

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

ELAINE RODRIGUES PERDIGÃO

“NAS CORDAS DA VIOLA”: UMA ETNOGRAFIA DA ARTE DE “REPENTEAR”

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Antropologia
da Universidade Federal Fluminense,
como requisito parcial para obtenção
do Grau de Mestre em Antropologia.

Niterói

2010

P433 Perdigão, Elaine Rodrigues.
“**Nas cordas da viola**”: uma etnografia da arte de “repentear”
/ Elaine Rodrigues Perdigão. – 2010.
140 f.
Orientador: Julio Cesar de Tavares.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de
Antropologia, 2010.
Bibliografia: f. 135-140.

1. Cultura popular. 2. Cultura – Nordeste do Brasil. 3. Poesia.
4. Performance (Arte). 5. Feira de São Cristóvão (Rio de Janeiro,
RJ). I. Tavares, Julio Cesar de. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III.
Título.

CDD 301.20981

“NAS CORDAS DA VIOLA”: UMA ETNOGRAFIA DA ARTE DE “REPENTEAR”
Elaine Rodrigues Perdigão

Dissertação submetida ao Corpo Docente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense - UFF, como parte dos requisitos necessários para a obtenção de Mestre em Antropologia.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Julio Cesar de Tavares – Orientador
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof. Dra. Sylvia França Schiavo
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof. Dra. Sonia Maria Giacomini
Pontifícia Universidade Católica – PUC/RIO

Prof. Dr. Nilton Souza dos Santos (Suplente Interno)
Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof. Dr. Ricardo Oliveira de Freitas (Suplente Externo)
Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC

À Eliane, mãe, Reinaldo, pai. À Gerrit-Jan, companheiro eterno.

AGRADECIMENTOS

Agradeço. Em especial, àqueles que tornaram esta jornada mui difícil mais amena e suportável. Dois anos se foram tão depressa e, por isso, o tom destas palavras será certamente saudoso. Essa etapa se encerra e eu agradeço também a ela por partir de mim, assim, tão serena. Mas, sobretudo, quero preencher essas linhas com amor imenso, dedicado aos meus, meus professores, meus colegas de curso, meus amigos.

Aos primeiros, todo louvor e reverência, em especial, ao meu orientador que me torna hoje um ser crítico e atento ao outro e às suas emoções, e isto vai muito além dos muros da Academia. Isto eu levo para vida. O meu olhar hoje é um olhar motivado pelos ensinamentos desse doutor. Seus conhecimentos trouxeram luz às minhas ideias ainda tão prematuras.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal Fluminense, àqueles que me apresentaram à Antropologia. À professora Sylvia França Schiavo, porque tudo mudou depois de seus ensinamentos. O modo de ver o mundo e o outro, assim, inspirada pelas premissas antropológicas.

Além disso, agradeço a CAPES que financiou a pesquisa e o estudo nesses dois anos de mestrado, tornando possível minha dedicação exclusiva ao curso. O resultado deste trabalho é endereçado à essa instituição de pesquisa. Devo meus agradecimentos aos funcionários do PPGA pelo auxílio nas dúvidas e na orientação de outras atividades relacionadas ao programa.

Aos colegas de curso, à todos. Com eles aprendi muito e espero revê-los ao longo dessa estrada acadêmica. À Hilaine Yaccoub, Rolf de Souza, Kassio Mota, Nestor Gomes, Mary Lily Congolino, Sandro Silva, Gabriela Marins, Fabiana Eramo, verdadeiros companheiros.

Ainda devo meu sincero agradecimento à professora Sonia Maria Giacomini que prontamente aceitou o convite para participar da banca de qualificação e da defesa desta dissertação. Sua delicadeza e a análise apurada do projeto fizeram diferença e resultam neste trabalho final.

Também não poderia deixar de expressar minha gratidão aos protagonistas desta pesquisa, Mestre Azulão, Miguel Bezerra, Zé Duda, Gonçalo Ferreira da Silva, Edílson Dantas, Chiquinho do Pandeiro, Chico Salles, poetas generosos em compartilhar a grande sabedoria que possuem. Este trabalho é fruto do muito que aprendi com eles. Eles trouxeram poesia a este trabalho. Muito obrigada!

RESUMO

Nesta dissertação, empreendo uma análise da prática do repente executada por imigrantes nordestinos residentes no Rio de Janeiro. Privilegiou-se o discurso desses cantadores sobre o modo como percebem as mudanças sofridas na poesia cantada e sobre a mudança no perfil do poeta-cantador. Tratou-se, por conseguinte, de analisar a cantoria do repente, a partir das mensagens enviadas nos versos cantados, cuja função é a de valorizar a cultura do Nordeste. Por meio da fala dos cantadores, identifiquei um fluxo de discurso que reivindica a posse de uma arte e de um saber. Conhecimento sobre a poesia nordestina, neste contexto, é um capital acionado para compor alianças entre o grupo de cantadores, e também, para evocar a disputa pela posse legítima dessa arte.

Concluo que, desse modo, eles estabelecem suas articulações, compõem uma rede a fim de definir as sanções, os modelos, as formas de valorização e divulgação em torno da arte poética. O discurso voltado para arte da cantoria contempla uma identidade com a obra musical. Assim sendo, a proposta desta pesquisa etnográfica é a de colaborar para uma compreensão atual da poesia do repente dissonante de uma perspectiva estática que tende a equiparar a poesia como produto tradicional, fixo e imutável. A poesia de hoje é resultado de mudanças que impelem uma configuração contemporânea e dinâmica. Nisso reside sua permanência.

ABSTRACT

This dissertation undertakes a review of the practice of a rhyme poetry practiced by immigrants from Northeast living in Rio de Janeiro. We privileged the discourse of these singers on the way they perceive the changes experienced in poetry and singing and on the change in the poet-singer profile. Therefore, this work is about examining the singing of a rhyme from the messages sent in the verses sung, whose function is to enhance the culture of the Northeast of Brazil. Through the speech of the singers I saw a discourse stream that claims ownership of an art and knowledge. Knowledge about the poetry of the Northeast, in this context, is a capital used to form alliances between the groups of singers, and also to evoke the struggle for the legitimate possession of the art.

I conclude that in this way, they establish their links, and make up a network in order to define the penalties, models, forms of promotion and dissemination of the poetic art. The argument focused on the art of singing observes an identity with the musical work. Therefore, the purpose of this ethnographic research is to contribute to a current understanding of the rhyme poetry differing from a static perspective that tends to consider poetry as traditional product, fixed and unchanging. Today's poetry is the result of changes that push on a contemporary setting and dynamic. Herein lies its permanence.

Sumário

INTRODUÇÃO	10
PRMEIRAS LINHAS	11
CAPÍTULO PRIMEIRO:	
UM DIA NO CAMPO. A QUESTÃO, O PROBLEMA, O OUTRO.	
CENA 1: O PRIMEIRO	
ENCONTRO.....	24
1. CENA 2: A	
ACADEMIA.....	31
2.1 “COMUNIDADE INTERPRETATIVA”: OS MEMBROS DA ABLC.....	43
2.2 O DISCURSO.....	46
CAPÍTULO SEGUNDO:	
A AÇÃO DE	
REPENTEAR.....	58
2.1. O MITO DE ORIGEM.....	61
2.2 A MARCA VOCAL.....	63
2.3 A MÉTRICA.....	68
2.4 A MEMÓRIA.....	72

2.5 “PRA RIMAR TEM QUE SABER BRINCAR”	75
2.6 CORPO EM PERFORMANCE: A ARTE DE IMPROVISAR.....	78
2.7 A ETNÓGRAFA EM CAMPO.....	82
2.8 REPRESENTAÇÕES: AS IMAGENS QUE CERCAM A FIGURA DO POETA. “REPENTISTA TERRÍVEL ALTAMENTE AMEAÇADOR”	86
2.9 OS CONFLITOS EM CAMPO.....	90
 CAPÍTULO TERCEIRO:	
 REAVALIANDO O “LÁ” E O “AQUI”:	
A FEIRA DE SÃO CRISTÓVÃO.....	97
3.1 CENTRO LUIZ GONZAGA DE TRADIÇÕES NORDESTINAS.....	102
3.2 A VINDA.....	107
3.3 A “FEIRA DOS PARAÍBAS”	116
3.3.1 A FEIRA É DA CIDADE.....	117
3.4 A FEIRA E SEUS SÍMBOLOS.....	121
3.5 A FEIRA DE HOJE.....	127
 CONCLUSÃO.....	132
BIBLIOGRAFIA.....	135

INTRODUÇÃO

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida até e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso, a palavra foi feita para dizer.

Graciliano Ramos

1. PRIMEIRAS LINHAS

Burilar com habilidade as rimas, versejar de cidade em cidade, desnortear o parceiro, incitar a platéia, eram qualidades indissociáveis à figura do poeta. Podemos rememorar essas características por tantas vezes assinaladas na literatura sobre cantoria e cordel. Tomada por esta personagem mítica inicio, assim, meu olhar sobre o campo. Olhar, a princípio, enviesado. Confesso. Chegando à arena, àquela em que o combate primeiro se dá pelas palavras, ambicionei encontrar o poeta extraordinário. Poeta precioso, relíquia de um passado de trovadores insistente em permanecer no presente.

Abrem-se as cortinas: Feira de São Cristóvão, Rio de Janeiro, numa manhã de domingo, de sol forte já às nove da manhã. Os freqüentadores, sejam eles clientes ou vendedores, começam a aquecer o ambiente. Famílias se aproximam da entrada, tiram fotos. Outros ignoram essas etiquetas e seguem para o interior da Feira apressados, indicando que o trabalho já se inicia. A Feira parece ainda se organizar para o dia e os feirantes preparam suas bancadas para exibir os produtos.

As barracas de CDs estão com os televisores ligados, anunciando vídeos com a exibição de *shows* de bandas de forró gravados ao vivo. Isso atrai um público interessado no mais novo lançamento da última banda de sucesso. Noutras barracas, áudio com piadas gravadas parece distrair meia dúzia de pessoas. Em outra, o feijão e as bolachas tomam a atenção do vendedor que os pesa para a cliente. Entro na barraca e coloco a mão sobre os grãos num deleite. Meu pensamento seguia com uma inquietação: como iniciar neste dia meu trabalho de campo?

Saio da barraca. Mais adiante, a praça, os cantadores conversando, tomam a viola, dedilham-na, guardam o instrumento. Eles param, observam a movimentação, exibem a viola com toda pompa, que sobre o peito estufado do cantador, é tocada e ajeitada por repetidas vezes. Tudo era aquecimento. A apresentação ainda não começara. Prossigo para uma das duas entradas da Feira. Numa dessas entradas encontro o Poeta. Mestre Azulão, que desde os primeiros anos da Feira divulga seus versos declamados sob o ouvido atento de seus expectadores. Assim me disseram os outros cantadores: “*Vá falar com Azulão, ele pode te falar melhor*”, “*Você já falou com Azulão?*” “*Pergunte ao Azulão*”. Vejo que o poeta é referência na arte de cantar com a

viola, mas também habilidoso nos versos de cordel, os quais expõe em sua bancada. Considero, portanto, Azulão primordial para esta descrição.

Avisto-o numa barraca com a placa “*Literatura de Cordel Mestre Azulão*”, onde recita seus próprios versos, acompanhado do cordel às mãos, para ler quando da ausência da rima na memória. Aproximo-me. Ao seu redor, naquele momento, contei cinco espectadores. Depois, perdi a conta de quantas pessoas se aproximavam e paravam, iam embora, voltavam. A mobilidade da plateia determinava o tom da narrativa e, por sua vez, a *performance* da apresentação. Uma história já se alongava, então, o poeta seleciona outra, especialmente, uma de conteúdo cômico, em que versos como o destacado a seguir arrancam as gargalhadas mais efusivas da plateia e até do próprio poeta.

Moça de saia curta
 Que só tem cós e bainha
 Quando se senta ela fica
 Mostrando a cor da calcinha
 Se é rosa ou amarela
 Quem sentar na frente dela
 Vê até o fim da linha

Todos aplaudem. Mas agora, surge um inconveniente: um espectador embriagado começa a interromper a apresentação de Azulão, alguém da plateia pede silêncio, o rapaz para e, depois, de alguns minutos recomeça sua intromissão. Azulão lança um olhar bem feio, daqueles de repreensão, mais uma olhada, nada. Novamente um espectador pede silêncio. Azulão, então, interrompe a declamação e pede para o rapaz se retirar. Dois homens na plateia ajudam a afastar o rapaz pelo braço. Ele desiste, vai embora. A narração recomeça inabalada pelo acontecido, provando a agudez do orador em manter-se concentrado na história e sem perder o controle da audiência. Soma-se, ainda, a solidariedade dos próprios participantes da plateia com o Mestre.

O poeta toma mais uma história, erra o verso, lê novamente e, agora, acerta. “Ele errou”, pensei. Surpreendi-me. Pensava no poeta terrível, ameaçador com seus parceiros, improvisador implacável, altivo e seguro. Imagem que cercava os contos, os textos que havia lido e as histórias que me contavam. Mas não sabia quem era aquele senhor, como foi parar ali, por que contava. Refleti, transformei em questão. O trabalho que começo a desenhar por estas palavras surgiu a partir desta inquietação: como

poderia o poeta de memória espetacular errar uma, duas vezes? Que magia havia naquela apresentação em que um bêbado interrompe, é repreendido e, depois, retirado pelo braço? Tudo compunha o *script* sem atropelos maiores, dentro do previsto.

Em meio a uma pausa, apresso-me com algumas perguntas, tais como desde quando ele se apresentava e, numa resposta que indicava o quanto minha pergunta era ingênua, me diz com autoridade ser um dos fundadores daquela Feira. Um senhor a seu lado me confirma, dizendo que aquele era grande poeta, muitos vinham de fora pra entrevistá-lo, “*até na França tem trabalho sobre ele*”. Talvez ele se sentisse ofendido por tamanha ignorância de quem vos escreve. Repreendi-me e, chamando-o de Mestre, disse-lhe que presenciara a apresentação dele e que seu trabalho me entusiasmara. Ele me pergunta o que quero fazer ali, de qual instituição faço parte. Fita-me, ouve atento, avalia meu currículo para decidir em pensamento se a conversa vale a pena.

Os poetas transitam no meio acadêmico, conhecem os pesquisadores que tratam sobre a poesia, proferem palestras, viajam para o exterior para se apresentar em universidades. Isso, sem dúvida, lhes confere *status*, permitindo-lhes posicionarem-se altivamente perante uma jovem estudante. Recusam perguntas inconvenientes e colaboram na medida em que entendem que lhes possamos ser úteis. Garantir visibilidade na mídia ou no meio acadêmico interessa aos poetas. Eles compartilham de sua sabedoria na medida em que avaliam a repercussão de suas entrevistas. O poeta sabe que detém conhecimento para manipular as situações de acordo com sua conveniência. Nesse sentido, minha abordagem iniciara lenta, não me era dado o crédito de pesquisadora. Eu teria de insistir e voltar, render-lhe homenagem e reconhecimento para que minha presença não fosse mais tão incômoda.

Retornei noutra manhã de domingo. Sua barraca ainda não estava montada. Circulei pela Feira e, alguns passos adiante, encontraria Azulão. Ele vinha com uma pequena mala, na qual guarda alguns cordéis. Assim que me viu, fez cara de quem lembrou e não gostou. Sorrio e cumprimento-o. Acompanho seu passo. Pergunto se posso observar a movimentação na barraca e, especialmente, seu trabalho durante aquele dia. Indaga-me com por quês, onde estudo. Repito as informações antes dadas. Ele não parece satisfeito. Diz que ali é lugar de trabalho e eu poderia atrapalhar, mas insisto, à maneira de como fazem os antropólogos. Sem resposta, prosseguimos com o passo. Nesse momento, alguns gritam seu nome, ele acena, para, conversa. Então, chega

ao local de trabalho e fala com o segurança, que arrasta sua barraca. Ele joga sua mala sobre a banca. Retira-se. Vai a uma barraca em frente. Começa a conversa, vai ao interior da barraca, fica lá por alguns minutos e volta para a entrada, logo, me vê. Desvia o olhar, some para o interior e, assim, fico a esperar por cerca de 40 minutos. Ele está relutante, mas, como tem de trabalhar, retorna e me pergunta “*Que trabalho é esse mesmo?*”

Parece que a insistência valera a pena. Ele volta com um copo d’água, que deixa sobre a bancada de sua barraca. Abre a mala, abre o fecho da frente e retira uns remédios, na verdade, o que ele chama de “*mezinha*”. Define para mim o termo, falando sobre remédios feitos à base de ervas, embora aqueles não fossem o tipo de remédio que tomava¹. Mais de uma vez ele me apresentara termos que eu desconhecia e dava gargalhadas quando eu assumia minha ignorância. De fato, ele se portava de modo a me comprovar seus conhecimentos, por vezes, dizia, entre risos: “*Você é criança... ‘tá’ mais distante que aqui da lua*”.

Destaco como se deu minha inserção no campo, em particular, através da relação que estabeleci com Mestre Azulão. Optei por descrevê-la, pois ela revelou-se fundamental para a pesquisa, posto que, suscitou questões fundamentais. Ademais, o modo como abordei Azulão e sua recusa inicial inauguraram a experiência etnográfica aqui descrita. Suas fugas, insistências, desistências, perguntas inconvenientes, piadas provocativas, a oscilação de humor do poeta, suas lembranças e esquecimentos compõem o material de campo. Este, por si só, já diz muito.

Reflito, portanto, sobre esse processo diário de criação poética, em meio às conversas arrastadas com os colegas de equipe – refiro-me à plateia já conhecida de Azulão –, aos imprevistos e inconvenientes. Tudo isso compõe o ambiente. O domingo na Feira prosseguira sem maiores interrupções. Parecia mais um dia de feira para aqueles participantes. Para mim, o dia apresentou toda a sua particularidade.

Colocadas essas impressões primeiras, enfatizo que o fio condutor desta análise, e que unirá os três capítulos seguintes, é a apresentação da arte do repente como

¹ Segundo dicionário Houaiss “mezinha” é palavra originária diretamente do latim, da mesma raiz de “medicina” (arte de curar, medicamento). Mezinha nomeia, portanto, um certo tipo de líquido medicamentoso do tipo caseiro.

produto intelectual e artístico. O objetivo principal de seus produtores é expor um valor e um conhecimento expressos na cantoria e na poesia impressa. Esse processo de produção envolve situações políticas de posicionamento no campo da arte e na exposição de sua entidade, a Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), responsável por investir na imagem de preservação da cultura popular nordestina e, por consequência, na preservação do próprio grupo de poetas. Grupo este, heterogêneo, pois agrega o modelo de poeta tradicional – aquele que imigrou da região Norte ou Nordeste – a poetas jovens, de formação acadêmica. A produção dessa poética da rima, portanto, envolve questões sociológicas que abrangem os fenômenos da interação social e do poder. Proponho, assim, pensar esse processo artístico embasada por uma visão que ultrapassa, ou que pretende ultrapassar a apreciação exclusivamente estética das atividades artísticas dissonantes de seu caráter profissional para nela incluir a própria sociologia do processo.

Assim sendo, o profissional da arte de embalar na viola as canções de amor, as agruras da imigração e da vida sofrida no Sul, dará o tom, digamos, a esta análise. O cantador é a personagem central desta minha narrativa. Narrativa que nasce de uma vontade de também contar histórias, de escrever sobre a vida, as vontades, os medos, as alegrias e tristezas dos outros. Outro no qual encontro afinidade, surpresa, admiração. Fui alimentada pela visão de um outro. Este outro, um sertanejo, desenhado nas linhas de Graciliano Ramos. Sertanejo que me parecia tão estranho, ambientado num cenário tão árido, seco, como se nada ali tivesse vida. A premissa mais fundamental desta vida, a comunicação, era solapada pela mudez e inércia das palavras de Fabiano, personagem bruto de Vidas Secas. Ser calado, de vontade simples e desejo de uma vida grande. Grande de verde, dos matos, das planícies e juazeiros, que contrastavam com o amarelo pálido do sertão. Cenário que embalava minhas ideias. Ideia de escrever sobre essas personagens, reviver o sertanejo das alpercatas e esporas da caatinga rala.

Mas, ao contrário de um romance, minha narrativa não poderia ser inspirada unicamente por minhas paixões intelectuais e estéticas e, por outro lado, não caberia me deixar contaminar por imagens estereotipadas, fabricadas na fonte de um Nordeste outro, fonte de flagelo e das figuras ímpares, dos fortes e bravos. Precisava vencer esses seres imóveis da linguagem dura e concisa, forjados na própria dureza de suas condições de existência social. Necessitava de uma linguagem outra, das descrições e

criações poéticas, dos seres mágicos e potentes (assim são considerados os poetas). E, pela ausência da linguagem de seres como Fabiano, fui encontrar no mundo das palavras poéticas, apesar de toda dureza, as cores outras para compor o cenário desta história de homens simples, da vida do Norte, da natureza farta e recurso escasso, mas da literatura nobre em folhetos raros, da rima forte, da palavra cantada, encantada.

Pois bem. Permita-me o leitor iniciar este capítulo introdutório com uma breve digressão. Um belo dia, numa tarde ensolarada na cidade de Natal – Rio Grande do Norte, um sujeito se aconchega para tecer comigo e um colega um diálogo improvisado. Sentado no chão e de aparência débil, balbucia umas palavras dificultadas pela desordem das pausas, dos risos, misturados a um ar ébrio. Eu, que pouca importância lhe dera, continuava num canto do banco de um ponto de ônibus enquanto ele prosseguia com sua conversa. Meu colega lhe oferecia os ouvidos, mas não a atenção, e ele estava lá, agora, mais animado. Começa a falar que veio da pesca, que não tinha hora para voltar para casa e que passara todo o dia caminhando para naquele ponto de ônibus descansar. Mostrou-nos um peixe pequeno e um punhadinho de camarões secos. Tirou de uma malinha uma garrafa de cachaça para dar uma golada vagarosa, saciável. Prossegue na prosa. Iniciamos algumas perguntas. Ele agora me parece interessante e eu queria saber sobre sua vida.

Pergunto de seu trabalho. Ele fala da pesca, da roça, do jegue, do tempo em que trabalhava na colheita de manga em Crato no Ceará. Comanda uma conversa alongada. Ele conta da infância, da avó. Então, me cala por longos minutos com uma sentença, assim a avó lhe ensinara: “*Quem tem vergonha não faz vergonha*”. Não me apeguei ao sentido, achei devaneio. Logo ele me ensina. Olha para a frente de onde estávamos sentados, onde se vê um grande supermercado e um grande *shopping*. Disse que nunca entrara nem num nem noutro. E eu pensei como ele estava tão perto de entrar, mas não o fizera. Ele me diz que não, porque irá no dia em que puder comprar, não ia fazer vergonha de entrar pobre, sedento. Apostei na lógica cruel do sistema, no capital cultural, associei teorias, tomei contento delas. Poderia reproduzir tal perspectiva numa leitura dramática, lançando mão duma narrativa de defesa, defesa de um Nordeste que eu criara a partir de uma criação outra. Tomei juízo. Ele prosseguiu sua viagem, com segurança e contento. Eu, alucinada num romance triste, comovente.

Pensava numa vida sofrida. Ele iria ser a personagem do meu conto. Tamanha ingenuidade. O homem, que mais parecia um senhor, tinha trinta e nove anos e poucos dentes. Deduzi que esse poderia ser o meu sertanejo. Sertanejo este, que apropriei da literatura de Graciliano Ramos, do cinema de Glauber Rocha. Tomada por uma versão caquética e pálida de um homem pobre e infeliz. Avaliar essas prenoções se faz fundamental. Busco entendê-las. Confundi minha própria memória com a nudez da realidade que se apresentara a mim, assim, crua.

Nessas palavras, empreendo uma avaliação deste meu processo de criação e este fazer etnográfico. O jovem senhor de Natal parece confundir, mas clareia tudo, assim apresento-o. Azulão, o poeta, e esse pescador desnorteiam o leitor, imagino. Mas colocá-los nestas páginas me interessa, a fim de refletir sobre minhas visões e escolhas no campo. Escolhi o cantador, motivada por minhas preferências literárias. O modo de retratar um sertanejo, que tratei de desenhar, sem dúvida, transparece nos estereótipos e nas representações em torno do homem nordestino.

Nesse sentido, quero assinalar esta aparente contradição. Quando apresento o nordestino configurado na aparência pobre ou no típico cantador a receber trocados na praça pública, reflito sobre como essas imagens foram criadas a fim de embasar o discurso sobre o Nordeste como o lugar da tradição, mas, também, da pobreza, da seca, do parco, da falta. No momento em que as reproduzo, busco problematizá-las. Desculpe-me o leitor se nestas linhas ofereço uma frágil psicologia de mim mesma. Porém, neste meu processo etnográfico, reavaliei meus próprios conceitos e ideias e prossegui nas impressões desta viagem.

O discurso sobre o Nordeste surgiu na fala de meus interlocutores numa postura afirmativa e de tomada de posição. Falar em Nordeste e em ser nordestino constitui um recurso de valorização de uma identidade. Essa identidade nordestina diz de uma característica tradicional, da viola às mãos desde a infância, da rima na memória desde os primeiros á-bê-cês, da resistência na adversidade, da bravura. Essas características compõem um mito, uma invenção, emoldurada na linguagem poética de Graciliano, por exemplo. Sertanejo, nordestino, poeta, repentista, cantador são categorias que, embora distintas, se complementam. Complementam-se na medida em que reforçam o imaginário sobre o Nordeste e constituem os temas da literatura, da música, da poesia. O poeta me diz ser nordestino, então, cita um grande mestre, como Patativa do Assaré, e

enuncia um poema sobre a seca e a imigração. Tratei, assim, de costurar esses pequenos retalhos. Tais retalhos confeccionam uma paisagem tecida nas muitas cores do verso e do acorde.



Violeiros. Xilogravura de JCL (José Costa Leite), sem data.

Assumo, portanto, minhas idiossincrasias. Alerto o leitor sobre elas. Discursei sobre um desejo latente de transpor para as letras as vidas únicas e apaixonantes. Selecionei um Nordeste e um nordestino. Contudo, faço valerem os ensinamentos e as premissas antropológicas, na medida em que tomo consciência de minhas prenoções e afasto-as. Legitimei o outro, aproximei-o. Agora, o afasto na tentativa de empreender uma análise consonante às prerrogativas das Ciências Sociais de modo a não me enveredar por opiniões ou premissas tendenciosas.

Porém, faço-o tentada pelos descaminhos das digressões, dos poucos devaneios, mas das possibilidades tamanhas da linguagem escrita, que me permite associar os romances, as rimas ricas ao texto que se segue. Texto este, que, lhes asseguro, brota de palavras sinceras escritas a duras penas. Resultado de investidas fracassadas no campo, mas, também, de conversas que afinaram o tom das palavras. Essas impressões de campo atestam um olhar e uma realidade atravessados por meus modos de observação e

de escrita. Disso, tomo consciência. Apresento-lhes esta dissertação, em que me dedico a pensar, também, sobre meu fazer etnográfico. Isso me remeteu a uma passagem de José Reginaldo Gonçalves, na qual o autor, consonante às propostas teóricas de James Clifford e Clifford Geertz, reflete sobre o modo de produção dos textos etnográficos:

(...) as etnografias na sugestão desses autores (Clifford e Geertz), seriam também “*textos*” ou “*artefatos literários*”, segundo a expressão de Hayden White. Enquanto tal, elas seriam arranjos narrativos por meio dos quais uma certa realidade etnográfica vem a ser produzida ou inventada como uma totalidade coerente. A autoridade dos textos etnográficos, como no caso do discurso do historiador, seria assim também a autoridade da própria realidade (GONÇALVES, 2002:18).

Posto isso e reveladas minhas intenções, centremo-nos na dissertação, que assim se estrutura: empreendo uma análise do repente enquanto modalidade poética que impele um modo de apresentação condizente com a postura considerada pelo artista. Minha proposta é a de entender a prática de “repentear” enquanto mensagem que propõe comunicar uma imagem do Nordeste. A arte do repente indica um pertencimento, pertencimento a uma origem nordestina, que agrega e que ajuda a compor alianças entre os grupos de cantadores. Nesse contexto, a migração nordestina compõe os temas da cantoria. Concentro-me nesse assunto, de modo a estudar sua repercussão tanto na produção literária, quanto na musical.

Com base no material apreendido em campo, por meio da observação participante e de entrevistas, identifico os elementos que compõem a encenação do repentista: através do bom uso da retórica, o poeta reivindica um passado de trovadores, mantendo para si o direito de versar as rimas apropriadamente e destacando sua arte pautada na ideia de tradição frente aos novos elementos da modernidade. O repente, nesse contexto, será a unidade de análise que me permitirá abarcar as relações envolvidas na prática do repente executadas pelos cantadores da Feira de São Cristóvão e, também, pelos de fora dela, em contraponto com a ABLC. Tais relações pressupõem modos cooperativos, tanto quanto disjunções, referentes à competição pela posse legítima da arte.

Por conseguinte, demonstro como se estruturam as relações sociais e o que mobiliza os agentes em torno da produção estética dos versos e rimas. Deslocar a atenção às ações, não somente para a situação em que se apresentam, mas, igualmente,

para as práticas dos bastidores, para os contatos corriqueiros do dia-a-dia, trazer o vivido e, por vezes idealizado, para as relações entre os repentistas de dentro da Feira e “os de fora”, a fim de fazer o espectador alcançar a dimensão de conflito exposta nesses processos de interação.

No tratamento dos dados, privilegio a leitura de Howard Becker (1976, 1977), cuja obra nos elucida o quanto a prática da arte, ofício designado por atores sociais, resulta de uma ação coletiva, e não da ação de um só indivíduo, isto é, exclusiva do artista. Paralelamente, visito a obra de Walter Benjamim (1985, 1994), para compreender o modo como se desenvolve a arte a partir da análise de suas condições produtivas. Por meio da fala dos cantadores, atendo-me ao modo como identificam a si e aos outros artistas. Quais referências são tomadas para se falar de um repentista? Qual é o modelo?

Além dessas orientações, que me permitiram incursões teóricas, oriento-me pela leitura de Pierre Bourdieu (1974, 1989, 2002), com o intuito de identificar as dinâmicas do campo da arte, na qual se processam as disputas como modos de um processo interativo. Atendo-me, ainda, à noção de *habitus* de Bourdieu, na qual o autor demonstra como a história do indivíduo está encarnada no corpo, visível através de seus gestos, posturas e modos de falar. Essa noção será importante para avaliarmos como os cantadores adotam determinada postura que os identifica como artistas distintos.

Identifico no corpo a capacidade transmissiva dos hábitos, dos costumes, no intento de decodificar a prática do cantador. Prática de repentear, acionada como verbo, conota o agir do artista e o modo de sua apresentação, desmembrada pela perspectiva de uma *performance* oral. Essa prática propõe remeter-se a uma tradição de retórica, manipulada com êxito pelos cantadores. Através da noção de *performance*, que emprego nesta dissertação, busco contemplar uma análise do conjunto de interações e práticas sociais executadas pelos agentes. *Performance* refere-se ao plano do cotidiano no qual princípios estéticos e teatrais orientam as ações dos sujeitos. A partir da orientação dos estudos de Bauman (1992) e Schechner (1988), reflito sobre o modo como os cantadores todo o tempo performatizam para compor uma imagem de poetas legítimos e detentores de um saber. Sob essa gramática corporal, identifico como esses elementos condizentes com uma atitude reverenciadora da memória do Nordeste se

contrapõem, por sua vez, a uma técnica reproduzível atualizada por novos cordelistas-acadêmicos.

Saliento que este estudo por mim apresentado tem como ênfase as relações de poder, influência e prestígio envolvidas na prática da arte do repente. Entretanto, admito que omiti as questões de gênero e raça já apontadas por outros autores (Giacomini: 2008, Santos e Vianna: 1989). Essas são questões, reconheço, deveras importantes, porém, necessitam de maior tempo em campo e outras leituras, que não poderia adotar neste momento. Portanto, assumo essa ausência consciente e admito que a presença desses autores emprestaria outras visões e acrescentaria à análise, adiantando, ainda, que não faltará sinceridade em meu olhar sobre o campo, assim como, sobre as impressões e articulações teóricas que extraio dele.

O objetivo desta análise é desvendar as relações envolvidas na produção da arte do repente, denominada como arte popular autêntica e legítima, que embasa o discurso sobre o folclórico e o popular. Esse discurso atua como anestesizador do processo de transformação por que passa essa atividade de fazer o repente, que, ao contrário da perspectiva estática pressuposta pela noção de tradição, alia elementos da modernidade a seu formato. No quadro atual, a poesia de improviso desenvolve características que permitem sua manutenção, e, por isso mesmo, apropria-se de novas possibilidades tecnológicas oferecidas pela cidade. O que parece ser contrassenso, na verdade, transparece o caráter dinâmico que ora se impõe para esse tipo de poesia. Proponho, então, refletir como a tradição atualiza um discurso de posse da arte, sem deixar de atualizar a si própria.

Esta dissertação tem a seguinte divisão: no capítulo primeiro, inauguro a análise com a descrição de meu empreendimento etnográfico, o relato de campo e o Outro com quem estabeleço uma relação, que estabelece a tônica da alteridade, presença constante na pesquisa. Esse capítulo nasceu de reflexões posteriores, amadurecidas pela frequência ao campo e, no momento de compor a estrutura deste texto, optei por debutar meus pensamentos ao leitor a partir destas observações. O tom da escrita, mais autônomo, caracteriza esse capítulo primeiro: minhas impressões e as questões primordiais suscitadas em campo.

O “estar lá”, à maneira de uma descrição densa como propõe Geertz, permite a construção da hipótese, a de que os poetas se colocam como verdadeiros artistas na arte da rima para conquistar espaços e posições sociais, articulam objetivos e sancionam modelos de comportamento. Mais ainda, entendem que a condição de imigrantes fortalece o discurso da autenticidade postulada pela trajetória da migração do Nordeste para o Sudeste do país. Situar-se como nordestinos assegura-lhes a posse de um saber, a fim de produzir poesia com qualidade. Essa poesia, originária das trovas, dos poetas da praça pública, funciona como bagagem cultural para os poetas.

No capítulo segundo, traço a origem desse mito de criação da poesia nordestina, vou desenhando as definições que se criaram para a poesia do cordel e do repente. Desse modo, avanço na análise teórica, investindo nas referências. Estabeleço, por conseguinte, o quadro teórico a partir da orientação de Bourdieu, para compreender como se processa a dinâmica interior na produção dessa arte e as relações sociais implicadas. Em meios a essas relações, conjugam-se cooperação e conflito, articulando-se no campo da arte, como será demonstrado.

No desenvolver desse capítulo, invisto na ideia de uma cultura encenada, em que os atores teatralizam, mediante uma imagem que constroem de si mesmos. Para esse tanto, baseio-me, particularmente, na teoria de Goffman (1970, 1986, 2007, 2008), para entender como se dão os processos de identificação. Então, procuro refletir como, também sob o conjunto das representações, o “nordestino”, aquele que se diz ser, apropria-se de uma imagem construída que vem de fora, do outro, e a aprimora.

Sigo, ainda, na análise da dimensão profissional da arte da cantoria baseada na compreensão dos modelos, das regras e crenças criadas em torno do ofício de repentista. Para esse fim, recorro à investigação de Howard Becker (2008) sobre os músicos de Jazz. Embora distintos, os jazzistas e repentistas apresentam suas semelhanças, ambos são artistas na arte do improviso e concedem à música a característica principal de diálogo entremeado de versos e acordes da viola e do baixo. Essas seriam características deveras explícitas, mas constatamos, ainda, que esses músicos têm em comum assumirem-se como profissionais únicos e especiais, detentores de habilidades incríveis na composição de suas músicas.

No capítulo terceiro e último, como que a sintetizar ideias, retorno ao campo, a Feira de São Cristóvão, Rio de Janeiro. Esse campo inaugurou minha prática etnográfica e as experiências proveitosas que tiro dela. A Feira constituiu-se para mim como espaço do familiar que tratei de exotizar ao modo de um fazer antropológico, como nos recomendara DaMatta (1974). Reflito sobre a escolha da Feira e o que significa ir lá, mas estar aqui. Aqui na Zona Norte, no subúrbio do Rio de Janeiro, que me habituou os olhares, me induziu preferências. Essa escolha sem dúvida determina a opção por este trabalho de campo, que há muito nasceu de uma curiosidade despreziosa, da vontade de degustar um bom prato, de acompanhar aos risos as danças ritmadas de dançarinos instantâneos, que divertiam o público ao som dos teclados e da sanfona arrastada, um forró eletrônico envolvente, a me convidar para dança. Nunca dancei, devido a uma timidez indisfarçável, precisava expressar minhas preferências de outro modo. Aqui está.

CAPÍTULO PRIMEIRO:

UM DIA NO CAMPO. A QUESTÃO, O PROBLEMA, O OUTRO.

1. CENA 1

O primeiro Encontro

Jogou conversa fora! Desviou-se das perguntas e provocou-me com piadas, dessas de mulher e seus “atributos primeiros”. Pensei logo em desistir, mas retomei coragem, *coragem de Riobaldo*². Assim, destemida em campo, encarei aquele homem. Concentrei-me nas respostas em tom baixo, nos lamentos e reclamações. Deixei-o discursar sobre si mesmo, falar de suas proezas e habilidades incríveis, simular humildade nas frases longas de efeito moral sobre sua contribuição histórica à poesia popular. Poesia desses homens notáveis, de imigrantes comuns se arranjando na nova cidade. Em meio ao trabalho forte, das obras, das portarias dos prédios, dos engraxes de sapato e da feitura de rimas raras, soltas e leves a flutuar no tempo e no espaço.

Rimas cantadas de primeira, lá nos idos de 1940, na Paraíba, terra de José João dos Santos, Mestre Azulão, de onde seguiram rumo ao Rio de Janeiro para pousar aqui nas cenas que descrevo. Sempre jovens e renovadas, essas rimas tomaram partido, assumiram independência para serem declamadas por outros tantos poetas e tornaram-se objeto de estudo de outros interessados. Desse modo, elas passam a adquirir existência própria, deslocada de seus produtores, como o estudo do cordel e do repente por eles mesmos. Mas onde estão seus criadores? Aqui estão.

² Peço licença a João Guimarães Rosa. Ele me ensinou, através de Riobaldo, vivo personagem de *Grande Sertão: Veredas*, que “há de se ter coragem”. Tomei essa máxima para a vida.



Mestre Azulão

Interessa-me a poesia enquanto produto social de indivíduos perpassados por uma história de vida particular, mas também coletiva. Por isso, esses agentes produtores também são alvo desta análise na medida em que colaboram e competem para a afirmação da poesia, porque, hoje, trata-se de estabelecer sua legitimidade, impondo-a como produção intelectual. Interessa-me, por conseguinte, pensar nesses acordos e nos interesses dos poetas expressos nas falas francas e dissimuladas. A arte da cantoria e da poesia declamada é arte também de se apresentar, de barganhar direitos e privilégios. Arte articulada no plano político e econômico, devolvida às ações costumeiras, cotidianas. Tomando-a não apenas como produção fortuita, mas como labor diário de criação. Arte da vida. Arte da ação de homens simples e de criatividade tamanha.

Este texto é sobejamente eivado de minhas impressões de campo. Apresento-as como cenas descortinadas das plumas e paetês. Cenas da vida real, embaraçada, de ocasiões inesperadas, enriquecidas pelos muitos risos, risos fartos, abundantes, como os

do poeta Azulão. Ele parece divertir-se à custa de suas próprias rimas, antigas, declamadas por tantas vezes. Ri antes de soltar o verso, acalma-se e retoma a história. Durante a apresentação, há poucos ouvintes, porém, atentos, conhecidos, chegam a antecipar o verso e exigem aquele outro. Empolgados, iniciam-no, permitindo ao Mestre terminar a estrofe entre aplausos firmes de quem deseja mais, de quem reconhece, atento, os temas, as personagens, o ritmo, as pausas.

O poeta guarda o tom. A história é interrompida para Azulão atender uma senhora interessada em comprar os folhetos. Ela fala um português difícil e parece curiosa. O poeta percebe, exhibe os folhetos e solta frases-clichês prontas e repetidas sobre a definição da cultura popular. Ela resolve comprar dois folhetos e paga dois reais por cada um. O poeta aceita e ela vai embora. Assim que a mulher vira as costas, Azulão questiona o número de livros comprados, como a achar coisa pouca. Entretanto, os mais chegados, como colegas e fregueses antigos, compram apenas um folheto, deixando Azulão, logo satisfeito.

Na verdade, eles valem muito como plateia, posto que consomem a declamação em voz alta. Enquanto esses espectadores consomem a apresentação e permanecem de pé por longos minutos, diferentemente, os desconhecidos param, olham, compram alguns folhetos e vão-se embora. Azulão reconhece os parceiros, aquela audiência fixa, conhecida, sua “*comunidade interpretativa*”, nos termos de Feitosa, autor que salienta como a plateia logo interpreta os significados à luz de um repertório cultural comum partilhado com o poeta (FEITOSA: 2003).

Azulão brinca com o conhecimento da audiência. Ele sabe traduzir com perfeição as ideias, os gostos e as cores do *habitat* natural de seus interlocutores. Reproduz com fidelidade as histórias já conhecidas, solta as piadas que o público gosta, especialmente o masculino, que se exalta com os trocadilhos sobre “raparigas”, as prostitutas, no termo do poeta. A figura da mulher é um tema recorrente. Por vezes, sentia-me constrangida com as versões eróticas de situações cotidianas vividas pelo poeta. Um pouco de invenção parece preencher o repertório de Azulão quando resolve narrar episódios próximos, particulares.

Azulão é verdadeiramente um contador de histórias. Seu trabalho é entremeado de longas conversas, nas quais narra seus “causos”, lembranças da juventude, situações de aventuras mirabolantes, denunciando uma ousadia temática incrível, somada a uma

imaginação igualmente fértil. Os ouvintes parecem não se importar, estão atentos à história e contribuem, na mesma medida, com outros fatos por eles vividos, como casos de picadas de cobras terríveis sanadas por leite materno. As grandes aventuras, dramas e romances são acontecimentos da vida diária, real, porém, não menos fantástica. O poeta se delicia com suas próprias proezas, as aventuras amorosas, as confusões por que passa. Ele abusa todo o tempo de suas experiências pessoais para compor histórias incríveis. Portanto, não poderia me preocupar em desvendar as verdades absolutas e inconfundíveis, isso não era o mais importante: as tramas inventadas poderiam ser mais valiosas e, ainda, diziam muito sobre a visão de mundo do poeta, seus desejos e intenções.

Desejo de parecer grande e único. De associar uma prática poética ao dom das rimas raras e autênticas, da imaginação potente, fértil. Sobretudo, essas intenções dizem sobre uma vontade de estabelecer-se como grande poeta, cantador e cordelista, pois, de fato, Azulão agrega essas duas funções. Há a vontade, também, de tornar-se modelo, referência. Ele reconhece seu papel e suas contribuições, portanto, entende que deve ser valorizado e reverenciado. Emprista, por vezes, uma falsa modéstia às suas falas, ora se colocando como mais um poeta, ora se destacando como grande:

Não estou dizendo que sou melhor do que ninguém, mas se você fizer uma pesquisa com os maiores cantadores do Brasil, você vai encontrar o Azulão em primeiro lugar. Não estou dizendo isso pra me engrandecer não, mas dentre os poetas vivos, atualmente, é o Mestre Azulão. Tenho 318 livros de autoria minha³.

Percebemos como o poeta singulariza sua trajetória de vida, ao reiterar aspectos muito particulares dela. Esse tipo de discurso é comum em biografias, mas, como nos adverte Bourdieu, não podemos incorrer no erro de uma *Ilusão Biográfica* (2006)⁴. De todo modo, o biografado tende a destacar um mundo próprio de acontecimentos

³ Quando o poeta diz *livro*, que dizer sobre os folhetos de Cordel impressos de autoria dele. O termo *livro* aponta claramente para a importância que é concedida a sua obra, assim como o *status* conferido por um “autor de livros”.

⁴ Pierre Bourdieu (2006) destaca como nas narrativas, o biografado evidencia uma singularidade frente aos acontecimentos e experiências coletivas. Em muitos casos, o entrevistado busca dar uma coerência perfeita à sua trajetória de vida, na qual são ressaltadas as dificuldades e causalidades únicas enfrentadas. O biografado sugere na sua narrativa grande autonomia e compõe através de uma linearidade exemplar sua própria história de vida. Ademais, ele busca elaborar uma construção de si mesmo como autor de seu próprio destino. Consonante a esse modelo de biografado sugerido por Bourdieu, Mestre Azulão compõe sua narrativa como professor, relatando oportunidades exclusivas definidoras de sua personalidade. Essas oportunidades e dificuldades enfrentadas surgem como material didático, o Mestre tem sempre algo a ensinar.

incríveis e vivenciados unicamente por sua experiência. Mestre Azulão, em sua narrativa, busca ressaltar qualidades, causalidades e oportunidades únicas, e evidencia, em sua fala, sua própria noção de excepcionalidade.

Azulão alimenta a imagem de grande poeta imposta em suas falas e atitudes. Ele molda sua fama, de modo a caracterizar seu trabalho. A alcunha de Mestre revela toda a intenção que ele traz na bagagem, todo o conhecimento das rimas, a parceria com os grandes poetas que já se foram, as experiências acumuladas de cinquenta anos da migração, as entrevistas já concedidas a professores e pesquisadores, as aulas já proferidas em universidades, tudo o que situa o poeta num patamar especial em relação aos outros.

Assim sendo, o modo como se refere a mim, para ele, uma jovem estudante, reflete uma atitude de professor que tem algo muito valioso a ensinar. Quando diz “*Vou dar uma aula na faculdade Hélio Alonso, Héeeelio Aloonso*”, Azulão eleva o tom da voz, faz uso de repetição, se alonga nas vogais, então, me assegura da importância do que está sendo relatado. Ele se reconhece como professor no que condiz aos ensinamentos da poesia popular. E mais, ele não é um simples cordelista a vender seus folhetos e declamar suas poesias num dia de domingo. Ele é poeta dos grandes, pronto a discursar sobre as características e peculiaridades da poesia nordestina. Em uma dada situação, percebi a mesma atitude envaidecida e de repreensão quando um casal se aproxima da barraca para ver alguns folhetos. Azulão, perspicazmente, percebe que o casal não está familiarizado com aquele tipo de leitura e indaga:

- Você conhece essa cultura?
- Ouvi falar.
- Ah, ouviu falar (ironia). É como se diz, ouvi falar na escola, mas nunca fui lá. É um caso sério. Ouvi falar de Literatura de Cordel...

O casal me olha, de modo a questionar de quem se trata aquele senhor. Ele, então, interrompe o silêncio e reproduz frases-clichês, frases prontas que repete em situações de formalidade, na presença de desconhecidos, pesquisadores e estrangeiros: “*o poeta é o repórter das profundas tradições, revelador dos segredos, das emoções, pintor dos dramas poéticos...*”. Esquece o que ia dizer. Agora, retoma a frase, impreciso: “*o poeta é assim, o poeta popular*”. Uma vez repreendido, o casal observa

um pouco mais e vai embora, não sei se tão cientes do que se trata literatura de cordel. Eu continuei ali calada, observadora, e vejo Azulão bufar quando do afastamento do casal. Estava muito insatisfeito, percebi. Somava a ignorância do casal aos descasos dos administradores da Feira de São Cristóvão. Prestei atenção.

Ele, agora, me parecia outro. As risadas e as graças se dissiparam nesse momento. O ar cômico cedia lugar a uma feição raivosa, incomodada. O poeta alternava seu humor constantemente e eu tinha de lidar com aqueles sentimentos. Quando começava suas reclamações, afastava-me para dar uma volta na Feira e esperar que ele estivesse mais tranquilo. A estratégia era certa. Passados alguns minutos, Azulão retomava a postura leve e brincava com o meu retorno, pois estava ali para, segundo ele, “incomodá-lo” mais uma vez. Esses temperamentos revelados sugerem um momento instável por que passa Azulão. A Feira não é mais a mesma e ele sente as consequências disso. O trabalho não lhe parece mais tão prazeroso, fato que, somado ao cansaço pela idade, revela toda uma impaciência.

Azulão, então, relata seu descontentamento, dizendo sobre sua vontade de ir embora da Feira: *“Eu vejo caboclo que não faz nada por aqui, ganhando sala e tudo. Que diabo de gerência é essa? Não precisa de gerência”*. Azulão não reconhece a gerência como autoridade e, como fundador da Feira, reivindica a sua própria. Ele se vale de seu *status* para barganhar alguns direitos na Feira, é pessoa de influência, transita entre pesquisadores, sendo objeto de estudo e professor da história do cordel. Essas condições lhe permitem recusar ofertas e questionar atitudes da “gerência”. Vez por outra, o poeta parava um feirante conhecido para levantar críticas sobre “a última” que lhe fizeram, assim, lança mão de compor alianças em oposição aos novos administradores da Feira. O tom crítico não se encerra aqui. Na verdade, ele estende seu discurso de insatisfação, em especial, sobre as funções da Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC).

Quando o encontrei, falei que tinha sido orientada pelo presidente da Academia, senhor Gonçalo Ferreira da Silva, para lhe entrevistar. Logo percebo o tom de desprezo do Mestre Azulão. Ele faz uma pausa, respira fundo, para soltar uma frase que expressara todo seu descontentamento: *“É mesmo?”*. Adianta a conversa. Diz que lá *“só tem gente interessada em dinheiro”*: *“Eles estão muito bem lá”*. Encerra o assunto lançando mão de um folheto de cordel de sua autoria com o seguinte título: *“CPI,*

Mensalão e Ratos Brasileiros". O folheto informa sobre a corrupção existente no Congresso, recuperando as notícias do jornal e da televisão, sintetizando nas rimas os últimos acontecimentos em Brasília.

A satânica ambição pelo poder
 Se apodera de muitos corações
 Pra tomar volumosas proporções
 No caminho do luxo e do prazer
 Todo mundo quer ouro, quer crescer
 Com a máfia vil da corrupção
 Suga o povo e os cofres da nação
 Que estão explorados e falidos
 E o Brasil dominado por bandidos
 Quanto mais poderoso mais ladrão

A noção de corrupção expressa no folheto se estende para além do cenário político da capital do Brasil. Visualizada como doença e praga, a corrupção parece ser uma síndrome do poder usada para castigar os menos favorecidos. Nesse sentido, o poeta reemprega seu uso na vida comum, particularmente, para traduzir a situação da ABLC. Corrupção e poder, como sinônimos, conferem a caracterização que Azulão empresta à Academia. Apesar desse descontentamento, Azulão mantém relações com a ABLC. Numa ocasião de sua apresentação, na sede dos cordelistas, Azulão surge outro, afável, distribuindo sorrisos. Era dia de sua apresentação, ele estava pronto para atuar em sua *performance* e o faz com brilho, arrancando aplausos fartos.

A relação dos poetas com a Academia revela como são articulados os interesses de ambos, por vezes, conflitantes. Por isso, confere certa dualidade explícita no que diz respeito à aceitação de jovens poetas em meio àquele consagrado grupo. Determina, assim, uma rede complexa de direitos e privilégios distribuídos entre os poetas. Outros poetas me revelaram sua insatisfação, porém, eram associados à Academia e atuavam, também, como divulgadores da Instituição, promotora da poesia nordestina. Minha proposta é apresentar como os poetas se articulam, de modo a promover a poesia e, sobretudo, a si próprios, estabelecendo redes que lhes garantam visibilidade no meio acadêmico. Nesse meio, encontram grande reconhecimento, que lhes garante palestras e certo poder de influência e barganha.

As relações que estabelecem entre si e os pesquisadores situam-nos numa posição privilegiada, assim sendo, a ABLC ratifica o *status* do poeta, legitima

determinada postura, acionando dizeres e modos de agir. Nesse sentido, a influência da Academia sobre seus participantes se faz fundamental para esta análise. Dito isso, o item seguinte permite-nos adentrar a sala dos catedráticos, conhecer seus membros e reconhecer os valores e pensamentos difundidos pela Academia. A partir das apresentações de poetas no momento de um evento oficial da ABLC, projeto meu modo de observar o campo, os sentidos cooptados, as experiências e os acontecimentos imprevistos.

2. CENA 2

A Academia

Da inspiração mais pura,
No mais luminoso dia,
Porque cordel é cultura
Nasceu nossa Academia
O céu da literatura
A casa da poesia
(Gonçalo Ferreira da Silva).

A tarde chuvosa não prometia grandes acontecimentos. Preparava-me para assistir a uma apresentação do poeta Mestre Azulão. O evento aconteceria na sede da Academia Brasileira de Literatura de Cordel numa tarde de sábado no bairro de Santa Tereza, Rio de Janeiro. A história da Academia se inicia em 1988 quando seus fundadores, Gonçalo Ferreira da Silva, presidente – único que permanece no cargo –, Apolônio Alves dos Santos, vice-presidente, e Hélio Dutra, diretor cultural, realizaram as primeiras reuniões. Uma sala, usada para comitê eleitoral na época, fora disponibilizada para os primeiros catedráticos. Segundo o fundador e atual presidente, Gonçalo Ferreira, o projeto entusiasmara um candidato que, logo, oferecera a sala sem o custo do aluguel. Atualmente, a ABLC dispõe de 13 mil títulos de cordel e outros livros que tratam sobre a poesia. Tornou-se um espaço significativo para a pesquisa e para a promoção dessa literatura. Os encontros mensais e os eventos organizados pela ABLC constituem a maior parte das atividades da instituição.

Um pequeno sobrado despontava enquanto caminhava por uma curta ladeira. Via-se, logo de início, uma garagem com *folders* da Academia. Adentrando aquele ambiente improvisado, onde, porém, não faltava organização, avistei os folhetos de cordel – a maioria, de autoria do presidente da ABLC –, dispostos no canto esquerdo da sala, indicando a distinção daquele lugar. A mesa no canto direito evidenciava um local de trabalho com telefone, computador e três cadeiras, que servem, por vezes, de assento para os pesquisadores e estudantes que ali vão obter registros para suas pesquisas e, outras vezes, como pude observar depois, de assento para conversas de fim de tarde com os vizinhos que pela rua caminham.

Dispersei meu olhar para aquela primeira cena: os móveis, os folhetos, o computador, a mesa, nada mais. Atentei para uma agitação que acontecia no andar de cima. Como não havia ninguém que pudesse me informar sobre a sala da apresentação, subi, intuitivamente, os degraus de uma estreita escada que ficava ao lado direito da garagem. Um segundo olhar me revelava mais acima um portão de ferro que servia de entrada para uma casa (somam-se ao todo três andares: a garagem, o 2º andar, onde acontecia o evento e, no 3º, estava a casa da família).

Veza por outra, enquanto acontecia a apresentação, mulheres e crianças subiam os degraus para chegar à casa mais acima. Com sacos de compra, crianças ao colo, subiam tranquilamente e passavam ali, visíveis, apesar de não incomodarem os organizadores. Assim, a palestra seguia sem atropelos. Ali se confundiam, portanto, uma instituição nacional, local de reuniões entre os catedráticos e de eventos da Academia, com a residência da família do presidente da casa, “Seu Gonçalo”, como é chamado. Essa é uma observação interessante, pois naquele lugar se identifica esse esforço, eu diria artesanal, com que o presidente e sua família (esposa e filho) se responsabilizam pela arrumação da casa. Na verdade, é como eles chamam a instituição, que se torna um prolongamento de seu próprio lar.

Subitamente, sou surpreendida por dois cães que se soltaram e, logo, foram despachados aos gritos pela esposa do presidente, que os encaminhou até um andar mais acima. Nos encontros posteriores, enquanto estava sentada esperando o início da palestra, percebia o odor de desinfetante para disfarçar o cheiro de cachorro e imaginava que ali eles ficassem. Certamente, tal odor revelava mais detalhes sobre aquele ambiente familiar e despertaria, mais tarde, em mim, um momento de epifania. Assim sendo, não

poderia omitir essa informação. Após alguns degraus, uma sala estava pronta para receber os ouvintes. Cadeiras enfileiradas, um pequeno púlpito, mais duas cadeiras, microfone e caixa de som compunham o ambiente da apresentação. Havia uma meia dúzia de pessoas. Logo avisto o poeta, objeto de grande admiração e respeito meu, ao seu lado, uma senhora, que, depois, fora identificada como sua esposa, organizando os folhetos de cordel do poeta numa pequena mesa para serem vendidos.

Numa atitude reverenciadora, cumprimento o Mestre e recebo um sorriso acolhedor que me deseja boas-vindas. Naquele ambiente, ele estava afável. Sento-me e observo solitária a movimentação: dois homens se cumprimentam como já se conhecessem e a impressão é de que quase todos se conhecem. Percebi que, *de repente*, trocavam algumas rimas, simulando ali uma peleja improvisada, cujo mote era “*a cidade do Rio de Janeiro*”. Havia ali uma atitude envaidecida de querer apresentar-se como bom rimador perante o público que chegava. Não era por menos que os versadores, ao final da rima, olhavam os espectadores para ver se os versos estavam agradando. O tom de voz bem alto incitava qualquer um a saber o que se passava. Depois de emitidos alguns versos, convidam o poeta Azulão para participar da disputa. Ele enuncia seus versos, mas se vale de algumas pausas para compor a rima. Já um senhor de idade, vê-se a diferença entre Azulão e o jovem com quem duelava, revelando a natureza humana da memória daquele grande poeta, “quase Deus”, como é qualificado.

O presidente da casa interrompe aquela apresentação de improviso, convidando Azulão à mesa. Seu Gonçalo apresenta o ilustre convidado, em meio a um discurso longo e recheado de belos adjetivos para o colega. Azulão, então, se levanta, imponente, triplicando sua pequena altura. Um gigante franzino de setenta e sete anos, de óculos grandes, que lhe preenchem a face, deixando à mostra um sorriso largo, misturado ao ar singelo, um tanto humilde, mas não menos altivo e seguro. Indagado pelo presidente mediador da mesa, Azulão reconta sua própria história numa narrativa entremeada de versos, revive sua experiência na Paraíba, onde enunciara os primeiros cantares aos onze anos. Divide sua apresentação na forma de canção, cuja finalidade é a de relembrar, em versos, sua trajetória de vida e, com exuberante poder poético, relata a vinda para a cidade Rio de Janeiro.

Essa cena parece revelar, na completude de suas emoções e atos, assim como um enquadramento particular, a presença corpórea do mestre, reivindicado aquela postura apropriada que a *performance* daquela apresentação exige. Gestos e movimentos cooptados para execução magistral de uma obra musical. Azulão, com o corpo inclinado para frente, resultado da coluna deformada já pela idade, parece querer tecer um diálogo mais íntimo com a plateia. Estende os braços, agita as mãos e inicia, efusivamente, sua “oratura”, narra as peripécias da vinda para a cidade grande, os desprazeres, as angústias, colocando no corpo a marca impressa da dor: os olhos se contraem, a face mais se enrugam, expressando aquele ódio da vida sofrida.

Num rompante, o corpo contorna-se para o lado e indica que a vida há de mudar: cita o trabalho, a farinha para encher o bucho, a viola eterna companheira. A narrativa atinge o clímax, segue o rumo da personagem, na nova cidade ele encontra abrigo e decide ficar. Continuar na lida, ajudar os filhos a criar. Os braços se agitam, o poeta escolhe um ouvinte e fita-lhe por uns instantes, inicia um novo verso, então, desvia o olhar para o centro da plateia, um olhar no horizonte, pois ao fundo da sala, veem-se as árvores daquela Rua de Santa Tereza, protegida pelo céu cinzento cujas nuvens protagonizam um dia de inverno.

A memória parece estar encravada no corpo, como que a capturar um passado para embalar nos versos as histórias de vida do imigrante, do homem no espaço. A partir de sua narrativa, o poeta pretende rememorar elementos de sua própria biografia, misturados aos elementos comuns que partilha com os imigrantes. A retórica da imigração parece preencher e nutrir a verve poética dos autores num misto de uma *sad story* com ingredientes de luta e bravura típicos do nordestino. Essa memória social incorporada se traduz desta forma orgânica: na fala carregada, na expressão da dor e do desalento, na voz firme e no punho cerrado, dizendo-me da resistência e da força, como componentes indispensáveis da narrativa, apontando aquele sentido a mais, colocando na prática toda a ideia cantada.

A narrativa se alonga, mas, agora, voltada para a vida do personagem na nova terra, lugar do trabalho, do futuro. Assim, o artista vai desenhando essas imagens em nossas mentes. Como bom contador que é, Azulão recria, com essas imagens do passado, a terra do Nordeste, a família, os pertences carregados. Com pensamento nos cachorros e sob efeito da epifania — em que àquele odor na área onde acontecia o

evento da ABLC me suscitara uma lembrança e uma associação — imagino Baleia, meio a trotar magricela, acompanhando Fabiano, Sinhá Vitória e as crianças. Eu podia, naquele momento, revisitar a obra de Graciliano Ramos em *Vidas Secas*, numa lembrança acesa e emotiva que desencadeou outra lembrança de outra história, história tão próxima, de outro tão grande poeta: Patativa do Assaré.

Mestre Azulão, Graciliano Ramos e Patativa do Assaré são mestres que neste texto reúnem, posto que, cada um em sua área particular, ajuda a compor o cenário mágico e trágico do potente Nordeste. Associação peculiar, porém não fortuita. Já revelada a breve trajetória de vida e poética de Azulão, vejamos a do grande mestre Graciliano Ramos. Nasceu em Quebrangulo, Alagoas, no ano de 1892. Filho de um casal sertanejo, Ramos fez seu estudo secundário na cidade de Maceió, embora não tenha concluído uma faculdade. Iniciou, posteriormente, seus escritos, influenciado pela temática regionalista do Nordeste. Tal temática era difundida por autores como João Cabral de Melo Neto e o sociólogo Gilberto Freyre, mas, diferentemente desses, Graciliano apostaria na correspondência entre a linguagem, a textualidade e uma versão poética do mundo do sertão.

O Nordeste de Ramos é criado a partir de uma linguagem própria, que instaura uma capacidade de transformação e reinvenção da realidade. A realidade que se apresenta ao nordestino é avessa à palavra, portanto, alienante. O trabalho literário de Graciliano busca enfatizar a mudança do mundo pela existência do poder da palavra, pelo fim do silenciamento dos que não detêm poder. O autor vive, então, sua *angústia*, pois constata a prisão da mudez de seus conterrâneos. Esses homens sem palavras se assemelham a animais. E isso quer expressar *Vidas Secas* (2003).

Em *Vidas Secas*, a transformação da vida camponesa se anuncia pelo uso da palavra, pelo entabulamento de uma conversa entre Fabiano e Sinhá Vitória, quando conseguem, com seu uso, esboçar uma nova realidade para suas vidas. O estabelecimento de um novo mundo, a transformação de uma realidade cruel e mesquinha começa com a capacidade da expressão de um sonho, de um desejo de mudança. O domínio da palavra pelo homem pobre é o passo decisivo para a utopia. Só quando toma a palavra, começa a simular um novo mundo para sua existência (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2009: 259).

Pensemos, então, nesta capacidade transformadora da linguagem, de alcançar mundos outros, de devolver beleza à vida dura. A linguagem expressa na poesia do cordel e do repente revela uma realidade muito particular, do desejo de mudança, da graça e da beleza do árido sertão. Os temas da seca e da partida anunciam uma experiência singular que justifica um modo de falar, de cantar, de recitar. Esses temas trazem à poesia o conteúdo emocional imperativo, capaz de reunir, através de uma viagem particular de uma família como a de Sinhá Vitória, Fabiano, Baleia e os meninos, a viagem de outras tantas famílias. Desenham uma imagem nua e crua, aterrorizante, mas poderosa o suficiente para ser repetida noutras histórias, noutros versos.

E andavam para o Sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. (RAMOS, 2003:134)



Os Retirantes de Cândido Portinari, 1944.

Essa mesma história irá agregar-se aos versos de Azulão e à linguagem libertadora de Graciliano. Persistimos na palavra. Agora, a de Patativa do Assaré. Agricultor humilde da zona rural do Ceará, Antônio Gonçalves da Silva, de codinome Patativa (pássaro daquela região), iniciara seus cantares ainda jovem, aos dezesseis anos. Patativa foi um poeta da vida simples e cotidiana. Transferiu para as rimas a dor da seca, a imigração, criando seus versos à imagem do sertanejo, moldado pelas agruras da vida e pela força da natureza. Modelo de poeta, Patativa, falecido em 2002, fora, gradativamente, tomado pela cegueira, restando-lhe muito pouco de sua visão – fenômeno que parece ser muito comum aos grandes oradores, como Homero, fazendo-nos supor que, enquanto se aguça demasiadamente uma percepção, outra se atrofia.

Sabe-se que Patativa, embora grande erudito, pouco frequentou a escola. Adquirira conhecimento vasto nas leituras de Camões, Olavo Bilac e Guimarães Passos. Teve seus poemas publicados por seus admiradores para, posteriormente, tornar-se ícone da poesia nordestina, referência primeira de outros tantos poetas. Relatar aqui sua história ajuda a compreender os temas correntes e o modelo de poeta seguido por outros tantos. Um pouco de sua biografia preenche os temas de sua narrativa, bem como de outras, teimando em reproduzir, nos versos, os valores e a moral de um Nordeste, que ele próprio recriou e difundiu para ser recorrente em folhetos de cordel e rodas de cantoria.

Eu sou de uma terra que o povo padece
Mas não esmorece e procura vencer.
Da terra querida, que a linda cabocla
De riso na boca zomba no sofrê
Não nego meu sangue, não nego meu nome
Olho para a fome, pergunto: Que há?
Eu sou brasileiro, filho do Nordeste,
Sou cabra da peste, sou do Ceará.
(Patativa do Assaré)

Essa história, como tantas outras, agrega elementos de drama, aventura e romance, que se confundem entre si, para tecer as redes desse universo de narração de histórias, cujo pano de fundo são o Nordeste e o filho da terra, criador e criatura inconfundíveis nas características, nas ações e no significado. Criador e criatura se confundem nesse criar mútuo e contínuo, compondo um enredo, de poesia em poesia até chegar ao Mestre Azulão. As histórias se repetem e os temas principais, do “cabra da peste”, do “filho do Nordeste”, preenchem de emoção a poesia de Patativa, de Graciliano, de Azulão. Voltemos a este último e a sua história, história desses imigrantes, que se pretende universal. Seguimos com ela.

Ao fim da narrativa, o destino é este mesmo: o Rio é a nova morada, mas as lembranças do sertão não de ser permanentes⁵. Ao longo da apresentação, o ouvinte recebe a história, desde seu início, até a moral formulada no desfecho. O fim – composto pelo desafio, pela resolução do conflito – aponta para a resignação do imigrante: poucas alternativas lhe restam, ele se adapta. Numa entrevista, um poeta migrante me afirma: “*Nordestino é assim mesmo, grande capacidade de se adaptar*”. Essa afirmativa me diz das qualidades primeiras do imigrante nordestino, aquelas citadas por Patativa⁶, que me fazem inferir sobre a vida sofrida.

Eu, então, associo aquela biografia com a literatura de Graciliano Ramos, reproduzindo esse imaginário acerca da figura do homem nordestino que ainda embala os versos e cantares. Ademais, esses constituem os ingredientes da história cantada em versos, com uma pitada de drama e, também, humor, indispensáveis a uma boa poesia. Em *A Triste Partida*, o poeta de Assaré trabalha essas imagens e embute nos versos aquele conteúdo emotivo, fala do sofrimento, como que a transformar em coro a vida triste do nordestino imigrante.

⁵ A categoria sertão está impregnada de certos valores e ideias que preenchem o discurso sobre o Nordeste. Sertão é tema corrente de literatura, de cantoria, de poesia, contudo, sua reificação produz o lugar fictício para além do real e do concreto. Sertão está no campo do lúdico, da fantasia, assim, nutre as digressões e os mitos: “(...) *O sertão é aí muito mais um espaço substancial, emocional, do que um recorte territorial preciso; é uma imagem-força que procura conjugar elementos geográficos, linguísticos, culturais, modos de vida, bem como fatos históricos de interiorização como as bandeiras, as entradas, a mineração, a garimpagem, o cangaço, o latifúndio, o messianismo, as pequenas cidades, as secas, os êxodos, etc. O sertão surge como a colagem dessas imagens, sempre vistas como exóticas, distantes da civilização litorânea. É uma ideia que remete ao interior, à alma, à essência do país, onde estariam escondidas suas raízes*” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2009:67).

⁶ Ver página anterior.

A Triste Partida

Passou-se setembro
outubro e novembro
estamos em dezembro
meu Deus que é de nós?
assim diz o pobre
do seco Nordeste
como medo da peste
e da fome feroz

Sem chuva na terra
descamba em janeiro
até fevereiro
no mesmo verão
reclama o roceiro
meu Deus é castigo
não chove mais não

Apela pra março
o mês preferido
de santo querido
senhor São José
**sem chuva na terra
está tudo sem jeito**
lhe foge do peito
o resto da fé

Assim diz o velho
sigo noutra trilha
convida a família
e começa a dizer:
Eu vendo o burro
o jumento e o cavalo
**nós vamos a São Paulo
viver ou morrer**

Nós vamos a São Paulo

que a coisa está feia
por terra alheia
nós vamos devagar
se o nosso destino
não for tão mesquinho
pro mesmo cantinho
nós torna a voltar

Venderam o burro
jumento e cavalo
até mesmo o galo
venderam também

e logo aparece
um feliz fazendeiro
por pouco dinheiro
lhe compra o que tem

Em cima do carro
se junta a família
chega o triste dia
já vão viajar
a seca é terrível
que tudo devora
lhe bota pra fora
do torrão natá

No segundo dia
já tudo enfadado
o carro embalado
veloz a correr
o pai da família
triste e pesaroso
um filho choroso
começa a dizer

De pena e saudade
papai, sei que morro
meu pobre cachorro

quem dar de comer?
 E outro responde:
 Mamãe, o meu gato
 de fome e maltrato
 mimi vai morrer

A mais pequenina
 tremendo de medo
 mamãe, meu brinquedo
 e meu pé de fulo
 a minha roseira
 sem água ela seca
 e minha boneca
 também lá ficou

Assim vão deixando
 com choro e gemido
seu norte querido
um céu lindo azul
 o pai da família
 nos filhos pensando
 o carro rodando
 na estrada do sul

O carro embalado
 no topo da serra
 olhando pra terra
 seu berço seu lar
aquele nortista
partido de pena
 de longe acena
 adeus, Ceará

Chegaram em São Paulo
 sem cobre e quebrado
 o pobre acanhado
 procura um patrão
só ver cara feia
de uma estranha gente
tudo é diferente
 do caro torrão

Trabalha um ano
 dois anos mais anos
 e sempre no plano
 de um dia inda vim
 o pai de família
 triste maldizendo
assim vão sofrendo
 tormento sem fim

O pai de família
 ali vive preso

sofrendo desprezo
 e devendo ao patrão
 o tempo passando
 vai dia e vem dia
 aquela família
 não volta mais não

Se por acaso um dia
 ele tem por sorte
 notícia do Norte
 o gosto de ouvir
 saudade no peito
 lhe bate de molhos
 as águas dos olhos
 começam a cair

Distante da **terra**
tão seca mas boa
sujeito a garoa
 a lama e o pau
 é triste se ver
um nortista tão bravo
viver sendo escravo
na terra do Sul¹²

¹² Grifo meu. Fonte: Cordelteca Digital. Site oficial do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular: <http://www.cnfcp.gov.br>.

Os versos em negrito se designam a apontar o conteúdo significativo expresso a partir da oposição entre Sul/Sudeste *versus* Norte/Nordeste e suas qualidades atribuídas, pensando-os como mensagens que se propõem a comunicar certas ideias, sobretudo, tomando orientação da Escola Semiótica. A linguagem contida nesses versos partilha de uma generalidade que reifica a questão da seca, da fome e da miséria do Nordeste, como motes para a mudança de vida do nordestino rumo a São Paulo em busca da lida. É apontado com frequência, pelos poetas, o esforço de adaptação do novo residente.

As mensagens enviadas através da rima de Azulão se designam a estabelecer contatos simbólicos, elos entre o citado poema de Patativa, e outros tantos, a embalar cantigas e pelejas. De fato, contribuem para elaboração de uma imagem da “identidade nordestina” e de representações simbólicas que nos permitem compreender os valores fundamentais do sertanejo através das personagens encenadas. Reproduzindo a imagem da partida, Azulão recria em seu recital a aventura no pau-de-arara, confirmando o grande penar da viagem. Por um momento, acreditamos ser aquela a sua história, pois se afirma como “*a memória viva dos paus-de-arara*”¹⁴ Contudo, outra memória se revela.

Azulão me afirmara, em entrevista, como chegara ao Rio de Janeiro, de navio, pela Companhia Lloyd Brasileiro, empresa de navegação estatal que iniciara suas atividades em 1947, operando até 1970. Os navios dessa companhia transportavam pessoas junto a cargas materiais, o que era comum na época. Disse-me que era febre vir para o Rio e veio “*porque todo mundo vinha. A gente ouvia as notícias e imaginava que o Rio de Janeiro era o paraíso*”. Seu pai, pequeno fazendeiro, ficara na Paraíba. Pensei na aventura de um jovem, mas, logo, decepcionei-me. Desenhava em minha mente a separação dos amigos, os poucos pertences carregados sem pouco jeito sob trouxas velhas e o cachorro a latir se despedindo da família. Tal cena eu realizava, embalada pela trilha sonora perfeita de “*A Triste Partida*”, num lamento de Luiz Gonzaga.

Simular, portanto, a viagem dura nos paus-de-arara confere não somente o tom de dramaticidade à história de vida do poeta, de modo a sensibilizar o ouvinte, como também

¹⁴ Pau-de-Arara representa um tipo de transporte comum aos viajantes nordestinos. Tratava-se de caminhões improvisados, sem encosto ou assento para os viajantes. Os imigrantes chegavam a levar quinze dias de viagem nessas condições.

assegura o ritual de passagem, em que o indivíduo sofre o estado de uma não-permanência, dados os longos dias de viagem a transitar por vários Estados, até assumir uma nova postura, a de imigrante na nova cidade. Trajetória singular, porém, partilhada por um grupo de indivíduos que se identifica com o sofrer e a dureza, como que a dizer a que e por que veio, a fincar posição. Assim sendo, simulando essa história, o cantador se apresenta: “*Assim sou, como eu, fulano, pois veja, assim diz a canção*”. Canção musicada por Luiz Gonzaga, famoso cantor de baião, mas versada por Patativa do Assaré, que ajuda o criar o hino do imigrante nordestino, pois assim essa música é reconhecida. Nestas linhas identificamos sua mensagem.

Destrinchando os versos do precursor Patativa, vemos a construção da narrativa iniciada com a imagem desoladora do sertão em seca e fome. Signos que buscam recriar uma terra de paisagem árida, cinzenta, “*sem chuva, sem jeito*” produzindo, assim, uma ideia de Nordeste (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2009). Em contraposição, o Sul representado por São Paulo é a “*outra trilha*” a se caminhar na busca de uma alternativa, ainda que para “*viver ou morrer*”. As imagens do Norte e do Sul vão se complementando através de uma oposição binária, uma vez que contempla de maneira nostálgica o “*norte querido*”, de “*céu lindo azul*”, em oposição a terra da “*garoa*” de “*cara feia e de uma gente estranha*”.

O Nordeste (leia-se, também, Norte) representa uma unidade imaginária composta, basicamente, por uma visão naturalista que busca ressaltar a beleza da terra, embora “*tão seca, mas boa*”. Um Nordeste íntimo, “*querido*”, próximo, ao contrário de um lugar em que “*tudo é diferente*”. Os discursos de lamento situam o imigrante como “*bravo*”, ainda que a viver “*sendo escravo no sul*”. A vítima e seu algoz compõem, portanto, esses pares de oposição.

Os folhetos de cordel e a cantoria do repente são produzidos numa linguagem que é socialmente partilhada de acordo com uma poética local, que pertence às tradições locais e que é recriada pelo poeta por meio de seus poemas. Estão, por sua vez, imbuídos de símbolos que têm como referência a vida social do poeta e de seu público. Falam sobre as expectativas e anseios mais gerais num diálogo entremeado de visões de mundo semelhantes. Nesse esforço de uma linguagem do concreto, as poesias são construídas a partir de ações e categorias que apontam significativamente para os domínios da vida pública. A partir desses sistemas classificatórios são legitimadas hierarquias (Sul/Norte), diferenças e exclusões

(DOUGLAS, 1982). Destarte, esses princípios de classificação operam em conjunção a determinadas configurações culturais, expressando visões de mundo, e, por isso, demandam esse conjunto de representações e categorias. Na corrente desse pensamento, Arantes (1982) acrescenta como os símbolos utilizados nos poemas pertencem, de fato, ao grupo:

(...) a meu ver, o poeta trabalha dentro de uma estrutura geral de representações simbólicas que é partilhada por ele e pelos membros do público para quem escreve. Em seus poemas, ele recria os eventos e lhes confere significação a partir da perspectiva geral da visão do mundo de seu grupo. É provável que os acontecimentos que ele escolhe e o sentido que lhes dá estejam relacionados com algum princípio (ou contradição) estrutural básico de sua sociedade” (ARANTES, 1982:12).

2.1 “COMUNIDADE INTERPRETATIVA”: OS MEMBROS DA ABLC

Podemos dizer, então, que os poemas veiculam informações importantes na forma de metáforas sobre a vida social do próprio poeta e do público. Na combinação de adjetivos e de intervenções verbais e não-verbais, o poeta aciona a estreita conexão entre o vivido e imaginado. Como *performer*, ele seleciona os elementos da cultura e os emprega na trama contada. A narrativa transforma-se, portanto, num produto estético, já que seus efeitos sobre a audiência se traduzem como a dança e a música no sentido de envolver e contagiar o ouvinte. Por conseguinte, dois elementos parecem determinar a narrativa, são eles, as imagens transmitidas à audiência e seu pano de fundo, a tradição histórica (SCHEUB, 1977).

A *performance* oral surge num ambiente eminentemente comunicador no qual a plateia e o narrador trocam ideias, sentimentos, emoções. O narrador busca transmitir uma mensagem — neste caso a mensagem é a valorização, o esforço de divulgar uma imagem do Nordeste — que se materializa e se corporifica na palavra. A plateia deixa-se contaminar por essa palavra, evocadora de uma realidade próxima e comum ao ouvinte, por isso, busca-se recriar uma imagem do sertão a partir de determinados elementos como a música e o verso, que são capazes de conectarem-se à lembrança de cada membro da plateia que revive essa experiência.

A *performance*, portanto, se concretiza através da ritualização da fala na qual são acionados certos modos e dizeres que dão um tão formal e especial àquele momento. Um

procedimento, um modo de abordagem, o estabelecimento de uma atmosfera são elementos que vão compor essa *performance*, nesse sentido, ela é sobretudo uma ação que busca comunicar e entreter na interação social. Assim colocada, a *performance* desponta como um conceito-chave na obra de Richard Bauman (1992), cuja proposta é a de reiterá-la como produto da ação de indivíduos em situação de contato. Para o autor, nas narrativas orais, deve ser observado o significado do contexto social e histórico para os participantes do evento, e ainda, os eventos rememorados empregados pelo narrador e a situação em que as histórias são elaboradas, demonstram a relação intrínseca entre história, *performance* e evento. A *performance* surge num momento de reflexão que envolve experiências de eventos passados na construção do tempo presente para compor a narrativa.

Digamos que a particularidade da história contada é a de combinar um tempo real com o tempo da narrativa, que recolhe a cronologia do passado e a atualiza num tempo presente. Assim constatamos nos versos de Patativa, versos semelhantes àqueles de Azulão, atualizados numa declamação apresentada na Academia. Uma história passada alimenta uma versão corrente e atual. Essas versões de uma mesma história são como processos independentes que o contador manipula de acordo com o clímax da narrativa. Nessa produção estética, o narrador combina todo o tempo os elementos do mundo objetivo, real, com o mundo da fantasia e suas imagens. Imagens do Nordeste, do sertão, isto é, verdadeiras imagens artísticas, verdadeiros trabalhos de arte, que manuseiam a matéria da vida com o imaginário, o fantástico. Nesse universo estético da narrativa, a *performance* oral, explícita, na declamação de Azulão, se manifesta por meio de mensagens predominantemente orais. A audiência reconhece as imagens, já que partilha de uma experiência comum com o narrador, que recolhe da tradição os temas para contar sua história como num mito. Essa integração se dá de maneira, sobretudo, simbólica.

Através do corpo do narrador, produz-se uma experiência estética no sentido de sua sensualidade, de envolver o público ouvinte e, nesse contexto, o gesto torna-se instrumento dessa sensação a ser liberada. Evocando as imagens por um chamamento, uma interpelação – fitar os olhos do ouvinte, como faz Azulão –, o poeta convida a plateia a participar do universo de fantasia. Gestos e movimentos corporais estabelecem a conexão com as imagens verbais ambientadas num contexto rítmico, de cadência, pela repetição.

O corpo e a voz do artista unificam-se para externalizar as ações narrativas. Gestos comunicam mesmo na ausência das palavras. Os gestos falam até mesmo num momento de silêncio, como faz Azulão ao lançar na narrativa um verso que busca ressaltar a tristeza da partida. Ele emite o verso, cala-se e olha para o horizonte. Por alguns segundos, a plateia tomada pela emoção, imobiliza-se naquele gesto de Azulão. Assim sendo, as matérias da *performance* são os sentimentos e as emoções externalizadas no corpo do narrador. Nesse ambiente, a resposta emocional da plateia é manipulada pelo artista. Todos os gestos, movimentos e imagens são construções desses sentimentos humanos. Os membros da audiência estão imersos nessas imagens evocadas pelo artista através dessa narrativa mítica inspirada numa história de dor e sofrimento como a migração.

Novamente percebo no público de Azulão essa familiaridade com a narrativa, que parece confortável e em harmonia com a história relatada pelo poeta, alguns parecem dividir aquelas experiências revividas nos versos ao mover a cabeça para cima e para baixo por repetidas vezes, numa postura de concordância. Outros, a cochichar no ouvido do colega, acrescentando outras experiências, talvez bem próximas das do Mestre. Os ouvintes rebatem o contador, de acordo com o desenrolar do enredo, rindo, zombando, discordando ou manifestando aprovação a valores e ideias expressos no poema. As expressões, os gestos, são interpretados atentamente pela plateia, que busca até mesmo repetir aquelas ações. Para narrar, é preciso não apenas fazer, mas imprimir aquela pitada a mais, de graça, de desgraça, de amor, de desalento, de angústia, fazer com que sentimentos falem através do corpo.

A plateia de Azulão no evento da Academia não chegava a somar vinte pessoas. Era composta, em sua maioria, por outros poetas e familiares. Os primeiros estavam prontos a se levantar quando da pausa para as perguntas. Iam à frente da mesa, pegavam o microfone com segurança e se dispunham a colocar suas próprias impressões, mais do que a questionar o colega, que parecia concordar inteiramente com o falante. Aquela comunicação me revelava o quanto os poetas partilham, apesar das discordâncias, desse universo de representações. Uma citação, uma referência, um nome são acionados e todos reconhecem. Emite-se um verso, uma letra de música, a história de outro poeta. Todos se recordam e estes vocábulos parecem dizer muito, sintetizando toda uma ideia, um valor, um pensamento.

Um poeta toma o microfone e começa sua fala, elogiando a figura de Mestre Azulão. Diz “*ser um poeta genuíno do nordeste*” e complementa a afirmativa ao reivindicar a poesia cantada como produto da “*legítima cultura Nordestina*”. Contrapondo-se a um falante anterior, jovem poeta e não-imigrante que declarava a natureza ibérica do cordel, o poeta Chico Salles diz que o cordel é moldado a partir da peculiaridade Brasil-Nordeste, com o exemplo da Xilogravura, arte brasileira por excelência¹⁵. Defende a valorização e a exaltação da poesia, valendo-se, por sua vez, de um discurso de propriedade, já que é poeta e nordestino.

2.2 O DISCURSO

Pela fala dos autores, identifico um fluxo de discurso que reivindica a posse de uma arte e de um saber. Conhecimento, nesse contexto, é um capital acionado para compor alianças entre o grupo de cantadores, e, também, para evocar as disputas. Eles, assim, estabelecem suas articulações, compondo uma rede, a fim de definir as sanções, os modelos, as formas de valorização e divulgação em torno da arte poética. O discurso voltado para a arte da cantoria tem o objetivo de contemplar uma identidade nordestina, caracterizada por esse saber tradicional. A associação entre a identidade nordestina e a obra de arte é expressa na fala do poeta que entrevistei, quando pergunto se o repentista autêntico é o que nasce na região:

No repente curiosamente tem a raiz nordestina. Não tem jeito mesmo. Você pode ver... vamos dizer que tivesse um grande repentista no Rio de dezoito anos... isso é muito difícil. Ele até poderia ser carioca, mas se fosse carioca, ele seria filho ou neto de repentistas do nordeste (...) Esse fenômeno acontece no repente. Não tem mesmo. Não adianta. Não tem repentista carioca. Não tem mesmo. Em Minas, no Centro você não vai encontrar um **cantador de viola autêntico** (grifo meu).

É. Ou neto, ou coisa parecida Ser carioca e repentista não se conhece mesmo. Não tenho nenhum exemplo. Tem que ter a herança legítima do poeta do nordeste.

(...) eles (repentistas) são verdadeiros gênios. Os grandes repentistas eu não sei como são gente de se pegar. Eles não são gente como nós. Eles são puríssimos.

(Gonçalo da Silva).

¹⁵ A xilogravura, tipo de gravura que tem como matriz a madeira entalhada, adquiriu autonomia como peça de arte. Em Pernambuco, centro tradicional de tipografias de folheto, desde o início do século XX, revelam-se inúmeros artistas, destacando-se, na atualidade, os xilógrafos e cordelistas José Francisco Borges, o J. Borges, e José Soares da Silva, o Dila Soares.

Categorias como “gênio”, “puro” e “autêntico” são recorrências ao se falar de um repentista. Simulam, portanto, o perfil do cantador, bem como estabelecem os parâmetros para compor a *performance* do poeta. Para completar este perfil, a herança nordestina: “*se fosse carioca, seria filho ou neto de repentista do Nordeste*”. Ser do Nordeste é ter inscrita no corpo uma habilidade única e exclusiva que pode até ser transmitida por hereditariedade. Ser poeta e, por sua vez, nordestino, exige um aprendizado especial, um jeito de ver as coisas, de contar uma história, de encaixar uma palavra no verso. Exige mesmo uma sensibilidade, expressa nos termos desses poetas como “genialidade” e “inspiração”. São características singulares de tais artistas e constituem elementos de identificação, isto é, de distinção. Nesse contexto, faz todo o sentido se distinguir dos demais poetas.

Os sujeitos compõem, na ação, estratégias de identificação (GOFFMAN, 2008), expressas pelas normas de divulgação da poesia e pelo conjunto de práticas a serem executadas na ação de “repentear”. Nesse processo, a confluência de uma identidade real, manipulada pela ação, e outra imaginária, manipulada pelo discurso, (*ibid*, 2008) é determinada sobremaneira pelo contexto. O ambiente da academia impele cada um dos associados a uma postura apropriada. Todos, ao chegarem, cumprimentam uns aos outros para, logo em seguida, cumprimentar cada ouvinte da plateia. Um poeta chega de berrante – e isso aconteceu todas as vezes em que estive nas apresentações da Academia –, outro, de chapéu de palha, outro com a camisa estampada com o nome de sua cidade, apresentando, sua origem. São *performances* estrategicamente usadas para o evento.

Os interesses e as definições da Academia, assim como, dos próprios poetas, designam certo roteiro de atitudes geradas naquela situação de formalidade em que se cria essa “identidade imaginária”, partilhada por todos os membros e atravessada pela ideia de uma identidade nordestina. A questão da identidade nordestina sugere, aparentemente, uma generalidade, já que agrega um núcleo de tipos, como o paraibano, o baiano, sergipano etc. Tratar, aqui, de identidade como uma noção fechada em torno de uma unidade que se pretende observar nos indivíduos é retroceder na própria teoria sociológica.

Algumas considerações devem ser levantadas a respeito da construção da noção de identidades. A identidade deve ser entendida como um conjunto de significados que condensam a evocação de uma memória e de um passado comuns, por sua vez, envolve

discursos e práticas capazes de legitimar um pertencimento, de incorporar indivíduos em grupos. Pertencer quer dizer estar o indivíduo incluído em determinado grupo, assim como, também, estar separado de outros. A identidade nordestina inclui os imigrantes das regiões Norte e Nordeste para excluí-los dos sulistas, em especial, dos paulistas e cariocas. A identidade pressupõe esses mecanismos de incorporação pautados, sobretudo, na construção de um sentimento, de filiação.

A identidade nordestina postula características e feições reivindicadas politicamente para assumir uma posição e estabelecer contatos e alianças. As diferenças não são excluídas, pois, no interior do grupo de cantadores, a cidade natal de cada um diz sobre suas origens e os grandes poetas que de lá vieram. Logo, a tradição da cantoria numa região, por exemplo, pode ser proclamada como mais acentuada que noutra. Contudo, em termos gerais, a identidade nordestina pode agregar determinadas categorias de identificação, como o nortista, o sertanejo, o pau-de-arara, o baiano, que surgem em determinadas formas de interação (MORALES, 1993). A unidade que se pretende proclamar com ela é resultado de uma situação e de um posicionamento político. Outrossim, a identidade que prevalece no discurso dos poetas é a “nordestina”, funcionando como verdadeiro baluarte, nomeando, qualificando. A seguinte frase ratifica essa premissa. *“Nordestino não esquece seus costumes. O nordestino que esquece é como esquecer da própria mãe. Eu canto para engrandecer a minha mãe”*. (Chiquinho do Pandeiro).

Percebo, a partir daquele encontro na ABLC e dos outros que se seguiram, a finalidade do evento de expor seus grandes poetas sob o emblema da valorização da cultura do Nordeste. Os organizadores e a plateia, que partilha dos mesmos valores e ideias do grupo, se misturavam, com o objetivo de divulgar os grandes mestres, os catedráticos da Academia, a celebração dos vinte anos da ABLC. Nesse momento, a Academia amplia suas funções, atuando na composição de material didático com base no cordel para o ensino público e na solidificação da Cooperativa dos Cordelistas Brasileiros, a Coopercordel. Nessa medida, a ABLC é importante para compreendermos o mecanismo de formalização, institucionalização dos poetas, cujo papel, como afirmara o presidente, é de dar apoio aos artistas na produção e na divulgação da poesia.

A Academia acompanha esse processo de legitimação do cordel e do repente, portanto, atua na elaboração de parâmetros de definição para fins de divulgação da arte nordestina. Analisar esses mecanismos institucionais ajuda, nesta pesquisa, a compreender como se dá o processo de profissionalização dos cantadores, os papéis atribuídos aos poetas, os valores e modelos a serem difundidos. Nesse sentido, a noção de carreira inaugurada por Edward Hughes e destrinchada por Howard Becker no livro *Outsiders* (2008) cabe perfeitamente nesta análise. A carreira do músico e/ou do cantador de viola define a perspectiva que eles têm de si mesmos, como também, complexas regras na elaboração da arte. As etiquetas, as condutas, designam modos e atitudes que definem esse profissional.

Uma vez definido e difundido o *ethos* de sua profissão (BECKER, 2008), os músicos atuam em conjunto na manutenção de suas atividades e privilégios como artistas, constituindo o que Becker denomina como “panelinhas” (*ibid.*). Os membros das panelinhas são unidos por laços de solidariedade e troca de favores, apadrinhando-se uns aos outros, inclusive, para obtenção de empregos. Mas o relevante dessa definição, para fins desta dissertação, é aproximar essa ética de cooperação com a ética proposta pela Academia, já que o pertencimento a uma panelinha ou à ABLC assegura privilégios e trabalho para seus membros.

Registro, portanto, nestas linhas, a feitura do repente e do cordel como atividades profissionais, cujos membros prestam, desde pequenos serviços, apresentações em festas de aniversário, de casamento e de final de ano de empresas, bem como atuam na produção de poesias e CDs. Essas atividades revelam, também, um compromisso com os parceiros na profissão e com a própria Academia, legitimadora desse grupo de poetas. Os trabalhos acertados e os contratos resultam dessa articulação. Cria-se um grupo não só para assegurar posição, como, também, para garantir oportunidades de divulgação, de trabalho, de gravação de CDs e de impressão de cordéis.

Certo dia, enquanto aguardava uma entrevista de Seu Gonçalo, uma mulher se aproximou para pegar o que chamou de “*minha encomenda*”. Mais alguns minutos e entendi do que se tratava. A mulher se dirigia à Academia para pegar a impressão dos folhetos de cordel produzidos por ela. Eram muitos, mas somente quatro mãos iam levar os pesados pacotes a Bonsucesso: as dela e as do primo. Aproximei-me para indagá-la com questões

improvisadas, pois ela surpreendia meu dia em campo. Disse-me que viera do Maranhão há dez anos e, aqui, sempre se esforçara em divulgar seu trabalho, que não era único, já que compensava seus gastos com outra atividade profissional que não me revelou. Compreendi, pela conversa, que faltava uma parcela do serviço prestado pela Academia, que é, também, a de impressão de cordéis, e ela pagou no ato de pegar “sua encomenda”. Seu Gonçalo questiona o peso e a aconselha a pegar um táxi, mas a poetisa reclama do preço pela viagem até sua casa e, de Kombi, segue à Central para pegar outra condução.

Acompanho o caminhar daquele casal, ele com o maior peso e ela, satisfeita, pois era dia de folga e, sem falta, precisava ver impresso seu trabalho. Pensei que a quantia paga não era pouca e, por isso, fora parcelada. A poetisa paga em dia a encomenda, enquanto divide o que sobrou de dinheiro com a passagem da Kombi e do ônibus na Central, de volta à Bonsucesso. Gonçalo acompanha comigo a ida do casal e também parece satisfeito, aquele era um dos trabalhos prestados pela ABLC a seus membros. Ele, por fim, grita: “*Olha, não esqueça da reunião de sábado!*”.

De fato, essa e outras são atividades elaboradas e divulgadas pela Academia e por seus produtores na forma de serviços, propaganda, reunião, porém, fundamentalmente, na forma de modelos, sanções e cumprimentos seguidos pelos “associados”. A profissão de poeta não se resume apenas a fazer apresentações em feiras e praças públicas, mas, também, a atuar politicamente na composição de alianças junto a instituições de ensino e órgãos governamentais. Nesse sentido, assinalo o caráter coletivo de sua prática profissional, porém, por outro lado, os poetas trabalham individualmente na divulgação de si próprios e prestando serviços a particulares¹⁶. Os poetas, quero dizer, os cantadores e cordelistas, num sentido mais amplo, cooperam para a solidificação de sua profissão e a Academia colabora para isso.

¹⁶ Cinelândia, Centro da Cidade do Rio de Janeiro, em frente ao metrô, os repentistas Zé Duda e Miguel Bezerra cantam versos para espectadores ambulantes alheios aos acordes de suas violas. Localizados sob um tapete, logo observo, atenta ao que aquilo quer dizer: propaganda do filme do presidente Lula. Um rapaz divulga *folders* do filme, enquanto os poetas apresentam rostos desconfortáveis, corpos desunidos a cantar baixo. Cantarolam versos ritmados de acordo com o ambiente: voz pouco grave, arrastada, sem velocidade, assim, devagar. Mantinham seus corpos afastados, de modo a preencher o tapete publicitário. Interessante notar a associação entre Lula e os cantadores, como que a tecer semelhanças íntimas entre a música, os repentistas e o Presidente, atravessados pela partilha de um território comum, o Nordeste. A partir dessa cena, pensemos sobre como a feitura dos versos cantados está associada a uma prática profissional, em que esses artistas recebem cachês para se apresentar. O ambiente varia daquele da Feira de São Cristóvão e da Academia, revelam então, outras marcas de sua apresentação. É possível notar certo desconforto e, eu naquele momento, partilhava também desta sensação. A ignorância da plateia perturbava, determinando o tom distinto daquela *performance*. Mas os poetas trabalham na forma de divulgação do filme, não passam mais que duas horas e seguem viagem para outro lugar da cidade para continuar o ofício.

Corroborando, o Presidente da Academia enfatiza em sua fala o papel desta instituição. Quando indagado sobre a função da Academia na produção atual do cordel e do repente, Gonçalo elucida:

O público mudou também porque a literatura de cordel voou. É a academia que tem um incentivo bastante grande. A ABLC teve a importância de dar a sustentação profissional aos autores. O autor direciona sua produção para conquistar uma cadeira na academia. Ele lê os mestres e diz: ou eu escrevo assim ou não me apresento na academia.

Porém, mais do que isso, a ABLC se constitui como entidade legitimadora de uma conduta executada pelos poetas. Na ocasião dos encontros, as vestimentas, as inclinações denunciam um formalismo e indicam o caráter oficial do evento. Eles se reúnem para comentar os assuntos mais atuais, a publicação de um livro, a apresentação em eventos, acordam reunião no IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), a fim de discutir o processo de patrimonialização do cordel etc. A projeção da Academia e a circulação dos poetas nos meios institucionais revelam outra postura desses, pois transitam, agora, nesse novo ambiente, de etiquetas, de novas regras, reproduzindo nos corpos essas novas relações pessoais.

Nessa medida, podemos pensar a ABLC como *locus* da expressão das relações de força, de influência, de barganha, que promove os modelos, as formas de divulgação, tecendo essa rede de articulação entre os poetas. Desse modo, ela acaba por exercer certo controle sobre as atitudes de seus membros. Em suas falas, eles enaltecem a Academia, e, mais de uma vez, promovem seus encontros. Uma vez legitimados, cooperam com uma imagem da Academia de protetora da cultura popular do Nordeste. Por sua vez, a relação entre esses mecanismos de poder e a atitude incorporada pelos catedráticos reproduz os “*corpos-dóceis*”, nos termos de Foucault (1993), corpos moldados que servem de autorreferência e, também, essenciais para a constituição das identidades.

Os discursos aqui evocados pelos poetas são atravessados pela associação entre um saber tradicional e uma identidade construída. Constituem, portanto, técnicas que vão servir de referência para sua conduta corporal no momento da apresentação. Os enunciados emitidos falam sobre uma autoridade, um poder, que transparecem de forma significativa nas relações pessoais: “*antes da academia eles se apresentavam humildes nas palestras. Essa segurança institucional que a academia emprestou não somente deu esse novo perfil como*

uma força gigante para a produção do poeta” (Gonçalo da Silva). Assegurado pela Academia, o poeta redimensiona seu idioma corporal para adaptar-se a um novo cenário em que novas posturas são reivindicadas, aliadas a um discurso de propriedade de um saber.

Quem chega, por exemplo, à ABLC é recebido pelos poetas com uma saudação que diz “*sejam bem-vindos à Academia*”. Num dos encontros, fui indagada pelo motivo de minha frequência nos eventos e, logo, identifiquei-me como estudante do curso de mestrado em Antropologia, o que lhes causou espanto por ser “*tão jovem*”. Em seguida, perguntam-me de qual instituição faço parte, qual o tema de minha pesquisa, num tom, eu diria, quase inquisidor. Respondo prontamente às perguntas, para logo ser identificada como “*professora*” e apresentada aos outros membros da Academia. Por estarem familiarizados com estudantes e professores, posso transitar ali com facilidade, porém, não mais anônima.

Não ser anônima implicava algumas questões. Uma delas era ter de revelar minhas intenções, outra, de apresentar-lhes meu currículo e a ideia de meu trabalho. Eu também estava sendo avaliada e as informações para mim cedidas passavam, agora, pelo crivo dos catedráticos. Eles entendiam e aconselhavam o que poderia ser útil para minha pesquisa. Citavam pesquisadores e perguntavam se eu os conhecia. Esses autores eram geralmente franceses e eu logo tinha de tomar nota¹⁷. Mas a questão é que os poetas identificam logo seus colaboradores, estão sempre atentos ao público e, ao abordar as pessoas na plateia, inclinam seus corpos, de forma a manter proximidade com o outro.

A conversa se inicia com uma colocação banal, sobre o tempo, sobre os microfones que são ajustados naquele momento para, em seguida, ser colocada uma pergunta. Notei que antes de obter sua resposta, um poeta logo põe suas colocações, iniciando um discurso não breve. Agora, estufa o peito, eleva os ombros, mantém sua fala, une as mãos, afasta-as. Volta a uni-las, é interrompido pelo ouvinte, então, desfaz os gestos anteriores e cruza os braços, simulando toda uma atenção, mas não perde a noção do ambiente. Vê pessoas se aproximando e, ainda sem terminar a conversa, volta-se para um recém-chegado. A ouvinte, esta que

¹⁷ Na França, podemos encontrar grande material sobre literatura de cordel e repente. Há lá um acervo considerável de textos sobre esses temas. Seu pesquisador mais expoente foi Raymond Cantel, que realizou pesquisas no Brasil na década de sessenta. Atualmente o acervo desse autor agrega mais de oito mil exemplares entre folhetos de Cordel disponíveis no *Centre de Recherches Latino-Américaines – Fond Raymond Cantel de Littérature Populaire Brésilienne*.

escreve, fica sentada, meio sem jeito. Os poetas, percebi, são rápidos, minha conversa começou e terminou sem eu ter notado.

Eles estão ali assessorando os poetas que vão se apresentar, recebendo os convidados e, na verdade, estão trabalhando na divulgação do evento e de si próprios. Ao final de uma apresentação, o poeta Chico Salles pede a fala, não coloca questão, começa a recitar seus versos. Termina a narração e é aplaudido. O poeta que se apresentava também aplaude, vejo, então, que o poeta convidado do dia não é o único a se apresentar. Todos estão atuando, ali é o cenário da visibilidade.

É incorporada uma conduta, de reverência, de cordialidade, de diplomacia que indica a presença do poeta. Ele não passa despercebido. Identifico, portanto, um arsenal de gestos e um discurso — sendo a ação discursiva mediada pelo próprio corpo — os quais constituem a própria figura do narrador, contextualizado por uma trajetória de vida particular, a infância no sertão, a vinda para o Sul, a consolidação de sua profissão de poeta. Nesse contexto, o poeta é atravessado, pensando a partir de uma perspectiva fenomenológica, pelas normas e regras — instituídas pelos membros da rede —, por suas motivações pessoais e profissionais, pelo tempo da infância — como referência —, da maturidade — a fase atual na nova cidade —, e pelo espaço — o Rio de Janeiro, a Feira de São Cristóvão, a ABLC.

Nesse processo de incorporação, as experiências vividas pelos poetas, que reúne os afetos, as afeições e o *habitus* vão marcar fortemente a atitude corporal desses agentes. A postura que eles apresentam em eventos oficiais e nas situações de entrevistas marcam um posicionamento e a reivindicação de uma autoridade. Através da fala, dos movimentos e gestos, os poetas emitem uma sentença, expressam seu modo de entender o mundo e os outros seres. Assim colocado, o corpo só existe enquanto experiência, ele deixa de ser agente passivo determinado pelo legado genético e biológico para ser construtor do universo. Devemos pensar, portanto, esse corpo como participante, atravessado, sobretudo, pelo conjunto das práticas culturais. Nesse sentido, a noção de *embodiment*, colocada nos termos de Csordas (1994), expressa como a materialidade corpórea é possuidora de uma história que determina as formas pelas quais o corpo se inscreve, afeta e é afetado pelas práticas culturais. O corpo,

então, agrega as marcas das trajetórias de vida, objetiva as intenções, os desejos, ou seja, motiva os indivíduos nas ações cotidianas¹⁸.

A partir do depoimento dos próprios cantadores, identifiquei em suas falas o modelo do “*poeta genuíno*” e como essa definição engendra ideias e crenças sobre o Nordeste e a cultura nordestina. De forma semelhante, as ideias e crenças estão impregnadas na atitude corporal do cantador, revelando essa *experiência incorporada* (MERLEAU-PONTY, 1971), que reflete os valores e a moral do grupo. Sob a proposta metodológica de Merleau-Ponty, compreendemos como, através do corpo, o sujeito entende a si próprio e as outras pessoas, portanto, o mundo. Nesse sentido, as formas de interação não-verbais são fundamentais, auxiliando, inclusive, na abordagem antropológica dessas atividades.

Posto isso, incorporo, nesta análise, a orientação de Pierre Bourdieu (1974), cuja obra sela por definitivo o imbricamento entre corpo e mente, traduzido na noção de *habitus*. O *habitus* está relacionado à definição social, mental e física do falante, assim como seus modos de expressar e suas gestualidades referentes ao contexto da comunicação. As disposições apreendidas são tomadas pelo corpo, que reflete uma postura e uma conduta apropriadas. Isso inclui dizer que, no corpo, são referidos os valores, os consentimentos, as ideias que se expressam na prática dos agentes. Mediante as considerações de Bourdieu, pensemos no *habitus* que modela o comportamento do repentista, cujo corpo encarna-se nessas disposições duráveis, que indicam um modo de gesticular, uma forma de encenação característica do modo de ser do cantador.

Pensemos, então, no poeta como alguém qualificado pelo domínio de um *habitus* adquirido, que denuncia a que campo pertence o artista, quais são seus parceiros na produção da arte e a quem se destina sua obra. Esse *habitus*, portanto, se constitui como componente da representação do artista, ou melhor, do repentista que leve em conta as marcas corporais, ou seja, as nuances vocais, as inflexões, os risos e os gestos, disposições corporificadas no indivíduo e estruturadas no campo da arte. Bourdieu esclarece:

(...) as diferentes categorias de artistas e escritores de uma determinada época e sociedade deviam ser do ponto de vista do *habitus* socialmente

¹⁸ A interpretação do idioma corporal dos sujeitos desta pesquisa é deveras relevante para o entendimento da prática dos poetas-cantadores, por isso, também no próximo capítulo, retomo essa questão.

constituído, para que lhes tivesse sido possível ocupar as posições que lhes eram oferecidas por um determinado estado do campo intelectual e, ao mesmo tempo, adotar as tomadas de posição estéticas ou ideológicas objetivamente vinculadas a estas posições (BOURDIEU, 1974: 190).

Quando reproduzo a expressão facial do cantador no momento de sua menção à vida sofrida pela seca e pela imigração, incluo este componente emotivo da ação, tratando emoção como pensamentos incorporados e marcados pela consciência do sujeito envolvido em certas situações de interação. A narrativa do sofrimento experimentada pelo ator é recriada na retórica de sua apresentação, que me revela, através das imagens transmitidas, o ambiente do sertão, a família desalojada, os animais definhando. Esses símbolos me permitem fazer as associações, articulando, como numa bricolagem, o cenário do Nordeste, palco da encenação do cantador.

De todo modo, esses signos, esses temas são ativados para desenhar a imagem da figura normativa e reguladora do poeta (HOETINK, 1967), ou seja, a imagem do cantador autêntico do Nordeste constitui um modelo a ser reverenciado e reproduzido, para isso, determinadas falas e posturas devem ser acionadas e reproduzidas. A partir da terra natal e da experiência de vida do autor do enredo, constitui-se um repertório de repetição, que vai se agregar às outras histórias e experiências individuais de outros tantos poetas, ou seja, enunciados individuais vão preencher discursos já instituídos. A composição de tais discursos leva em conta a recorrência desses tópicos invariáveis, que se somam a outros, variáveis, de acordo com a vontade e criatividade do contador, mais a demanda do público.

Aproximei, assim, a narrativa de Mestre Azulão, Graciliano Ramos e a de Patativa do Assaré e poderia citar outras que seguem percurso semelhante. Contudo, devido ao processo de transformação da composição da poesia impressa e cantada, recorrem-se, hoje, a outros temas, outras histórias, outros ícones pertinentes – não é fortuitamente que, em alguns folhetos, Lampião não chegue mais de jegue, porém, de moto-táxi. Novos signos são incorporados para revitalizar alguns componentes fixos da narrativa.

Compondo o desfecho final deste capítulo primeiro, destaco como essas classificações expressas, sobretudo, pela oposição *Nordeste* versus *Sul*, mais a presença das categorias “nordestino”, “sertanejo”, “autêntico”, “genuíno”, “puro”, estão refletidas nos corpos dos sujeitos, revelando determinada atitude, determinada fala e gestos captados para configurar a

identidade do sujeito no contexto da produção da cantoria. O cantador, no momento de sua *performance* – e devemos pensar essa *performance* para além do tempo oficial de sua execução –, opera segundos modos específicos de comportamento, orientados conforme os padrões estabelecidos pelo grupo de poetas. Ele se apresenta, portanto, levando em consideração os valores e representações partilhados entre os parceiros, inclusive, entre o público, que também domina o repertório. O público é, portanto, participante da atividade performática, colaborando com os temas, os valores e as ideias. A *performance*, por sua vez, deve ser compreendida como atividade de influência recíproca entre os executantes – audiência e poeta – que objetiva criar uma certa atmosfera, neste contexto, a atmosfera alude ao ambiente do Nordeste composto à base de rimas e da viola.

Percebemos como os poetas e a audiência, como membros de uma equipe, atuam na elaboração de um cenário. A ideia de cenário, cunhada pela terminologia do teatro, permite refletir sobre como as ações cotidianas são regidas por determinados princípios estéticos e também teatrais. Consonante a premissa da vida como um grande teatro, Richard Schechner (1988) nos orienta a avaliar as regras da *performance* como regras da interação, em que os indivíduos compõem pequenos roteiros de atitudes e falas para interagir e convencer o outro, que pode ser, por exemplo, um pesquisador, jornalista ou um frequentador da Feira de São Cristóvão. Nessa arte do convencimento são aplicados elementos performáticos que vão servir de referência para a construção de auto-imagens, como também de identidades, por isso, o recurso teatral é relevante para pensarmos como, através dele, os cantadores e cordelistas elaboram a identidade de poeta e nordestino. Eles performatizam todo o tempo para compor a imagem do cantador altivo, implacável e/ou do poeta perspicaz de memória extraordinária.

Na *performance* busca-se contar uma história para torná-la crível e para trazer o outro ao universo que se pretende criar pela narrativa. Ficção e realidade se misturam na encenação e o que prevalece no evento é a emoção do ator de capturar o expectador na surpresa e admiração. A peça teatral da vida real pode suscitar os mais diversos sentimentos. O artista e a audiência interpretam nessa atmosfera e colaboram para o bom desempenho dos papéis a serem executados. Então, a ABLC como este cenário, é palco da atuação dos poetas e do público, que prestigia e enaltece a figura do grande poeta. Eles atualizam determinado discurso e simulam uma encenação, na qual todos cooperam para a imagem de um grupo de cantadores coesos na “*casa da poesia*”. Vejamos que todos os participantes do evento são

capturados pela *performance* e, assim, nessa atitude de captura tornam-se coadjuvantes no ato de cooperar. Os poetas corporificam a ideia de que são portadores de uma identidade particular, que associa um saber e uma prática especiais. Isso os qualifica, os valoriza. É preciso lembrar todo o tempo que se trata de exaltar a “*cultura popular do Nordeste*” e seus grandes mestres. A beleza da poesia deve ser sempre anunciada. A recorrência a um passado de trova, a uma herança erudita sustenta o discurso. Uma história deve ser contada, anunciada como mito. É a da criação da poesia, tão rica, tão antiga. Assegurar sua posse, portanto, faz-se fundamental.

CAPÍTULO SEGUNDO:

A AÇÃO DE REPENTEAR

Sou poeta repentista
Foi Deus quem me fez artista
Ninguém toma o meu fadário
O meu valor é antigo
Morrendo eu levo comigo
E ninguém faz inventário.
(Miguel Bezerra).



Miguel Bezerra afina sua viola

O repentista entoava as primeiras rimas. Afinando seus instrumentos, concede toda a atenção aos acordes da viola, em alguns momentos, parece tecer um diálogo com tal parceira, enquanto desvia seu olhar para o público que se aproxima. Nos primeiros versares, a voz estridente acompanha as nuances melódicas, embora, prevaleça um ritmo uniforme e monótono, característico da cadência repetitiva que se impõe nas apresentações. Esse artista

se apresenta na Praça dos Repentistas Catolé do Rocha, localizada no interior da Feira de São Cristóvão, sendo referência a um município da Paraíba.

Nessa praça, em formato de círculo, os repentistas se apresentam num pequeno púlpito, onde são colocadas caixas de som e o instrumento primordial, a viola. Os vendedores de cordéis se concentram ao redor do palco, dispendo, nas barracas, os folhetos de cordel. Nesse sítio, é concentrada a observação, revelando o conjunto das práticas teatrais, a preparação dos atores, a articulação dos gestos, das inflexões vocais, dos risos, conferindo o tom de dramaticidade do cenário (GOFFMAN, 1986). Em meio a essa cenografia, desponta uma verdadeira engenharia teatral, dissimulada na aparente desorganização do ambiente. Conjugam-se iluminação, sonoplastia, roteiro, figurino, diretor, ator, revelando o ambiente teatral como evocador dos sentidos, das interações, dos conflitos, das cooperações (GOFFMAN, *ibid.*). A arquitetura desse cenário, somada à equipe que garante a execução do espetáculo, só reforça o argumento apresentado por Becker de que a obra de arte é, verdadeiramente, um empreendimento social em que todos os participantes do evento atuam como colaboradores.

Mas o cenário não se apresenta somente na apresentação oficial: está além, no aquecimento, nos intervalos, nos bastidores, nos desfechos, no conjunto dos vários atos, tornando mais complexa a apreensão do olhar inclinado pelo empreendimento etnográfico que objetiva observar esses encontros. Desse modo, desponta o evento na completude das atitudes, na emoção de seus atores. Numa tentativa humilde, por meio destes parágrafos, trago para a escrita a concretude dos atos presenciados.

Assim, parto para o palco. Nele, são mobilizados os instrumentos, a plateia e os artistas que vão assegurar a apresentação da obra. Durante o dia, aquele cenário é mais um dos vários que constituem a Feira. Ao final da tarde, um vídeo é apresentado, enquanto algumas figuras passam e o assistem por alguns minutos. Geralmente, os trabalhadores da Feira se encontram naquele local para conversar, nada se alonga por muito tempo, e todos voltam a circular. Mas é a partir das oito horas da noite, nos dias de sexta e sábado e nas manhãs de domingo, que a praça vai ganhando os contornos de cenário poético.

Os vendedores de cordéis são os primeiros a chegar. Começam a abrir suas barracas – que são fixadas naquele local – e dispõem nos barbantes os folhetos de cordel. Neste

momento, CDs e DVDs com músicas típicas do Norte e Nordeste são colocados, enquanto o ambiente é “organizado”. Antes que os repentistas se apresentem, esses produtos são colocados para servirem de propaganda, vendidos, em média, por quinze reais cada. São ouvidos no volume máximo, o que dificulta qualquer conversa, mesmo que aos gritos.

Enquanto tudo é preparado para a grande ocasião, alguns repentistas começam a afinar seus instrumentos, com intervalos de longas conversas acompanhados de cerveja, um ritual de aquecimento para o espetáculo. Não me parecem apreensivos e ansiosos, gesticulam bastante, mantendo o volume da conversa sempre alto. Acompanham a aproximação de pessoas e, quando a Feira começa a lotar – o que acontece a partir das oito da noite, em especial, nas noites de sexta –, os cantadores se preparam para iniciar a cantoria. Apresentam-se em duplas fixas que chegam de duas a três por noite. Revezam as apresentações, sem estabelecerem uma quota máxima de tempo, o que geralmente acontece quando estão já cansados. As duplas seguem estruturas métricas semelhantes, mas algumas se destacam, seja por tornarem os versos mais divertidos, seja por conseguirem por mais tempo a atenção do público.

Ao se apresentarem em duplas, os cantadores competem em forma de pelepas, uma forma de combate, de duelo, no qual os poetas travam uma discussão para ver quem se sai melhor na rima de improviso. Na dinâmica da encenação, a representação do papel dá vida ao cantador genuíno. A *performance* desse artista constitui mais um elemento do cenário que se propõe a aludir às raízes e às tradições nordestinas. Para isso, todo um recurso verbal e gestual deve ser solicitado para conferir a dimensão de “realidade nordestina” que a narrativa impele. A fim de reconstruir essa realidade, os poetas seguem um conjunto de regras, como um roteiro a ser seguido pelo ator. A atuação performática pressupõe exatamente isso, um manual de ações, um repertório de práticas que configura o estilo do intérprete e que define a obra a ser apresentada.

A *performance* do repentista — cantor, improvisador de rimas — surge em meio a uma ação que pretende manipular com maestria elementos essenciais da encenação: a voz, cuja função é a de sustentar a fala do cantador e a recepção do público ouvinte, atento às expressões emotivas e às manipulações corporais dos cantadores. Na ação, em pleno improviso, a *performance* assim se estrutura: na primeira parte, a cadência é lenta, apresenta o tema, incita uma breve resposta sem muita provocação. Na segunda parte, se estabelece uma

nova dinâmica com impulso, aceleração, o poeta esquentando a disputa, ameaça, provoca, busca intimidar o parceiro. Na terceira parte, tenta-se resolver o aparente conflito, com graça, sem insultos. A peleja é cordial, conciliadora.

A arte do repente, performatizada nos dias de hoje, guarda a fascinação que têm esses oradores, ávidos por cativar seu público, mantendo os ouvintes fiéis à história contada em versos. Cativar o público é trazê-lo ao mundo imaginado do poeta, no qual as personagens são encantadas para encantar o público. Até mesmo a vida simples e cotidiana ganha graça e beleza na voz do poeta. A presença de gestos, inflexões vocais, expressões faciais são parte dessa teatralização interativa que garante a comoção e a interação do público ouvinte com o artista.

Esses seriam os elementos que compõem a encenação do improvisador de rimas. Dotado da capacidade de versar rapidamente a partir de motes oferecidos pelo público, distingue-se o ofício desse artista. O cantador de viola se posiciona como “*representante legítimo de uma tradição musical*”, como já apontara Morales (*ibid*: 146). Admitindo a peculiaridade de versar imediatamente, o poeta demonstra prodigiosa memória e imaginação. Administrando um repertório vasto, porém, fixo, esses artistas se reapropriam de um estilo de poética, uma manifestação da tradição oral, tendo na narrativa sua forma por excelência. Tal narrativa é conhecida há muito, originou-se nos contos fantásticos sobre donzelas e cavaleiros, nos romances de cavalaria. O item a seguir procura desvendar a origem da poesia, atrelada a uma característica popular, porém, dissimulando, na verdade, sua gênese erudita.

2.1 O MITO DE ORIGEM

Por literatura de cordel, entende-se uma forma de narrativa muito comum nas regiões Norte e Nordeste, que desembarcou no Brasil com os portugueses, mas que encontrou aqui uma forma muito particular de arte e expressão. Primeiramente, encontramos a poesia rimada repetida, por vezes, em sua forma unicamente oral. Nessa época, a complexidade métrica na poesia ainda não havia sido totalmente desenvolvida. Todavia, o interlocutor respondia ao outro poeta, rimando a última palavra do seu verso com a última do parceiro.

O nome *cordel* é oriundo de Portugal e Espanha, onde os livretos, antigamente, eram expostos em barbantes, como roupas no varal. No Brasil, as capas em xilogravura

emprestaram peculiaridade à poesia. Embora tenha se disseminado por todo território nacional, é no Nordeste que a literatura de cordel se desenvolveu de uma forma excepcional, sobretudo nos últimos cem anos, justamente porque foi a partir dessa época que os poetas conseguiram fazer uso da impressão no Brasil. Emoldura-se, portanto, o quadro da literatura de cordel no país, advinda de uma tradição ibérica, como os *pliegos*. Os temas, as rodas que se formavam em torno do locutor, mais o ágil poder de difusão emprestaram as características mais genéricas à poesia.

A característica ímpar da narrativa, por conseguinte, configura um estilo de “oratura”, imprimindo nos versos escritos o caráter inigualável da voz. Contudo, distinções devem ser ressaltadas. Não se trata aqui de equiparar as noções de literatura de cordel e de repente. A bibliografia disponível sobre o cordel ajuda a compreender a forma da narrativa agregadora, pública, uma forma de comunicação mais direta, eminentemente recitativa, fornecendo uma expressão singular na medida de uma dicção perfeita. Por sua vez, o repente se distingue pelo seu caráter eminentemente improvisador. A emissão dos versos se constitui num meio fugaz determinado pela contingência da plateia. Novos temas são acionados, alguém sugere um mote e os imprevistos conferem a marca da apresentação. Por essa perspectiva dinâmica, compreendemos a singularidade da ação de “repentear”.

Mas, para falar de uma tradição de poética que concede essa presença da narrativa ao cordel e ao repente, pedimos licença a Câmara Cascudo (1953), ao tomarmos como referência as novelísticas popularizadas na Europa. Cascudo pressupõe a presença da oralidade, persistente, apesar do ambiente letrado. Prosseguindo, o autor esclarece a literatura do povo como constituída de três gêneros distintos: a literatura oral de transmissão verbal anônima, a literatura popular impressa: “*O Poeta popular transforma o livro da cidade, do ator letrado, em romance, romance na acepção clássica da adaptação e assimilação destinada a um certo ambiente social*” (CASCUDO, 1953:12). Por último, identificamos a literatura tradicional como reimpressões das novelísticas francesa, espanhola, italiana e portuguesa, sobretudo na literatura popular espalhada e dispersa em folhetos, na qual o ciclo de Carlos Magno assume considerável importância. Ainda segundo Câmara Cascudo (1984), a métrica da poesia oral no Brasil pertence à literatura que tem denominação originada em 1881 por Paul Sébillot com

a sua *“Littérature Oral de La Haute-Bretagne”*¹⁹. Essa literatura, que seria limitada aos provérbios, adivinhações, cantos, frases feitas e orações, ampliou-se para além das primeiras grafias e impressões.

Duas fontes contínuas mantêm viva a corrente. Uma exclusivamente oral, resume-se na história, no canto popular e tradicional, nas danças de roda, danças cantadas, danças de divertimento coletivo, ronda e jogos infantis, cantigas de embalar (acalantos), nas estrofes das velhas xácaras e romances portugueses com solfas, nas músicas anônimas, nos aboios, nas anedotas, adivinhações, lendas, etc. A outra fonte é reimpressão dos antigos livrinhos, vindos de Espanha e Portugal e que são convergências de motivos literários dos séculos XIII, XIV, XV, XVI, Donzela Teodora, Imperatriz Porcina, Princesa Magalona, João Calais, Carlos Magno e os Doze Pares de França (...) (CASCUDO, 1984: 24).

Similarmente, Paul Zumthor (1993) reafirma a presença da oralidade marcada pela voz nas produções literárias, subordinadas à escrita. Zumthor afirma que os textos legados a nós pelos séculos X, XI e XII passam pela marca da voz. Isso equivale a dizer, que, naquele momento histórico, o trânsito vocal era o único modo passível de socialização dos textos, já que grande parte da população não era letrada. Desse modo, a escrita molda-se sob a estrutura métrica da oralidade que a antecedeu e que concedeu a ela a forma da narrativa.

2.2 A MARCA VOCAL

O contexto social em que o artista se apresenta, marca sobremaneira o processo de transmissão vocal dos textos. Na medida de seu caráter coletivo, nas reuniões, assembleias e desafios, a presença da audiência funda essa experiência vocal. O ouvido atento do público recebe as informações passadas para transmiti-las aos não-presentes, para repetir noutras

¹⁹ Seguindo as orientações de Walter Ong (1998), a noção de literatura oral deve ser relativizada, posto que literatura pressupõe escrita e impressão e literatura oral, se não esclarecida, pode parecer um paradoxo. O autor nos orienta a tratar de uma oralidade secundária quando em presença da escrita, do rádio e da televisão. Consonante, Portella (2006) para uma apreensão geral da noção de oralidade, nos sugere: *“É oral não apenas o que é vocalizado ou produto direto da voz, mas tudo o que vem acompanhando ou complementando essa voz. Uma voz que, tanto pode estar em estado de presença física, mediada pela fala ou por outro meio, e recebida por alguém, como uma voz latente, apenas indiciada, cuja existência supomos, mas que a simples presença de algo vocalizado, aponta para as entradas de onde ela sempre provém”* (PORTELLA, *ibid.*: 189)

ocasiões, para reafirmar sentenças, perpetuando o enunciado e fazendo ecoar mais uma vez as palavras faladas. Em entrevista, o repentista Chiquinho do Pandeiro, me reproduz como ouvia os repentes e os versos de cordel na praça perto de sua casa.

Era domingo e sempre com o pai ia fazer a Feira. Enquanto ele parava pra falar com fulano, eu prestava toda atenção na roda de cantoria. Os repentistas eram conhecidos e todos admiravam. Pegavam uns trocados, mas se via o gosto de cantar. Era uma peleja emocionante. A gente não sabia como um ia terminar o verso. Vinha o outro e pá. Tudo ali, na praça. Podia ficar horas vendo. Depois ia pra casa e pensava na rima, ia bolando como podia fazer diferente. Foi assim mais ou menos que comecei.

Em sua lembrança, o cantador revive a praça, os ouvintes que, ali, todos “admiravam” e o modo como ele ia repetir os versos em sua casa. Ver, ouvir e reproduzir são ações prontas a determinar a profusão da prática de repente. O repente não acontece sem a audiência. O fluxo de expectativas do público condiciona a apresentação. O público pode determinar, inclusive, o ritmo, seja ele mais cadente e melancólico, seja ele mais acelerado e desafiador. Nas noites de sexta, com a presença dos casais, as risadas mais soltas e os versos mais provocativos adiantam o roteiro da apresentação na Feira de São Cristóvão. Aos domingos, a presença masculina de conhecidos imigrantes do Norte e Nordeste determina o tema: o Nordeste, a família, as velhas rodas de cantoria. Restam poucas provocações, sobram vozes arrastadas e versos longos, repetitivos, cantados vagarosamente para serem apreciados aos poucos, enquanto os ouvintes sentam e observam a cantoria. A plateia apresenta rostos confortáveis, saudosos, no aguardo do almoço. Já passa das onze horas. Naquele momento, todos permanecem atentos.

Revela-se, a partir desse contexto, a supremacia da audiência como meio propagador das histórias, das notícias ou de outros relatos da época. A voz e o ouvido condicionam a execução da apresentação e da recitação. De fato, fundam um modo de comunicação e, no caso da apresentação dos poetas, constituem elementos indispensáveis à narração. Voz e ouvido não correspondem estritamente a poeta e ouvinte, respectivamente. São complementares e alternadas na ação de um e outro. O poeta ouve o ouvinte quando de um pedido, um mote. Narrador e audiência parecem se misturar.

Reiniciemos esse assunto com Zumthor, já que esse autor abre uma nova discussão ao minar a posição oral/escrita – tão forte nas discussões dicotômicas –, para trazer a dimensão de oposições concretas entre ouvido/olho e ouvir/ler. O ponto de vista da recepção, mesmo que dos textos, aproxima-nos da plateia, do corpo de ouvintes, esse elemento essencial da condição de coletividade que a voz imprime. A voz, sempre ativa, tem seu peso nos textos poéticos. É assim que acontece com o cordel, que, embora impresso, adquire a dinâmica que a *performance* do cordelista dá nas suas recitações em público. A arte da retórica apresenta o corpo do artista que, com suas mãos em movimento, acende a magia da teatralização interativa. O artista evoca seu corpo para o palco, seu gestual e suas expressões faciais compreendem toda a atmosfera rítmica daquele cenário.

Persistindo na presença marcante da voz, destacamos como no Brasil, tendo o estilo literário de poesia sido importado da Europa, serão depressa absorvidos os versos orais para o canto, para a declamação, para a leitura em voz alta, persistência de uma oralidade por força da tradição. Serão improvisados nas rimas populares do sertão, reduto da poética dos desafios, dos versos. Revela-se, desse modo, a marca da enunciação oral, que se refere a essa fala coletiva, agregadora da enunciação em praças e Feiras, imprimindo esse caráter contingente à poesia. Tal poesia, somada às pautas da vida ordinária, constitui, assim, reais e verdadeiros temas, o acontecimento do dia apresentado no jornal, um fato político, a morte de um artista, um filme em cartaz ou uma música de grande sucesso.

Relembrar, atualizar a notícia que vem dos Centros, comentar sobre os burburinhos da vizinhança. Essas parecem ser algumas das muitas qualidades atestadas pelo cantador, conservando as histórias reais ou imaginárias, atuando como mensageiro, transportando para os versos as agruras cotidianas. Como demonstrara Arthur Ramos (1935), os cantadores possuem a função de transmitir de geração a geração, os ensinamentos, as crenças, as tradições, as genealogias, tomando de empréstimo da vida, todo o repertório. Esse “*homem arquivo*”, como afirmara Ramos, reelabora, sob métricas exigentes, as versões oficiais da história para o mundo de infinitas possibilidades da linguagem. Apegando-se à palavra, esse narrador assemelha-se aos *Akpalô*s africanos, cujo papel seria o de vagar pelo mundo afora, “*recitando seus alô*s ou *contos*” (RAMOS, 1935: 161).

A narração das histórias entre os negros africanos não é um acto simples. É uma função complexa, onde os cantadores intervêm com toda a sua personalidade, não apenas “narrando” a história, mas “vivenciando-a”, transmitindo-a integralmente aos outros membros do grupo. É uma cerimônia de “participação” integral, tão importante como os outros actos, religiosos ou mágicos, da sua vida (RAMOS, 1935: 162).

De forma semelhante, Mikhail Bakhtin (2003) nos apresenta o emprego da língua, na forma de seus enunciados orais e escritos, proferida pelos sujeitos no fluxo de suas atividades. Os temas recorrentes do cotidiano fundam a prática do enunciado. Atentando para essa noção, referimo-nos a sua capacidade de expressão de sentido, ou seja, através da sua capacidade de produção de relevância no diálogo. Para isso, os comunicadores necessitam partilhar de um repertório comum, de modos e dizeres comuns que dão a tônica da vida em sociedade. Resumindo, a variedade dos temas comuns, corriqueiros, constitui as pautas dos diálogos, retratando a linguagem no efeito de seu uso.

A troca mútua das ideias e falas ratifica a natureza dialógica do enunciado, pois, uma vez revelados os temas comuns, os participantes da comunicação trocam suas impressões. Todo enunciado contém em si uma possibilidade de resposta e, mesmo o ouvinte calado, responde às interpelações daquele que se enuncia. O ouvinte não se omite. Será preciso repetir essa sentença para compreender a importância da plateia na apresentação dos desafios dos cantadores.

A plateia não ignora o apelo do cantador. Este último pode mesmo pedir ao público que solicite um tema, em especial, um bem difícil, para que o cantador possa mostrar toda a sua habilidade. A característica principal do repente é a de desenvolver o tema proposto ao longo dos versos. Geralmente, o tema ou mote é curto e permite ao cantador explorar todas as possibilidades que a rima oferece e nisso reside sua riqueza. O desenrolar do tema se faz em meio a uma atitude jocosa com o parceiro, simulando um jogo, uma brincadeira com os versos rimados. É como se os repentistas fizessem a canção dialogar com o parceiro e com a plateia.

Surge um senhor que solicita um mote e oferece o par de versos para que o cantador inicie sua cantoria. Nota-se que a plateia é conhecedora das fórmulas e da composição dos

versos. Aqueles que dominam o repertório não abandonam o fim da narrativa e esperam a resolução final da peleja. Devo explicitar que esse tipo de público é mais específico e constitui-se de pessoas que assistem com frequência às duplas de repentistas. O senhor assim solicita:

Mote oferecido:

Quem não tem conta no banco
Não pode tomar café.

Cantoria:

Tudo marcha em ampla reta
Num desfile de amargar
Só assim se atinge a meta
Do Brasil de “seu” Gaspar
Marcha Getúlio – o eterno -;
O regime mouco-e-manco
Marcha também para o inferno
Quem não tem conta no banco.

Mantém-se firme, entretanto,
Nosso ordenado mesquinho,
Que é tão curto qual o manto
Do velho Santo Agostinho
Marcha o preço impunemente
Zombando de Deus até...
Quem não marchar sempre à frente
Não pode tomar café.

E marcha o custo de vida
Pelas quebradas e mares
Marcha arrogante, atrevida,
Necessidade nos lares;
O tubarão em nado franco
Toma a praça por maré;
Quem não tem conta no banco
Não pode tomar café²⁰.

Nessa breve apresentação dos versos desenvolvidos pela dupla, percebemos que se mantém o sentido da estrofe para ser adequado ao tema proposto no mote. Os poetas recomendam que os versos sejam compreensíveis e que não sejam versos desconexos feitos somente para rimar: *“O poeta tem que prestar atenção no mote e fazer daí a rima, mas não pode ser rima de qualquer jeito. Tem que ter sentido. Tem que ser bonita e feita pro público*

²⁰ A cantoria não está aqui plenamente desenvolvida, optei por selecionar as primeiras estrofes, pois, até o fim desta peleja, eu contava já trinta e quatro minutos de gravação.

entender (M. Bezerra)”. Apresentar a rima com clareza e destreza é uma qualidade muito apreciada pelo cantador; para isso, ele deve dominar a técnica para “brincar” com os versos de improviso nas situações esperadas e inesperadas que acontecem durante a cantoria.

Eu, por mais de uma vez, fui alvo da cantoria. Fora destacada minha beleza e minha juventude. O poeta, que antes perguntara meu nome, se confundira ao me chamar erroneamente de “Eliane”. Um colega que me acompanhava lembrou o nome certo ao poeta, que, imediatamente, faz a correção e cria, rapidamente, um verso para compor a rima a partir do nome “Elaine”. Fez com graça e, ao final, pediu desculpas, mas sabia que se saíra bem, pois até no erro mostrara toda sua competência. Ele volta e brinca comigo, está satisfeito, pois sabe que impressionara.

2.3 A MÉTRICA

Noutra apresentação, um senhor observa solitário a cantoria. Tão logo identificado pelos cantadores, esse senhor provoca uma mudança no tema dos versos. Isso acontece porque sua calvície despertara a criatividade dos poetas. Pronto, fez-se um mote poderoso, outros senhores se animaram e o próprio alvo da cantoria divertia-se à custa da falta de seu cabelo. Estando mais animados agora, os cantadores associam a “*carequice*” com a impotência de um velho senhor. É o clímax. A plateia se exalta em muitos risos. No final, os versos simulam cordialidade e a calvície vira sinônimo de sabedoria. Todo o acontecido era transformado em versos. Embora certa espontaneidade e presente improvisação, os cantadores adequavam o tema que ali surgira com a estrutura formal da poesia. Uma alta dose de informalidade temperava a formalidade da composição dos versos. Tal estrutura formal destaca-se na forma de composições métricas recorrentes nos folhetos de cordel e na cantoria do repente. São as métricas:

1. Parcela de verso de quatro sílabas. Tipo de verso mais curto.

Eu sou judeu
para o duelo
cantar martelo
queria eu
o pau bateu
subiu poeira

aqui na feira
 não fica gente
 queimo a semente
 da bananeira.

2. Verso de cinco sílabas. Cantada de forma mais rápida, exige do repentista rapidez no raciocínio.

No sertão eu peguei
 um cego malcriado
 voei-lhe o machado
 caiu eu sangrei
 o choro eu tirei
 em regra de escala
 puxei para um beco
 depois dele seco
 fiz dele uma mala

3. Sextilhas. Indicadas para longos poemas romanceados.

Felicidade és um sol
 dourando a manhã da vida
 és como um pingo de orvalho,
 molhando a flor ressequida
 és a esperança fagueira
 da mocidade florida

4. Setilhas. Oferecem ritmo ideal para o declamador.

Diga Deus Onipotente
 se é você realmente
 que autoriza, que consente
 no meu sertão tanta dor
 se o povo imerso no lodo
 apregoa com denodo
 que seu coração é todo
 de luz, de paz e de amor

5. Décimas. São muito usadas por cantadores porque permitem desenvolver melhor os motes oferecidos.

Eram doze cavalheiros
 homens muito valorosos
 destemidos, corajosos
 entre todos os guerreiros
 como bem fosse oliveiros

um dos pares de fiança
 que sua perseverança
 venceu todos os infiéis
 eram um leões cruéis
 os doze pares de França

6. Martelo Agalopado. Modalidade mais antiga. Alonga-se com rimas pares para completar o sentido desejado

Admiro demais o ser humano
 que é gerado num ventre feminino
 envolvido nas dobras do destino
 e calibrado nas leis do Soberano
 quando faltam três meses para um ano
 a mãe pegar a sentir uma moleza
 entre gritos lamúrias e esperteza
 nasce o homem e aos poucos vai crescendo
 e quando aprende a falar já é dizendo:
 quanto é grande o poder da natureza.

7. Galope à Beira Mar. Verso de onze sílabas, portanto, tipo mais longo de composição.

Falei do sopapo das águas barrentas
 de uma cigana de corpo bem feito
 da lua, bonita brilhando no leito
 da escuridão das nuvens cinzentas
 do eco do grande furor das tormentas
 da água da chuva que vem pra molhar
 do baile das ondas, que lindo bailar
 da areia branca, da cor de cambraia
 da bela paisagem na beira da praia
 assim é galope na beira do mar²¹.

É de notar que essas estruturas métricas concederam aos poemas ritmo e melodia, dois componentes necessários para capturar a atenção do público. Munido de instrumentos como a viola, o cantador alia seu versar contínuo ao choro meloso dos cordões. Nesse cenário rítmico, o público solicita um novo tema, o ritmo, então, se acelera e contempla o ambiente festivo. Nas pelejas, a música ativa a disputa. O poeta deve ser rápido e incitar seu parceiro com uma “deixa” jocosa que estimule o outro a entrar na contenda. Nesse ambiente melódico, o vaivém conduz todo o duelo mediado por um único instrumento: a viola, que embala os versos, cadenciando a narrativa envolvente.

²¹ Essas definições e os trechos destacados das métricas foram extraídos do Dicionário Brasileiro de Literatura de Cordel, publicado pela Academia Brasileira de Literatura de Cordel, 2005.

Essas formas de composição da poesia determinam o ritmo e, até mesmo, o tema da narrativa. O poeta pode optar por uma métrica de acordo com o mote oferecido, assim como pode acordar com seu parceiro qual será a modalidade predominante na cantoria. Os cantadores acabam por fortalecer parcerias, porque entendem que a hora de compor as improvisações se torna mais fácil. É preciso acertar pequenos detalhes com o parceiro, para saber quando mudar a rima e que tipo de verso pode melhor se adequar à circunstância.

Eles, assim, acabam estabelecendo duplas fixas. No momento de acertar um contrato, fixam o parceiro. Miguel Bezerra e Zé Duda, por exemplo, são parceiros constantes. Bezerra afirma: *Com o Zé é mais fácil. Tem gente que sabe, cantoria boa só com Miguel Bezerra e Zé Duda*. “Ah é muito difícil encontrar cantador bom pra cantar comigo. Fulano até sabe: ‘poxa, Azulão, não te chamei porque não encontrei ninguém pra fazer uma boa peleja contigo’. Então sabe como é...” (Mestre Azulão).

Como os poetas seguem por algumas horas a apresentação na Feira, a duração da peleja pode demandar alternâncias quanto às métricas. Os versos mais longos exigem mais criatividade, por isso, são solicitados no ápice da apresentação ou quando a Feira está lotada. Os versos de cinco sílabas, mais ágeis, aceleram o ritmo da cantoria e permitem a mudança do tema em tempo hábil. Sobretudo, as modalidades acima destacadas compreendem o estoque de rimas de que precisa o poeta para usar na sua apresentação.

Para ser um cantador reconhecido pelos parceiros, é indispensável memorizar todas as métricas. Na fala de um cantador, “antes de aprender a ler o poeta já sabe fazer rima”. A rima facilita o recurso de memorização. Os poetas memorizam toda a estrofe a partir de um folheto antigo, como o de Leandro Gomes de Barro e José Pacheco da Rocha, ou da peleja incrível de Natanael de Lima com Apolônio Alves dos Santos, “grandes poetas”, no termo dos cantadores. Mas esses poetas não precisam ser lidos. A declamação em voz alta e pública permite todo o conhecimento por parte do ouvinte. Retornando às praças, é provável que o uso repetido dos versos numa cadência única e as rimas, por muitas vezes enunciadas, tenham oferecido aos poetas a apostila necessária para sua formação. Nessas praças, a configuração circular do espaço permite a ambiência agregadora, em que se reverencia imensamente a presença da voz.

Nesse sentido, também a roda de cantoria funciona como arena para o combate dos versos. O espaço funciona como referência da poética. Os poetas, ao lembrarem-se das feiras e praças, lembram das rodas de cantoria e confirmam a lembrança de um velho poeta que acompanhavam aos domingos ou das pelejas que aconteciam em festas oficiais da cidade. A memória da infância e da adolescência predomina em suas falas, quando indagados de como aprenderam a fazer rima.

De onde eu vim todo mundo sabia fazer rima. Até as meninas sabem o que é mote e como fazer rima. Eram tudo crianças e a gente ouvia um bom cantador com a viola. Às vezes não tinha instrumento nenhum. Tinha vezes também que a gente já sabia a estrofe. Tudo assim muito... Natural. No Nordeste tem muito cantador. Lá tem cantador por todo lado. É a fertilidade da poesia. Todo mundo gosta de ver. Nas festas não falta cabra pra fazer a rima e todos prestam atenção. Não é como aqui não. Aqui se vê cada besteira na rima. Eles acham que é rima. Coitados. São uns manés (Mestre Azulão).

2.4 A MEMÓRIA

A técnica central da poesia oral localiza-se, sobretudo, no poder de manejar as palavras. Quando verbalizadas, as palavras têm de ser continuamente repetidas para não se perderem. Tais palavras estão sempre conectadas com o cotidiano, acervo fácil de memorização. A memória, nesse caso, exerce um papel muito diferente, na cultura oral, daquele que é exercido na cultura escrita. Digamos, que a existência da palavra falada só exista até a soletração do último som, depois se perde. Então, como foi possível não esquecê-la? É aí que o processo de memorização, baseado em estruturas formulares, vai abrir uma nova oportunidade ao discurso verbal.

Demonstrando destreza na atualização do enredo, somada à estrutura tradicional, o repentista domina as técnicas mnemônicas e, na medida em que o narrador recorre a temas fixos e a frases metricamente ajustadas, recorre a essa técnica de memorização. Como elucidara Walter Ong (*ibid*), essa estrutura formular é referente, de modo genérico, a frases ou expressões, tais como provérbios, repetidas de modo mais ou menos exato em versos. Tais repetições possuem, na cultura oral, mais do que em qualquer outra, a função de difundir uma informação, uma opinião ou uma assertiva sobre a realidade.

O poeta oral deve possuir um repertório abundante de epítetos, a que deve recorrer à medida que ele conta sua história. Os epítetos – isto é, palavras ou frases que qualificam pessoas ou coisas – bem diversificados são suficientes para cumprir qualquer exigência métrica. Quanto aos poetas mais experientes, esses deveriam ter seu próprio leque de epítetos, para gerar suas próprias frases metricamente ajustadas. Quando da apresentação dos repentistas, nota-se o mesmo recurso de composição, uma vez que, em vários momentos, os poetas se utilizam das chamadas frases de efeito. São sempre frases de impacto, muitas vezes, de cunho moral, versadas nas pelejas. O poeta emite um epíteto final, causando graça ao público e incitando o parceiro a retribuir com o mesmo efeito.

O conteúdo moral é explícito quando a saia curta de uma bela dama, que circula pela Feira, vira verso. Ela está com duas amigas. Para e observa um pouco para cochichar e soltar risadas discretas com uma das amigas a seu lado. Observo o olhar do cantador, que logo voltava seus olhos para o mesmo alvo que eu identificara: a moça da saia. A saia era o mote. O cantador, então, pisca para o parceiro, para logo iniciar a peleja. Eles criam versos de modo a disputar o *“coração da donzela que esquecera da saia bordada pra ela”*. A moça, distraída com as amigas, resolve circular pela Feira e se afasta, desprezando os versos destinados a ela. Os cantadores, percebendo a distância de sua musa, mudam o tom da cantoria. E, para os homens presentes na plateia, o tema romântico perde o sentido.

O poeta exalta-se num verso caprichado sobre a saia e o conteúdo que a preenchia, eu diria, numa atitude quase erótica. Outros muitos risos. O outro cantador retorna com um verso, mas, agora, o conteúdo é moral, e o que era atraente passa a ser infame e imoral. A moça da saia, que incitara as primeiras rimas, já não mais protagoniza a peleja. Um tema que era particular passa a servir de modelo universal, ou seja, passa-se a questionar as mulheres que usam a saia curta para valorizar a *“dignidade no andar”*. A história tem sua reviravolta. Rapidamente, surge outro mote. Um casal observador entra como tema na cantoria. Isso porque a mulher que acompanhava o homem recebia elogios versados. Era ela *“mulher perfeita e bonita, sabida, de Deus e serena. Boa mãe e boa filha. Que em nosso peito brilha”*.

Na apresentação dos repentistas, os versos são recitados para se referirem ao público. No momento em que a pessoa se aproxima para ver o espetáculo, o poeta, perspicazmente, cria um verso para atrair o expectador e mantê-lo concentrado na história. E, assim, ao final

da apresentação, as pessoas deixam, numa cesta estrategicamente colocada à frente dos cantadores, qualquer quantia em dinheiro, como retribuição por terem sido, naquele momento, as protagonistas da história. Durante uma de minhas conversas, pergunto ao repentista Miguel Bezerra qual seria sua fonte de renda e ele, imediatamente, me responde que vive das “contribuições” do público, que acontecem durante as apresentações de sextas, sábados e domingos na Feira. E, ainda, graças ao *status* que esse tipo de arte adquiriu, é comum o poeta palestrar em universidades, por cachês que variam — segundo ele — de cinquenta a cem reais.

Em especial, numa noite de sexta-feira, os poetas, para angariar mais atenções, apelam às frases provocativas e, por um chamamento, convidam alguém da plateia para fazer parte do jogo poético. Enquanto protagonizam os versos, as pessoas permanecem por alguns minutos, até se cansarem e irem embora, mas não antes de serem incitadas a retribuir com dinheiro os versos destinados a elas. Assim fazem. Um casal dá dinheiro a seu filho. Ele, rapidamente, coloca a quantia na “caixinha” e recebe versos recheados de agradecimentos.

Afora a finalidade econômica, a intenção primeira do poeta é interagir com os ouvintes. A respeito do aspecto monetário envolvido nas apresentações, explica Slater (1984): *“Embora determinados a ganhar a vida, a maioria dos poetas pensa no folheto não apenas como um meio, mas como um estilo de vida”* (SLATER, 1984: 205). O processo de interação, portanto, se reflete na própria concepção verbal do discurso, na medida em que as expectativas do público contribuem para a fixação dos temas e das fórmulas. As palavras proferidas são sempre modificadas de acordo com a circunstância e os poetas, embora rigorosos com sua métrica, buscam sempre o ajuste formal às improvisações de última hora.



Repentistas entretêm o público

2.5 “PRA RIMAR TEM QUE SABER BRINCAR”

Os poetas querem, a todo o tempo, estabelecer contato com a plateia. Não é interessante para eles que ela seja muito inconstante. Não se trata apenas de caprichar nos versos para receber o dinheiro. O público determina, mesmo que involuntariamente, a apresentação. Os ouvintes oferecem os temas, os motes, provocando graça, humor, romance e drama, elementos que não podem ficar de fora da narrativa. O poeta, por um momento, pode escolher um tema aleatório e compor rimas, enquanto uns poucos mal observam. Mas essa é uma estratégia temporária, até que um alvo possa ser identificado para se criar bons versos.

O público é muito importante sim. A gente até já conhece pessoas que vêm e gostam da cantoria que a gente criou pra eles. Quando se faz bem agrada logo. Não tem erro. Veja, tem cantor aqui que gosta de provocar com a mulher dos outros. Eu digo: não pode rapaz. Tem que conquistar as pessoas. Tem que dizer pra elas coisas que elas gostam de ouvir. Ninguém quer ser xingado. A gente procura adivinhar o que as pessoas gostam de ouvir. Tem sujeito que a gente entende que é do Norte, quer ouvir sobre a terrinha, os

amigos de lá, a música boa do Norte. A gente entende logo. Então fala sobre sertão, as coisas boas de lá, né?! (Miguel Bezerra).

“*Tem sujeito que a gente entende que é do Norte*”. Interessante observar, a partir dessa afirmativa, como os poetas decodificam seu público. Em situações de minha pesquisa, sempre que levava meu caderno às mãos, era identificada como estudante. Os versos destinados a mim procuravam exaltar minha inteligência. Os poetas, então, analisam a partir de roupas, objetos, gestos e feições quem é o ouvinte e o que pode agradá-lo. Captado um sinal, eles buscam, em sua reserva de rimas, um verso apropriado que agrade o outro. É estabelecida, assim, uma relação, também entre o cantador e o ouvinte, em meio a um processo de interação na cantoria. Noutro aspecto, temos a relação entre os próprios ouvintes entre si, que demandam o rumo da apresentação, acordando um mote entre eles.

“... *quer ouvir sobre a terrinha, os amigos de lá, a música boa do Norte*”. Uma vez reconhecido o público, o poeta procura trabalhar suas rimas de acordo com a preferência de seus ouvintes-parceiros. Os imigrantes constituem um público muito valorizado e, logo, são revisitadas grandes cantorias que buscam exaltar a terra do Nordeste. Um clima de nostalgia predomina nessas situações. Pude observar, em especial, uma constância aos domingos, pois “*domingo é um dia essencial para o trabalho. É quando se encontram os nordestinos que gostam da poesia*” (Mestre Azulão). Gostam dos versos referidos a eles, apreciando-os atentos. Uma mistura de saudade e pesar domina a cantoria. A voz está cada vez mais arrastada. Então, o poeta busca compartilhar daquele sofrer com o ouvinte. Uma história particular se condensa à história do outro. Tal história se pretende comum e se refere à dor da partida, à ausência, à solidão. O drama preenche agora a narrativa.

Os poetas reservam para si o direito de versar sobre suas experiências e as experiências dos outros. Buscam cativar a plateia, convidando-a a fazer parte dessa biografia de vida. Através de um repertório ordinário, emitem algumas sentenças a respeito da vida simples, do homem trabalhador, do imigrante, seus hábitos e tradições. O que a vida lhe propôs a ensinar? Experiências, tragédias e angústias. A arte se insere no quadro histórico-social do desenvolvimento do homem.

Esta última sentença remeteu-me a outra, colocada por Lukács, que entende a necessidade da arte de conectar-se às amarguras, às infelicidades, às paixões da vida humana.

Retrato do sentimento e da emoção que guia o homem, mesmo suplantado pela vida moderna, uma arte que corresponde à necessidade de comunicar-se com o universo e consigo mesmo. “*A íntima poesia da vida é a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens*” (LUKÁCS, 1968:65).

Nesse universo de possibilidades da língua – a multiplicidade das fórmulas, dos signos, as sonoridades, as imagens, a mnemônica –, o repentista se apropria da palavra, que atua evocando uma realidade muito própria, instaurando outras formas de discurso. A poesia representa a possibilidade de questionamento, o olhar do homem diante do mistério do mundo, do explicável e do inexplicável. O repentista fala do que vê, do que sente e do que ouve. A plateia responde na mesma medida, como a partilhar esse fluxo de experiências.

O meio em que se processam essas palavras cantadas é particular, um meio em que se liga a poesia à vida. Para isso, os poetas representam a vida à base de muitas cores, de muitas imagens e, mais ainda, de muitos versos. Tomando o signo como o “*papel principal de representar, o de tomar o lugar de outra coisa evocando-a a título de substituto*” (BENVENISTE, 1989: 51), o repentista parece abusar todo o tempo dos signos, trazendo a presença de algo ausente, potencializando o imaginário. O contador de histórias se permite construir outros mundos pela poética, via uma estética rimada direcionada ao público ouvinte.

Nesse contexto, o poeta captura as histórias, num misto de realidade e ficção, versificando sua experiência no mundo, sintetizando-a nas métricas, comunicando o imaginável, transpondo o mundo do sertão para outros mundos. Essa ambiência mítica tece de luminosidade a apresentação. Os cantadores atualizam esse repertório mágico com as tonalidades do cotidiano. Eles reproduzem, a cada fim de semana, esse cronograma, que, apesar de parecer repetitivo, surpreende os participantes da plateia, como fez a esta que vos escreve. O cotidiano revela toda sua dinâmica. A cantoria nunca é a mesma. Tampouco a preparação do espetáculo. Tudo era assim, muito revelador.

2.6 CORPO EM PERFORMANCE: A AÇÃO DE IMPROVISAR

Com as mãos, o poeta Azulão teatraliza para contar sua história. Uma mão segura o folheto de cordel, enquanto a outra pretende protagonizar toda a cena. Azulão inicia a narrativa com a voz envolvente. A mão protagonista inicia movimentos leves, para, depois retomar o ritmo lento. Mais alguns versos e o ritmo é outro. A narrativa agora quer alcançar o clímax. Os dedos se contraem para formar o punho fechado, para cima e para baixo, o movimento da mão segue firme e seguro. Isso acontece por alguns minutos. A narrativa passa para um terceiro momento. Chega-se ao desfecho, a moral da história induz à abertura da mão, mas o dedo indicador sobressai imponente, não se vê mais os outros dedos. Apenas aquele que indica uma sentença reveladora e surpreendente. O dedo indicador para e simula uma direção no horizonte. Chega o silêncio, depois, o verso final. Mas o dedo, ainda levantado, compõe a imagem final da narrativa, contundente, reveladora.



O corpo, elemento fundador da comunicação, invoca para o espaço cênico o narrador-ator, trazendo a dimensão de ação, de prática, de movimento, em que vão se coordenar os gestos, as falas, as inclinações, as rejeições, as reverências, todos os elementos de expressividade que encontram na atitude corporal seu ambiente. Todavia, o campo corporal inscreve-se e é inscrito no ambiente de sociabilidade que o produz. Na ausência do corpo, se assim podemos imaginar, numa atitude hipotética, as falas, os gestos, ou mesmo o silêncio, são aprisionados, uma vez que seu fio condutor, o corpo, deixa de efetuar sua função gerativa, reprodutiva, de transferência de sentidos.

Estes últimos termos a que me referi, como geratividade e reprodutividade, remetem-se, propositalmente, à perspectiva de Pierre Bourdieu, quando de seu entendimento sobre *habitus*. Retomando a noção de *habitus* e com referência à reflexão de William Hanks (2008) sobre tal autor, traço um paralelo entre a noção de enunciado de Bakthin e a de *habitus* de Bourdieu, como conceitos-chave que pleiteiam, de forma significativa, a dimensão de corporeidade.

À luz das considerações de Bourdieu, já comentadas no capítulo primeiro, o corpo do artista encarna as disposições duráveis, que indicam um modo de gesticular, uma forma de encenação característica de seu modo de ser. Tudo isso é engrandecido na medida em que o cantador apela a um falar carregado de sotaque, acompanhando a postura firme que se assemelha à atitude viril do sertanejo forte, como nos apresentara Euclides da Cunha. Um imaginário constituído em torno dessa figura emblemática, quando se fala e se pensa na música do sertão, carregada dos muitos estereótipos sobre o nordestino bravo, labutando pela sobrevivência no Sul do país.

Por conseguinte, Bakthin expõe o corpo como a matéria criadora, que agrega desde as atitudes e funções humanas aos elementos cósmicos do universo que experimenta no próprio corpo o cosmos. O corpo em movimento, em estado de constante construção, absorve as experiências, as expectativas dos homens, e, nele, efetua-se a imaginação, a profanação, a sacralização, retratadas na literatura da Idade Média. O corpo referido fala por si só. Esse corpo fala das atitudes escatológicas de uma sociedade, que inscreve suas necessidades naturais na imagem artística grotesca do corpo. Os acontecimentos cotidianos, como o parto e

a morte, imprimem o *drama corporal*, que não desvencilha ordem, caos, valor, ética, moral, dos corpos desses agentes e atores.

Retomo, portanto, as atitudes da fala no contexto da prática social em que a entonação, com suas possibilidades rítmicas, e a corporeidade são elementos indissociáveis que se conjugam no enunciado. Ou seja, conjugam-se na dimensão de sua dialogicidade entre falante e ouvinte, que remete à noção de jogo, neste contexto, de jogo poético entre o poeta e o público. Esse jogo pressupõe provocação e resposta. Mesmo que esta seja silenciosa, a comunicação oral não é monólogo puro: ao contrário, ela requer um interlocutor, que, apesar de pouco ou nada falar, responde com um gesto, uma expressão, uma gargalhada que indicam o clima e que são apreendidos perspicazmente por quem comanda o jogo. Assim, na praça dos repentistas, os poetas têm sempre o cuidado de satisfazer o público, sentem quando não estão agradando e mudam o tom e o tema da cantoria. Para um público diversificado, sabem que o estoque de repertório deve ser bem amplo, a fim de impressionar os gostos variados.

Como salientado anteriormente, determinadas figuras assistem ao espetáculo. São, geralmente, homens também imigrantes das regiões Norte e Nordeste e que já conhecem os repentistas. Esses são os mais exaltados, principalmente, quando acontecem as interpelações mais provocativas, daquelas que incitam um homem traído ou uma mulher muito graciosa. Foi-me relatado que, durante uma das apresentações que ocorreu numa madrugada, um dos repentistas, já um tanto embriagado, meteu-se numa confusão por, justamente, provocar um rapaz com versos sobre “chifrudos”. Entretanto, a atmosfera do espetáculo é, geralmente, tranquila e atrai desde crianças a idosos. É bem verdade que o público vai se alternando, mas a agudez do poeta é demonstrada na capacidade de atender à diversidade presente com rimas variadas e na imposição de sua presença corporal, que, de longe, convida os ouvintes, sustentando a apresentação.

Em geral, se apresentam sentados, apoiando suas violas sobre o corpo. Mantêm-se no centro da praça, num pequeno púlpito, privilegiando sua visão e atraindo mais olhares para o palco. Estar sentado não imobiliza o poeta, mas o mantém concentrado no instrumento melódico e, também, na percepção dos ouvintes ao redor. Não desviam o olhar do público, estão sempre atentos a quem passa. Suas cabeças seguem firmes no horizonte, identificando

os alvos de seus versos. Respondem, por meio de suas faces, às deixas e aos motes oferecidos pela plateia.

Seja com um sorriso ou com um olhar mais fechado por entre os contornos retraídos da face, expressão típica do poeta, que está prestando atenção no que o outro tem a dizer. Tais atitudes compõem o arsenal de improvisação de que dispõe o intérprete. São recursos imprescindíveis para capturar a atenção do público, que por sua fugacidade, parece desestabilizar a apresentação do cantador. O poeta parece abusar, durante todo o tempo, de táticas para capturar atenção. São verdadeiros especialistas na arte de envolver o espectador com gestos e atitudes reverenciadoras, misturadas com o cômico e o provocador.

Se a posição sentada limita a extensão corporal do poeta, o corpo passa, então, a se concentrar ainda mais numa dimensão muito importante que dá vida à *performance*: a voz. “(...) a voz projeta o corpo no espaço da *performance*”. É o que Paul Zumthor (*ibid*: 243) assinala, ao referir-se ao poder da voz, que nesse contexto é entoada com segurança e domínio, sem perder a fluidez e acompanhando sempre o ritmo melódico da viola. O poeta concentra sua energia na voz e preocupa-se em torná-la clara e audível. Ela é o fio transmissor da mensagem e, aliada aos gestos, compreende a totalidade de recursos de que dispõe a *performance*.

A vocalidade supõe não somente aquele que emite, mas, sobretudo, aquele que aciona os sentidos de sua audição, condicionando a troca mútua persistente na comunicação. Interessante pensar como esses elementos, em seu conjunto – corpo, voz, audiência –, compreendem esse enquadramento mais amplo, em que a *performance* surge como elemento principal na composição do papel do artista. É nessa tarefa de compor os movimentos que muitos sentidos são acionados, conferindo as deixas propositais dadas pelos cantadores, as palavras com duplo sentido em que o público, em especial o masculino, mais se exalta. Pelo “modelo das piscadelas” (GEERTZ, 2008), interpretamos melhor os muitos sentidos contidos numa ação.

(...) está o objeto da etnografia: uma hierarquia estratificada de significantes em termos dos quais os tiques nervosos, as piscadelas, as falsas piscadelas, as imitações, os ensaios das imitações são produzidos, percebidos e interpretados, e sem os quais eles de fato não existiriam (nem mesmo as formas zero de tiques nervosos as quais, como categoria cultural, são tanto

não-piscadelas como as piscadelas são não-tiques), não importa o que alguém fizesse ou não com sua pálpebra (GEERTZ, 2008: 5).

Analisando os sentidos emitidos através da linguagem, Gregory Bateson (1987) se volta para a descrição do que denominamos como *metalinguagem*, duplo sentido contido nas mensagens, conforme Geertz nos apresenta, de modo similar, através do modelo das piscadelas. Assim como nas piscadelas mencionadas por Geertz, Bateson baseia-se na análise das comunicações interpessoais preenchidas de ambiguidade e distorções, que indicam que, para comunicar, devemos trabalhar com os muitos níveis de sinais emitidos nas mensagens. Bateson nos apresenta uma análise da comunicação no campo do ordinário, das convergências situacionais do cotidiano, em que a existência de uma metacomunicação reivindica os elementos emotivos, as percepções e expressões executadas sob ação da atividade humana em sua contingência. Esse autor nos ajuda a pensar a interação social no plano do cotidiano, do familiar e nos fornece o método de estudo de caso, a fim de atentar para as falas vulgares carregadas de muitos sentidos.

Sentidos evocados por um olhar atravessado, por um arregalar dos olhos, por um esticar do pescoço, por um franzir entre os olhos num verdadeiro “trabalho da face” (GOFFMAN, 1970). Retornemos ao uso do corpo. Instrumento que manipula a linguagem, que trabalha para a transmissão da mensagem e que imprime um sentido. O corpo que opera todos os sinais transmitidos é marcado pelo *habitus* e, assim, reproduz técnicas, falas e ideias. Esse corpo fala, também, de um conjunto de representações. Fala de um modo de ser particular, de uma atitude de sabedoria e de originalidade. É o corpo do poeta. Corpo que agrega a fala mansa quando de uma entrevista, da postura ativa quando de uma apresentação oficial na Academia. Corpo que repreende um casal que desconhece a poesia. Durante todo o tempo a presença corporal se impunha. Mais do que isso, o próprio modo dos poetas de relacionarem-se comigo definia a postura intimidadora e de influência. Eu também era cooptada por esse idioma corporal.

2.7 A ETNÓGRAFA EM CAMPO

Nesse emaranhado de sons, de falas e de cores, a primeira percepção do cenário confunde, desorienta. Na tentativa de investigar aquele palco, onde se apresentam os repentistas, e imbuída da pretensão de assumir uma postura neutra de pesquisadora, fui

“orientada” pelos meus observados a participar da festa, a ser mais uma do público a se fixar na *performance* dos poetas. Nesse contexto, percebi que fazia parte da audiência, minha presença suscitava temas aos cantadores e eu participava das provocações aos outros expectadores com risos, consentindo a apresentação. Portanto, me posiciono no campo e entendo que minha visibilidade influenciava aquela dinâmica.

Ao ser identificada como pesquisadora, o tom era outro e passei a trabalhar os dados de campo a partir de tal evidência. Ao optar por um caráter participativo no campo, percebi que me aproximava da ideia de interação proposta por Roberto Cardoso (2000) em *Olhar, Ouvir e Escrever*, que compreende esta dinâmica interacionista do campo, no qual o sujeito e o objeto de investigação estão situados num mesmo plano de troca. Uma nova dimensão do trabalho de campo, que abre caminho para a compreensão do verdadeiro sentido de *interlocutor*²².

A experiência que tive em campo reforça a presença imposta e constante dos agentes daquele ambiente na minha pesquisa. Descobri, no campo, que poderia ter um interlocutor que pudesse suscitar, junto comigo, questões, digamos, antropológicas. Meu Doc²³, vendedor e estudioso do cordel, prontamente se dispusera a me ajudar nesse trabalho. Levantei algumas questões, como a valorização do Nordeste na poesia cantada pelos repentistas e ele, habilmente, me suscitou outras reflexões, mais profundas do que as em que eu tinha pensado.

Acredito que o campo é exatamente esse processo de fazer e aprender, lições importantes para o antropólogo. Não houve dificuldades para um diálogo proveitoso. Meu interlocutor, rapidamente, respondia a qualquer pergunta que eu acabava de formular e me

²² Alba Zaluar, discorrendo sobre a relação pesquisador/pesquisado, acrescenta que, nela, não prevalece uma passividade do “nativo”, mas este também participa do processo de investigação do pesquisador: “*A própria tensão sujeito/objeto é negada pela afirmação de que todos são sujeitos críticos e autônomos numa mesma ação política, ou seja, a distinção e o conseqüente distanciamento entre observador e observado deixariam de ter cabimento dissolvidos que ficam pelo engajamento num mesmo projeto político*”. Ver Alba Zaluar, “*Teoria e Prática do Trabalho de Campo: Alguns Problemas*”. In: *A Aventura Antropológica*. Org. Ruth Cardoso. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p.32.

²³ E. Dantas, paraibano, formado em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, estudioso do cordel e defensor ativo da preservação da cultura do Nordeste. Devido a sua formação acadêmica, Edilson emprega nas suas falas, análises apuradas sobre o processo de transformação da poesia. Ele estabelece relações com os pesquisadores e, assim, busca refletir sobre a composição da poesia e o meio em que ela é divulgada. Todo o tempo percebi em Edilson o conflito entre estar aliado aos poetas e, por outro lado, assumir o lugar do pesquisador distanciado para problematizar sobre aquele processo de produção. Por tudo isso, a orientação desse meu informante remeteu-me ao Doc de Foot-White em *Sociedade de Esquina* (2005), em que o informante também levanta questões cruciais para a análise do antropólogo.

acrescentava informações que eu desconhecia. Acredito que, na situação de jovem mulher e estudante, o homem se propõe a afirmar sua posição e seus conhecimentos, colocando-me na posição de aprendiz. Durante minhas conversas com Dantas, sempre havia interrupções de repentistas prontos a interceder no assunto. Sem que eu solicitasse ou perguntasse, lá estavam eles, parados a minha frente ou sentados à mesa, dispostos a gastar horas de conversas e partilhar da nossa bebida que, no meu caso, resumia-se a refrigerantes. Numa das ocasiões da pesquisa, um dos repentistas, muito solícito, pôs-se a recitar versos, todos se referindo carinhosamente a mim, porém, acompanhado do pedido de um copo de cerveja, que rapidamente era atendido.

Entre eles, sempre ocorria uma divergência quanto à descaracterização dos considerados elementos típicos da Feira de São Cristóvão, no que diz respeito à introdução de novos gêneros musicais e novos cordelistas, inovações que não eram vistas com “bons olhos”. Dantas, em tom político e reivindicatório, atacava os colegas, dizendo estarem entregues ao mercado e ao serviço dos administradores da Feira. Os outros sensibilizados, ao final, não se dispunham mais ao argumento para rebate. A questão da gestão da Feira sempre gerou controvérsias: enquanto tocávamos no assunto — acompanhado de certa dose de exaltação — algumas figuras circulavam a nosso redor para ouvir a conversa, eram aqueles a quem Dantas chamava de “bodes expiatórios”.

Geralmente, esse meu informante privilegiado, me induzia a colocar em meu trabalho as questões políticas que ele considerava relevante. Como um verdadeiro defensor do que para ele é a cultura nordestina, atacava toda e qualquer interferência sobre os elementos “típicos” de sua cultura. Tudo era motivo para seu discurso de insatisfação: durante uma de nossas entrevistas, por exemplo, o barulho de *rock* interrompia, frequentemente, a conversa. É quando ele se vira para mim e resmunga sobre a inadequação da música. E mais, afirma que o local tem se mercantilizado cada vez mais, perdendo o caráter original. Fala sobre restaurantes enormes com ar-condicionado, que destoam completamente do ambiente de Feira e, em tom crítico e por motivações ideológicas, Dantas afirma a necessidade de preservação da cultura nordestina.

Pergunto aos repentistas se eles partilham dessa opinião. Na verdade, eles não se opõem ao colega, considerando-o como um representante e um porta-voz da comunidade

nordestina da Feira. Temem pela extinção da arte do cordel e do repente, mas se sentem incapazes de reverter esse processo que lhes parece natural. Têm consciência do processo de aglutinação de outros elementos que são incorporados à poesia, como a formação de um novo perfil de poeta. Esses poetas mais antigos visionam as mudanças e, por isso, sentem que é o momento de se posicionarem politicamente.

Quanto à questão da renovação dos poetas, destaco algumas ressalvas. Todos os repentistas que conheci e, principalmente, os que mais colaboraram com esta pesquisa, têm idade superior a cinquenta anos, são imigrantes das regiões Norte e Nordeste, residindo aqui desde a década de 50, onde encontraram, no cordel e no repente, uma forma de complemento de renda e até de sustento. Seus descendentes, afirmam, poucos se interessam por tais atividades e, no que diz respeito ao Rio de Janeiro, apenas estudiosos e acadêmicos, se propõem a produzir cordéis e repentes. Estes, para os repentistas, perdem o que seria uma “qualidade genuína”, que não se aprende em universidades, mas somente a partir de uma vivência cotidiana com a realidade nordestina — realidade esta criada pelos poetas — matéria por excelência dessa arte.

Essa nova tendência de perfil de poeta se verifica, como vimos, na composição da ABLC, onde algumas cadeiras são ocupadas pelo perfil cordelista-acadêmico. Há alguns anos, o que se denominou cultura popular vem chamando a atenção de pesquisadores; muito se publicou sobre cordel, o que conferiu projeção e *status* a esse tipo de arte. É comum cordelistas e repentistas se apresentarem em universidades, conferindo palestras, o que demonstra um interesse atual pela arte e cultura nordestina. No entanto, o cordel e o repente se configuram – para os cordelistas e repentistas imigrados – como elementos característicos de sua cultura. A elaboração dessa arte é resultado de uma disposição e de uma mentalidade que compete aos artistas daquela região. É como se somente eles tivessem o ingrediente necessário para desenvolver essa atividade com qualidade e sinceridade.

O discurso é de resistência e de defesa de uma autenticidade. Reivindica-se tal autenticidade numa situação de desestabilização de uma estrutura, causada por mudanças em alguns de seus elementos originais. Esse é o momento de instabilidade. Cabe aos poetas preservar a estrutura que lhes pertence, apegando-se, portanto, a um discurso de tradição para a manutenção de sua posição. É como se eles se sentissem numa situação de perda de suas

qualidades poéticas mais originais. Estando isso evidenciado, surge um discurso de proteção e salvaguarda da arte e do saber próprios do nordestino. Simula-se, portanto, “*a retórica da perda*”, frente a esses processos de desequilíbrio, como nos apresentara José Reginaldo Gonçalves, em sua tese sobre o discurso de defesa do patrimônio no Brasil (*ibid*).

2.8 REPRESENTAÇÕES: AS IMAGENS QUE CERCAM A FIGURA DO POETA “REPENTISTA TERRÍVEL E ALTAMENTE AMEAÇADOR”

Percebemos como os cantadores elaboram concepções a respeito de si mesmos, como poetas, e a respeito dos não-poetas. Há, portanto, um sistema de crenças sobre o ofício de poeta, seja ele repentista, seja cordelista, ou ambos. Eles alcançam uma imagem de si mesmos como artistas extraordinários, possuidores de um dom misterioso que o distingue de todos os demais. Ao se posicionarem como artistas autênticos e tradicionais, criam a separação entre eles, “poetas de bancada”, “poetas de peito” e os “poetas-acadêmicos”, estes últimos, vistos como *outsiders* (BECKER, *ibid*). O dom adquirido pelos primeiros não pode ser passado para os segundos, porque não é transmitido por instrução. Os “tradicionais” elaboram, desse modo, uma noção de diferença intransponível e definidora de sua personalidade singular. Para isso, são contadas histórias dos grandes poetas, revelando aventuras cinematográficas, e apresentações incríveis e espontâneas.

Isso se torna explícito em minhas conversas com o repentista Miguel Bezerra. Em tom de autoridade, o poeta lista uma série de pré-requisitos indispensáveis a um bom repentista: adequação às métricas, um bom estoque de rimas, condições que poderiam ser ensinadas e, assim, aprendidas. Porém, um diferencial torna esse repentista, segundo ele próprio, especial: o poder e a agudeza de sua memória, habituada desde a infância aos versos e aos cantares. A memória, associada à herança dos antepassados, constitui a singularidade da poesia cantada e impressa nordestina. Nesse momento, como em outros, histórias são contadas a respeito dos grandes poetas, daqueles que “*não se fabricam mais*”, aqueles que podiam versar pelejas durante quatro, seis dias, acrescentando rimas de desorientar seu parceiro. Esses seriam os verdadeiros poetas, nascidos numa região que lhes incentiva a demonstrar e a dominar sua arte.

Sob o lastro da tradição, os cantadores atualizam um discurso ora apelando ao antigo, ora cedendo espaço ao novo. Quando deslocados de seu manancial poético – de seu reservatório de rimas e versos – o poeta deve recorrer sempre à sabedoria adquirida na terra de origem. E, quanto a elementos inovadores do lugar em que residem – a não ser pelas novas tecnologias para a impressão de cordéis, pela oferta de bons instrumentos musicais, entre outros avanços benéficos –, não passam de matéria bruta que só acrescenta superficialmente, já que a matéria orgânica que dá vida à arte é essencialmente e exclusivamente concedida ao poeta nordestino.

Vemos como esses caracteres performáticos são recriados, a fim de reforçar uma identidade desses imigrantes, quando deslocados de sua terra natal. No contraste dos estilos e modos de vida da região do Sudeste brasileiro, os repentistas e cordelistas revestem-se de uma vestidura verbal e não-verbal que os identifica como artistas diferenciados. Desse modo, empregam elementos da tradição, autorizando esse passado dos trovadores e rapsodos, por saberem administrar um vasto repertório de rimas, que preenche essa memória singular dos poetas orais.

Na confluência de estilos de vida distintos, na adoção de instrumentos técnicos, como as caixas de som e o microfone, o repentista se adapta ao novo cenário da modernidade, apesar de se impor como artista genuíno, reforçando sua especialidade, administrando um dom e qualidades raras. Apelando à tradição, recorre a esse caráter de autenticidade, do exclusivo, à maneira de como coloca Martín-Barbero (2006) sobre a cultura do artesanato. O repentista, como o artesão, representa a raridade, enquanto a variedade de sua padronagem resultaria mesmo numa imperfeição. Discorrendo sobre as tendências evolutivas da arte, Benjamin (1985) visualiza a ruptura da tradição com o advento da reprodução técnica. Isso ocorre na medida em que o reproduzível substitui a existência única da obra, constituída na ideia de uma tradição, para permitir que a reprodução venha ao encontro do espectador, atualizando o objeto numa existência serial.

Uma vez que o repentista repousa sua arte no argumento da tradição, ele clama à originalidade de sua obra de arte, atualizando um discurso contrário ao fazer do repente como produto técnico e reproduzível. Nessa medida, o poeta ousa denominar a sua arte de maneira natural, espontânea, atitude que expressara Becker (1976), ao afirmar como os

participantes do mundo da arte encaram suas atividades como artísticas, por consideraram-nas fruto de um dom e sensibilidade raros. Contudo, Becker contesta, demonstrando que a arte não se configura naturalmente, mas como produto de uma rede colaborada de cooperação, exigindo, por sua vez, uma divisão do trabalho.

Slater (1984) nos apresenta, de modo semelhante, como o poeta exprime a visão de sua arte como criador, reforçando uma relação de identidade com a obra. Emerge a face individual, aliada ao dom da inspiração, caracteres que, somados, alimentam o senso coletivo acerca da literatura de cordel e do repente como obras autênticas, “puras”, reforçando o imaginário folclórico da cultura popular²⁴. O coletivo se apropria desse discurso de qualidade rara, justificando e realimentando a postura do poeta singular:

Autor e audiência cultivam ativamente toda uma mitologia a respeito da literatura de cordel. Entre seus principais dogmas há: “Poesia é um dom, vem do berço”, “O poeta não aprende seu ofício com ninguém, aprende tudo sozinho”, “O poeta é a voz do povo” e “O melhor poeta é o que sabe mais depressa agradar” (Slater, 1984: 182).

Os próprios poetas referem-se ao ato de composição mais explicitamente como inspiração, a visita da musa, traduzir a história em versos ou simplesmente versejar. A maior parte dos autores de cordel orgulha-se muito da invenção (*ibid.*: 183).

Assegurando o discurso da originalidade, o artista repousa sobre um imaginário constituído em torno dessa figura enigmática. A literatura, por sua vez, alimenta essa postura, já que lança as ideias, recuperando memórias, criando e recriando as personagens. Vejamos a figura de Zé Limeira, considerado o “Poeta do Absurdo”, título que dá nome ao livro de Orlando Tejo (1980). Tal obra propõe fazer ressurgir o lendário poeta por meio de suas facetas extraordinárias, acompanhando os versares inimagináveis cantados em meio ao cenário potente do sertão. Restabelecendo o diálogo com antigos trovadores e menestréis, Zé Limeira desponta como o mago da rima, compondo estrofes desnorteantes, conferindo um tom “surrealista” destacado por Tejo.

Ao longo das páginas do livro de Tejo, conhecemos uma figura ímpar, evocada à guisa de muitos adjetivos, aprimorando a imagem lúdica do poeta. Recuperando a aura do

²⁴ Para um entendimento mais apurado da noção de folclore e cultura popular, ver em Cavalcante, Maria Laura. *Entendendo o Folclore*. 2002.

sertanejo em meio à geografia do sertão, o autor compõe seu personagem a partir de ingredientes já conhecidos, como a força do sertanejo, “*era ele o sertanejo forte, Euclides da Cunha já o dissera*” (TEJO, 1980: 165), o dom de cantar os desafios, versejando de cidade a cidade numa vida errante e única, só possível pela particularidade de sua personalidade. Numa narrativa apaixonada, Tejo preocupa-se em certificar a posição única de seu personagem, que reconstrói, exemplarmente, numa figura complexa, pela qual o leitor vai se envolvendo ao longo dos parágrafos.

A vida estava toda ali. Em vez de sesta, o desafio da distância, o cumprimento do dever. Seu dever era cantar, obrigação dos pássaros, destino das fontes, religião de Zé Limeira. Cantar, que o canto é vida, e ele precisava vencer distâncias para viver. Prosseguia na sua solitária e feliz peregrinação, numa cruzada sem atropelo de relógio, de nenhum planejamento, de nada convencional. Uma alma eternamente aurorescendo nas estradas, tocada de ventos e árvores (TEJO, 1980: 1965).

Colocada a questão da singularidade, reflitamos sobre qual seria a matéria-prima da arte, da poesia cantada em versos: um misto de dom, raciocínio único, proeza com as palavras, memória espetacular, talento nato? Sim, essas são características reconhecidas e valorizadas, mas não seriam também produtos de uma realidade cultural que instiga e determina a produção artística? A partir da contribuição de Geertz (1999) sobre a arte como sistema cultural, passemos a interpretá-la como produto cultural específico do contexto apresentado. Geertz corrobora para o entendimento da arte como resultado de esforço e sensibilidade locais. A construção da arte poética nordestina é, nessa perspectiva, consequência da conjunção de elementos sociais (seca, miséria, sertão, migração e etc.) que circundam os poetas e, assim, determinam as escolhas estéticas e a confecção da obra de arte.

Imaginar o menino Antônio (Patativa do Assaré) no início da década de vinte, quando de ouvido, decorava as quadrinhas que ouvia dos adultos leitores da Serra de Santana, pode ser mais fácil do que identificar na vida simples do mesmo menino características de uma genialidade que seria aferida quando este atingisse a casa dos noventa (FEITOSA, *ibid*:44).

No entanto, o discurso da originalidade persiste em nutrir esse imaginário. Reforçando o papel que dá vida ao personagem genuíno, o poeta assume, com autoridade, o legado da oralidade, que lhe assegura seu caráter singular. Uma herança dos trovadores e menestrelis que confere ao cantador a posse de uma arte tradicional. Porém, a poesia surge, agora, reinventada, moldada a um novo cenário, das rodas de cantoria na Feira de São Cristóvão, dos

encontros dos imigrantes na nova cidade, emprestando, da vida real, os novos elementos que compõem a poesia de hoje. Estabelece-se um novo quadro para a poesia e com ela o surgimento de novos atores sociais, ou seja, outros produtores da arte, assim, são firmadas oposições e disputas na produção poética.

2.9 OS CONFLITOS EM CAMPO

Todas as profissões conspiram contra a ignorância dos profanos (George Bernard Shaw).

Olhe, tem muita gente se metendo a fazer rima por aqui. Eu não entendo. O rapaz pensa que aprendeu uns versos e começa se apresentar, fazer cordel e entrar pra Academia. Ah, tá de brincadeira rapaz! A gente sabe reconhecer um bom repentista. Tem que brincar com as palavras, fazer bonito sabe?! Não tem essa não. Não tem leveza. Nossa poesia é solta. Tem beleza. Eu fico de olho. Sei quem é bom quem não é. Repentista bom vem da Paraíba, Pernambuco, Bahia. Lá, se sabe fazer poesia desde menino. Não se aprende na escola. Têm as festas, os cantadores. A gente tá acostumado (Chiquinho do Pandeiro).

Uma tônica denunciava a relação controversa entre os poetas. Tensões pairavam sob a fala de mais de um deles. O que seria uma omissão passa a fazer parte deste capítulo, revelando outras dimensões presentes no campo da poesia; elas indicam outros modos de relacionamento e emprestam realidade a esta dissertação. Portanto, prossigo na perspectiva de entender o grupo de poetas e as tensões interiores, suas relações de oposição e cooperação, que definem sua posição e o modo de classificar a si e o outro. Perceber como princípios de inclusão e exclusão fazem parte de um processo interativo, em que se articulam as disjunções e as cooperações.

A dimensão de competição se apresentara quando um dos repentistas contestou a qualidade das rimas feitas por um novo perfil de poeta, “cordelista-acadêmico”: graduados, pesquisadores e intelectuais que se empenham na arte poética. Sua contestação deve-se, particularmente, a associar a prática poética a uma mentalidade calcada por um universo típico de quem vive no interior, habituado aos versares, nos quais a viola é o instrumento de cadência. Esta gama de elementos, como o repente, a viola, o cordel, são partes desse

reservatório da chamada música nordestina e, desse modo, são acionados para organizar a noção de pertencimento a um grupo e, assim, firmar interesses afetivos e simbólicos, práticas de sociabilidade no novo território.

Ao se constituírem como grupo de poetas, os cantadores e cordelistas legitimam certos modos e regras de conduta. Isso já foi dito. Porém, o mais importante é que isso serve para estabelecer uma posição e reivindicar direitos. Neste momento de concorrência, em que outros tipos de poetas se propõem a fazer poesia, é preciso registrar lugares e conhecimentos, por isso, constituir redes de influências é tão importante. A Academia se dedica à função de legitimar a profissão de repentista e/ou de cordelista. Sua área de influência não é limitada ao Rio de Janeiro. O presidente Gonçalo Ferreira da Silva confere palestras e integra reunião em Natal com outros poetas, assim me afirmara em outubro do ano de 2009²⁵. Gonçalo compreende o papel de mediador entre os grupos de poetas “daqui” e os “de lá”, e se sente verdadeiramente como representante dos “poetas populares”.

Quando questionado se havia algum clima conflituoso entre os catedráticos tradicionais, os imigrantes, e os poetas mais jovens, Gonçalo ameniza: *“Não tem clima feio. O jovem poeta respeita os mais velhos e há toda uma atmosfera de reverência. O poeta do Nordeste aprende na escola da vida, ele é considerado. Isto é muito importante”*. De fato, percebo que Gonçalo, que é advogado de formação, entende a necessidade de conjugar num mesmo espaço simbólico — a Academia — os perfis variados de poetas. Desse modo, o grupo apresenta toda a sua diversidade. Nos encontros, eles apresentavam pontos divergentes, mas acertavam um acordo coletivo, mesmo que provisório. Os poetas estão atentos às mudanças e sentem necessidade das alianças. O que quero dizer é que, apesar das diferenças e das posições divergentes, os poetas cooperam na construção de consenso e no fortalecimento de sua instituição, a ABLC.

²⁵ O ano de 2009 representa um marco na luta dos repentistas pelo reconhecimento de sua profissão. Com a presença de grande número de repentistas de vários estados do Nordeste, a Comissão de Assuntos Sociais (CAS) — comissão permanente do senado federal — aprovou, no dia 25 de novembro de 2009, o projeto de lei do deputado André de Paula (DEM-PE), que reconheceu a atividade de repentista como profissão artística. De acordo com o senador Marcelo Crivella (PRB-RJ), relator da proposta (PCL 174/07), a medida visa a atualizar a lei que trata da regulamentação das profissões de artistas e de técnicos em espetáculos de diversões (lei 6.533/78), que não inclui a atividade de repentista entre os artistas. Repentista, pelo projeto, é quem usa o improviso rimado como meio de expressão artística cantada, falada ou escrita, com composições de origem anônima ou da tradição popular. Assim, ressalta Crivella, são considerados repentistas os cantadores e violeiros, improvisadores, os emboladores e cantadores de coco, os poetas repentistas e os cantadores declamadores de causos da cultura popular, bem como os escritores de literatura de cordel.

Num evento de celebração da Academia, a apresentação do poeta Fábio Sombra revela como são estabelecidas essas alianças, em meio à aparente oposição. Fábio se diz “*jovem violeiro*”, carioca, tem formação acadêmica e é profundo conhecedor da chamada “música caipira”²⁶. Traz para a apresentação mais de uma viola e entremeia sua fala com belas cantigas. Os outros poetas, na plateia, estão atentos e observam, cuidadosamente, o modo como o violeiro dedilha com perfeição os acordes da viola. Fábio demonstra habilidade técnica, assume que aprendeu através de “*muitas aulas e de ouvido*” a tocar o instrumento. Sua voz tem uma característica de suavidade e suas influências são Almir Sater e Renato Teixeira. O estilo de cantoria do poeta e suas influências destoavam fortemente das características ressaltadas e valorizadas no repente, embora, ali ele estivesse cooperando para a divulgação da cantoria típica do Nordeste. Vemos, assim, a confluência de estilos e heterogeneidade presentes no interior do grupo de poetas da ABLC.

As palavras, a expressão e o modo de cantar de Fábio Sombra revelam outros modos de apresentação da cantoria. É visível a diferença. Contudo, o mais interessante a ser destacado nessa apresentação é como a organização da Academia reservara aquele dia, em especial, a palestra de Sombra e de, outro poeta, João Batista. Este último representa o citado perfil tradicional do imigrante. O poeta, ao contrário de Sombra, procura relatar sua biografia de vida, destacando as dificuldades por que passara.

Fábio destacara suas influências musicais, as velhas cantigas de roda. Revelara, assim, informações sobre a gênese da música caipira, já que também é pesquisador. João Batista ressaltara sobre o modo como a poesia dera brilho à sua vida sofrida e como a pouca instrução não dificultara a composição de seus poemas. A apresentação do segundo poeta durou cerca de quarenta minutos a mais que a de Fábio. E como era a última apresentação do dia, recebeu aplausos longos.

²⁶ A música caipira é uma modalidade de cantoria distinta da cantoria do repente. O núcleo original desse tipo de canção era formado pela região do Alto Tietê onde foram fundadas as primeiras vilas no interior de São Paulo no período colonial sob a atuação dos bandeirantes. Nesta região foram preservados os sotaques fortemente marcados, sendo estes, predominantes na cantoria. Algumas de suas principais características são: o tema religioso, em especial o católico, as superstições e o folclore. Na música caipira, os violeiros buscam valorizar a temática rural com letras românticas e, também, com um canto triste. Sobretudo, é uma música que procura contar uma história, os “causos” contados através de gerações. Podemos considerar a música caipira como uma grande narrativa, nos termos de uma cantoria de repente, na qual os elementos nostálgicos da roça, do interior são rememorados e embalados pela viola, instrumento ímpar presente igualmente no repente.

Ao final da palestra, os poetas participantes da audiência levantam para, como é de costume, colocar suas questões. E eles colocam, mas, sobretudo, dirigem-se ao poeta João Batista, para ratificar, uma vez mais, a importância do poeta do Nordeste em vencer as dificuldades e continuar a preservar a cultura popular nordestina. Fora estabelecida ali uma distinção. O poeta nordestino se destacara. O tema por ele relatado era muito precioso e revelava, ainda, essa diferença fundadora da concepção de um grande cantador. No interior da ABLC e do próprio grupo de poetas, é reconhecida essa diferença. Até os poetas mais jovens reconhecem o valor dos poetas mais antigos e, por isso, essa atitude de reverência, como afirmara Gonçalo. Mas a questão aqui é como os poetas mais antigos vêem essa mudança de perfil e como eles se sentem a esse respeito.

A contribuição de Morales acrescenta a esta análise, pois, de modo semelhante (*ibid.*: 147), a autora atenta para o discurso dos repentistas, que, clamando por uma lealdade ao que é autenticamente nordestino, acabam por elaborar uma diferença que marca fronteira entre o que é do Nordeste e o que está fora dele²⁷. Esse discurso surge como resultado do fluxo das relações de conflito encontradas na nova cidade, onde se confrontam os fixados e os recém-chegados. As noções de recém-chegados e fixados aqui se invertem, pois no contexto de produção da poesia, agora, recém-chegados são os cariocas, paulistas, que se dedicam a produzir poesia. São estes últimos que têm de se adaptar as condições impostas pelos poetas mais antigos, pois, sobretudo eles são referência e modelo. Todos reconhecem o valor de um antigo poeta, sua arte é resultado de uma originalidade única. Nesse sentido, os jovens poetas também alimentam a visão extraordinária que se tem do poeta do Nordeste.

Contudo, a própria projeção da arte da poesia e da cantoria nordestinas deve-se à dispersão das poesias para além do reduto Nordeste-Feira de São Cristóvão, e está

²⁷ Morales reflete sobre a construção das categorias de auto-atribuição do grupo nordestino no interior da Feira de São Cristóvão. Morales privilegia a construção dessa identidade, a partir dos membros do grupo nordestino em contraposição ao carioca, permitindo, assim, a comparação. Na interação, envolvem-se imigrantes de várias regiões do Norte e do Nordeste com os cariocas, resultando nas recorrentes situações de conflito que, muitas vezes, se expressam em denominações pejorativas e inferiorizadoras. Nesse sentido, a contribuição de Fredrik Barth (2000) torna-se igualmente relevante, ao abordar a dimensão de contato que envolve os grupos. Para Barth, a interação é o processo organizador e sugere que as fronteiras sobre as quais devemos concentrar nossa atenção sejam as fronteiras sociais, marcadas pelo contato social entre pessoas de diferentes culturas. Barth repousa sua crítica na ideia de identidade substantiva e analisa a identidade construída na relação com o outro por um esforço e trabalho da diferença. A partir dessa perspectiva, devemos compreender as identidades em relação e em fluxo.

imbricada ao consumo dos folhetos e da cantoria por parte do meio acadêmico também interessado em pesquisar tais modalidades. Nessa medida, tais pesquisadores figuram como verdadeiros colaboradores, apresentando essa arte à camada intelectualizada disposta a mais conhecer. Na contingência desse processo, muitos pesquisadores e estudantes se propõem a atuar como produtores dessa arte, resultando num clima de competição.

Nesse contexto, o campo de produção da arte, como afirmara Pierre Bourdieu (2002), palco das disputas e dos conflitos, expõe, em si, as contradições das redes de contato e de colaboração. Isso ocorre, posto que evidencia a luta por legitimar o que seria verdadeiramente a arte da poética nordestina expressa no cordel e no repente. Confronta-se, de forma clara e explícita, a concepção de artista que, para os “tradicionalistas”, está associada a um dom e qualidades raras, características impossíveis de serem obtidas por aprendizagem e, assim, desqualificam a produção do perfil “intelectual-interessado”.

Bourdieu demonstra como são travadas as lutas simbólicas e o campo da produção da arte exemplifica notadamente essa situação. Na arte, procedem-se as lutas pelo prestígio de concebê-la e, assim, legitimá-la. Em torno desses prestígios construídos, são instituídos os valores de apreciação, de bom gosto, do que se julga como arte. Assim, infere-se como o campo reproduz a luta pelo monopólio de imposição das categorias e representações.

Trata-se de uma luta por reconhecimento de valores, de tradições, que, a cada tempo, determina os significados legítimos a serem difundidos. Entretanto, por intermédio de uma perspectiva dinâmica, Bourdieu aponta a mudança de posição no universo da crença, no qual o jogo de posições entre dominantes e dominados pretendentes se inverte, porém, com a máxima de que um depende do outro. A polarização objetiva do campo é inerente à concepção desse próprio campo, enquanto *locus* onde se revelam as regras do jogo. Isto quer dizer que é possível que os jovens poetas possam assumir uma posição de dominação no campo da poesia, mas irá depender de um processo que vai se encarregar de estabelecer mudanças e demandar novos acordos entre os grupos de poetas.

Estamos atentando a esse processo de mudança e, sob essa perspectiva, sigamos a orientação de Bourdieu (1974, 1989), para compreender o sistema de posições em confluência com a dinâmica das relações sociais e o conjunto das práticas. Essas práticas, nos diz Bourdieu, estão em referência a determinados modos de percepção, também referidos a um

espaço social ocupado. Se tomarmos os repentistas, cordelistas e cordelistas-acadêmicos como subgrupos pertencentes ao grupo maior de “poetas”, unidos pela ABLC, passamos a ideia de como se constituem de diferentes modos de visão de mundo em concorrência, justificando as disputas e as distinções entre eles.

Reflitamos sobre o modo como esses componentes do espaço social, dado indivíduos distintos, se conformam em grupos. Tomamos como pressuposto, e por orientação de Bourdieu, que partilhar de um mesmo espaço social não implica partilhar categorias de percepção iguais. Ao contrário, os sujeitos estão na luta por um modo de percepção legítimo, e essa luta diz respeito à capacidade de impor percepções e organizá-las num sentido mais amplo. Destarte, interessa pensar como os grupos se colocam, tanto objetivamente, quanto sob o conjunto das representações, que estão refletidas na concepção do verdadeiro poeta.

Voltando para a questão do poeta genuíno, cabe indagar como se concebe e se destaca tal figura no interior das dinâmicas produtoras do campo da arte. De fato, a narrativa do artista, do poeta do Nordeste, irrompe num discurso autobiográfico, destacada sua individualidade única e insubstituível, preocupando-se em dar um tom singular à sua trajetória de vida. Conforme Bourdieu, a virada autobiográfica que se originou no Romantismo, prevalece, todavia, como culto romântico integrante de um sistema ideológico. Nesse sistema, insere-se a concepção de “criação” como expressão da pessoa do artista, como afirmara esse autor (BOURDIEU, 1974), em referência a escritores como Flaubert, Renan e Baudelaire.

No entanto, a proposta de Bourdieu segue como tentativa de recusar os métodos que se preocupam em dissolver “*a originalidade criadora*”, reduzindo-a às condições objetivas de produção da arte legitimada. Paralelamente, a obra de Norbert Elias (1995) sobre Mozart exemplifica com eficiência essa proposta. A análise profícua de Elias procura desvendar as condições sociais em que se encontrara o jovem músico. Devotado às pretensões artísticas inovadoras para sua época, Mozart padece de uma estrutura da sociedade de corte pautada no autocontrole e no auto-exame, treinamento mental e corporal que definia o artista. Desse modo, entendemos a razão de seu fracasso em vida.

Destacando a individualidade como sendo a essência do grande mestre, seja ele Mozart, Da Vinci, Patativa, Zé Limeira, Azulão, o artista evoca, ao mesmo tempo, os valores de lealdade ao grupo dos poetas “tradicionalistas”, apegando-se, portanto, à tradição. Assim

sendo, o discurso dos repentistas não se define de maneira simplista a uma referência auto-elogiosa, posto que, ao afirmar essas qualidades muito próprias aos artistas daquela região, reforça o espírito de comunidade, sobretudo, ao contrapor-se com os artistas jovens. Nessa medida, sua divagação sobre o passado, sobre os antigos poetas, se insere num quadro de referências coletivas, lembrando, enquanto membros de um grupo, resquícios dessa “memória coletiva” que bem explicitara Halbwachs (2006).

Halbwachs atenta para como as lembranças estão fixadas num plano de referência coletiva em que os indivíduos reafirmam ideias e interesses, mediante contexto comum de experiências vividas. Ao contrário de uma memória universal, a memória coletiva tem como suporte o grupo que a apoia num tempo e espaço limitados. Desse modo, marcar o espaço se torna muito relevante, na medida em que a estabilidade geográfica impõe ao grupo uma imagem continuada de si mesmo.

Logo, a Feira de São Cristóvão, sobre a qual discorro no próximo capítulo, não poderia ter outra função, além da de equilibrar a influência do espaço no grupo e vice-versa. Espaço e tempo se articulam, atualizando a tradição. Tal tradição tem, como dever, reverenciar o artista que aprimora seu papel a custo de um discurso auto-celebratório, aliado à continuidade de uma postura apropriada. Esse discurso alia-se, ainda, a esse *habitus*, que qualifica sobremaneira o artista. Recordando costumes, distinções sociais, a ABLC, e, também, a Feira de São Cristóvão, abrigam as identidades, desempenhando a imagem de referências, e estabelecem esse reduto dos poetas.

CAPÍTULO TERCEIRO

REAVALIANDO O “LÁ” E O “AQUI”:

A FEIRA DE SÃO CRISTÓVÃO

(...) o evento como um nó, um lugar de encontro. É como se o evento amarrasse essas diversas manifestações do presente, unificando esses instantes atuais através de um verdadeiro processo químico em que perdem suas qualidades originais para participar da produção de uma nova entidade que já aparece com suas próprias qualidades.

Milton Santos.

Este capítulo, dedicado à Feira de São Cristóvão, tornou-se, para mim, tarefa muito árdua. Encontrava dificuldades para definir em que momento o capítulo sobre a Feira deveria aparecer nesta dissertação. A escolha de colocá-lo aqui, por último, tem a ver com um sentimento de conclusão, de fato. Embora a Feira pareça início, na verdade, onde tudo começou, ela aponta um fim.

Ela revela uma escolha consciente de minhas preferências, vontade de dizer sobre o que gosto, o que me interessa. Essa vontade surgiu há seis anos. Ao realizar meu primeiro trabalho de campo na Feira, ainda como caloura na primeira disciplina de Antropologia do curso de Ciências Sociais na Universidade Federal Fluminense. Para sintetizar, de modo a não cansar ainda mais o leitor, o resultado do trabalho não foi bom. Uma nota seis denunciava minha prematuridade no fazer antropológico. Porém, eu persistira no tema e ao longo da graduação desenvolvi pesquisa para monografia sobre oralidade com ênfase na literatura de cordel e no repente, assim, em meio a esse processo de amadurecimento, pude voltar ao campo com um modo de observação mais apurado e que resulta certamente nesta dissertação.

Mas cá estou, concluindo o curso de Mestrado em Antropologia e o sentimento de prematuridade persiste. Assumo o olhar enviesado, a resistente, mas sempre, no fundo, postura etnocêntrica e a vontade rebelde relativista. A audácia de uma jovem estudante, o cansaço, a resignação. Mais, creio, não poderia fazer. Com isso, quero dizer que a Feira de São Cristóvão está sob meu olhar e delata meus interesses. Eu me coloco nesse lugar. Será preciso, portanto, avaliar esse posicionamento. Preciso dizer de onde falo: Zona Norte do Rio de Janeiro. Subúrbio carioca, onde nasci e cresci. Não sou de São Cristóvão, mas minhas lembranças de infância estão naquele lugar quando aos domingos ia à Quinta da Boa Vista. Lá, onde se podiam encontrar os balões, a barraca de algodão doce, os triciclos para compor o cenário lúdico de uma infância não tão distante, rememorada nestas palavras tão acanhadas. Relembrar esses acontecimentos no momento em que escrevo esta dissertação ajuda a compreender a escolha consciente deste objeto de pesquisa. Foi preciso avaliar minhas prenoções para que, mais tarde, eu delas me afastasse.

O bairro de São Cristóvão precisa ser analisado para além do meu olhar, por certo. Por isso, recorro a outras fontes: a historiográfica, de modo a recuperar o processo histórico do bairro, em especial, a partir da fase industrial, determinante para a atração dos imigrantes no

início do século XX. A geográfica, a fim de visualizar espacialmente a posição da Feira e sua função no bairro de São Cristóvão e, por último, porém, do mesmo modo relevante, a análise etnográfica, em que privilegio minhas observações de campo. Essas três formas de abordagem se cruzarão ao longo deste capítulo.

São Cristóvão se apresenta como bairro de atração para atividades do lazer onde majoritariamente determinado segmento da população — trabalhadores residentes na Zona Norte — vão se encontrar com os amigos e familiares nos fins de semana. Apesar de configurar-se nas primeiras décadas do século XX como pólo industrial, agrega o espaço do trabalho e da folga, revelando que essas são apropriações complementares que conferem o caráter próprio do bairro de incorporar modos e hábitos de vida diferenciados, como já salientara Magnani (1984). Portanto, sob essa marca, São Cristóvão oferece terreno fértil para a fixação da Feira como espaço de diversão, contato para trabalho e ofício para os feirantes. A Feira, no bairro, constitui o lugar do encontro, do ponto de convívio, em que os imigrantes, as famílias dos bairros vizinhos e os moradores do próprio bairro vão tecer extensas redes de relações.

A Feira, quando a conheci, funcionava nos arredores do Campo de São Cristóvão, ainda no fim da década de noventa. As barracas protegidas pelas lonas azuis mais as lâmpadas incandescentes cobriam de uma tonalidade muito própria aquele ambiente. Apesar do aparente improvisado, tudo era de tamanha organização. E assim, o ambiente era preparado na mesma exigência e esforço que encontramos na Feira atual. Morales, em sua dissertação de mestrado (*ibid.*), descreve com clareza e minúcia esse período. Início, aqui, a análise da Feira em funcionamento no interior do pavilhão do campo de São Cristóvão, período posterior àquele abarcado pela autora.

A Feira que hoje desponta nestas palavras, apresenta ruas alargadas, em comparação com as da Feira antiga, os nomes das ruas são identificados por grandes figuras do Nordeste, como Jackson do Pandeiro, João do Vale e Pinto Moreira. Já Catolé do Rocha, Frei Damião, Padre Cícero, Mestre Vitalino e Camara Cascudo designam de importância e notoriedade a denominação das praças no interior da Feira. As barracas, hoje de concreto, preenchem essas ruas e praças com produtos dos mais variados: roupas, peças íntimas de vestuário, queijos, doces, artigos para decoração, informática e cabeleireiros, ampliando, assim, os serviços

disponíveis ao público. Há artigos para todos os gostos, inclusive restaurantes, cujos preços variam, assim como, a estrutura oferecida para degustar uma boa refeição. Barracas, como a da “*Chiquita*”, têm, atualmente, amplo espaço para mesas e cadeiras de madeira, decoração típica e comida farta ao modo do tempero nordestino, tudo isso à disposição dos frequentadores.

Há, ainda, dois grandes palcos, onde acontecem as apresentações de bandas de forró convidadas e, também, shows de artistas famosos, como Elba Ramalha e Gilberto Gil. Em frente a esses palcos, dançarinos anônimos entretêm expectadores curiosos, sendo, por vezes, a atração principal. Mais há, ainda, muitos sons, vindos de outros bares na Feira, onde os clientes são cantores e reproduzem grandes *hits* de Roberto Carlos, Rosana, entre outros. Os frequentadores desses bares parecem não se acanhar em soltar a voz para desconhecidos e, quando observados, riem à custa do próprio tom um tanto desafinado. As lâmpadas azuis e vermelhas colorem esses bares e simulam, ali, casas dançantes, em que os clientes, aos passos ritmados, buscam parceiros, em meio ao clima de sedução e romance.

Segui em direção aos corredores, aquelas ruas mais estreitas próximas aos “bares dançantes”. Ali se cruzam homens solteiros, geralmente, em grupos, com mulheres também próximas de suas amigas. Começam um papo, soltam-se risos acanhados, um dos homens se aproxima para falar com umas das moças. Toda uma atmosfera de flerte. Dispersei o olhar. Vi uma mulher de, aparentemente, quarenta anos, sentada em frente a sua barraca. Ela apresenta um olhar distante, quando é surpreendida por um cliente à procura de cigarros a varejo. É noite de sexta-feira e, em meu caminhar pela Feira, vou cruzando com várias pessoas, umas à procura de diversão, outras atentas ao trabalho.

Às dez da noite, a Feira já está lotada. Em noites mais quentes, é difícil encontrar uma área refrescante. Nessa noite de verão, uma chuva rápida refresca o ambiente, mas logo dificulta os passos, por conta das poças de água da chuva formadas ao longo das ruas. Isso não parece desanimar os participantes. Observo algumas crianças brincando com as poças d’água, ao passo que são despachadas por feirantes de vassoura e rodo na mão, prontos a escoar a água e a terminar com aquela brincadeira.

Passo, agora, pelo coração da Feira, para ver, animada, a Praça Catolé do Rocha. Os repentistas já pelejam e há pessoas de pé ao redor, rindo por conta das rimas. Um dos poetas,

atento a minha chegada, dispara logo um verso para mim. Pronto: despertei a atenção de todos e, com isso, fiquei nervosa. Queria passar despercebida naquele momento. Era minha hora de ir embora, mas esperei uns minutos e retribuí com sorrisos e uns trocados os versos feitos para mim naquela noite. Senti que faltava o cachorro-quente, iguaria muito requisitada na Feira e que eu desejava saborear enquanto caminhava em direção ao ponto de ônibus, localizado do outro lado da rua, em frente à saída. Na manhã seguinte eu voltaria.

Sábado de manhã o clima era outro. Algumas barracas estavam, ainda, fechadas para clientes, enquanto os feirantes limpavam, organizavam entremeavam suas atividades com uma conversa. Copos descartáveis, guimbas de cigarro, latas de refrigerantes e garrafas de cerveja cobrem o chão da Feira, logo, funcionários terceirizados encarregados da limpeza agitam o desinfetante para apagar os vestígios da noite anterior. Começava a lavagem das ruas. Nas manhãs, clientes assíduos fazem sua visita, são consumidores dos alimentos típicos do Nordeste. Conversam com um feirante até chegar outro conhecido para tornar a conversa mais acalorada. Antes da hora do almoço, esses visitantes já seguem viagem para casa e se despedem com um “*até mais*”, indicando que, na próxima semana, têm retorno garantido.

As cenas descritas anteriormente configuram um ambiente muito próprio à Feira. Nela, participantes e feirantes empregam uma espécie de “rotina dinâmica”, se assim podemos dizer, na medida em que colaboram, todos os fins de semana, para o funcionamento do pavilhão, com atividades que criam certa familiaridade dos visitantes com aquele espaço. Os frequentadores mais assíduos, geralmente presentes nas manhãs de sábados e domingos, dão cor às relações ali estabelecidas, desde o funcionamento da Feira fora do pavilhão. Com a reforma, outro público agregou-se ao mais antigo, porém, os participantes confirmam a frequência de suas visitas, como expressa a seguinte fala:

Eu venho aqui de manhã porque Geraldo (dono da barraca) reserva para mim aquela carniha (carne de sol, muito usada nos pratos típicos do Nordeste). Venho aqui compro um quilo, um quilo e meio. Aproveito para ver os compadres. Tomo uma bebidinha, porque sábado é meu dia de folga. Eu chego aqui converso, bebo depois volto pra casa. Semana que vem tô aqui nem que seja só pra dar uma olhada... Ah, quanto tempo faz? Viiiixi maria, sei lá uns... Desde oitenta e um. Sei não, deve ser isso mesmo. Mas é muito tempo, viu? (Pedro José, porteiro, nascido em Feira de Santana – BA).

Desse modo, as relações sociais existentes fora do pavilhão, quando a Feira funcionava no estacionamento, somam-se a outras formas de interação existentes na nova

Feira. A despeito da reforma e da modernização estrutural do espaço, o que implica, por sua vez, em novas formas de intercâmbio social, as relações envolvidas nela ratificam a peculiaridade daquele lugar. É ali o palco do convívio, da afirmação de certos valores e ideias e cuja função é a de valorizar os elementos culturais do Nordeste, representados na comida típica, no forró, na literatura de cordel e no repente. Um espaço como a Feira representa um Norte e um Nordeste reduzidos, espécies de pedaços, em que os participantes relembram hábitos e costumes.

3.1 CENTRO LUIZ GONZAGA DE TRADIÇÕES NORDESTINAS



Fonte: site oficial da Rio-Tur

Hoje, encontramos o Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas (CLGTN) ambientado em nova estrutura de concreto e lonas, agora, mais resistentes, que cobrem o teto da Feira. Na extremidade, há o formato de um imenso chapéu ao modo daqueles típicos que se usava no sertão. Tudo quer lembrar o Nordeste. Ao entrarmos, nos deparamos com uma estátua que representa uma figura emblemática, como que a indicar o diferencial daquela Feira: é a estátua de Luiz Gonzaga. O sanfoneiro, mais do que servir de referência para o nome do lugar, aponta uma origem, representa um sujeito e colocá-lo ali diz sobre a proposta

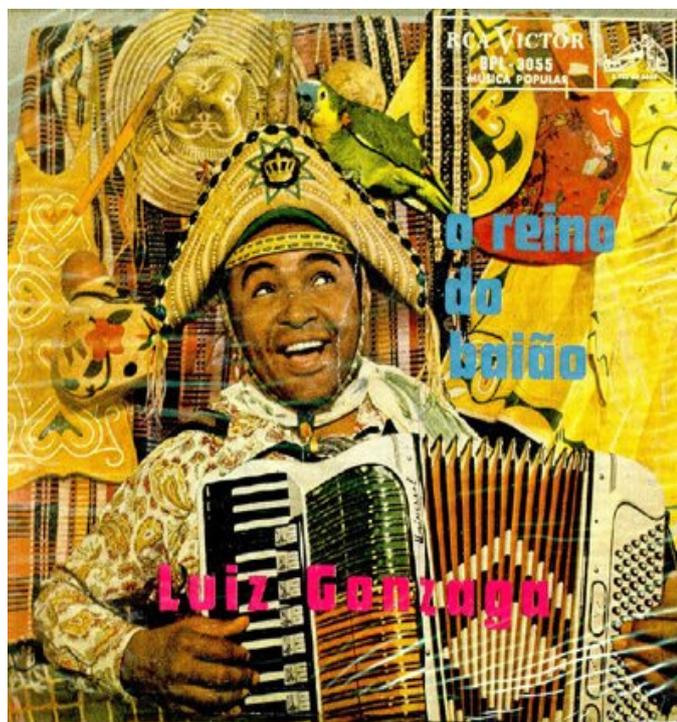
da Feira de São Cristóvão de tornar aquele espaço um local de lembrança para os nordestinos imigrados.



Luiz Gonzaga surge na década de quarenta para tornar-se ícone da música nordestina. Sua história começa em 1912, no município de Exu, Pernambuco. Filho de camponeses humildes, Gonzaga segue rumo ao Rio de Janeiro para agregar-se a tantos outros imigrantes e costurar, com mais um ponto, a colcha de retalhos, metáfora que bem representa o processo de imigração nordestina no país. Mas é a partir da música que vai imprimir todo o seu diferencial. Gonzaga ajuda a construir uma imagem e personifica um tipo, um tipo de ser nordestino.

Para isso, a indumentária, que reúne a roupa do vaqueiro mais o chapéu usado pelos cangaceiros, compõe essa personagem. Em suas apresentações e nas capas de seus LPs, este

tipo transparece claramente. A sanfona, sua marca registrada, identifica a sonoridade do cantor. Gonzaga combina elementos típicos de uma região. Ele inaugura uma época em que se clamava pela originalidade e pelo modo de ser característicos do brasileiro. Buscava-se uma feição, uma identidade, um Brasil genuíno²⁸.



Capa da Coletânea. O Reino do Baião, 1957

Luiz Gonzaga ajuda a criar a chamada “música nordestina”, que tem na origem o baião. Segundo Albuquerque Júnior, o baião é “*o dedilhar da viola, uma espécie de marcação rítmica executada pelos cantadores de desafios entre um verso e outro*” (ALBUQUERQUE JUNIOR, *ibid.*: 175). No Sul, o baião recebeu influências de alguns elementos do samba carioca e de outros ritmos urbanos. Será, sobretudo, uma música de teor dançante e, por isso, terá uma enorme acolhida no Brasil, a ponto de ser reconhecida como um ritmo genuinamente nacional.

²⁸ Para uma análise do modo como o popular e o regional foram apropriados pelo discurso nacionalista, ver em Lúcia Lippi Oliveira: *Cultura é Patrimônio: Um Guia*, 2008.

A Vida do Viajante

Composição: Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil

Minha vida é andar

Por esse país

Pra ver se um dia

Descanso feliz

Guardando as recordações

Das terras por onde passei

Andando pelos sertões

E dos amigos que lá deixei.

Chuva e sol

Poeira e carvão

Longe de casa

Sigo o roteiro

Mais uma estação

E a saudade no coração

Minha vida é andar...

Mar e terra

Inverno e verão

Mostra o sorriso

Mostra a alegria

Mas eu mesmo não

E a alegria no coração

Minha vida é andar...

A música de Luiz Gonzaga será endereçada, em especial, aos imigrantes nordestinos, pois em suas letras, cuja maioria era composta em parcerias, o conteúdo emotivo e de saudade é predominante. As lembranças da infância, o sertão como tema recorrente, fundam um estilo musical imortalizado numa voz anasalada e de forte sotaque regional. O sotaque, em particular, revela um modo de ser, uma atitude e constitui um elemento de identificação poderoso, que, apesar de associar um estereótipo, ajuda a criar, por sua vez, um tipo característico.

Os repentistas da Feira de São Cristóvão reforçam, em entrevistas e apresentações, o sotaque, que parece constituir mesmo uma peça fundamental da indumentária de que dispõe o cantor. O sotaque aciona um sentido, ele apresenta o sujeito, diz sobre sua origem. Diz, portanto, de um ser nordestino marcado e impresso na fala, que é reconhecido, especialmente, em situações de contraste, como no Sudeste do país. O sotaque revela uma diferença, uma marca.

Apesar desse tempo todo no Rio, não perdi o sotaque não. A gente conversa com as pessoas do Norte aqui na Feira, com os amigos, os parentes. Volta e

meia a gente tá lá. Não tem como perder sotaque não. Tem gente que ri, acha engraçado... (risos). Eu acho é engraçado o jeito é que os cariocas fala. (Feirante, nascido na Paraíba. Trabalha na Feira há 25 anos).

As sonoridades, as entonações, o “T” e o “D” fortemente marcados se impunham sobremaneira nas falas dos sujeitos desta pesquisa. Constituem, por sua vez, modos de falar que talvez a escrita não dê conta de revelar. Seria preciso muito mais o ouvir. Ouvir uma canção, um desafio, uma fala emocionada, acanhada ou exposta numa última declaração do dia de Mestre Azulão.

Questionei sobre o chapéu que ele não tira em nenhum momento ao se apresentar. O chapéu é pequeno e cobre a cabeça de Azulão na justa medida. “*É uma marca*”, ele diz. Mas me revela que fora um presente. Pronto, o presente despertou-me toda uma ideia, uma associação. “*O chapéu é pra ficar mais nordestino. Eu uso ele há muito tempo. O público reconhece Azulão pelo chapéu... Sabe que eu ganhei foi de presente do mestre Luiz Gonzaga. Ele era meu amigo pessoal*”. Ele agora tira o chapéu e me mostra a assinatura apagada, mas ainda reconhecível do seu “*mestre*”.

“*Eu ganhei foi de presente do mestre Luiz Gonzaga*”. Ao falar nesse tom, Azulão me olha com olhar satisfeito, orgulhoso. Não se contenta em mostrar de quem era o presente. Tira o chapéu rapidamente e mostra como obra de arte a assinatura de Luiz Gonzaga. Os conhecidos também se aproximam para conferir o “tesouro”. Muitos “*olhe*”, “*veja*” são repetidos, marcando a conjugação apropriada do Imperativo na 3ª pessoa do singular, outra forte característica da fala nordestina. Percebi a importância que o “mestre” de Azulão despertava naqueles senhores. A estátua situada na entrada da Feira demonstra mais que uma apreciação, é uma menção poderosa. Luiz Gonzaga constitui um modelo de nordestino, é a expressão categórica de uma nordestinidade.

“*O chapéu é pra ficar mais nordestino*”. Azulão revelou-me uma estratégia, usada na composição de sua própria personagem. Ele entende que ser nordestino confirma uma característica valorizada na Feira e, também, fora dela. Não somente para os frequentadores assíduos, mas, especialmente, para estudantes, pesquisadores e estrangeiros que visitam o local e consomem, entusiasmados, as declamações e os folhetos. Nesse sentido, o poeta manipula a sua própria imagem, acentuando uma característica, compondo, a partir de seu vestuário, um discurso de identidade regional.

A Feira funciona, por sua vez, como referência identitária, pois abriga esse e outros tipos de ser nordestino. A música, o forró, o cordel, o repente e a culinária vão costurar as características típicas dessa regionalidade. Aquela constitui um espaço de afeição, onde seus participantes reafirmam sentimentos e gostos expressos no cantar, no dançar, no degustar e no assistir de uma boa peleja. São formas de expressão consonantes ao universo simbólico partilhados pelos imigrados. Acionam, por conseguinte, um sentido, um valor reificados em utensílios, no artesanato, na comida, numa canção, num folheto, numa peleja.

Apresentei a importância da Feira para os imigrantes nordestinos. Logo, para compreendermos o que um espaço como tal representa, será necessário analisar sua gênese, sua fundação. A Feira é marcada, sobretudo, pela ação de seus participantes, que vieram estabelecer no Rio de Janeiro laços de cooperação e de afinidade. A condição de imigrante ajudou a criar um ambiente de solidariedade e o reforço de costumes e hábitos. A fundação da Feira pode ser entendida de forma também política, que serviu para os imigrantes nordestinos estabelecerem posição e um espaço de atuação na nova cidade.

3.2 A VINDA

Quando cheguei no Rio tudo era assim muito diferente. Eu era jovem e vim com trabalho já arranjado na construção civil. Comigo vieram mais quatro. Pro jovem era muito bom, tinha mais oportunidade... Mas, a gente tinha saudade da comida, da família. Eu não sou da época em que a Feira começou, mas lembro que logo que cheguei o pessoal veio me avisar que tinha uma feira e tal em São Cristóvão, coisa de nordestino. Aí vim ver como é. Isso faz vinte e dois anos. Até hoje eu venho. Tem coisa que só se encontra aqui. De todo canto do Nordeste, você vai achar aqui (Assis, Mossoró-RN).

Assis, frequentador antigo, nos esclarece como a Feira passou a ser reconhecida como “*coisa de nordestino*”, devido a sua função de atrair os imigrantes, que é antiga e permanece. A fama da Feira se estende para além dos limites geográficos do Estado do Rio de Janeiro. Esse espaço do Nordeste na cidade permite avaliar como o uso dos imigrantes nordestinos se deu de forma ativa, sendo os indivíduos atuantes não só na esfera do trabalho, mas no lazer e noutras formas de contato social.

A vinda para cidade marca uma história que é repetida, por vezes, pelos participantes imigrantes da Feira. Quanto aos cantadores, esse é um tema caro expresso nos versos para cantoria e nos impressos nos folhetos de cordel. É como se esses autores quisessem inscrever um relato, uma biografia, para compor, de especialidade, uma história que se pretende triste, dramática temperada às muitas lágrimas. Obviamente, esse é um componente necessário à narrativa, pois emociona e comove o ouvinte na medida pretendida pelo cantor.

Já vi gente até chorar com meus versos. Se tem pau-de-arara todo mundo se emociona. Eu capricho no verso para lembrar a família, a terra boa, tudo assim em minúcia na estrofe. Assim a gente cativa. Tem gente que se vê na história. Aí pronto.

(pausa) Eu vim pra cá na aventura, mas já sabia de viola e repente. Eu sabia que na Feira tinha cantador e cordelista (pausa). No início não dava pra trabalhar com poesia não. Já trabalhei de engraxate, ajudante de obra e porteiro. Formei família assim. Mas só depois fui trabalhar na Feira com o repente. Eu conhecia Miguel Bezerra e a gente começou juntos. A gente viu que dava certo. Aí começou assim. (repentista Zé Duda).

A vinda constitui uma passagem importante na vida de meus interlocutores e, embora dosada por trajetórias pessoais, torna-se um discurso generalizado para determinados participantes da Feira. Tal evidência requer uma investigação do processo migratório, a fim de esclarecer como se deu esse acontecimento na vida desses participantes. Os parágrafos a seguir pretendem dar conta desse processo. Esclareço que a imigração não é tema desta pesquisa, porém, os estudos a ela dedicados, e que tomo como referência, esclarecem pontos importantes, como a constituição de uma identidade e de um discurso sobre o Nordeste quando em situação de deslocamento e de mudança, por exemplo, para a cidade do Rio de Janeiro.

O fenômeno da corrente migratória, portanto, merece destaque, uma vez que a presença dos imigrantes indica, também, as formas de uso do espaço urbano. Por conseguinte, esclarece como diferentes grupos se apropriam de um lugar de forma diferenciada. Demonstra, ainda, como, nesse contexto, a Feira possui a função social de servir de ponto de encontro e concentração do grupo de nordestinos, viabilizando formas de cooperação e fixação na cidade do Rio de Janeiro. A inauguração da rodovia Rio-Bahia, na década de 40, aumentou o fluxo de migrantes nordestinos, vindos nos caminhões pau-de-arara, que os desembarcava no campo de São Cristóvão, local onde os caminhões aguardavam a carga que

transportariam na volta para o Nordeste. O ápice desse processo migratório se deu no final da década de 50, quando o Nordeste sofreu devastadora seca.

Em 1965, é construída, próximo ao cais do porto e da região administrativa de São Cristóvão, a Rodoviária Novo-Rio, substituindo os paus-de-arara por ônibus. Na medida em que aumentava a população nordestina, cresciam as habitações precárias que abrigavam esses novos moradores, tais como as “cabeças-de-porco”, nos arredores do bairro onde, hoje, se localiza a Feira. O marco decisivo na fixação desses imigrantes consiste na fundação da Feira de São Cristóvão, que funcionava no Campo de São Cristóvão. Historicamente, esse campo era um extenso terreno que dava acesso à estrada real, por onde se seguia ao interior da Província do Rio de Janeiro e às Províncias de São Paulo e Minas Gerais. Ali, viajantes e tropeiros fincavam suas transações comerciais e, também, os boiadeiros que ali passavam costumavam usá-lo para a pastagem dos rebanhos.

O Campo de São Cristóvão, reformado por Pereira Passos, abriga, em seu interior, um enorme pavilhão, que, construído em 1958, pelo Arquiteto Sérgio Bernardes, expressou intenção modernista do plano de urbanização da cidade do Rio de Janeiro. Essa construção, que deveria ser temporária, acabou permanecendo até hoje no Campo. Presentemente, o Centro Luis Gonzaga de Tradições Nordestinas, reformado por obra da Prefeitura de Cesar Maia em 2003, acolhe em seu interior a antiga Feira de São Cristóvão.

Anteriormente, nos fins dos anos 60, o pavilhão era utilizado para a organização de eventos destinados ao público da cidade e, assim, a área que o circunda tornou-se um grande estacionamento. Quanto à utilização do Campo pelos nordestinos, vê-se a realização da Feira de São Cristóvão, que está intrinsecamente ligada à migração desse grupo para a cidade do Rio de Janeiro. Conta-se que foi criada pelo paraibano João Gordo, com o nome de *Feira da Fazenda e do Fumo*. Em seus primeiros anos, realizava-se somente aos domingos e pretendia ser uma réplica das grandes feiras do Nordeste, como a Feira de Caruaru em Pernambuco, por exemplo. Atualmente, funciona de terça a quinta, somente para alguns bares e restaurantes, e, ininterruptamente, de sexta a domingo. Segundo fonte de Chaves (1999), existem várias versões sobre a origem da feira:

(...) uma delas é a de que, quando os paus-de-arara não chegavam durante a semana, os que estavam à espera de alguém nos sábados e domingos

começaram a levar sanfona, violão, viola, os farnéis para se fazer comida e ali ficavam dançando e desafiando repentes na viola como se faz no Nordeste, até a chegada de um deles. E por já existir um acentuado fluxo de nordestinos neste local, provavelmente passou a existir também a necessidade de se trazer os chamados produtos da terra. O Nordeste e o Rio de Janeiro estabeleceram desde então afinidades comerciais (CHAVES, 1999:19).

Para além dos objetivos comerciais presentes na feira, as dimensões simbólicas e afetivas se conjugam como determinantes nas relações estabelecidas entre seus participantes. Compreendem a gama de interações entre os grupos que a constituem, na medida em que expressam suas ideias e crenças. Perceber isso implica em ver as trocas como algo não reduzido ao econômico. Essa sentença vai ao encontro das afirmativas de Morales (ibid), que destaca como as trocas efetuadas na Feira de São Cristóvão dão tom ao circuito de interações e estão muito além do reducionismo econômico, que tende a equiparar seus participantes às categorias de comprador e vendedor. Outrossim, percebemos na Feira o convívio e o estabelecimento de relações de amizade. Uma feirante relata a sua vinda para a cidade, em especial, por motivo e ajuda de sua prima, que viera com o esposo anos antes para montar uma barraca na Feira. Hoje, Célia divide as tarefas da cozinha com a sobrinha. Ela relembra esse acontecimento enquanto prepara para mim uma tapioca de queijo:

Eu tive medo sim. Mas aí soube que Araci tinha dado certo. Eu era novinha, solteira, né? Aí, vim ajudar ela na barraca de tapioca. A gente chegava de madrugada e montava a barraca. De manhã cedinho já tinha homem chegando pra comer. Até hoje vêm as mesmas pessoas. O pessoal que vem sempre se conhece. A gente vive assim. Vive da Feira, né?! Quer dizer, vive da tapioca. O povo aqui adora uma tapioca. Não é só nordestino não. Todo mundo gosta. É por isso que a Feira faz sucesso.

Araci compreende perfeitamente o sucesso da Feira por tanto tempo. Apesar de estabelecer-se como reduto para os imigrantes, a Feira de São Cristóvão situa um ambiente de lazer para os habitantes da cidade do Rio de Janeiro e os de fora dela. Nisso reside sua duração e potência. A Feira contextualiza essa relação de intercâmbio social entre imigrantes e residentes da cidade. Ela ratifica, ainda, que seu uso só para nordestinos é insuficiente, ela é produto de muitos participantes. Obviamente, o Nordeste confere predominância a esse circuito de relações, pois demarca hábitos e costumes típicos daquela região, mas que vão se agregar a outras modalidades culturais e formas de convívio. Essa é uma característica ímpar das grandes cidades.

A abordagem da migração como conjunto de redes sociais é vista de forma semelhante por Lomnitz (1981), em especial, por acenar o processo de imigração como uma rede de solidariedade, em que são estabelecidos intercâmbios não só materiais, como, essencialmente, simbólicos e afetivos. A marca desses imigrantes no espaço da cidade traduz, em sua maioria, as relações do tipo comunitária, de confiabilidade e ajuda mútua. Dessa forma, reflete o contingente amplo de trabalhadores imigrantes que trazem à nova cidade seus parentes e vizinhos, em busca das oportunidades que a metrópole oferece.

Com o exemplo apresentado por Célia, feirante da Feira, cabe pensar as relações dos imigrados nessa nova cidade, como relações pautadas em vínculo de precedência, vizinhança e coleguismo, que tornam os integrantes da rede conhecidos entre si e, assim, favorecem as condições de troca social. Similarmente, a própria Feira tende a se constituir como elo para o reforço e lembrança das afinidades de música, paladar e literatura e que restabelecem, desse modo, os laços entre os novos residentes. A Feira retoma, portanto, as características comuns da região, no que concerne à venda de objetos típicos, do gênero alimentício lá oferecido e, ainda, procura criar certo clima regional, com a permanência da música e da dança nordestinas.

A Feira de São Cristóvão é exemplar no sentido de reforçar os laços afetivos entre os novos residentes. Em seu interior, estão impressas as marcas da migração nordestina para a cidade do Rio de Janeiro. Ela não se resume apenas ao mapa de transações econômicas: também reproduz a culinária, a dança, o canto e a literatura da região, definindo sua existência e possibilitando outras formas de sociabilidade. Seus ocupantes, à maneira de um cidadão, apropriam-se daquele espaço para ali estabelecer, a seu prazer, os contatos e as práticas que os interessam. Assim sendo, fazem uso do espaço urbano, seja para fins comerciais, seja para fins de festa e, sendo a Feira esse local propício aos encontros e à comunicação, ela representa, em menor escala, a funcionalidade e a dinamicidade do espaço urbano com seus ambientes e atores variados.

Portanto, apresenta-se como inquestionável a presença marcante desses imigrantes, estabelecendo novos contatos e afetos. A entrega de cartas, encomendas e outras atividades incluídas na Feira configuram formas de apropriação e ressignificação dos espaços urbanos. Os usos desses espaços propiciam as mais diversas práticas, exercidas por conjuntos de

indivíduos também diferenciados. Trata-se, portanto, da inserção de modalidades culturais das regiões Norte e Nordeste e da sua contribuição para a dinâmica cultural da cidade do Rio de Janeiro.

Discorrendo sobre o tema da migração, Cordeiro (2008) desenvolve sua análise, na medida em que pressupõe a corrente migratória, acima de tudo, como fenômeno processual. O antropólogo defende essa ideia, dizendo que o entendimento desse fenômeno deve-se a um acompanhamento da fase precedente à migração, das condições da vinda do migrante e sua posterior fixação no local de destino. Cordeiro propõe ver o processo migratório não como um início, meio e fim, mas articulando essas etapas da vida do migrante, seus desdobramentos, suas diferentes formas de inserção e relacionamento na nova cidade. Por seu turno, destaca a Feira de São Cristóvão como expressão da integração diferenciada dos nordestinos no Rio de Janeiro.

Visualizamos esse processo. Seja através da aventura de um jovem ou uma jovem à procura de novas oportunidades profissionais, seja através de uma família em busca de melhores condições de vida, a migração, embora diferenciada, agrega os novos residentes por laços de afinidade. Ainda que constitua um discurso generalizado, o relato sobre a vinda para a cidade do Rio de Janeiro preenche de uma característica muito particular as condições dessa viagem.

Quando indagados sobre o modo como vieram para o Rio, os feirantes e participantes nordestinos dão uma matiz triste, mas de superação. A dificuldade sofrida parece encher de orgulho o entrevistado. É ressaltada a vida que levam aqui na cidade, “*melhor que no Norte*”, as conquistas e, especialmente, a ascensão financeira: “*Minha casa tem três andares. Terminei o terraço agora. Ainda fiz a casa do meu filho atrás da minha*”. “*Veja meu estabelecimento. Tudo que eu tenho tiro dele*” (trabalhadores da Feira). É como falar de um sucesso e de como ele, imigrante, venceu na vida. Essas falas conotam, por sua vez, uma atitude de afirmação e de posicionamento. Sobretudo pela ótica do trabalho, os imigrantes elaboram sua distinção: “*Nordestino é trabalhador. Bota um nordestino pra trabalhar junto com um carioca. Aí que você vai ver a diferença*”. Aqui vemos as diferenças agrupadas em categorias que apresentam dois pólos distintos. O pólo positivo é constituído pelos atributos avaliados positivamente pelo próprio grupo de nordestinos e, do outro lado, os atributos

negativos são impostos de fora do grupo, os cariocas, imbuídos de valores pejorativos e negativos.

Nos termos de uma diferença, podemos avaliar o contexto de relações estabelecidas na cidade entre cariocas e imigrantes nordestinos. Pelo viés de um olhar antropológico, vemos como tal diferença pressupõe o contato, mas também o incômodo de ver no outro, às vezes, diferenças intransponíveis, destacadas por adjetivos inferiorizadores e pela reprodução da imagem do outro, pautados numa deficiência e na diminuição de valor do sujeito. A marca dessa postura etnocêntrica é expressa na fala, na televisão, nos jornais, ou seja, nos meios através dos quais se podem representar o nordestino. Vejamos um exemplo desse discurso veiculado pela imprensa e destacado a seguir. Percebe-se o modo como é retratada a Feira de São Cristóvão. Procura-se afirmar aquele espaço como próprio de nordestinos imigrados, cuja função é a de oferecer serviços e também propiciar um momento de lazer. Datada da década de setenta, a reportagem sobre a Feira revela um olhar curioso e impregnado de estereótipos sobre o outro nordestino.

Para além da significação literal das palavras, através de uma mensagem podemos comunicar muitos sentidos. Numa leitura atenta, podemos identificar nos discursos aquele conteúdo metalinguístico presente no corpo das manchetes, nas tipologias usadas, na disposição da informação, a paginação hierárquica, assim como, a hierarquização da própria notícia. Elementos que dão o formato e o conteúdo do discurso jornalístico, neste caso, referente à notícia publicada pelo jornal O Globo (edição de 27/08/1973) sobre a Feira de São Cristóvão quando não era legalizada. A reprodução desta reportagem é importante para refletirmos sobre o modo como ela é construída, o contexto da imagem apresentada e, em especial, o modo de se falar sobre o nordestino, os adjetivos e verbos aplicados, ou seja, signos acionados a fim de conotar um sentido proposto pela mídia e o discurso hegemônico que ela representa²⁹.

“Para o nordestino, é como se estivesse no paraíso. É o lugar onde, em poucas horas, ele consegue afastar a nostalgia provocada pela saudade da terra que deixou distante, vindo em busca de uma vida mais humana, como menos sacrifício e luta” (grifo meu). Esta sentença, logo de início, aponta um olhar expresso no jornal carioca fortemente marcado pela imagem triste e desoladora do nordestino em sua terra natal. Na expressão *“em busca de uma vida mais humana”*, inferimos que lá, no Nordeste, a vida em seca e fome é condição de uma sub-humanidade. O nordestino, então, encontra aqui no Sudeste, no Rio de Janeiro, a humanidade e nesta cidade pode-se oferecer uma vida *“com menos sacrifício e luta”*. O contraste entre Nordeste e Sudeste é marcante, são acentuadas, mesmo que implicitamente, as características positivas do Estado do Rio de Janeiro em oposição a Região do Nordeste marcada pelo sacrifício e pela luta. O discurso pejorativo expresso no jornal sobre o nordestino não se encerra por aqui.

“São homens fortes, caras largas, cabeças chatas e sotaques característicos (...)”. Através desses termos, o nordestino é enquadrado num tipo físico identificado pelo olhar do outro. Essas características apontam uma homogeneidade na aparência do nordestino, associando traços biológicos e/ou genéticos a traços culturais. Esses mesmo traços vão ser

²⁹ A reprodução dessa imagem em arquivo foi autorizada pela Fundação da Biblioteca Nacional do Brasil. Devido a redução da imagem para que pudesse ser inserida no corpo deste texto, a leitura torna-se mais difícil, por isso, optei por reescrever os trechos mais importantes, mas mantendo a imagem no original. Nota-se a foto situada a direita da notícia, é a de Mestre Azulão, ainda jovem recitando seus versos de cordel na Feira.

recorrência no momento de qualificar o outro, de identificá-lo sob a marca de adjetivos e substantivos que buscam criar uma imagem certamente estereotipada. Constrói-se, desse modo, um tipo nordestino caracterizado pelo outro, que está de fora do grupo de imigrantes. Uma palavra, como “cabeça chata”, aciona uma imagem poderosa que passa a ser vir de referência no momento de se falar sobre o imigrante. Entretanto, é a partir de um termo repetido em muitas falas até hoje, que vão ser conjugados todos esses elementos identificatórios. É o termo “paraíba”, aquele de “cara larga”, “cabeça chata” e “sotaque característico”. Nesse sentido, observamos como uma palavra pode agregar uma ideia que aqui é fortemente marcada por um estereótipo que, por sua vez, transparece nas relações marcadas pelo preconceito.

3.3 “A FEIRA DOS PARAÍBAS”

“Achei que ia ser muito diferente, mas me adaptei logo. Morava no morro de São Carlos. Lá tinha muito paraíba (risos)”. O termo “paraíba” revela outro teor às relações de convivência na cidade. “Paraíba” remonta a uma atitude pejorativa e de certo desmerecimento à figura do imigrante nordestino. O termo usado por cariocas, assim como o “baiano” usado por paulistas, denuncia uma imagem estereotipada e desqualificatória do nordestino, que, como vimos na afirmativa anterior, incorpora essa própria atitude discriminatória. Somam-se às formas de relações pacíficas, situações de conflito. Isso também é característico das cidades. Assim sendo, a “Feira dos Paraíbas” é nome também atribuído à Feira de São Cristóvão, designa esse outro olhar sobre a Feira. O olhar do carioca sobre o outro, este, nordestino.

Sinalizar a Feira como ambiência desses usos e práticas é inscrevê-la no próprio contexto do bairro de São Cristóvão, enquanto reduto das vivências e experiências de seus moradores. A Feira organizada naquele bairro configura-se como um pedaço do mapa físico da região, assim como do mapa dos contatos e das interações, que reproduzem intensamente, no calor das atividades, as aproximações, os distanciamentos, as amizades e os conflitos entre os novos e antigos residentes. A atitude discriminatória citada no parágrafo anterior revela o teor de oposição existente nessas novas relações da cidade atravessadas pela corrente migratória.

A migração propicia o contato com o outro e viabiliza as diferenças; neste processo, a aproximação e o afastamento são fenômenos complementares. A “Feira dos Paraibas” marca esse espaço da diferença, do outro. Outro muitas vezes qualificado pelos termos “cabeça chata” e “paraíba”, denunciando, assim, atributos de estigma, que constituem imagens vindas de fora, do desconhecido, mas que o estigmatizado aprimora. Nesse sentido, compreendemos a reação conivente do falante anterior (GOFFMAN, 2008).

A Feira, em seu início, convive com o preconceito sofrido por seus feirantes e participantes nordestinos, por isso, sua condição de ilegalidade por tanto tempo e a ausência do poder público de investir em sua infraestrutura. A constituição da Feira acabou transformada em assunto polêmico por parte dos moradores do bairro de São Cristóvão. O aumento da violência e das precárias moradias foi, por décadas, associado, na visão dos moradores, à permanência do grupo de imigrantes. Transporta-se para a cidade essa situação de conflito, que bem expressa o processo interativo em que seus habitantes estão inseridos.

A despeito da imagem estigmatizada desses imigrantes representados pela Feira de São Cristóvão, nos dias de hoje, esse bairro carrega como marca identitária a localização da Feira enquanto espaço de lazer e de comércio, que agrega, especialmente nos fins de semana, grande número de visitantes. Palco de uma diversidade de cores, gostos e sons, a Feira tanto se expandiu, que hoje agrega outras marcas culturais para além do que se pensava como homogeneidade nordestina. É importante frisar que a mudança da Feira marca uma nova atitude do poder público e da população do Rio de Janeiro. Tal mudança sinaliza a Feira como representante de brasilidade, por isso, seu forte apelo aos turistas estrangeiros. Assim, o que era diferente e excluído passa a representar o bairro, a cidade. Um novo quadro se apresenta para a Feira e seus participantes.

3.3.1 A FEIRA É DA CIDADE

Alguns dados demonstram a notoriedade que adquiriu a Feira não só para o bairro, mas para a cidade do Rio de Janeiro. Segundo levantamento realizado pela Secretaria Especial de Desenvolvimento Econômico, Ciência e Tecnologia, que administra a Feira, o número de visitantes atingiu a marca de dois milhões de janeiro a julho do ano 2008, com aumento de 27% em relação ao mesmo período do ano anterior. A média mensal no período superou 280 mil pessoas. E, para atender à crescente demanda de turistas estrangeiros que visitam o Centro

de Tradições Nordestinas, a Secretaria Municipal de Turismo e a Riotur, no dia 31 de julho de 2008, lançaram o primeiro informativo bilíngue (Português-Inglês) sobre a Feira de São Cristóvão.

Trata-se de uma nova configuração da Feira que, progressivamente, foi acumulando os feitos de seus participantes. Embora na condição clandestina e estigmatizada, a Feira, desde sua legalização, em junho de 1982, pela prefeitura do Rio de Janeiro, atrai um novo olhar. É alvo de nova intervenção urbanística, quando da transferência das barracas situadas ao redor do Campo de São Cristóvão para o interior do pavilhão reformado. As barracas, antes, de lona, são, agora, revestidas por concreto, possuem água encanada e fiação elétrica, mas são, ainda, denominadas como barracas, porque remontam a uma história. Trata-se da história do esforço de imigrantes improvisando um espaço de trabalho, a qual, hoje, faz jus à fama da Feira. Esse percurso ilustra a historicidade e a contingência por que passou a Feira conforme sua expansão e penetração no cotidiano dos moradores do bairro de São Cristóvão e, por conseguinte, da cidade do Rio de Janeiro.

Desse modo, a própria Feira apresenta parte da história de São Cristóvão enquanto bairro de atração para imigrantes, pela razão econômica principal de ser um sítio industrial. Abarcar a história desse bairro implica trazer à discussão como seu processo de constituição deve-se a múltiplas apreensões do espaço. De bairro aristocrático e residência do Imperador, no século XIX, a pólo industrial, no século XX, muitas foram as transformações e intervenções por que passara essa região.

São Cristóvão se caracterizou por ser um local próximo ao Centro urbano e que serviu de ponta de saída para a ocupação das áreas mais distantes, atingindo os subúrbios. É um bairro que serve de passagem para o Centro da cidade e possui ligações com as Zonas Norte e Sul. Sua localização estratégica imprime a peculiaridade do bairro, delineando seus contornos físicos, sociais e culturais e sua relevância para a história da cidade do Rio de Janeiro. Alvo também dos projetos urbanísticos da cidade, São Cristóvão sofreu com o modelo de intervenção do espaço urbano, que tivera o intuito de ser feita de forma planejada por parte de seus governantes. Porém, esses, por vezes, não levavam em conta as necessidades dos moradores locais.

Demolir edificações envolve mudanças no estilo de vida dos habitantes e resulta, como consequência, no desmantelamento das relações sociais estabelecidas no lugar. Na década de 80, houve um período de intenso debate entre as várias instituições do bairro, entre elas, as associações de moradores. Formaram-se grupos para se pensar sobre os rumos que tomava o bairro, que vinha sofrendo com um processo de degradação no tipo de vida de seus habitantes. Com o marco inicial da “Reforma Pereira Passos”, a cidade do Rio de Janeiro assume seu papel de metrópole, realizando intervenções do governo na condução do processo de urbanização da cidade³⁰. Décadas depois, em 1946, a construção da Avenida Brasil, assim como, a posterior construção da Linha Vermelha, em 1992, são projetos independentes, mas que corroboram para a continuidade do planejamento arquitetônico e urbanístico da cidade.

O bairro de São Cristóvão de hoje, consequência direta dessas políticas públicas, apresenta ruas desertas e escuras, em particular, aquelas próximas à Linha Vermelha. Os sobrados mais antigos estão vazios ou foram substituídos por prédios comerciais. Alguns moradores persistiram em suas casas, porém, compartilhando a vista de suas janelas com olhares curiosos de passageiros e motoristas dos carros que passam pela via expressa. São Cristóvão sofreu mudanças e essas precisavam ser colocadas aqui. A cinza da poluição dos carros que passam pela Linha Vermelha e que atinge o bairro, certamente, afeta a vida de seus moradores. Uma análise mais apurada a esse respeito pode ser feita. Deixo aqui apenas este registro e sugestão³¹.

Contudo, quero ratificar o caráter dinâmico da cidade, que, obviamente, incorpora esses dramas vividos pelos habitantes. Para isso, recorro às contribuições de Mello e Vogel (1985), posto que, esses autores privilegiam uma apreensão mais complexa dos bairros e grandes cidades e que segue ao encontro das colocações anteriores. As reformas urbanísticas, o processo de imigração, as novas formas de convívio resultam, portanto, nos diversos usos

³⁰ A reforma urbana empreendida por Pereira Passos abarcou o período conhecido como “bota-abaixo”, no início do século XX. Tal reforma propunha o saneamento, o urbanismo e o embelezamento da cidade, no intuito de atrair capital estrangeiro e dar ares de cidade moderna e cosmopolita ao Rio.

³¹ Para uma crítica do uso planejado e do empreendimento arquitetônico realizado pelos Estados, destaco como todas essas políticas, em seu conjunto, acabam por promover o esvaziamento das relações de afetividade e de sociabilidade que permeiam as cidades e, assim, acabam por desfigurar a função prática do bairro por seus usuários. Contrapõe-se, por esse viés, o uso espontâneo e significativo de seus habitantes pelo uso projetado e vazio que o planejamento urbanístico insere. Jane Jacobs (2000), na crítica a esse modelo racionalista urbanístico, nos esclarece, com a seguinte passagem: “*Onde quer que surja uma cidade reurbanizada, o conceito de território vem junto, porque a cidade reurbanizada despreza a função fundamental da rua e, com ela, necessariamente, a liberdade da cidade*” (JACOBS, 2000:52).

possíveis do espaço urbano com suas formas de apropriação coletivas para fins, inclusive, de lazer. A marca do lazer se impunha sobremaneira no cotidiano da cidade, em especial, do bairro de São Cristóvão.

Os autores, desse modo, compreendem a cidade sob o ponto de vista de seus habitantes, que dela fazem uso e, assim, explicitando essa apreensão coletiva, conferem o caráter humano próprio da cidade para além da concretude de suas ruas, vias, viadutos e de seus prédios. Acenando a essa condição humana inerente às cidades, Mello e Vogel destacam: *“As regras de utilização do espaço estão permanentemente em construção. Mas ao fazê-lo, a sociedade estará também construindo um conjunto de relações sociais úteis a seus intérpretes”* (MELO E VOGEL, 1985:49).

Assim colocadas, essas análises permitem uma inferência para o entendimento do bairro de São Cristóvão como bairro de característica particular para a cidade do Rio de Janeiro. A fundação da Feira naquele bairro não é aleatória, ao contrário, é produto do conjunto de interações específicas existentes no bairro e, ainda, determinada pela fixação dos nordestinos na cidade. A inserção desses imigrantes deve ser pensada de maneira significativa. Seus modos e hábitos ajudaram a tecer novas formas de sociabilidade na cidade do Rio de Janeiro. Essa nova relação se estabelece, principalmente, a partir do uso simbólico que esses novos habitantes fazem da cidade, como a reunião dos imigrantes regada à viola, à declamação de versos e à carne-de-sol. A partir da literatura de cordel e do repente, bastiões da Feira, podemos compreender como o grupo de nordestinos fincou modalidades próprias de saberes e fazeres.

Será preciso ponderar essas contribuições. De que maneira buscou-se reafirmar na Feira valores e ideais impregnados nos conteúdos dos versos declamados e cantados. Podemos concluir, pelo que foi até aqui exposto, que as mensagens propagadas nos versos se designam a difundir uma memória. Esta, por sua vez, é perpassada pela vinda numa viagem dura, pela transformação por que passam os sujeitos na cidade grande. Signos acionados para despertar um sentimento, uma afeição e um pertencimento. No item seguinte, serão avaliadas em pormenor essas formas simbólicas de apropriação do espaço pelos imigrantes nordestinos.

3.4 A FEIRA E SEUS SÍMBOLOS

Fruto da diversidade cultural que se processou em grandes metrópoles, como a cidade do Rio de Janeiro, a Feira de São Cristóvão, atualmente, se estabelece como *locus* de múltiplas práticas e identidades culturais. Reduto do encontro de migrantes, estrangeiros e cariocas, tornou-se um espaço de múltiplos significantes. É a partir dessa ideia que Martín-Barbero (2006) nos propõe a pensar nas feiras como uma *frente cultural*, em que as classes sociais se encontram e lutam por e a partir de significados distintos, a fim de dotar a festa de sentido:

A feira, então, não surge apenas como resultado de um processo de degradação, absorção do festivo pelo comercial, mas como lugar de modelagem cultural da dimensão lúdica – essa dimensão tão esquecida pela sociologia crítica que só presta atenção às dimensões sérias, “produtivas” – e de constituição de identidades locais, regionais, em sua ligação e confronto com a nacional. As feiras são resultado de um processo, mas com várias dinâmicas, já que desde o início foram celebração religiosa e mercado ao mesmo tempo (MARTÍN-BARBERO, 2006: 315).

A Feira de São Cristóvão nasce na cidade, ligada ao novo e ao antigo, articulando práticas populares e indústria cultural. Ela é marcada pelo encontro, pelas lembranças, pelas sensações, pelos afetos e costumes, que asseguram a presença desse contingente de participantes, permitindo-lhes, por sua vez, ressignificarem sua experiência enquanto migrantes e afirmarem seu lugar dentro da cidade do Rio de Janeiro. O repente e a literatura de cordel asseguram uma prática e um saber desses imigrantes, ademais, em seus versos são divulgadas imagens e mensagens que propõem aludir à terra do Nordeste. Conectam lembranças particulares a uma história coletiva numa espécie de epopeia do sertão.

Portanto, cordel e repente são grandes chamarizes da Feira, porque lembram uma característica genuinamente nordestina. Por isso, a ligação dessa prática poética com a difusão de um Nordeste e uma nordestinidade é indissociável. Vê-se que os organizadores da Feira de São Cristóvão buscam reforçar esses símbolos em entrevistas para jornais, revistas e para a televisão. Agamenon de Almeida, 61 anos, feirante antigo e ex-presidente do CLGTN, de traje típico, com chapéu que lembra aqueles usados por cangaceiros, reproduz o discurso de legitimidade da tradição nordestina no Rio de Janeiro, dizendo que a Feira “*ajuda os nordestinos a não se esquecer do Nordeste*”. Uma lembrança acesa e encarnada naquele

espaço de São Cristóvão. O local do lazer revela, então, um espaço de reflexão simbólica nos termos de uma poesia, no ouvir de um verso, no acorde da viola.

A poesia aqui na Feira é tudo. Nós criamos a Feira. Começou com os poetas de viola pelejando para uns poucos, viu?! Os gringos vêm aqui pra comprar poesia. Ficam é que é doidos. Se não fosse a poesia isso aqui era uma Feira comum. Só pra cabra comprar comida e beber (Mestre Azulão).

Vemos, pela fala de Azulão, que a poesia qualifica a Feira e ele, como poeta e fundador, valida a função daquela de servir para esse reduto da poética. A relação de propriedade com a poesia e, por conseguinte, com a Feira de São Cristóvão, esclarece muitos pontos em questão. Primeiramente, porque se tratou de identificar como os poetas, em especial, os cantadores de repente, buscam reservar para si o direito de versar as rimas com propriedade para assegurar uma posse, um saber que os identifica enquanto grupo de poetas frente a outros.

Em segundo lugar, a Feira de São Cristóvão, enquanto abrigo desse grupo de poetas, tradicionais e imigrantes, fixa um espaço de memória e de valorização, logo, sua função de reforçar alianças e solidariedade entre os poetas é fundamental. Contudo, a Feira e as mudanças por ela sofridas, como a entrada para o pavilhão, o aumento no número de visitantes e a inserção na rota de atrações turísticas conferem novas modalidades ao circuito de interações, novos sabores da tapioca, novos temas aos versos, novos poetas.

O forró, o artesanato, a comida, o canto e a literatura de cordel, como símbolos da tradição, são acionados pelos feirantes nordestinos. Como verdadeiros sustentáculos, indicam a distinção da Feira e são acionados a todo o tempo para sua divulgação. A própria organização espacial da Feira tende a privilegiar a posição desses elementos característicos. O repente se localiza no coração do pavilhão, é lugar onde todos os participantes, inevitavelmente, circulam. Ao redor da praça dos repentistas, cruzam-se quatro ruas principais, duas delas se direcionam para a entrada e a saída, e as outras duas, para os dois palcos principais.

As barracas de comida se concentram na entrada da Feira, com a exposição de seus produtos típicos: carne-de-sol, queijos, bebidas como o Guaraná Jesus, bolachas e farinha para tapioca. Os bares menores estão situados nas ruas mais afastadas do centro da Feira, que

são mais estreitas e correspondem aos lugares menos visíveis. Já os grandes restaurantes, como a barraca da Chiquita e a barraca Asa Branca, que expõem seus pratos já cozidos em mesas na entrada, se localizam nas ruas que vão desembocar no palco principal, assim, seus clientes podem desfrutar de sua culinária e da visão privilegiada das apresentações dos artistas que se apresentam no palco.

A Feira, portanto, se configura, fisicamente, como espaço amplo preenchido por muitas barracas, muitos sons e a circulação de muitas pessoas. Há sempre um espaço para a conversa, para uma refeição instantânea na barraca da tapioca ou de churrasco, para uma apreciação do *show* da banda de forró Calypso, exibido na televisão de uma barraca que vende CDs. Constituem atividades rotineiras e emprestam à Feira aquelas características comuns citadas por Martín-Barbero. Contudo, a Feira de São Cristóvão, na opinião de Mestre Azulão, deve ser vista como um ambiente diferenciado, algo a mais do que um simples ambiente para se comer e beber. Azulão quer distinguir a Feira, quer dar a ela um *status* especial.

A especialidade da Feira, para seus membros, está no fato de abrigar relíquias de uma cultura considerada genuína e rica. São produtos facilmente consumidos por originalidade propagada (como acontece com os bonecos de barro vendido sob a marca de Mestre Vitalino, por preços consideráveis). Desse modo, a tradição atrai e vende. Igualmente, cabe ratificar que esses elementos da cultura nordestina – o forró, o cordel e o repente –, pensados para além da esfera econômica já comentada, assinalam uma marca, atuam como sinais identificatórios, que designam o grupo de nordestinos.

Para a análise da dimensão simbólica desses elementos, Morales (*ibid.*) compreende os sinais da Feira como marcas que conferem a unidade do grupo, ou seja, símbolos em disputa, a fim de reafirmar uma tradição. Por esse viés, a autora expõe sua posição culturalista, ao adotar as premissas de Abner Cohen (COHEN *apud* MORALES, p.139), que põe em relevo o modo como se utiliza a tradição. Cohen entende os sinais como associados à ação, ou seja, o símbolo não é pelo que é, e sim, só o é no resultado de uma relação, no modo como é operado e colocado em execução. Nisso é que reside seu sentido.

Cordel é a beleza do Nordeste. Não pode faltar na Feira. Começou com o cordel, né? Com o cordel e com o repente. Isso chamava as pessoas. Tem

gente que fica aqui parado, olhando os folhetos e compra nem que seja um. Olha, pra ser sincero, sem o cordel a Feira não existia. (Fabiano, vendedor de cordéis, nascido no Ceará).

Pensar nessa recuperação dos costumes, dos elementos tradicionais, é compreendê-la sob a ótica do enfrentamento de uma nova situação, como a enfrentada pelos imigrantes no novo território. Dessa forma, “*a tradição funciona como um idioma que transmite algo e comporta em si uma lógica para a ação*” (MORALES, *ibid*:139). Ou seja, não importa o sinal em si, mas o modo como ele é usado. Nesse contexto, o costume é manuseado para estabelecer relações de lealdade e compor grupos, que lutarão para garantir interesses econômicos e políticos.

É interessante cotejar esse debate com as proposições de Marshall Sahlins (2003), no que condiz a entender o símbolo por intermédio das práticas de seus executantes. Sahlins volta-se para as ações carregadas de muitos símbolos e que adquirem, em dados contextos, os significados propostos pelos sujeitos. Mediada por pressupostos de Saussure, a discussão levantada por Sahlins ganha peso quando indica os efeitos do uso da linguagem – iluminada pelas antecedentes considerações de Wittgenstein – na esfera do cotidiano. Na realidade, o que projeta a atividade simbólica é o projeto social, que traz, segundo afirma o autor, para o conceito toda a lógica cultural.

As chamadas causas materiais devem ser enquanto tais, produto de um sistema simbólico cujo caráter cabe a nós investigar, pois sem a mediação desse sistema cultural nenhuma relação adequada entre uma dada condição material e uma determinada forma cultural pode ser especificada. As determinações gerais da práxis estão sujeitas às formulações específicas da cultura, isto é, de uma ordem que goza, por suas propriedades de sistema simbólico, de uma autonomia fundamental (SAHLINS, 2003: 63).

Partindo da primazia do simbólico, outro autor se mostra relevante para partilhar das conclusões de Sahlins, a despeito das posições antagônicas que ambos os autores, por vezes, compartilham no campo acadêmico. Clifford Geertz (2008) vem corroborar com essas ideias na medida em que propõe captar os significados em disputa pela empiria. Ou seja, propõe não tomá-los como dados, mas referi-los a contextos específicos, em que se estabelece uma hierarquia de significados.

Assim colocados, os significados emitidos na Feira estão em disputa. Disputa pela afirmação do modo de ver, entender e expressar o mundo mediado pelas palavras fantásticas

do cordel e do repente. Essa disputa também se expressa na atitude afirmativa dos poetas quando clamam a riqueza de sua cultura a partir da literatura de cordel e do repente. Assim, interpretar a cultura da Feira é destacar seus sinais, seja pelo canto dos repentistas, pelo recitar dos cordelistas, pelo sapatel servido à mesa, ou, ainda, por meio da fala emitida pelo feirante nordestino quando das suas lembranças da terra natal. Compreendem, portanto, esse campo do simbólico, que se encontra atrelado à realidade social³².

As formas de interação que acontecem na Feira estão preenchidas desses significados e a amplitude desse espaço – que hoje se encontra muito mais diversificado do que na época de Morales – propõe a ideia de uma teia. Essa “teia de significados”, apresentada por Geertz, sintetiza a cultura, tratada como um texto a ser interpretado. O texto apresentado pelos imigrantes nordestinos nos mostra como os sujeitos empregam os símbolos na ação para reivindicar posições, estabelecer alianças, atrair parceiros. O discurso dos poetas sobre a poesia, o modo como a Feira é organizada e usada por seus participantes refletem como são feitos esses diferentes usos do material simbólico.

Para reafirmar o valor da cultura do Nordeste, os imigrantes se utilizam da Feira como espaço da visibilidade de seus símbolos e tradições. Ela é o palco principal onde os sujeitos se reúnem para celebrar uma identidade mediada por sinais como a culinária, a música, o artesanato e a poesia. A Feira é o grande espaço da *performance*, pois como esse ambiente comunicativo, ela propicia os encontros, fortalece as parcerias, como também, suscita as oposições. Nesse sentido, a contribuição de Victor Turner (2005) muito acrescenta a essa discussão teórica. A *performance*, nos termos do antropólogo, surge como conceito relevante para pensar os encontros interacionais, uma vez que, no contexto performático, apresenta-se uma gama múltipla de expressividades e emoções que devem ser entendidas sob a totalidade do drama ritual. Desse modo, o ritual se apresenta como campo da *performance*, no qual os símbolos produzem as ações dos participantes e estão atrelados, em especial, aos contextos específicos em que são demandados. Na ritualística performática, os símbolos se apresentam sob o contexto das oposições e das afirmações.

³² A atenção para esse simbólico resulta, há muito, no empreendimento antropológico previsto por Lévi-Strauss (1970), que parte da hipótese fundamental de que a sociedade é construída pelo simbólico, resultando na eficácia de suas crenças, manipulando sobremaneira a fisiologia e a *psique* humanas.

Isso posto, interessante associar o campo de São Cristóvão (leia-se Feira de São Cristóvão) à ideia de um campo ritual, no qual se veem as disjunções entre cariocas e nordestinos – repentistas nascidos no Rio e repentistas migrados – expressas em suas *performances*. De um lado, pela retórica do carioca, carregada dos estereótipos, do outro, os imigrantes expressando, pela arte e pela culinária, um imaginário criado para garantir a sobrevivência do grupo. Com esses exemplos, vemos como as estratégias são montadas para viver o que se atribui como tradição no seio da Feira. Eles confirmam a proposta de Morales, no sentido de privilegiar o contexto da interação em seu interior. Práticas que, tendo eficácia no presente, organizam o diferente, o outro nordestino. Os símbolos são organizados pelos nordestinos, de modo a estabelecer posição na cidade e de se estabelecerem perante o outro.

Dessa forma, a diferença produzida no encontro com esse outro foi, por um lado, vista como deficiência e inferioridade pelo grupo de cariocas e, de outro, foi encarada como exclusividade e originalidade pelo grupo de nordestinos. O modo diferente de dançar, a voz estridente a cantar os versos do repente, a carne exposta ao sol, o modo de falar fortemente marcado e a música dançante e, ao mesmo tempo, melancólica constituem, portanto, símbolos que organizam essa diferença. Esse contexto marcou, fortemente, o posicionamento político dos imigrantes e reflete, hoje, na postura dos poetas, quando da mudança do perfil do cordelista e cantador.

Contudo, quando se reafirma o caráter original e exclusivo de um grupo, é porque ele está em face e contato com outras formas de saber e fazer. A Feira de São Cristóvão se estabelece nesse dilema. No *locus* da metrópole, que absorve a literatura, a música e o estilo de vida europeu e norte-americano, existe um lugar que propõe demarcar uma característica típica de uma brasilidade no tom de um estilo de ser nordestino. A Feira, enquanto espaço que pretende ressaltar uma singularidade, nasce e se fortalece num ambiente fortemente plural. Nisso jaz sua distinção.

Na Feira de São Cristóvão há participantes outros, para além do universo nordestino. Isso reafirma seu caráter de acolher relações diversas, complexas, indicando o contraste e as oposições presentes na atualidade. As situações de oposição entre os poetas mais antigos para com o novo perfil de poeta-acadêmico são conseqüências, também, dessa transformação na Feira de São Cristóvão. A Feira, como sítio de visibilidade, atrai o olhar de novos interessados

no fazer do repente e do cordel. Assim sendo, uma questão permanece: como um espaço que pretende marcar uma tradição pode incorporar essas novas modalidades culturais?

3.5 A FEIRA DE HOJE

Em termos gerais, a noção de tradição elaborada na fala dos sujeitos desta pesquisa implica recorrer a um conjunto de ideias que pretendem apropriar um passado como fonte de identificação e de autoconhecimento. A tradição justifica suas falas, seus cantares, ou seja, seus modos de vida. Nessa medida, a tradição, como produto da reflexão dos sujeitos, deve ser entendida como uma invenção, paradigma semelhante ao proposto por Hobsbawn e Ranger (1983)³³.

Essa apropriação do passado empregada nos discursos dos poetas é resultado, em primeiro lugar, de um momento de afirmação e posicionamento político do grupo de nordestinos, quando de sua fixação na cidade do Rio de Janeiro. Em seguida, a fala da tradição é inserida num contexto de mudança, de transformação e adoção de novos elementos culturais heterogêneos. Assim, as noções de tradição e autenticidade se complementam, na medida em que desempenham a função de assegurar uma estabilidade ao grupo de indivíduos. São noções elaboradas pelo discurso num contexto eminentemente transformador. A tradição brota de uma situação mutável, essa é sua gênese.

O Centro de Tradições Nordestinas, no plural, reúne e incorpora essas mudanças. A fala mantém o tom de tradição como recurso de valorização, enquanto, na ação, os indivíduos são atravessados pela contemporaneidade, pela adoção de alto-falantes, microfones – diferentemente dos primeiros violeiros “de peito”, que cantavam sem qualquer recurso de áudio –, impressão digital dos folhetos de cordel, produções em CDs e DVDs, divulgação de sua profissão na mídia, inclusive, internacional, inserção no meio acadêmico, etc. Essas são ações que sustentam a prática do repente e do cordel como atuais e dinâmicas.

³³ Os autores Hobsbawn e Ranger em “A Invenção das Tradições” corroboram para a análise de como as narrativas sobre o passado são elaboradas a partir do presente. O historiador como esse narrador, assim como o poeta, contribuem para a reconstrução de imagens do passado baseados no contexto presente que demanda certas representações. Busca-se reproduzir uma continuidade histórica quando em situação de uma inovação ou mudança. A história passa a ser, sobretudo, uma construção nos termos do autor.

A Feira de São Cristóvão é exemplar na demonstração do fluxo de interações, de informações, de sentidos cooptados para um “panorama de fluxo da cultura global”, termo colocado por Appadurai (1990), cuja obra buscar atender para essas transformações locais e globais. Appadurai nos sugere tratar dessas interações, em que se verifica uma tensão constante entre homogeneização e heterogeneização cultural. Na literatura antropológica, encontramos, na maioria das vezes, o argumento da homogeneização enveredado em torno da americanização ou *commoditização*, sob o jugo cultural dos centros mundiais. No entanto, nos alerta Appadurai, a nova ordem econômica cultural global pode e deve ser interpretada como uma ordem disjuntiva, superposta e complexa, que não pode mais ser interpretada em termos dos modelos de centro e periferia.

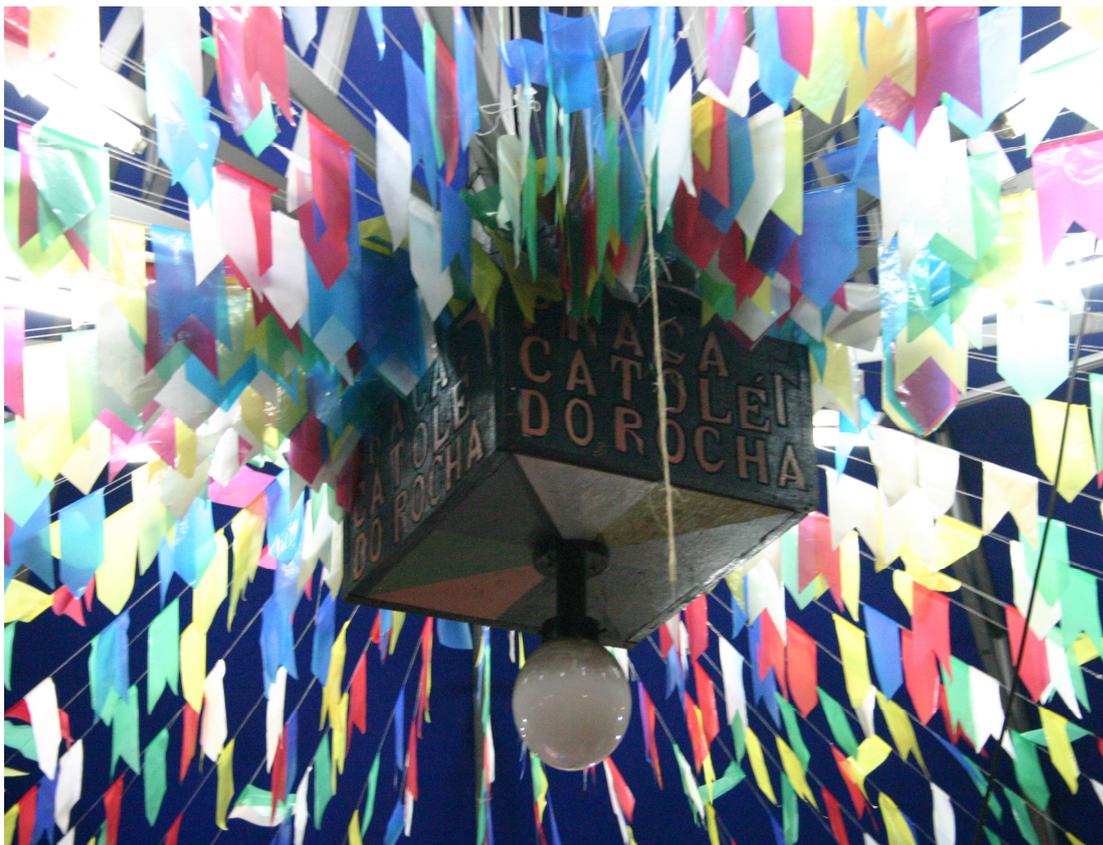
A apresentação desse modelo de fluxo global pretende focar na ideia de globalização, mas não sob o lastro da homogeneização. Pode a globalização envolver o uso de uma variedade de instrumentos de homogeneização – técnicas de propaganda, hegemonia da linguagem, estilos de vestuário, etc. Porém, esses mesmos instrumentos são absorvidos na economia política e cultural local, para serem reapropriados, ou melhor, “repatriados”, por intermédio dos discursos locais. Ou seja, por diálogos heterogêneos, que persistem em ascender nos cenários globais, contrariando a perspectiva mais homogeneizadora a esse respeito.

A emergência dessa multiplicidade de elementos combina, de forma não homogênea, o local, o regional e o global, resultando em novos modos de interação interculturais. Ulf Hannerz (1992) elucida esses novos processos interativos, em especial, a partir da noção de ecumênico a fim de complexificar a noção simplista de homogeneidade. Global ecumênico representa o mapa da constante interação, da contínua interferência e que não é definida por unidades fixas, pré-estabelecidas. Hannerz põe em foco a ação ativa das pessoas do terceiro mundo, em situação de dominação, mostrando como elas se reapropriam de formas externas, e as reelabora, dando outra forma de expressão. Adotando uma perspectiva interacionista, o autor enfatiza o fluxo das relações entre centros e periferias, sob o prisma de um contato permanente, de dinâmica cultural. Nesse contexto, as pessoas do terceiro mundo são transportadas para um cenário ativo, em que escolhem suas estratégias, realizam escolhas e reapropriam significados.

A partir dessas reflexões, podemos compreender como a modernidade cultural pode expressar-se localmente, sem suprimir as diferenças insistentes em marcar fronteiras. Nesse sentido, o termo “estrutura de diferenças”, utilizado por Sahlins (2004), permite aludir às proposições anteriores, na medida em que sustenta a tese de que, por detrás de todo sistema global, o que se apresenta é a aparência dual de assimilação e diferenciação. Essa, por sua vez, possibilita compreender como, em processos de colonização, as culturas persistem em demarcar seus traços simbólicos, ainda que seja sob formas transformadas, revigoradas. Sahlins salienta como as novas reivindicações de autenticidade, nesse contexto, procuram aludir à tradição para marcar sua continuidade cultural, embora alterada, mas persistente. A tradição funciona como um padrão pelo qual as pessoas medem a aceitabilidade da mudança e as inovações a elas incorporadas, muitas vezes, de maneira não espontânea. É ressaltado, ainda, por Sahlins, como o tradicionalismo reinventa a si mesmo, sem, com isso, resultar num paradoxo.

A Feira parece se reinventar todo tempo e surge cada vez mais viva e poderosa. O pavilhão de São Cristóvão é o seu Coliseu, embora a grande batalha seja feita de muita poesia, sua arma, a palavra. A Feira tão grandiosa abarca hoje pessoas das mais variadas procedências, sons distintos, misturados ao batidão do *funk* carioca harmonizado pelo baião eletrônico. A cantora Beyoncé anima uns espectadores vidrados na televisão de uma barraca. As roupas brilhantes, as saias curtas e os cabelos esvoaçantes da artista norte-americana ajudam a compor, com passos cuidadosamente ensaiados, uma coreografia digna da cantora Joelma à frente da banda Calypso.

O Guaraná Jesus é enfileirado para exibição na prateleira de uma barraca, enquanto uma jovem pede o guaraná da marca nacional concorrente. Os cardápios estilizados dos restaurantes apresentam, agora, versões em inglês, obviamente, consequência da demanda dos turistas estrangeiros. Os jovens, à noite, levam às mãos um energético importado, enquanto fumam um cigarro de filtro, não mais de palha. A lista de sabores de tapioca exibida na barraca deixa indecisa uma cliente que examina os ingredientes diversificados, criados para acompanhar os gostos também variados dos fregueses.



A praça dos repentistas Catolé do Rocha está lá. Poderosa e perene. Os cantadores mais antigos. Uma verdadeira praça de cantadores. Um espaço que procura transportar, pelo nome, uma situação de encontro que possa contextualizar o ambiente comunicativo do Nordeste. Mas, sob um olhar apurado, identifica-se: há bancos de madeira talhada, que mantêm o *slogan* do mais moderno e grande restaurante da Feira, servindo para assento aos espectadores. Caixas de som potentes são ajustadas para a apresentação da noite. Os microfones são afinados para tornar clara a voz do cantador em meio ao som confuso que ecoa ao redor da praça. Os cordéis possuem, agora, uma versão digital para impressão e as bacarras são de estrutura de alumínio, revestidas de tinta.

Tudo isso compõe o ambiente da Feira. Uma feira que se pretende tradicional, reduto dos cantadores e poetas do sertão. A Feira de São Cristóvão, assim vemos, é uma comunidade comunicativa, produto da construção de indivíduos que compartilham determinada regionalidade. Ela é uma alegoria, ou seja, um recuso dramático, pictórico, utilizado para significar. É, também, uma narrativa de valorização do passado, da busca de

qualidades originais e de uma autenticidade expressa em eventos, tais como, na ação de pelear versos em meio ao combate poético.

O repente e a literatura de cordel são os elementos que vão compor essa grande narrativa. Por isso, são instrumentos de salvaguarda utilizados no discurso de preservação. Trata-se todo o tempo de preservá-los. Preservamos o que está em vias de mudança. Essa, há muito, sentida, como expressa a canção do “Rei do Baião”. Uma mudança, agora, elaborada não em termos de perda, mas de construção e incorporação de novos elementos. Nisso reside a permanência da Feira de São Cristóvão e o futuro da poesia. Poesia renovada, porque viva.

Nordeste pra frente

Luíz Gonzaga

Composição: Luiz Gonzaga / Luiz Queiroga

Sr. réporter já que tá me entrevistando
 vá anotando pra botar no seu jornal
 que meu Nordeste tá mudado
 publique isso pra ficar documentado
 Qualquer mocinha hoje veste mini-saia
 já tem homem com cabelo crescidinho
 O lambe-lambe no sertão já usa flashe
 carro de praça cobra pelo relógio
 Já tem conjunto com guitarra americana
 já tem hotel que serve *whisky* escocês
 e tem matuto com gravata italiana
 ouvindo jogo no radinho japonês
 Caruaru tem sua universidade
 Campina Grande tem até televisão
 Jaboatão fabrica jipe à vontade
 lá de Natal já tá subindo foguetão
 Lá em Sergipe o petróleo tá jorrando
 em Alagoas se cavarem vai jorrar
 publiquem isso que eu estou lhe afirmando
 o meu Nordeste dessa vez vai disparar

Hahai... E ainda diziam que meu Nordeste não ia pra frente
 falavam até que a Sudene não funcionava
 Mas Dr. João chegou lá
 com fé em Deus e no meu Padim Ciço
 e todo mundo passou a acreditar no serviço
 essa é que é a história

CONCLUSÃO

Parecia ver nítida, sua imagem. Pensava naquela sua inimitável maneira de ser, naquela originalidade em todos os seus aspectos. Ia com o pensamento fixo nele. Uma recordação acesa, uma saudade endereçada, abundante, horizontal, dessas que a gente sente e não sabe por que (Orlando Tejo).

As mudanças apontadas neste texto trataram de identificar as nuances de um discurso de valorização de uma tradição elaborada numa situação de instabilidade. Os poetas do cordel e, mas especificamente os do repente, se colocam como únicos e habilidosos, adjetivos que recheiam suas falas e o imaginário consituído em torno de sua figura. Além do mais, através da postura firme e altiva, esses artistas revelam um modo de ser próprio de quem domina um saber e sabe do que fala. Nesse processo de auto-atribuição de qualidades imperativas, o canto e a poesia respondem a uma vontade dos poetas de dominação, de prazer de surpreender o outro com rimas incríveis, compostas no improviso.

O repente nasce nessa dinâmica do improviso, em que se articulam os repentistas e o público e na qual, surge a produção poética. A cantoria tem buscado sobreviver e se manter ativa. Para isso, seus produtores recorrem à tradição, uma menção a um passado de trova e cantoria, a fim de afirmar seu valor. Contudo, o vigor da poesia resiste na utilização de novos artefatos – novos recursos de áudio, novos instrumentos musicais –, uma vez que sua sobrevivência vincula-se à cidade – e tratou-se, aqui, de esclarecer como a dinâmica das cidades impõem a adoção de novas modalidades culturais – por mais que isso possa parecer um paradoxo.

O poeta, ao contestar as mudanças sentidas na poesia, como o novo perfil de poeta e cantador, apela a seus caracteres de origem, recria um papel que busca atestar uma qualidade genuína que, embora transformada, quer ser passada como única, singular. Entretanto, não poderia deixar de confirmar, neste trabalho, a alteração por que passam esses processos de composição da poesia popular.

Fica a seguinte questão: esse legado, herdado há tempos, sucumbirá frente aos novos avanços da tecnologização e na medida em que novos acadêmicos aderem a essa arte, já que a

geração presente dos imigrantes a abandonam? Como, então, uma tradição alçada numa experiência de vida particular, numa postura diferenciada com relação à fala, pode resistir à crescente individualização, especialização, concentração que domina o cenário de relações da moderna sociedade que privilegia a escrita?

Como resposta, ascende-se a possibilidade de encontrar, forte, assim como acontece no mundo globalizado, um *mixing*, uma verdadeira mistura, que incorpora elementos das mais variadas procedências e que constitui a própria diversidade humana. Há muito, cogitou-se a probabilidade de o processo de globalização uniformizar o mundo, quando, na verdade, ele propiciou a difusão e o contato das mais diferentes experiências sociais. Abre-se, então, uma perspectiva positiva de futuro para a poesia oral, uma perspectiva que supõe coexistência, interação.

Nos dias de hoje, o desafio representado pelo antagonismo entre os cantadores dá lugar ao desafio entre parceiros, já que, normalmente, contratam-se duplas e, diferentemente do que divulgam as lendas sobre os combates intermináveis que duravam noites e noites, hoje, há um tempo determinado para as cantorias. Esse tempo é estipulado para começar e terminar conforme o contrato ou o horário da apresentação da noite na Feira de São Cristóvão. Muitas vezes, os motes, que são, normalmente, propostos pelos participantes da audiência, agora, por vezes, são acordados pelo contratante.

As mudanças sentidas são resultado de um mundo cada vez mais tomado por padrões tecnológicos e rápida difusão de informação, fatores alavancados pelo processo de globalização. Assim, é necessário, para a sobrevivência da poesia, sua inserção nessa nova dinâmica cultural, com a adoção desses novos padrões comunicativos. Essa é uma realidade por que passa a tradição poética do cordel e do repente. Desde a ausência dos jornais e revistas como veículos difusores de informação à atração musical de uma feira popular, muitas foram as mudanças já incorporadas aos temas dessa literatura. Produto de um processo de modernização que acompanhou as mudanças políticas, econômicas e culturais, a poesia adaptou-se a uma nova linguagem de denúncia das mazelas do sertão, da corrupção, da violência.

Assim, o tradicional e o moderno presentes na poesia, antes de serem apenas pares de oposição estanques, são, também, registros conscientes e inconscientes das etapas da vida

por que os poetas vão passando. Através desses registros expressos em sua fala e em sua poética, podemos perceber as alterações no modo de vida e na própria forma de produção da arte. A poesia também mostra a visão de mundo do poeta e como ele foi se adaptando a essa nova configuração cultural. Isso prova que o moderno está incluído na produção da poesia impressa e cantada. É uma evidência. O modo como ela é consentida é resultado, também, de uma articulação política ainda não definida. Os poetas vivem esse processo e encontram formas de lidar com a nova situação.

Essa nova configuração cultural empresta, hoje, à poesia, um caráter camaleônico, capaz de adaptar-se às demandas da modernidade. Na defesa e na manutenção dessa arte, os artistas e/ou poetas recorrem a uma fala de autenticidade, na busca de uma integridade individual e do grupo. Isso se deve a uma situação em que eles, os poetas, são desafiados, incessantemente, a atestar sua originalidade, frente a tantas opções de literatura e de música. É, de fato, uma atitude de resistência, podemos observar. Mas para que esse entendimento não resvale para uma apreensão do caráter individual desses poetas, é necessário compreender o contexto em que essa atitude se apresenta.

Na intenção de seguir os preceitos da antropologia, tratei de relativizar esses sentimentos e essas falas que denunciavam insatisfação, descontentamento por parte dos sujeitos desta pesquisa. Igualmente, tratei de relativizar o modo de ver e sentir esses fatos do campo, ao invés de lançar mão de uma narrativa de defesa. De todo modo, a escolha desse objeto de pesquisa revela, por certo, uma preferência que aqui fora explicitada. Apesar disso, espero ter contribuído para uma análise profícua no entendimento da mudança que sofre esse tipo de poesia. Muito mais poderá ser escrito a esse respeito. Espero que esta leitura aguce uma vontade de persistir no conhecimento dessa arte tão antiga e tão atual.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.

ARANTES, Antonio A. *O Trabalho e a Fala*. Editora Kairós/FUNCAMP, 1982.

APPADURAI, Arjun. “Disjunction and Difference in the Global Cultural Economy” in *Global Culture: nationalism, globalization and modernity, theory, culture and society*, vol. 7, issue 2/3. London, Newsbury Park: Stage Pub, 1990.

ALVES, Gilmar. *Feira de São Cristóvão: o Nordeste é aqui*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1999. (Cantos do Rio; v. 13).

BAKTHIN, Mikhail. “Os Gêneros do Discurso” in *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 4º Ed. 2003.

————— “A Imagem Grotesca do Corpo em Rabelais” in *A Cultura Popular na Idade Média e o Renascimento e suas Fontes*. Ed. Hucitec/Editora UNB, 6º Ed. 2008.

BARTH, Fredrik. *Balinese Words*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

————— “Os Grupos Étnicos e suas Fronteiras” in *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.

BATESON, Gregory. “A Theory of Play and Fantasy e “Toward a Theory of Schizophrenia” in *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemologies*. Jason Aronson Inc. New Jersey, London, 1987.

BAUMAN, Richard. “Performance” in *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communication-centered Handbook*. New York Oxford: Oxford University Press, 1992.

BECKER, Howard. “Arte como Ação Coletiva” in *Teoria da Ação Coletiva*. Rio de Janeiro, 1976.

————— “Mundos Artísticos e Tipos Sociais” in Velho, G (org) *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.

————— *Outsiders: estudos de Sociologia do desvio*. 1º edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da Cultura*. Editora Brasiliense, 1985.

————— “O Narrador Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” in: *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7º edição – São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Émile. “A Comunicação” in *Problemas de Lingüística Geral I*. 2ªed. Pontes Editora/Editora UNICAMP, 1988.

————— “A Comunicação” in *Problemas de Lingüística Geral II*. Pontes Editora/Editora UNICAMP, 1989.

BOURDIEU, Pierre. “Campo de Poder, Campo Intelectual e Habitus de Classe.” *A economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.

————— “Espaço Social e Gênese das Classes” in *O Poder Simbólico*. Lisboa, Ed. Difel, 1989.

————— *A Produção da Crença. Contribuição para uma Economia dos Bens Simbólicos*. São Paulo, Zouk, 2002.

————— “A Ilusão Biográfica”. In FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e Abusos da História Oral*. 8 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006. P. 183 à p.192.

BRASIL, Hélio. *São Cristóvão: memória e esperança*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura, 2004. (Cantos do Rio; v. 23).

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

————— *Literatura Oral no Brasil*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1984.

————— *Cinco Livros do Povo. Introdução ao Estudo da Novelística no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1953.

CORDEIRO, Fernando. *Legados e Alteridades Culturais: Imigrantes Nordestinos no Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2008.

CSORDAS, Thomas. *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*, 1994.

DAMATTA, R. - “O ofício do etnólogo ou como ter Anthropological Blues”. Rio, Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 1974.

DEBRET, Jean Baptista. *Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo, Martins: Brasília, INL, 1975. 2º v.

DEBS, Sylvie. *Patativa do Assaré uma voz do Nordeste*. São Paulo: Hedra, 2000.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. Editora Perspectiva, 1982.

ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FEITOSA, Luiz Tadeu. *Patativa do Assaré: a trajetória de um Canto*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade* Vol. I. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1993.

GEERTZ, Clifford. *O Saber Local: Novos Ensaios em uma Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____ *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIACOMINI, Sonia Maria. “Sociabilidade, gênero e emoções num espaço de lazer popular: os cordéis na Feira de São Cristóvão”, Rio de Janeiro. *Desigualdade & Diversidade*. Revista de Ciências Sociais da PUC - Rio. V. no 3, p. 16-29, 2008

GLUCKMAN, Max. “Análise de uma Situação Social na Zululândia Moderna” in Bela Feldman-Bianco (org) *A Antropologia das Sociedades Contemporâneas*. São Paulo: Global, 1987.

GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis, Vozes, 2007.

_____ “Sobre o Trabajo de La Cara” in *Ritual de La Interacción*. Buenos Aires, 1970.

_____ “The Theatrical Frame” in *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Northeastern University Press, Boston, 1986.

_____ *Estigma: Notas sobre Manipulação da Identidade Deteriorada*. Rio de Janeiro: GEN/LTC, 2008.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da Perda: os discursos de patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HANKS, William F. “Pierre Bourdieu e as Práticas da Linguagem” in *Língua como Prática Social: das Relações entre Língua, Cultura e Sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin*. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

HANNERZ, Ulf. *Cultural Complexity*. New York: Columbia University Press, 1992.

HOETINK, Harry. “The Somatic Norm Image” in *Caribbean Race Relations*. Oxford University Press, 1967.

JACOBS, Jane. *Morte e Vida nas Grandes Cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LOMNITZ, Larissa. *Como Sobrevivem los Marginados*. Siglo Veintiuno editores, 1981.

LUKÁCS, Georg. “Narrar ou Descrever” in: *Ensaio Sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedaco: Cultura Popular e Lazer na Cidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MALINOWSKI, Bronislaw. “Baloma os espíritos dos mortos nas Ilhas Trobriand” in Malinowski, B. *Magia Ciência e Religião*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações. Comunicação, Cultura e Hegemonia*, 4ªed. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2006.

MATURANA, Humberto. *Emoções e Linguagem na Educação e Política*. Ed. UFMG, 2002.

MELLO, Marco Antônio e VOGEL, Arno. *Quando a Rua vira Casa: A Apropriação de Espaços de Uso Coletivo em Centro de Bairro*. São Paulo: Projeto, 1985.

MERLEAU-PONTY. “A Espacialidade do Corpo Próprio” in *Fenomenologia da Percepção*. Rio de Janeiro: Editora Freitas Bastos, 1971.

MORALES, Lúcia Arrais. *A Feira de São Cristóvão: Um Estudo de Identidade Regional*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Museu Nacional. Rio de Janeiro, 1993.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. *O Ofício do antropólogo*. 2ª ed. Revista pelo autor. São Paulo, 2000.

ONG, Walter. *Oralidade e Cultura Escrita: a tecnologização da palavra*. Papyrus Editora, 1998.

PORTELLA, Cláudio. *Patativa do Assaré (seleção)*. São Paulo: Global, 2006.

RAMOS, Arthur. *O Folk-Lore Negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SÃO CRISTÓVÃO: UM BAIRRO DE CONTRASTES. Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Transporte. Rio de Janeiro, 1991.

SAHLINS, Marshall. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

————— “Adeus aos Tristes Trópicos: a etnografia no contexto da modernidade histórica mundial” in *Cultura na Prática*. Rio de Janeiro: EDUFRJ, 2004.

SCHEUB, Harold. “Body and Image in Oral Narrative Performance” In *New Literary History*. Vol. VIII, spring 1977 nº 3.

SCHECHNER, Richard. "From ritual to theater and back: the efficacy entertainment braid" in *Performance Theory*. London: Routledge, 1988.

SCHIAVO, Sylvia. *Sons no Silêncio da Caatinga: A Redenção pela Fala*. CPDA/UFRRJ, 2000. *Mimeo*.

————— "Na sala do Teatro: Rito e Performance no Julgamento de Zé Bebelo" In *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*. Ed. UNB. Nº25. Vol. 17, 2008.

SLATER, Candace. *A Vida No Barbante: A Literatura de Cordel no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

TAVARES, Julio Cesar de. "O Olhar Etnográfico e a Pesquisa em Comunicação"; o trabalho de campo, as clínicas evocativas e os fluxos cognitivos" In *Contracampo: Revista de Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação*. 2º sem. 2005.

TEJO, Orlando. *Zé Limeira, Poeta do Absurdo*. 5. Ed. Brasília: Senado Federal, 1980.

TURNER, Victor. *Floresta de Símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: EDUFF, 2005.

VAN VELSEN, J. "A Análise Situacional e o Método de Estudo de Caso Detalhado in Bela Feldman-Bianco (org) *A Antropologia das Sociedades Contemporâneas*. São Paulo: Global, 1987.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

————— *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: editora Hucitec, 1997.