Esse cantador foi Rogaciano Leite, com sua visão realista, perspicaz e habilidoso, levando a bom termo o aplaudido certame, coroando de êxito uma iniciativa prejulgada de temerária pelos descrentes e desavisados.⁴⁸⁵

Na fala do folclorista observa-se a retomada da necessidade de immortalizar a prática poética dos repentistas. Deixam de ser simples e humanos para serem dotados de uma série de adjetivos que os levam a serem homens (e por assim dizer, poetas) perfeitos. Além disso, chama atenção para o fato do evento não ter sido bem recebido de

⁴⁸³ Idem.

⁴⁸⁴ Por se encaixarem nos moldes das Academias de Letras, tanto a Brasileira quanto a Pernambucana. Cf. OLIVEIRA JÚNIOR, 2016, pp. 44-48.

⁴⁸⁵ COUTINHO FILHO, 1972. p. 112.

imediatamente, havendo um prejulgamento dos “descrentes e desavisados”. Em seguida, o autor focaliza nos cantadores que, para ele, foram os melhores no campeonato. Coutinho já os conhecia por suas viagens pelo sertão obtendo material para a produção de seus escritos. Para ele,

Salientaram-se nas audições do histórico Congresso, distinguindo-se nos aplausos da assistência, e nos votos da classificação para a legítima conquista de prêmios, os repentistas Domingos Martins da Fonseca, Severino Lourenço da Silva Pinto [Pinto do Monteiro] e os três irmãos Batista Patriota – Lourival [Louro], Dimas e Otacílio. Estes, e seu digno comandante, o poeta Rogaciano Leite, foram os maiores do Conclave.⁴⁸⁶

O primeiro dia do Congresso foi reservado para as apresentações dos Irmãos Batista, Pinto do Monteiro, Domingos Fonseca, Agostinho Lopes e Vicente Grangeiro, além de outros poetas possivelmente não mencionados. As primeiras duplas formadas foram de Dimas-Otacílio e Severino-Lourival, sendo a primeira quem iniciou o evento. Segundo Silvino Lopes,

Os primeiros que se apresentaram foram Dimas e Otacílio Batista, filhos de São José do Egito.

Ao som das violas eles começam a cantar, com o teatro no mais absoluto silêncio. Mas, logo vêm os aplausos frenéticos que interrompem os cantadores. A assistência não se contém. Os homens são assombrosos, notadamente Dimas. Neste a imaginação é rica e a técnica nada fica a dever aos poetas eruditos.

Dimas é um erudito. Mergulha na história do Brasil, como qualquer professor dessa disciplina, mais do que esse, porque a sua história é rimada e metrificada.

Insultam-se reciprocamente, como os deputados na Assembléia, porém, não largam as violas para segurar na coronha da garrucha ou no cabo da “peixeira”.

Quando encerraram o bate-papo sonoríssimo, o Teatro dava a impressão de vir abaixo.

Como o nosso povo gosta de poesia!⁴⁸⁷

Claramente o repórter ficou impressionado com o que presenciou no teatro e buscou maneiras de legitimar o trabalho dos repentistas à medida que os aproxima do patamar de professores ao dialogarem como deputados em assembleia. O público fez parte do espetáculo, não somente com o fornecimento de motes e temáticas em geral, mas também com um entusiasmo peculiar que estimulou os cantadores no debate poético. Novamente, vê-se a tentativa de quebrar os limites entre popular e erudito, os

⁴⁸⁶ Ibidem.

⁴⁸⁷ **Jornal Pequeno**, 06 out. 1948. Acervo BN.

quais, o jornalista escreveu que Dimas Batista produz uma poesia (mesmo que dita popular) com o enriquecimento esperado na poesia erudita sendo enfático em sua afirmação: “Dimas é um erudito”. Nos poucos versos declamados no Congresso e que foram registrados, encontram-se rimas feitas pelos Irmãos Batista, Severino Pinto e Domingos Fonseca. Em uma dessas anotações estão as palavras ditas pelo violeiro Dimas, que ao ser pedido para glosar o mote “A saudade é companheira/De quem não tem companhia!”, improvisou:

Fraqueza da humanidade,
Alguém dirá, mas não é!
Diz a tradição que, até
Jesus chorou, de saudade!
Seu coração de bondade,
Da virgem se despida!
Chorava, olhando a Maria,
À sombra duma oliveira!
A saudade é companheira
De quem não tem companhia!⁴⁸⁸

Em frente ao palco, alguns fotógrafos se posicionaram para registrar diferentes aspectos da apresentação. No entanto, das apresentações das duplas somente foi possível recolher a da primeira.

⁴⁸⁸ COUTINHO FILHO, 1972. pp. 42-43.

Fig. 21



Fonte: Dimas (à esquerda) e Otacílio Batista, primeiras duplas do I Congresso de Cantadores do Nordeste, em 1948. In: **Jornal Pequeno**, 06 out. 1948. Acervo BN.

A cantoria se reinventa no dedilhar dos cantadores e daqueles que a tiveram em contato direta ou indiretamente: o público, os folcloristas e os entusiastas. A dupla se apresentou junto à “parede”; parede de poetas que esperam ser chamados para substituí-los nas cadeiras. A dupla subsequente, Lourival Batista e Severino Pinto, este último famoso por seus versos jocosos e sarcásticos, empolgaram os que lá estiveram, segundo Silvino Lopes. Este, assim, descreveu enfático a apresentação destes:

Vêm, depois, Lourival Batista, outro de São José do Egito, e Francisco Pinto [sic], da Parahyba. Este é um velho cantador que só não contou vitória nas mãos do dentista Valadares, que lhe arrancou todos os dentes.

Essa falta de dentes dá motivo a motejos do seu contendor. Mas, o poeta Pinto explica não lhe ser possível como “pinto”, usar dentadura.

Lourival Batista é assombroso no “repente” e não esconde ritmo. Tem a sua frente um veterano que já se bateu com os maiores. Mas, Lourival está eufórico. Derrama-se num lirismo que é de deixar tontos os líricos da cidade que quebram a cabeça para de lá arrancar quatorze versos. Assim, chegam à realidade do soneto que ainda sofre retoques para poder ser mastigado por uma litotipo ou ir para o Salão de Poesia.

Mas, Lourival e Pinto tem minutos improvisando décimas. Não falha uma rima, não aparece um verso quebrado. Vem da plateia um mote. “O amor é ave que canta na gaiola da saudade”.

Desses dois versos arrancam Lourival e Pinto coisas que enternecem os ouvintes.

Um pobre de espírito assoviou das “torrinhas”. Lourival glosa o assovio num esplendida lição de bom comportamento ao maleducado. Aí é que se viu a

força do repentista. Depois, foi o fotógrafo Arlindo que, de tanto bater chapas de Cuquita, aprendeu posições difíceis quando trabalha.⁴⁸⁹

O jornalista comentou, também, sobre algumas passagens temáticas da disputa entre Pinto e Louro. Possivelmente não conseguiu redigir nenhuma poesia, ou pelos poetas falarem rápido demais, ou por sua empolgação em assistir admirado aquele espetáculo incomum em escala no Recife. A dupla, que se manteve por anos, estava bem entrosada e Silvino Lopes soube identificar a capacidade de improvisar de Lourival declamando com um poeta mais veterano, Severino. Silvino aproximou, igualmente ao que houvera feito com o outro irmão Batista, Louro dos poetas de gabinete. E, ao fazê-lo procurou engradecer a capacidade lírica do poeta improvisador em detrimento do tempo que um literato levaria para elaborar um verso e expô-lo.

O caso do fotógrafo Arlindo que, ao bater muitas “chapas”, o *flash* acabou chamando atenção dos poetas e, até mesmo os incomodando, fez com que fosse motivo de improvisação dos poetas. Os versos que a dupla Severino-Louro realizou com relação a esse acontecido acabou se tornando famoso não somente na literatura sobre o repente, mas também, entre os mais assíduos entusiastas da poesia do improviso da atualidade. Porém, quase sempre, se referem ao fato como um acontecimento corriqueiro sem expressar o local e data da improvisação⁴⁹⁰.

O jornal *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro) deu um destaque ao evento em uma de suas páginas do seu almanaque anual de 1949. De duas improvisações publicadas, uma delas se referia ao improviso acerca do fotógrafo Arlindo. Tal fato ocorreu quando, em meio às improvisações, Lourival começou um verso afirmando:

A cantoria vai boa
E os versos são colossais.⁴⁹¹

⁴⁸⁹ **Jornal Pequeno**, 06 out. 1948. Acervo BN.

⁴⁹⁰ Esse tipo de postura é comum entre os que escrevem sobre o repente de viola. Muitos escritores não se preocupam com o local e quando foi declamada determinada poesia, se retendo a afirmar, por exemplo, “Lourival cantando com Severino Pinto, declamaram...”.

⁴⁹¹ **Correio da Manhã**, Almanaque de 1949, XI ano, p. 205. Arquivo BN. O artigo intitulado “O que é nosso” faz alusão ao discurso do movimento folclórico, no qual, projeta o popular para uma referência mais globalizante, como que pertencente a cultura da nação. Por outro lado, segundo a matéria, o título faz uma aproximação da ideia de Rogaciano Leite em organizar um Torneio com o que o *Correio da Manhã* havia organizado décadas antes com um torneio de música popular regional.

Nesse momento, o fotógrafo se agacha para tentar tirar uma fotografia dos poetas. Então, o poeta aproveita para direcionar seu verso para o fato, finalizando sua sextilha assim:

Pinto, aí da tua banda
Acocorou-se um rapaz,
Assim nessa posição
Eu nem sei o que é que ele faz.⁴⁹²

Aproveitando a “deixa”⁴⁹³ de Lourival, Pinto do Monteiro acrescentou à cantoria a improvisação:

Acocorou-se o rapaz,
Começou a se bolir,
Focou na cara da gente
E eu vi a luz explodir
Pensei até que era um bicho
Que me queria engolir.⁴⁹⁴

Por fim, Lourival Batista improvisou continuando a falar do fotógrafo Arlindo:

Eu não posso distinguir
Se êle é da praça ou da aldeia
Porém quando acocorou-se
Meu sangue subiu na veia,
Que a foto pode ser boa
Mas a posição foi feia.⁴⁹⁵

O nível de improvisação dos poetas surpreendeu o público lá presente em outubro de 1948. Além de gêneros antigos, os poetas improvisaram novos estilos, como a “gemedeira”. Assim declamou os poetas Pinto e Louro naquela noite:

Lourival Batista:
Pinto, na vida dos versos.
O cantor vive oprimido!
O riso parece pranto,
O canto é como um gemido!
Padece mais que viúva...
Ai! Ai! Hum! Hum!
Com saudade do marido!

Severino Pinto:

⁴⁹² Ibidem. Mantive o verso da última linha como no publicado, mesmo estando fora da métrica (tem mais de sete sílabas poéticas).

⁴⁹³ Quando se rima o primeiro verso com o último que seu companheiro acaba de improvisar.

⁴⁹⁴ Ibidem.

⁴⁹⁵ Ibidem.

Tendo ele no sentido
 Lhe falta até o assunto...
 Mas, na hora que um rapaz,
 Dela se chega bem junto,
 Ela, pensando no vivo...
 Ai! Ai! Hum! Hum!
 Nem se lembra do defunto!⁴⁹⁶

A terceira dupla do dia, Dimas Batista e Domingos Fonseca, foi a que mais ganhou registros. Além disso, foi a vencedora do torneio por aclamação do público. O jornalista Silvino Lopes assim descreveu a apresentação dos poetas:

Anuncia-se que vai aparecer o poeta piauiense Fonseca. Para enfrentá-lo, volta ao palco Dimas Batista. Pareceu a assistência que aquele seria o momento mais sério do congresso. E foi mesmo. Dimas reconhece que está em frente de um peso pesado. Apresenta-o como filho da terra de Da Costa e Silva. E o barulho começou com o arrulho das violas. [...].⁴⁹⁷

Note que Dimas já havia cantado antes com seu irmão Otacílio na abertura do evento. Esse tipo de prática não é comum nos congressos, principalmente a partir da década de 1960, onde, os eventos tornam-se cada vez mais estruturados com regimentos, banca julgadora, etc. Já em eventos informais, como apresentação em bares, fazendas, etc., é mais comum ocorrer tal fato. A apresentação dessa dupla ganhou algumas páginas do folclorista Coutinho Filho que registrou algumas improvisações na sessão do seu livro que trata dos gêneros do repente de viola. Os versos a seguir demonstram a liberdade dos poetas nos exageros e conhecimento da História como forma de atrair o público e atestar conhecimento durante a improvisação. Assim foi anotado em Martelo Agalopado:

Domingos Fonseca:
 Recordo Castro Alves na versagem,
 Tiradentes na sua história pública,
 Lembro Deodoro na República,
 E vivo Miguel Ângelo na imagem;
 Imitando Oliveiros na coragem,
 Ou um ferrebrás de Alexandria,
 Comparando-me a Nero em soberba,
 E na ciência a Tales de Mileto,
 Sou Augusto dos Anjos no soneto,
 Luiz Vaz de Camões na poesia!

⁴⁹⁶ COUTINHO FILHO, 1972. pp. 25-26.

⁴⁹⁷ **Jornal Pequeno**, 06 out. 1948. Acervo BN.

Dimas Batista:

Assisti a tragédia do dilúvio,
Contemplei o incêndio de Sodoma,
Fui ministro dos Césares, em Roma,
Penetrei nas crateras do Vesúvio;
Comovido senti o doce eflúvio
Dos sermões de Jesus da Galiléia,
Escavei as ruínas de Pompéia,
Sondei rodas as grutas netuninas,
Tomei parte nas lutas herculinas,
Fui criado com o leite de Amaltéia!⁴⁹⁸

Forma comum desde o início do século, os cantadores demonstravam conhecimento e estudo durante os desafios. Com uma intensa profissionalização cada vez mais forte a partir da década de 1930 e intensificada na década de 1940, ficou evidente a necessidade dos poetas de serem íntimos dos mais diversos temas⁴⁹⁹. Isso para não fazer feio perante o público, julgadores e, principalmente, seus companheiros de profissão, pois, nada pior para um cantador do que ficar mal visto entre os seus próximos. Em um dado momento da cantoria em décimas entre Dimas e Domingos, vê-se um bom exemplo dessa técnica:

Dimas Batista:

Com Apolo estudei a poesia,
Com Minerva aprendi toda a arte fina,
Esculápio ofereceu-me a Medicina,
Com Urano estudei a Astronomia;
Euterpe me entregou toda harmonia,
Pesquisei com Netuno e Oceano,
Fui amante de Vênus mais de um ano,
Percorri com Cibele toda a Terra
Com deus Marte tomei lições de guerra,
Já fui mestre nas tendas de Vulcano.

Domingos Fonseca:

Estudei o espaço com Urano,
Com Vesta, castidade e inocência.
Consegui de Mercúrio a eloquência,
Estudei com Netuno o Oceano,
Aprendi mecanismo com Vulcano,
Consegui de Orfeu a melodia
Arranjei de Cupido a simpatia
Com Minerva estudei Ciência e Arte,
Fui colega de aula do deus Marte,
E aprendi com Apolo a Poesia.⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ COUTINHO FILHO, 1972. p. 45.

⁴⁹⁹ Como visto no **Capítulo 2** ao ser citado entrevista com Athayde, esse tipo de faceta em estudar manuais tornou-se comum no aprimoramento temático dos violeiros.

⁵⁰⁰ **O Globo**, 18 out. 1948. Acervo digital de O Globo.

Além disso, os poetas declamaram em outro tipo de técnica, o Galope na Beira do Mar, também registrado por Coutinho Filho. Igual ao verso anteriormente exposto, os violeiros tentavam, em desafio, provar sua superioridade ao improvisar. Dimas Batista iniciou entoando:

Eu cantando a galope ninguém me humilha,
Tudo que existe no mar eu aproveito,
Na ilha, no cabo, península, estreito,
Estreio, península, no cabo, na ilham
Em navio, em proa, em bússola e milha!
Medindo a distância para viajar,
Não quero, na rota, jamais me afastar,
Porque me afastando o destino sai torto;
Confio em Deus avistar o meu porto,
Cantando galope na beira do mar!⁵⁰¹

Domingos Fonseca continuou usando da mesma estratégia de Dimas Batista, técnica comum entre os violeiros para buscar e manter a atenção do público ao glosar exageros em seus improvisos:

Em galope eu posso subir à tribuna,
Eu tenho certeza ninguém dar-me vaia!
Na duna, no golfo, na areia e na praia,
Na praia, na areia, no golfo e praia;
Se eu errar no estilo o colega me puna,
Que eu prometo, na vez, melhor caprichar;
Sentido, no verso, não quero faltar,
Fazendo a viagem, entoando meu cântico,
No Índico, Antártico, Pacífico e Atlântico,
Cantando a galope na beira do mar!⁵⁰²

O verso do poeta Domingos demonstra bem alguns aspectos que o violeiro enfrenta em seus desafios da profissão. Sempre há o medo ou a possibilidade de não conseguir improvisar bem ou não saber determinado estilo durante uma cantoria. Logicamente, o martelo ou o galope tinha determinada fama e preferência entre os poetas, impossibilitando algum não saber ao entrar em um congresso. No entanto, quando há um estilo solicitado que o poeta não consegue improvisar ou não sabe como é o esquema de rimas, acaba por causar constrangimento com os colegas de profissão e com o público.

⁵⁰¹ COUTINHO FILHO, 1972. p. 46.

⁵⁰² *Ibidem*.

A plateia, então, ao contrário de outras apresentações artísticas fez parte do espetáculo, tanto na interação (vaidades, aplausos, etc.), como fornecendo motes ou sendo tema de improvisos, a exemplo do fotógrafo Arlindo. O público e a assistência dos poetas forneciam os motes para que os cantadores improvisassem sobre o assunto. Um dos temas expostos foi registrado pelo jornal *Correio da Manhã* em seu almanaque anual: “A flor da minha existência/ Perdeu a pétala do cheiro” improvisada por Domingos Fonseca:

Eu tinha para guiar-me
A mais refulgente estrela
Mas um ano e seis meses
Que nunca mais pude vê-la
Tenho nessa vida escura
Por abrigo e sepultura
O caixão por companheiro
E o mau hálito por essência:
A flor da minha vida
Perdeu a pétala do cheiro.⁵⁰³

O Congresso durou por três dias. No entanto, apenas pude captar alguns aspectos do primeiro dia com maior detalhe, principalmente pelas palavras do jornalista Silvino Lopes. O mesmo jornalista, em matéria para o *Jornal Pequeno* do dia dez de outubro daquele ano, descreveu como foi o último dia de apresentações e suas impressões sobre o fim do evento. Silvino, sempre muito exaltado em seu texto quando o assunto é cultura popular do repente de viola, começou o texto:

Encerrou-se, ontem, o Congresso de Cantadores Nordestinos.
Esse acontecimento, inédito para nós, há de permanecer por muito tempo na memória dos que quiseram sentir a poesia dos violeiros, com toda a pureza que ela nos veio e, com as ardências do sol que no sertão se faz bárbaro.

No último dia do Congresso, alguns poetas que já haviam se apresentado voltaram ao palco perante forte aplauso, a exemplo de Severino Pinto que novamente cantou com Lourival Batista; e Otacílio, que dessa vez veio a cantar com Vicente

⁵⁰³ **Correio da Manhã**, Almanaque de 1949, XI ano, p. 205. Arquivo BN. Como observado em outras reportagens as poesias perdem a métrica. Nesta não é diferente, porém, quase imperceptível na última linha, no qual passa das sete sílabas obrigatórias. Muito se deu pela rapidez dos versos e a despreocupação dos repórteres em registrar com a métrica, por exemplo, no jornal *O Globo* (18 out. 1948), este mesmo verso foi registrado, “Perdeu a pétala e o cheiro”. Acredito que a forma improvisada pelo poeta tenha sido “Perdeu pétala e cheiro”.

Grangeiro. Ao fim do evento houve a disputa pelo prêmio de três mil cruzeiros dados aos vencedores. “Como foi o julgamento? Pela espontânea manifestação do povo que aplaudiu os dois poetas, durante mais de dez minutos”⁵⁰⁴. E os mais aplaudidos e, portanto, vitoriosos foram os poetas Dimas Batista e Domingos Fonseca que, “quando pisam no palco recebe uma consagração da plateia. São os maiores”⁵⁰⁵. O jornalista rasgou elogios aos vencedores e levantou o que poderia ser uma polêmica para época quando afirmou:

Foi assim o fim do Congresso de Cantadores. Dimas devia no mínimo ser sócio honorário da Academia Pernambucana de Letras. E que o Piauí faça o mesmo com o Fonseca. Este para mim vale mais do que o governador [do Piauí] Rocha Furtado.⁵⁰⁶

Imagina-se que propor a entrada de um poeta popular – por algumas vezes taxado de analfabeto pelos veículos de mídia, por outras vezes menosprezado por diretor do teatro por pisar no mesmo palco que tivera pisado Castro Alves – em uma Academia de Letras tenha causado certo desconforto. O jornalista Silvino Lopes não se retém apenas a sugerir a entrada de um poeta em uma Academia de Letras ou afirmar que outro poeta valha mais que o governador de seu estado, mas, como visto a seguir, fez uma releitura, uma representação do mundo sertanejo ao tenta repassar para o leitor o que viu no Teatro Santa Isabel. A forma como o Congresso foi construído está intimamente ligado a uma apropriação da cantoria tradicional dos sertões. Com isso, o autor prosseguiu:

Pessoas que nunca viram o sertão, que nem pretendem ver a lua surgir, vermelha e enorme, por detraz [sic] da serra, com receio das onças que são muito mais ternas do que uma enormidade de criaturas humanas, essas pessoas tinham ouvido falar em cantadores, porém, não poderiam nunca ter uma idéia da faculdade imaginativa dessa gente que lhe parecia muito mais rústica. E, assim, sempre duvidaram que ao som da viola, o mais precário dos instrumentos, pudesse um homem improvisar coisas que pudessem ser ouvidas. Mesmo que vários escritores já se houvessem ocupado de cantadores, e que a Parahyba já houvesse festejado o centenário de um deles – o Inácio da Catingueira, e Pernambuco imortalizasse no bronze o Antônio Marinho, muita gente considerava insípida uma “cantoria”, como eles chamam as suas declamações.⁵⁰⁷

⁵⁰⁴ **Jornal Pequeno**, 08 out. 1948. Acervo BN.

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

Os cantadores há muito já eram conhecidos nos jornais onde, pelo menos desde a década de 1930, ganharam cada vez mais as páginas dos periódicos. Os folhetos vendidos nos mercados públicos tinham as famosas pelepas que tornaram o mundo da cantoria mais familiarizado entre a população da capital pernambucana. Mas são os congressos que materializam esses personagens e os fazem ganhar nomes e presença constante nos periódicos. Em outro trecho da sua reportagem, subtítulo “lição de poesia”, Silvino Lopes, escreveu:

Mas o Congresso de Cantadores, cá para nós, veio ensinar muita gente como aprender a amar á poesia. Se os portadores de falsa erudição não mais impressionam, se calejaram os dedos na contagem dos alexandrinos, cantando amores que nunca tiveram e auroras que nunca viram; falando da Grécia, quando nem conhecem o interior de seu Estado [...].⁵⁰⁸

Como visto mais anteriormente, o *Diario de Pernambuco* publicou uma matéria em sua sessão dedicada ao teatro, no qual, mantém um discurso mais conservador que o de Silvino Lopes sustentando, por vezes, uma superioridade entre os eruditos e os populares. No entanto, Silvino percorreu o caminho contrário criticando os “portadores de falsa erudição”. Ao mesmo tempo, é visto uma crítica ao eurocentrismo nas temáticas de alguns poetas, onde, o jornalista viu a necessidade de uma atenção maior nos elementos da cultura regional. Interessantemente, esse tipo de fala contradiz, em parte, alguns folcloristas como Câmara Cascudo. Este, ao mesmo tempo, em que procura estabelecer na cultura regional uma identidade nacional ou local (no caso, nordestina), também busca estabelecer um fio condutor da cultura local com a Europa. O poeta como símbolo ou representante da identidade cultural do Nordeste também é visto em Coutinho Filho que fala de suas impressões finais sobre o Congresso. Assegurou:

Assim, chistosos, delicadamente irônicos, escalando por todos os gêneros e formas da poesia popular, em noites seguidas, sempre improvisando a contento dos mais exigentes discorrendo sobre temas apresentado pelo auditório, deslumbraram a população recifense, revivendo uma tradição da inteligência sertaneja. Ontem como hoje, pelo engenho e pela arte, o cantador repentista tem sido um elemento dignificador da terra e do povo, que representa.⁵⁰⁹

⁵⁰⁸ Ibidem.

⁵⁰⁹ COUTINHO FILHO, 1972. p. 114.

A última sentença da citação de Coutinho Filho demonstra o que os cantadores, principalmente os que vinham da aqui chamada “Geração Moderna”, passaram a representar, segundo uma parcela intelectual: o elemento puro e dignificador, símbolo de um povo⁵¹⁰. Tal discurso podia levar a algum tipo de radicalismo por parte de entusiastas da poesia popular, de tal forma que poderia ser proposto que a única forma de poesia possível seja a popular ou até mesmo a improvisada pelos repentistas. Esse tipo de postura foi observado por Melchiades Montenegro⁵¹¹ em seu texto sobre o Congresso publicado pelo *Jornal Pequeno*. O jornalista começou seu texto afirmando que estava nervoso quando foi à abertura do evento, “quase tão nervoso quanto um estudante para banca de exame”⁵¹². Temia o fracasso dos cantadores, pois,

Na minha vida de magistrado no sertão, ouvi cantadores em salões nobres de paço municipal e em salinhas de chão preto e batido, com paiol de algodão no recanto da parede, atilhos de milho seco pendurados do teto e uma galinha choca deitada num balaio, tudo iluminado por um candeeiro de querosene espetado na ponta de um inxamé [sic]. Era justamente ali que a cantoria me parecia mais inspirada e sugestiva.⁵¹³

Aparentemente, o temor do jornalista era exatamente o local do evento, bem como, o público que ali iria acompanhar as apresentações. Todavia, o seu medo cessa logo que as exibições começam. O temor de que o público novo, a elite da capital, não goste das apresentações se dissipa, visto que “a alta sociedade recifense, pelo que tem de mais genuíno na cultura e no bom gosto, aplaudiu delirantemente os poetas matutos”⁵¹⁴. No entanto, o que difere em parte no texto de Silvino Lopes é exatamente a ode aos poetas populares, uma vez que para Melchiades não deveria ser construído um ódio aos eruditos em detrimento do popular. Sua reflexão começa quando da plateia um bilhete é mandado ao palco pedindo um mote recriminando o Salão de Poesia⁵¹⁵. Na

⁵¹⁰ Durval Muniz aponta, conforme visto na Introdução, que os folcloristas ao propor o popular como elemento dignificador estava por certo trazendo um aliado para si, ou seja, “Parece ser neste contexto que as elites agrárias ou seus descendentes citadinos vão descobrir no camponês ou no artesão, seus semelhantes, seus aliados na defesa de um modo de vida, de uma cultura, de uma forma de organização social, onde prevaleciam a cidade, a indústria e o comércio”. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a. p. 43.

⁵¹¹ Assim como Silvino Lopes, Melchiades Montenegro comumente fazia colunas no qual expunha seu pensamento sobre os mais variados temas, principalmente culturais e populares. Não consegui obter dados biográficos do jornalista.

⁵¹² **Jornal Pequeno**, 12 out. 1948. Acervo BN. Matéria intitulada “Imbú e Sapoti”

⁵¹³ *Ibidem*.

⁵¹⁴ *Ibidem*.

⁵¹⁵ Tal evento ocorreu no dia 22 de setembro de 1948, no Gabinete Português de Leitura. Um encontro de poetas e seu público, onde, puderam declamar e discutir as poesias dos poetas eruditos. Também foram

ocasião, o jornalista também observou algumas críticas a outro evento, que ocorreu um mês antes do Congresso. Em seguida dissertou:

Muita gente acha que nas cidades não há poetas, que o verso não deve ser escrito, mas cantado; não ser lapidado, como o diamante exposto na vitrine da joalheria, mas oferecido no estado primitivo em que saiu do seio da terra para as mãos calosas do garimpeiro. Nada mais injusto e mais errado. O que admiramos e aplaudimos no verzejador de improviso não é a perfeição, a sublimidade da arte poética, mas a qualidade de poeta que nele desponta como o raio de luz ferindo a obscuridade de sua vida e fluminando as profundezas da sua inspiração. O Congresso de Cantadores não nos ofereceu nenhuma obra prima. Nem veio velar o que seja a poesia. Há muita gente boa por ai dizendo: “os cantadores sim, são os poetas de verdade, os outros fazem versos torturados, cheirando a longas e penosas vigílias de gabinete”.⁵¹⁶

Alguns elementos na fala do jornalista chamam atenção. Logo de início, têm-se a aproximação da poesia do repente como sendo uma poesia primitiva “que saiu do seio da terra”. Neste ponto, “terra” também se refere a sertão, de onde os cantadores que estiveram presentes no Congresso vieram, em sua maioria. No entanto, novamente há uma continuidade do discurso de que a poesia sertaneja do repentista não sofreu influências, não existiu uma circularidade no processo cultural na qual foi construída, da qual foi dada a ler. O autor da matéria procurou amenizar a euforia de alguns com a cantoria de viola ao mostrar que o cantador é um poeta assim como os de gabinete. Com isso, rebate em seguida no seu texto mostrando exemplos de poetas que passaram longos períodos trabalhando em versos memoráveis, como a Eneida de Virgílio.

Ao longo de toda a dinâmica que os cantadores de viola passaram, desde as gerações clássicas – que vagavam sertão a fora com suas violas nas costas, espalhando notícias em forma poesias e divertindo os moradores das pequenas vilas com os seus desafios –, até os da geração moderna que se reinventaram dentro dos costumes de improvisar e deram os primeiros passos para a vida custeada pela poesia, ocorreu a “plantação” da semente do profissionalização dos repentistas na busca por alcançar novos patamares para a cantoria da improvisação.

Dentro de todo esse processo em que o repente de viola dialogou, releu e recriou a si próprio com apropriações advindas de um campo que foi sendo construído por seus protagonistas, os cantadores repentistas, e os seus coadjuvantes e não menos influentes,

previamente enviados poemas por cartas para que houvesse uma competição do melhor. O evento ainda teve como um dos órgãos apoiadores a Academia Pernambucana de Letras.

⁵¹⁶ **Jornal Pequeno**, 12 out. 1948. Matéria intitulada “Imbú e Sapoti”. Acervo BN.

os folcloristas, entusiastas, etc, há uma pergunta: Qual a contribuição do I Congresso neste processo? Damasceno ao fazer o levantamento de informações com cantadores sobre os congressos de 1948, no Santa Isabel, e o de 1947, no José de Alencar, obteve respostas vagas “e a grande maioria sequer consegue lembrar-se destes eventos”⁵¹⁷. E, ao serem provocados, remetem-se ao congresso de 1959, no Rio de Janeiro, como maior em importância, já que teve uma amplitude maior por ser na capital do país. Importante observar que, no entanto, o I Congresso de Cantadores do Nordeste elevou a cantoria de viola a uma aceitação social nunca antes vista. Esse fato pode ser mostrado, a título de informação, em jornais de maior circulação no âmbito nacional ao enviarem correspondentes para registrar o acontecimento em Recife, a exemplo de *O Globo* e *Correio da Manhã*, este último registrando o episódio no seu almanaque anual.

Portanto, o processo que vem sendo desencadeado desde a primeira cantoria “oficial” do Recife, organizada por Ariano Suassuna, passando pelos outros dois eventos subsequentes organizados por Rogaciano Leite, abriu as portas para o conhecimento nacional do fenômeno da cantoria de viola. Talvez, por esse motivo, os congressos começam a migrar para cidades de maior influência política, como Rio de Janeiro e São Paulo, que passam a receber com frequência congressos e cantadores vindos do Nordeste já no início da segunda metade do século XX.

⁵¹⁷ DAMASCENO, 2012. p. 221.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da dinâmica cultural na cantoria de viola exige uma profunda análise de fontes diversas. Uma temática de múltiplas abordagens que teve em seus participantes uma forma motriz de atualização e reinvenção constante das formas de se fazer o repente ao longo dos anos, mostrando uma (re)construção do campo profissional. Nesse ínterim, uma série de práticas são apropriadas e representadas tanto dentro da própria tradição como por aqueles que os referenciam, estudando tal elemento da tradição popular nordestina.

O repentista é objeto de pesquisa desde o fim do século XIX, inicialmente, sendo foco dos estudos folclóricos. Todavia, a forma como eles eram representados nas laudas de seus estudiosos, ainda no século XIX, foi vaga, sendo os dados colhidos de forma genérica com um ideal de povo anônimo, além de estabelecido com bases ideológicas bem estabelecidas que adentraram nas produções dos folcloristas do século XX. Tal embasamento ideológico foi calcado basicamente na valorização de tradições populares ligadas a uma noção de perda (criar o discurso embasado no que estar por morrer). Grande parte das abordagens estavam entrelaçadas às manifestações rurais, conforme elas representavam simbolicamente um povo e, por vezes, também um sentimento de manutenção de normas sociais que estavam em mudança com a modernidade.

Com a virada do século XIX para o XX, surgiram trabalhos mais direcionados ao mundo dos repentistas. Diferentemente das pesquisas de outrora, esses novos folcloristas, trazem em seus escritos a quebra do anonimato dos violeiros, identificando-os de forma clara, além de apontarem seus feitos para o mundo da cantoria de viola. Foi na leitura destes textos que obtive uma melhor noção das práticas culturais dos cantadores da virada e primeiras décadas do século XX, porém mantendo o devido distanciamento entre o pesquisador e o folclorista para não cair nas armadilhas discursivas da “beleza do morto”. Escritores como Rodrigues Carvalho, Leonardo Mota e Câmara Cascudo foram fundamentais para a análise aqui proposta das mudanças que ocorreram na dinâmica da cantoria da década de 1920.

Para dissertar acerca deste momento vivenciado tanto pela prática em si como por seus adeptos, sejam eles os violeiros ou estudiosos, na mudança na dinâmica da cantoria de viola no início do século XX, fez-se necessário situar a cantoria de viola em

suas tradições aqui chamadas de clássicas. Neste período, é perceptível observar através das fontes que os versos eram basicamente em quadras até que as sextilhas entram como modalidade para o jogo da rima já em fins do século XIX. Neste intervalo nota-se também o desenvolvimento dos instrumentos marginalizados que entram em território brasileiro com a colonização. Com isso, vê-se a adoção definitiva da viola em detrimento da rabeça e pandeiro diferenciando, tendo então, a formação da tradição da cantoria de viola ou cantoria de pé-de-parede.

Neste momento, percebe-se que os cantadores perambulavam pelas vilas e pequenas cidades do sertão essencialmente a procura de parceiros locais ou de outro repentista que viria também em itinerância pela região. O trabalho focou em analisar a região chamada de “Polígono da Poesia” por dois motivos: primeiro, é dada a região os registros mais antigos da prática da cantoria, bem como surgiram de lá os famosos poetas que começam a circular em meados do século XIX; em segundo, a região também se torna importante, pois, saem desta localidade importantes violeiros da chamada Geração Moderna. Neste momento houve a preocupação de não estabelecer um mito (ou reproduzir o discurso) da origem, mas sim, além de tudo, construir a geografia do fenômeno no sertão de Pernambuco e regiões circunvizinhas.

A partir de 1870 começam a aparecer personagens que povoariam o imaginário dos amantes da poesia improvisada, tais como: Inácio da Catingueira, Germano da Mãe D’água e Silvino Pirauá. Aos dois primeiros é dado o registro mais antigo de uma peleja, já o último ficou famoso por anexar novos gêneros, como a sextilha, ao espetáculo. A partir da década de 1920, a cantoria sofreu uma nova mudança na sua dinâmica. Os estudos folclóricos em concomitância à política, pretendida com a emergência regionalista, visaram “trazer” o cantador para a elite letrada da capital sob a égide de símbolo de um Nordeste que surgia rico em produção de versos inteligentes e grandiosos em sua imponência; uma alusão, também, a região que tinha com este elemento cultural uma prova da multifacetação de seu povo.

No entanto, no que se refere ao trato com os folcloristas, pude observar certa dualidade. À medida que o repente de viola passou a ser encarado como símbolo da identidade nordestina, o sujeito cantador, até certo ponto, não seguiu esse fluxo. Há um distanciamento do sujeito repentista do sujeito folclorista e isso é refletido ao passo que estes, por exemplo, caracterizam o repentista com estigmas, tais como: alcoolizados, incultos e brigões. Mesmo que os folcloristas considerassem o termo “inculto” como

significando “falta de leitura” não estaria correto, pois, como mostrado ao longo do **Capítulo 2**, o repentista sentiu-se estimulado a ler cada vez mais para dinamizar seu imaginário de temas ou, como afirmou Athayde, “para ser lido de com força”.

Ao passo que a representação do repentista pelos folcloristas ganhava a atenção por parte da elite, o cantador seguia o fluxo migratório crescente para o litoral. O violeiro travava desafios constantes com o estigma de mendigo e o estranhamento por parte da população na labuta diária para sobreviver na pobreza. Com isso, passam a ser itinerantes pelas ruas, praças, festas populares e mercados da capital. Os mercados ganham destaque, pois, foi em reportagens se referindo a estes espaços públicos que mais encontrei o cantador sendo citado em periódicos da década de 1930.

Os mercados tornam-se particularmente importantes, também, por serem nos tabuleiros dos cordelistas que se vê um jogo de mudança nas representações dos cantadores, em destaque nas gravuras das capas dos folhetos. Aqui focados nos folhetos, há uma mudança nas ilustrações que demonstra a arte do repente adquirindo novas práticas entre as feiras e o teatro, entre o rural e o urbano.

Ao trabalhar a chegada dos cantadores aos teatros de início foi preciso focar em dois pontos: a importância da figura de Ariano Suassuna ao promover uma cantoria “oficial” no Teatro Santa Isabel, em Recife, e ao elemento cultural do qual tanto se apropriou na construção de seus escritos literários e na promoção do Movimento Armorial. A figura de Ariano é igualmente importante nos registros deixados por ele acerca de sua relação com a cantoria de viola que vinha desde a infância com seu pai (João Suassuna) levando cantadores a se apresentar na sede do governo paraibano, bem como demonstrando a relação de seu pai com o folclorista Leonardo Mota, quando este estava em viagem colhendo registros para os seus escritos.

Em fins dos anos 1930 e início dos anos 1940 surgiu uma gama de repentistas que iniciariam a cantoria nas formas profissionais, como se tem hoje. Identifico, então, as principais características destes que integraram este momento como sendo a introdução nos meios de comunicação, em especial o rádio e o jornal impresso, além de outras características como: poetas de modo geral letrados; repúdio ao verso decorado; surgimento dos grandes torneios, os congressos. A repulsa a versos decorados é evidente na própria Lei nº 12.198, de janeiro de 2010, que estabelece o repentista como profissão ao afirmar no artigo 2º: “Repentista é o profissional que utiliza o improviso rimado como meio de expressão artística cantada, falada ou escrita, compondo de

imediatamente ou recolhendo composições de origem anônima ou da tradição popular”. Com isso, os cordelistas, emboladores e declamadores são também considerados repentistas. Ao passo que ao referir-se especificamente ao cantador de viola, no artigo 3º, inciso I, afirma categoricamente como pertencente à profissão: “cantadores e violeiros improvisadores”. Para tal também utilizo de seis biografias (Antônio Marinho, Pinto do Monteiro, Lourival Batista, Dimas Batista, Otacílio Batista e Domingos Fonseca) para auxiliar na construção das características da nova leva de cantadores, a Geração Moderna.

Dentre os que fizeram parte deste momento inicial da Geração Moderna, destaco a figura de Rogaciano Leite, no qual, focalizo duas importâncias. Em primeiro lugar, os elementos da sua biografia que o tornam um “excepcional normal”, no que tange tornar-se um profissional da mídia e o percurso de sua produção poética, calcada em apropriações da poesia erudita e releituras da arte do repente que, por vezes, o fez se distanciar do popular. Em segundo lugar, o seu empenho em levar as disputas poéticas entre os cantadores para o palco do teatro, promovendo os dois primeiros congressos de sucesso na mídia, em Fortaleza (1947) e Recife (1948).

Estes dois congressos se diferenciam, principalmente, no número de participantes e o destaque dado pela mídia nacional. O de 1947 foi elaborado somente com repentistas que residiam no Ceará e teve pouca importância nas páginas dos jornais. Em contrapartida, o congresso do Recife (I Congresso de Cantadores do Nordeste) trouxe representantes de vários estados e teve a presença de correspondentes de vários periódicos de expressão nacional.

Encaro o surgimento dos congressos como uma forma de ressignificar a cantoria de viola que, por sua vez, é fundamentada em uma série de apropriações e representações da/tradição do pé-de-parede. Com isso, a criação do I Congresso de Cantadores do Nordeste é vista como o desencadeamento da estruturação da profissionalização dos repentistas.

O sucesso do certame de 1948 pode ser demonstrado, logo de imediato, com a ida, em 1949, de alguns repentistas que participaram daquele para uma série de audições no Rio de Janeiro, inclusive um torneio organizado pela Comissão Nacional do Folclore, que havia sido fundada em 1947. Em 1955, houve em Salvador outro congresso (I Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros), organizado pelo cordelista Rodolfo Coelho. Diferentemente dos outros, neste houve reuniões para promover uma

maior associação entre os trovadores (aqui incluso os cordelistas) e os repentistas com a intenção de criar uma luta por direitos em conjunto. Em 1959, há outro certame de destaque no Rio de Janeiro, com uma grande gama de repentistas e já estruturando o congresso nos moldes atuais com uma banca de jurados bem estabelecidas contando até com personalidades famosas, como é o caso do poeta pernambucano Manuel Bandeira.

O desenvolvimento deste tipo de estudos, aqui proposto, voltado para elucidar momentos releituras dentro de uma prática cultural embasado na análise de práticas, representações e apropriações abre espaço para o estudo de outros momentos de ressignificações da cantoria de viola ao longo dos anos. Este estudo aqui foi direcionado para o surgimento de uma gama de violeiros que deram início a Geração Moderna de Cantadores, tão pouco abordado academicamente. Tais momentos de releitura das práticas são perceptíveis ao longo dos anos à medida que os atores fazem diálogos com novas manifestações culturais possibilitando, assim, o prosseguimento da dinâmica na arte do improvisado.

REFERÊNCIAS E FONTES

- *Referências Gerais*

ABREU, Capistrano de. **Capítulos da história colonial: 1500-1800 & Os Caminhos antigos e o povoamento do Brasil**. Brasília, Editora da UNB, 1982.

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Mercado das letras, 1999.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Feira dos Mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste, 1920-1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013a.

_____. **“O morto vestido para um ato inaugural”**: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e cultura popular. São Paulo: Intermeios, 2013b.

_____. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE, Ulysses Lins de. **Um sertanejo e o sertão. Moxotó brabo. Três ribeiras; reminiscências e episódios do cotidiano no interior de Pernambuco**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

ALMEIDA, Átila Augusto F. de; SOBRINHO, José Alves. **Notas sobre a poesia popular**. Campina Grande, Paraíba, 1984.

_____. **Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada**. Ed. Universitária, 1978.

AMÂNCIO, Geraldo; PEREIRA, Wanderley. **Gênios da Cantoria**. [s.n.]. Fortaleza, 2004.

ANDRADE, Manoel Correia de. **Pernambuco Imortal: Agamenon e o Estado Novo**. Jornal do Commercio, Recife, 1995.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise**. Ática, 1987.

_____. **No arranco do grito: (aspectos da cantoria nordestina)**. Ática, 1988.

_____. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. In **Estudos Avançados**, 13 (35), 1999.

BARRETO, Antônio Carlos. **O Dossiê do Fonseca**. Teresina: ed. do autor, 1991.

BARROS, J. D. **O campo da História: Especialidades e abordagens**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

- BEZERRA, Jaci; RAFAEL, Ésio (org.). **Livro dos Repentes**: Congressos de cantadores do Recife. Recife: FUNDARPE, 1990.
- BORBOREMA, Ana Cláudia; ANDRADE, Henrique José; SÁ, Lucilene Antunes. Da Cartografia dos Antigos Engenhos à Cartografia Holandesa e Portuguesa. In **Anais do I Simpósio Brasileiro de Cartografia Histórica**. Paraty, 10 a 14 de maio de 2011.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BURKE, Peter. **A revolução francesa da historiografia**: a Escola dos Annales (1929-1989). Ed. Unesp, 1991.
- _____. **O que é história cultural?**. Zahar, 2008.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2008.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; Malerba, Jurandir (orgs.). **Representações**: Contribuição a um debate transdisciplinar. Campinas: Papyrus, 2000.
- CASTRO, Josué Apolônio de. **Documentário do nordeste**. 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.
- CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. São Paulo: Papyrus, 1995.
- _____. **A escrita da história**. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense, 2015.
- _____. **A invenção do cotidiano – Vol 1: arte de fazer**. 3ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro/Lisboa: Bertrand/Difel, 1990.
- _____. **Cultura Popular revisitando um conceito historiográfico**. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, no. 16, 1995, pp. 179-192.
- _____. **O Mundo como Representação**. In: Estudos Avançados, São Paulo, 11(5), 1991, pp. 173-191.
- _____. Pierre Bourdieu e a história. In: **Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 3, n. 4, 2002, pp. 139-182.
- CORRÊA, Roberto. **A arte de pontear viola**. Editora Autor, 2000.
- COSTA, Marcos; PASSOS, Saulo. **Itapetim**: “ventre imortal da poesia”. 2 ed. Recife: Ed. CEHM/CONDEPE/FIDEM, 2013.

- DAMASCENO, Francisco José Gomes. **Versos quentes e bailões de viola**: cantorias e cantadores do/no Nordeste Brasileiro no século XX. Campina Grande (PB): EDUFCG, 2012.
- DANTAS, Fábio Lafaiete; DANTAS, Maria Leda de Resende. **Uma família na Serra do Teixeira**: elenco e fatos. Liber, 2008.
- EVANGELISTA, Juciele L. ; SOUZA, Karlla C. A. A poesia em movimento: enraizamento e itinerância no repente. In **XV Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste e Pré-Alas Brasil**, 2012.
- FELDHUES, Paulo Raphael Pires. **Tradição e modernidade no Recife do Estado Novo**: considerações à luz das propagandas políticas e comercial. 2010. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História da UNB, 2010.
- FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.
- ERNESTO FILHO, Pedro. **Por dentro da cantoria**. Ed. Banco do Nordeste do Brasil, Fortaleza, 2013.
- FRAGOSO, Frei Hugo. O vigário Bernardo: Reflexo da face do povo teixeirense. In: SILVA, Severino Vicente da (org.). **A Igreja e a questão agrária no Nordeste**, p. 92.
- FREYRE, Fernando de Mello. **O Movimento Regionalista e Tradicionalista e a seu modo também modernista**: Algumas Considerações. Ci. & Tróp.. Recife, (5(2): 175-188 jul/dez. 1977.
- GINZBURG, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- _____. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. **Os andarilhos do bem**: feitiçaria e cultos agrários nos séculos XVI e XVII. São Paulo: Cia. das Letras. 1988.
- GOMES, Salatiel Ribeiro. **Vaqueiros e Cantadores**: a desafricanizada cantoria sertaneja de Luiz da Câmara Cascudo. In Padê, Brasília, v. 2, n. 1, p. 47-70, jan./jun. 2008.
- GOODY, Jack. **Islam in Europe**. John Wiley & Sons, 2013.
- GRILLO, Maria Ângela de Faria. **A Arte do Povo**: Histórias na Literatura de Cordel (1900-1940). Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

- GUILLEN, Isabel C. M. (org.); GRILLO, Maria Ângela de F.; FARIAS, Rosilene G. **Mercado de São José: Memória e História**. Recife: IPHAN/FADURPE, 2010.
- HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural – O Homem e a História**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- JÚNIOR, Carlos Newton. **O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna**. Editora Universitária UFPE, 1999.
- LEITE, Rogaciano Bezerra. **Carne e Alma**. 3 ed. Recife: FUNDARPE, 1988.
- _____. **Carne e Alma**. 4 ed. Recife: FASA, 2009.
- LIMA, Henrique Espada. **A micro-história italiana: escalas, indícios e singularidades**. Civilização Brasileira, 2006.
- LINHARES, Francisco; BATISTA, Otacílio. **Antologia ilustrada dos cantadores**. 3ªed. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.
- MATOS, Cláudia. **A poesia popular na República das Letras: Sívio Romero folclorista**. Editora UFRJ, 1994.
- MDA/SDT. **Plano Territorial de Desenvolvimento Rural Sustentável do Sertão do Pajeú**, 2011.
- MELLO, José Antônio Gonsalves de. **Três roteiros de penetração do território pernambucano (1738-1802)**. Monografia nº3. Recife: Imprensa Universitária, 1966.
- MENDES, Joaquim Sobrinho. **Antologia dos Cantadores e Poetas Populares do Piauí**. Teresina: Ed. do autor, 2006.
- NUNES, Joselito. **Pinto Velho do Monteiro: um cantador sem parêlha**. Bagaço, Recife, 2009.
- OJIMA, Ricardo; FUSCO, Wilson. Migrações e nordestinos pelo Brasil: uma breve contextualização, p.11-26. In RICARDO OJIMA, Wilson Fusco. **Migrações Nordestinas no Século 21 - Um Panorama Recente**, São Paulo: Editora Edgard Blücher, 2015.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Rômulo J. F. de. **Antonio Silvino: “de governador dos sertões a governador da Detenção”**: 1875-1944. Recife: Bagaço, 2012.
- _____. **“OS OPERÁRIOS DAS LETRAS”**: O campo literário no Recife (1889-1910). Recife, 2016. Tese (Doutorado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, 2016.
- ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas: cultura popular**. Olho d'água, 1992.

- PESAVENTO, Sandra J. **História & História Cultura**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- PIRES, Maria Idalina da Cruz. **Guerra dos Bárbaros**: resistência indígena e conflitos no Nordeste colonial. Recife: Fundarpe, 1990.
- PONTUAL, Virgínia. Tempos do Recife: representações culturais e configurações urbanas. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 21, nº42, 2001.
- PUNTONI, Pedro. **A Guerra dos Bárbaros**. EdUSP, 2002.
- RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Raízes ibéricas, mouras e judaicas do Nordeste**. João Pessoa: Editora Universitária – UFPB, 2002.
- REZENDE, Antônio Paulo. **O Recife**: histórias de uma cidade. Prefeitura do Recife, Secretaria de Cultura, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002.
- SANTOS, Brás Ivan Costa (Padre). **No altar da poesia**. Recife; Teresina: Gráfica e Editora Halley, 2016.
- SAUTCHUK, João Miguel Manzollillo. **A poética do improviso**: prática e habilidade no repente nordestino. Brasília, 2009. Tese (Doutorado em Antropologia), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de Brasília, 2009.
- SILVA, Andréa Betânia da. **Entre pés-de-parede e festivais**: rota(s) das poéticas orais na cantoria de improviso. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos. I'Université Paris Ouest Nanterre, 2014.
- PARADA, Maurício (org.). **Os Historiadores**: clássicos da história, vol. 3: de Ricoeur a Chartier. Petrópolis: Vozes, 2014.
- SILVA, Jorge Fernandes da. **Vidas que não morrem**. Recife: Secretaria de Educação. Departamento de Cultura, 1982.
- SOLER, Luis. **Origens árabes no folclore do Sertão Brasileiro**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1995.
- SOUZA, Karlla Christine A. **A Poesia de Repente volta para casa**: Itapetim no circuito dos Congressos de violeiros. Campina Grande, 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Campina Grande, 2006.
- SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- STONE, Laurence. Prosopography. In: **Deadalus**, V. 100. N. 1, 1971, pp.46-79.

- TAVARES, Braulio. **Arte e ciência da cantoria de viola**. Vol.1: cantoria: regras e estilos. Recife, Bagaço, 2016.
- TEJO, Orlando. **Zé Limeira, poeta do absurdo**. 6ªed. Senado Federal, Centro Gráfico, 1988.
- TÉO, Marcelo Robson. **O tocador pelo pincel: o sonoro, o visual e a sensorialidade, do Modernismo à Era Vargas**. (Tese de Doutorado em História Social). São Paulo: USP, 2011.
- THOMPSON, Edward Palmer; NEGRO, Antonio Luigi; SILVA, Sergio (orgs.). **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.
- TURNER, Victor Witter; DA ROCHA PINTO, Paulo Gabriel Hilu; VOGEL, Arno. **Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu**. Niterói: EdUFF, 2005.
- VERAS, Ivo Mascena. **Lourival Batista Patriota**. Recife: Ed. do autor, 2004.
- _____. **Pinto Velho do Monteiro: o maior repentista do século**. Ed. do Autor, Recife, 2002.
- _____. **Antônio Marinho do Nascimento: o precursor dos repentistas de São José do Egito: história de uma vida**. Recife, Bagaço, 2007.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Zahar, 1995.
- VIEIRA, Rui Carlos Gomes. **Poesia popular nordestina: Dicionário Temático**. Campina Grande: Maxgraf, 2012.
- VILELA, Ivan. **Cantando a própria história: Música Caipira e Enraizamento**. 2011. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- WILSON, Luís. **Roteiro de velhos cantadores e poetas populares do sertão**. 2 ed. Recife: CEHM, 1986.
- _____. **Roteiro de velhos e grandes sertanejos**. Centro de Estudos de História Municipal, 1978.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. EDUC-Editora da PUC-SP, 2000

- *Websites*

www.acervo.oglobo.globo.com/

www.casaruiarbosa.gov.br/cordel/

www.cepe.com.br

www.cnfcp.gov.br/

www.hemerotecadigital.bn.br

www.suplementopernambuco.com.br

- *Obras de Folcloristas*

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

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12 ed. São Paulo: Global, 2012.

_____. **Vaqueiro e Cantadores**. São Paulo: Global, 2005.

_____. **Literatura oral no Brasil**. 3 ed. São Paulo: Ed. USP, 1984.

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

PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto. **Folk-lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco**. 2ed. CEPE Editora, 2004.

MOTA, Leonardo. **Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense**. Livraria Editora Cátedra, 1976a.

_____. **No tempo de Lampião**. Livraria Editora Cátedra, 1976b.

_____. **Sertão Alegre: Poesia e linguagem do Sertão Nordeste**. Livraria Editora Cátedra, 1976c.

_____. **Violeiros do Norte: Poesia e linguagem do Sertão Nordeste**. 3ed. Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. 2ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

- *Acervos Pesquisados*

Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano

Biblioteca Nacional
Comissão Nacional de Folclore e Cultura Popular
Fundação Casa de Rui Barbosa
Fundação Joaquim Nabuco
Companhia Editorial de Pernambuco

- *Periódicos*

Boletim da Cidade e do Porto do Recife. Recife. Jan-Dez, 1946-1949. N^{os} 19-34.

Correio da Manhã - Almanaque de 1949. Rio de Janeiro. XI ano.

Diário da Noite. Recife. 10 jan. 1956.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro. 08 out. 1950.

Diário de Pernambuco. Recife. 26 set. 1933.

Diário de Pernambuco. Recife. 16 jun. 1935.

Diário de Pernambuco. Recife. 19 abr. 1936.

Diário de Pernambuco. Recife. 09 dez. 1936.

Diário de Pernambuco. Recife. 16 jan. 1944.

Diário de Pernambuco. Recife. 01 jun. 1944.

Diário de Pernambuco. Recife. 21 ago. 1946.

Diário de Pernambuco. Recife. 08 mai. 1948.

Diário de Pernambuco. Recife. 20 jun. 1948.

Diário de Pernambuco. Recife. 13 ago. 1948.

Diário de Pernambuco. Recife. 08 out. 1948.

Diário Oficial do Poder Legislativo de Pernambuco. Recife. 30 set. 1948.

Folha da Manhã. São Paulo. 28 set. 1948.

Jornal da Semana. Recife. 21-27 jan. 1973.

Jornal do Commercio. Recife. 01 set. 1946.

Jornal do Commercio. Recife. 24 set. 1946.

Jornal do Commercio. Recife. 16 jul. 1955.

O Globo (Jornal). Rio de Janeiro. 18 out. 1948.

Jornal Pequeno. Recife. 18 mar. 1943.

Jornal Pequeno. Recife. 12 jan. 1944.

Jornal Pequeno. Recife. 24 jan. 1945.
Jornal Pequeno. Recife. 24 set. 1946.
Jornal Pequeno. Recife. 29 jul. 1948.
Jornal Pequeno. Recife. 06 out. 1948.
Jornal Pequeno. Recife. 08 out. 1948.
Jornal Pequeno. Recife. 12 out. 1948.
Revista da Semana. Ed. nº 27 de 1954.
Revista da Semana. Ed. nº 34 de 21 ago. 1954.
O Cruzeiro (Revista), 25 jun. 1949.

- *Folheto de Leandro Gomes de Barros*

O Recife - Paródia

- *Folhetos de João Martins de Athayde*

Peleja de Ulysses Bahiano com José do Braço
 Peleja de Ventania com Pedra Azul
 Peleja de Laurindo Gato com Marcolino Cobra Verde
 Peleja de Patrício com Inácio da Catingueira
 Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho

- *Multimídia*

Otacílio Batista: a voz do Uirapuru. Direção Geral: Mislene Santos. TV Cidade de João Pessoa, s.d.

Poetas do Repente. Direção Geral: Hilton Lacerda. MEC; TV Escola; FUNDAJ; Massangana Multimidia, 2008.