

A Cantoria de Pé-de-Parede da Zona da Mata Pernambucana

Simone Silva*

Resumo

O artigo analisa a *cantoria de pé-de-parede* da Zona da Mata de Pernambuco, tomando-a enquanto espaço de socialização de amigos, parentes, vizinhos e familiares. O postulado teórico principal é que a poesia – o motivo central que mobiliza as pessoas em torno da organização e realização da cantoria – é um canal de comunicação e de mediação de um conjunto de relações do universo nordestino. Como tal, a poesia aqui será interpretada etnograficamente a partir das pessoas no evento, desconsiderando uma possível análise estética dos versos.

Palavras-chave: cantoria; etnografia; repente; Pernambuco.

Abstract

The Oral Poetry's Event from Pernambuco

This article examines the *cantoria de pé-de-parede* from Zona da Mata of Pernambuco, taking it as a place to socialize with friends, relatives, neighbors and family. The main theoretical premise is that the poetry – the main reason that mobilizes people around the organization and implementation of this event – is a channel of communication and mediation of a set of relations in Northeast of Brazil. As such, the poetry here is interpreted ethnographically from the people at the event, ignoring a possible aesthetic analysis of the verses.

Keywords: *cantoria*; ethnography; oral poetry; Pernambuco.

* Simone Silva é formada em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense (UFF), mestre e doutora em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/ UFRJ. Faz pesquisa sobre literatura de cordel e cantoria de pé-de-parede, cujo trabalho de campo está centrado na Zona da Mata de Pernambuco. Atualmente desenvolve um projeto sobre cantoria e política em Pernambuco. E-mail: simonesilvabr@hotmail.com

A cantoria de pé-de-parede

A cantoria de pé-de-parede, na Zona da Mata de Pernambuco, é uma reunião organizada em casa ou em um bar/barraca¹ por um chefe de família ou por um dono daquele estabelecimento comercial para ouvir os versos improvisados por uma dupla de cantadores. O universo da viola é dominado por homens, mas há “poetisas de nome”, como é o caso de Mocinha da Passira, que vive em Fortaleza e, de vez em quando, é convidada a realizar cantorias na região. O pé-de-parede, assim chamado pelo fato de a dupla cantar rente à parede, é realizado aos sábados à noite e aos domingos à tarde, reunindo amigos, parentes e vizinhos, que são convidados pelo organizador e/ou pelo cantador responsável pelo evento.

O processo de realização da cantoria é composto por três momentos: *a abertura*, quando os poetas cantam para agradecer o dono da casa/barraca pelo apoio à realização do evento, e também para fazer a propaganda da dupla enquanto bons cantadores; *o elogio*, que consiste no momento dos versos que louvam o nome de todos os convidados adultos presentes no ambiente, que, por sua vez, devem pagar aos cantadores pelas estrofes enaltecedoras; e, por fim, a hora dos *pedidos*, momento em que os convidados são autorizados a solicitar modalidades poéticas e canções. Essas três etapas são intercaladas por pequenos intervalos de cerca de 10 a 15 minutos, durante os quais, se houver cantador profissional ou amador como convidado, continua a ter produção de versos. Na região, o pé-de-parede, tal como o coco-roda, o maracatu rural, o cavalo marinho e o pastoril², é considerado uma *brincadeira*.

A proposta para a realização de uma cantoria pode nascer de um convite do dono da casa/barraca ou da oferta do próprio cantador. Uma vez que ambas as partes estejam de acordo com a realização do evento, surge o “trato”, ou seja, o compromisso estabelecido entre um dos cantadores da dupla e o dono da barraca e/ou da casa. Os locais onde se realiza o pé-de-parede são considerados, pelos cantadores, como “ambiente de cantoria”. Cada poeta tem os seus próprios ambientes, que podem estar em sua atual vizinhança, no local onde foi criado ou tenha trabalhado, ou, ainda, em uma região onde ele tenha parentes e/ou amigos apreciadores de poesia, ou, como são chamados, fãs de cantoria. Esse domínio de ambiente marca o caráter agonístico do evento, onde sempre há um “cantador local”, ou seja, o dono do ambiente – aquele que fechou o trato, e o outro, que é o parceiro convidado – o de fora. O conjunto desses ambientes forma uma extensa e complexa geografia da cantoria, a partir da qual, entre outros fatores, cada cantador é legitimado enquanto “profissional”. Essa geografia poética tende a se expandir, à medida que o cantador vai tendo mais anos “na profissão”; contudo, ao se tornar idoso, mesmo que já tenha alcançado o ápice enquanto cantador e, desse modo, seja um “profissional de nome”, a tendência é ter o seu território reduzido.

A cantoria, como gênero poético, é muito apreciada em alguns estados do Nordeste (PE, RN, CE e PB) e tem como característica central a produção de versos improvisados no momento da apresentação. A qualidade repentina dessa criação tem mais relação com uma agilidade na articulação das ideias do que com uma produção impensada daquilo que está sendo dito. Os poetas sabem e acreditam no que cantam. A melodia produzida pelo som da

viola serve para marcar se o verso foi metricamente bem construído, ou seja, se o poeta não excedeu o número de sílabas poéticas. Ela é uma referência rítmica para o diálogo: enquanto um cantador está cantando os seus versos, o outro, além de prestar atenção no que está sendo cantado, dedilha a viola e pensa em sua próxima estrofe. É nesse sentido que, em conformidade com o que foi dito por Maria Ignez Ayala (1987), entendo que “cantar” no pé-de-parede não esteja relacionado à musicalidade propriamente dita, e, sim, ao sentido de convencer o outro – já que o grande trunfo do evento é o embate entre os dois cantadores.

Hoje em dia, em Pernambuco, esse gênero é propagado em eventos como o pé-de-parede, em festas da cidade, em palanques de comício político, em programas de rádio e em competição de duplas de cantadores por meio dos festivais regionais ou estaduais, realizados em grandes palcos em todo o estado. Além disso, a cantoria se faz presente na vida das pessoas mesmo quando o ambiente não é o da brincadeira ou da apresentação de cantadores, por exemplo, através dos versos cantados ao longo da jornada no corte da cana ou no processo do preparo da farinha, nas tarefas de casa através dos programas de cantoria do rádio, em comemorações de aniversário, nos eventos organizados pelo sindicato para a reivindicação salarial dos trabalhadores rurais.

No estado de Pernambuco, o gênero poético cantoria está presente em várias regiões: na capital, na Zona da Mata, em alguns municípios do agreste, por exemplo, Passira, Gravatá, Feira Nova, Bezerros e Caruaru, e no sertão do Pajeú, sobretudo no município de São José do Egito, a 412 quilômetros de Recife. Vêm desse município os mais afamados cantadores pernambucanos: Antônio Marinho, os irmãos Lourival Batista (o Louro do Pajeú), Dimas Batista e Otacílio Batista, Job Patriota, Bil de Crisanto e Pedro Leite. Em relação à Zona da Mata, a cantoria se estende por todo o seu território, entretanto, este estudo etnográfico concentrou-se nas cidades da Mata Centro-Norte, mais especificamente nos seguintes municípios: Vitória de Santo Antão, Paudalho, Lagoa de Itaenga, Carpina e Glória de Goitá.

A área privilegiada para a realização desta etnografia não costuma ser contemplada nos estudos sobre repente porque o agreste e o sertão foram, desde sempre, consagrados enquanto regiões poéticas por excelência, inclusive nos demais estados do Nordeste. Ao litoral são atribuídas, como formas poéticas típicas, a embolada e o maracatu rural, no caso pernambucano. Ou, ainda, as danças dramáticas como os pastoris, os reisados e bumbas-meu-boi, presentes nas antigas festas religiosas, sobretudo naquelas que celebravam os padroeiros dos engenhos (Carneiro, 1971). Hoje, num contexto rural modificado pela falência dos engenhos, substituídos pelas usinas, essas manifestações perderam seu espaço no cotidiano da população do campo. Apesar dessa tradição bibliográfica, que vem, por exemplo, desde os estudos da década de 1920, do folclorista Leonardo Motta, a Zona da Mata é uma região especialmente interessante para estudar a cantoria porque, por um lado, ela, ao contrário dos demais eventos, é uma constante no dia a dia das pessoas e, por outro, porque nos permite investigar a gênese dos poetas-cantadores enquanto profissionais numa região dominada pelo mundo do trabalho rural.

Além dessa questão regional, é preciso levar em conta que a bibliografia sobre a poesia

popular nordestina tem mais trabalhos, sejam obras de referência, antologias poéticas ou estudos analíticos, sobre o universo da literatura de cordel do que sobre cantoria. Entretanto, nem sempre tal distinção entre os dois gêneros foi levada em consideração. Ainda que a leitura de folheto de cordel tenha sido uma prática recorrente na Zona da Mata ao longo dos anos 1970, não há indícios para afirmar que essas reuniões ocorressem nos moldes dos desafios de outrora ou das cantorias atuais. Maria Ignez Novais Ayala (1987) afirma que essa confusão entre a poesia cantada e a escrita se dá, primeiro, pelo fato de que nos 1950, no intervalo das cantorias, liam-se folhetos de cordel, e, em segundo lugar, porque ambos os gêneros têm a sextilha³ como modalidade poética mais usada. A autora assinala que muitos estudos consideram as formas poéticas orais como parte da literatura de cordel. Câmara Cascudo, por exemplo, agrega à definição de literatura oral a literatura popular impressa. O trabalho de Ruth Terra sobre o folheto de cordel do Nordeste de 1893-1930 recorre à cantoria para explicar o momento que antecede o surgimento da publicação de folhetos no Brasil.

Em meio a essa indistinção, existem poucos trabalhos voltados inteiramente para a cantoria. Um dos pioneiros é o estudo de Luís da Câmara Cascudo, de 1939, sobre os cantadores dos sertões de Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba. Além de dados biográficos sobre dezenas de cantadores, o trabalho de Câmara Cascudo é uma rica fonte de informações sobre a forma como a cantoria se dava no começo do século XX. Entre elas, a que chama mais a atenção é o fato de que a rua, desde aquele tempo, nunca se constituiu em “ambiente de cantoria” para cantador profissional. Cascudo ressalta: “A rua é do cantador cego”. Em contrapartida, o autor descreve um desafio, realizado na Casa do Mercado em Patos (PB), em 1870, entre os cantadores Inácio da Catingueira e Francisco Romano, que durou cerca de oito dias.

Não é possível remontar a história desse período descrito por Câmara Cascudo quanto ao modo de organização e realização da brincadeira porque, como apontei acima, há uma escassez de informações e as que existem são quase sempre associadas ao universo da literatura de cordel ou da prática de leitura de romances no século XIX. O que é possível afirmar, a partir de pesquisas em obras de referências, por exemplo, *Vocabulário Pernambucano*, de Pereira da Costa (1937), é que no final do século XIX e início do XX, essa reunião, que hoje é conhecida como cantoria de pé-de-parede, era chamada de “desafio”. Outras fontes desse período são os livros *Cantadores* (1921, 1953, 1961, 1976) e *Viroleiros do Norte* (1925, 1955, 1962, 1976) do folclorista e advogado cearense Leonardo Mota. Ambos os trabalhos dedicam-se, em grande parte, a uma reunião de estrofes de cantadores e de poetas de cordel. O interessante no que concerne às informações do contexto da época são algumas descrições, tanto do poeta quanto do ambiente em que as estrofes comentadas foram criadas. Porém, essas informações são bastante resumidas, não podendo ser usadas com exatidão; além disso, os contextos do autor são inúmeros, por exemplo, o litoral paraibano, o sertão pernambucano, mas, sobretudo, o sertão do Ceará.

Do final da década de setenta há a publicação dos dois volumes de *Dicionários bibliográfico de repentistas e poetas de bancadas*, de Átila Almeida e José Alves Sobrinho. Como o título indica, trata-se de uma obra de referência, sendo o primeiro volume todo

composto por verbetes biográficos, contendo nome, lugar e data de nascimento dos poetas cordelistas e repentistas – outra denominação para poeta-cantador, e o segundo volume é um catálogo de títulos de folhetos de cordel dos poetas mencionados no volume I. Em relação à prática de realização da brincadeira na época, os autores ressaltam que “cantoria de respeito sempre foi espetáculo acontecido em ambientes fechados, nas casas-grandes das fazendas, nas residências citadinas.” (1978, p.11). Essa afirmação corrobora aquela feita por Câmara Cascudo e também aponta para um outro ponto: a apreciação da cantoria pelos proprietários de terra. Câmara Cascudo chega a contar o caso de um escravo que foi alforriado depois que o seu dono o ouviu cantar.

A década de 1970 conta com o artigo de Robert Rowland sobre a interface dos meios de comunicação e, segundo ele, as sociedades simples do sertão do Nordeste. O objetivo do autor é pensar os efeitos da modernização da sociedade brasileira sobre o conteúdo e as funções da poesia. Sua hipótese é a de que as mudanças dessa tradição são causadas pela combinação das características estruturais da própria sociedade sertaneja. O autor afirma, ainda, que o surgimento de um grupo de cantadores foi impulsionado pela organização patriarcal, pelo surgimento de movimentos messiânicos e de bandos de cangaceiros, pelas lutas entre famílias e pela seca.

Rowland aponta duas transformações ocorridas no âmbito da cantoria na passagem do século XIX para o XX: a primeira delas é que os romances cantados passaram a ser escritos e os cantadores sertanejos, que até então tinham a poesia como atividade subsidiária, deixaram o trabalho na terra e tomaram a poesia como uma profissão. Identifico dois problemas na afirmação do autor: o primeiro deles é que, a meu ver, não é possível falar indistintamente sobre o cordel e a cantoria, apoiando-se no argumento de o primeiro ser derivado do segundo. Apesar da semelhança em relação à métrica da construção de seus versos, tal como já foi explicado, a dinâmica de reprodução de cada um desses segmentos é bastante distinta. Não se sabe ao certo em que consistiam as famosas reuniões de vizinhos e parentes para lerem romances no século XVIII e na primeira metade do XIX, fato este que não permite afirmar se elas eram cantorias nos termos que se conhece hoje em dia, ou mesmo, se os romances narrados poderiam ser interpretados como histórias de cordel. Tudo o que se sabe, a partir da bibliografia existente, é que havia reunião para escutar histórias de romance.

Outro ponto pouco elucidativo na afirmação de Rowland é quanto à profissionalização do poeta-cantador. O autor não especifica o que está em jogo no contexto estudado ao falar de “profissionalização”, e dá entender que a viola passa a ser a única atividade dos poetas sertanejos. Baseado na trajetória dos poetas com os quais trabalhei, diria que é bastante complicado fazer essa afirmação. Ainda que na Zona da Mata a viola tenha sido uma oportunidade singular para sair do trabalho na cana, a maioria dos poetas com os quais convivi não tinha a cantoria como único “ofício”. Na edição de 1960 de *Cantadores* sobre a cantoria sertaneja, Leonardo Mota fala sobre cantadores do início do século XX que tinham a viola como uma outra atividade.

A partir dos anos 1980⁴ surgem mais estudos voltados especificamente para o universo da cantoria, entretanto a migração nordestina passa a ser o novo eixo para a sua discussão. O trabalho de Maria Ygnez N. Ayala (1987), cuja pesquisa foi realizada entre 1974 e 1982,

por exemplo, aborda o pé-de-parede no Brás, em São Paulo, no brejo e no sertão da Paraíba e do Rio Grande do Norte. Nesse estudo, a autora explicita os significados das categorias inerentes ao mundo dos cantadores e, com base em sua formação em teoria literária e literatura comparada, analisa a composição poética das estrofes de seus interlocutores. A hipótese de Ayala é de que essa prática narrativa seja uma forma de resistência à alienação. A partir do que li e observei no campo, diria que é bastante complicado pensar a cantoria enquanto “resistência”, porque essa ideia pode sugerir a existência de um movimento ou de um grupo com propósitos comuns, no caso do conceito marxista empregado⁵, contra a ordem econômica vigente. Diferentemente dos grupos de revolucionários e reformistas descritos por E. Hobsbawm em *Rebeldes Primitivos* (1970), não há indício etnográfico que permita concluir que as pessoas se reúnam na cantoria para tentar mudar uma instituição ou mesmo o sistema social do qual fazem parte. Ao contrário, se há uma ideia de reformulação sobre a qual é possível falar, a partir da própria dinâmica da cantoria de pé-de-parede, é aquela cujo teor é altamente individualizante. Em seu ambiente, os temas são levantados para inserir, distinguir e destacar a pessoa. Tal como no “kula” descrito por B. Malinowski (1976), no qual braceletes e colares são trocados num circuito fechado de comunidades localizadas num extenso círculo de ilhas, tendo como atividades subjacentes o comércio, a construção de canoas, cerimônias mortuárias e tabus preparatórios, a cantoria de pé-de-parede é um tipo de evento que, antes de qualquer coisa, engrandece o nome dos envolvidos. Por meio de pagamento, cada convidado paga para ter o seu nome proclamado ao longo da brincadeira, para ter a sua pessoa incluída no processo. E uma vez inserido no círculo, sempre dele fará parte, salvo em caso de ruptura desencadeada por briga, mudança, conflito ou por morte.

Além disso, acredito que o problema daquela afirmação resida na ausência de um embasamento etnográfico; a autora não indagou sobre o significado das ações para os agentes, atribuindo sentidos e eliminando, assim, o ponto de vista de quem fala. A cantoria é atravessada por várias outras dimensões da vida social, por exemplo, a política, mas essa ligação não permite sustentar o pé-de-parede como forma de resistência ou movimento contra o sistema social.

A cantoria, tal como o leitor verá mais adiante, engloba muitos aspectos, entre os quais, a socialização entre amigos, parentes e vizinhos; é um meio de se ter legitimados o prestígio e a honra locais, pode ser lida como um dom, uma mediação das relações entre convidados, organizadores e cantadores; é, também, um ambiente criado para se falar de assuntos cotidianos difíceis. Enfim, ela apresenta múltiplas dimensões e, desse modo, não considero pertinente resumi-la a partir de uma unicidade⁶.

Mais recentemente há a tese de doutorado de João Miguel Manzollilo (2009), com a qual o autor busca apresentar a prática do improviso e seus aspectos sociais. A partir do trabalho de campo no Ceará, em Pernambuco, no Rio Grande do Norte, na Paraíba, em Alagoas e em Sergipe, o autor estrutura a tese de modo a dar conta da discussão, de uma forma generalizante, em torno da habilidade de improvisar, do campo social da cantoria e sua ação ritual. Utilizando conceitos como *teoria da prática* e *habitus* (Bourdieu), o autor explora a ideia do improviso, os meios utilizados para a sua realização e o que é de fato improvisado, tomando assim a cantoria

como material por excelência para se pensar a relação entre prática e estrutura social.

Como é possível observar, os trabalhos sobre cantoria, independente da área, ainda hoje são desenvolvidos a partir daqueles aspectos tão criticados por Sílvia Romero (1977), ou seja, produções de retóricas poéticas, estudo estrutural do evento e análises estéticas dos versos. Ainda que o apelo de Sílvia Romero por estudos etnográficos estivesse mais inclinado em produzir, na época, um material para corroborar a ideia da formação do povo brasileiro a partir das chamadas três raças, foi levando em consideração essa crítica que esse estudo foi se fazendo cada vez mais pertinente. A cantoria, conforme já foi mencionado, apesar de estabelecer um diálogo com várias dimensões sociais da vida daquelas pessoas, quer seja o trabalho, a exploração da mão de obra ou a política, ela se destaca, sobretudo, por iluminar outras que põem em destaque formas de sociabilidade, códigos de honra e formas de construção e de legitimação do prestígio daquele universo. O espaço de realização da cantoria é um momento de muita alegria, satisfação, paquera, de afirmação de laços familiares e amorosos, que destoa do universo de exploração e de degradação do mundo do trabalho. A cantoria é uma forma de sociabilidade, perpassada por práticas de valores, que inclui amizade, vizinhança, o gosto por poesia, o carisma dos cantadores, a popularidade daqueles que organizam o evento e muitas outras coisas que reforçam valores morais. No jogo incessante da repetição dos nomes e das relações por meio dos versos, o improviso temporário reafirma laços atemporais, sob o testemunho de amigos, parentes e vizinhos. Os versos criados na negociação entre cantador e convidado destacam a dimensão da vida das pessoas que lhes interessam apresentar. Dessa forma, narra-se incessantemente sobre o “bom chefe de família”, “o homem respeitado”, “o pai excelente”, “a mãe protetora”, “o amigo de confiança”, “a mulher fiel”, “a pessoa de cartaz”, “o lugar bom para cantoria”, entre outras coisas. As estrofes também podem destacar alguns assuntos que a rigor seriam delicados de serem comentados no cotidiano, mas que não o é em “ambiente” de cantoria e, sobretudo, sendo narrado pelo cantador – a pessoa autorizada para fazer graça com a questão. E isso só possível a partir de um estudo etnográfico da poesia. Além disso, a análise etnográfica da cantoria permite ir além da construção tipológica que, em certa medida, é útil para uma definição enciclopédica do evento, mas pouco diz sobre os sentidos, valores e significados dados pelas pessoas que dele fazem parte.

Etnografando cantorias

Das muitas cantorias que participei e sobre as quais tenho notas em meu caderno de campo e os seus versos registrados em áudio, optei por descrever aqui o evento organizado por Manoel Domingues⁷, acompanhado pelo parceiro Sinésio Pereira, realizado em Araçoiaba, em 21 de outubro de 2006, na casa-bar de dona Maria. A escolha desse evento deu-se pelo fato de ele congregar acontecimentos, ocorridos mais tarde em diversas outras cantorias, que, por sua relevância e recorrência, são significativos para a compreensão e a explicação da relação das pessoas com o evento. Dado isso, entendo que a descrição da cantoria deva, por um lado, ultrapassar necessariamente os limites do ambiente de sua realização e, por outro, evitar a supremacia dos versos na análise.

Conforme rotina do campo, fui até o lugar combinado com os cantadores para de lá partirmos para a casa de dona Maria. Essa carona muitas vezes facilitou o meu acesso ao local, mas, sobretudo, legitimou a minha presença no evento, já que para dele participar é imprescindível um convite, seja do cantador, seja dos donos da casa. No caminho de Carpina até Araçoiaba, entre outros assuntos, ao passar pelos engenhos Cancela e Olho d'água, Manoel Domingues mostrou-se saudosos do tempo em que cantava naqueles lugares. Então lhe perguntei o porquê de ele não cantar mais lá e ele explicou que, com o fim da *morada*⁸, muitas pessoas para quem ele cantava, não colocam mais cantorias em casa. Conforme foi dito anteriormente, a dificuldade de realização de eventos, anteriormente comuns na região, não é particularidade da cantoria-de-parede. Ao contrário, ela, por englobar somente dois poetas em sua realização⁹, foi uma das poucas a manter a sua regularidade em uma escala doméstica. O processo de mudança ocorrido no âmbito da realização das brincadeiras na Zona da Mata está inserido em uma dinâmica de transformação social muito mais abrangente – as alterações do trabalho no campo ocorridas na região a partir de meados dos anos 1950¹⁰.

Ao chegarmos, Manoel apresentou-nos a dona do bar – dona Maria, que já nos aguardava com uma mesa de café. Dona Maria é divorciada e mora com um casal de filhos. A filha, Elaine, em 2006, procurava emprego e estava em vias de concluir um curso de informática. Já o rapaz era soldado do Exército. Dona Maria vive da renda do bar e do salário, como contratada, da Prefeitura. Ela é encarregada do preparo do sopão, que é distribuído de segunda a sexta à população carente de Araçoiaba. O lanche que nos foi oferecido faz parte de uma das várias etiquetas da cantoria. Aos sábados, a cantoria costuma começar por volta das 21h e o seu encerramento depende de um conjunto de fatores. Se houver muita gente no ambiente e, também, os cantadores conseguirem apurar R\$ 300,00 ou mais, o que caracteriza a cantoria como “boa”, há uma pressão para que a brincadeira vá até o amanhecer.

No bar, que funciona na garagem da casa de dona Maria, já estavam dois homens que, ao verem Manoel, perguntaram-lhe se haveria cantoria. Não foi simplesmente pela viola que os senhores reconheceram a figura do cantador. Manoel Domingues “canta para dona Maria” há dez anos. A primeira vez que ele cantou em Araçoiaba foi a convite de um parceiro. Porém, ao chegar ao local, eles foram informados de que a cantoria havia sido cancelada. Para não perder a viagem, Manoel foi até o bar de dona Maria e lhe pediu para fazer uns versos. Desde então Manoel “canta para ela”. Quando não se trata de parente ou vizinho, o nascimento de uma cumplicidade entre o dono da casa ou do bar com o cantador não costuma ser diferente da apresentada anteriormente.

Um pouco depois de termos chegado, apareceu o senhor Zé Tapera, fã de cantoria¹¹ e que acompanha Manoel Domingues desde a primeira vez que ele cantou para a dona Maria. Com o passar da hora começaram a falar sobre a pouca quantidade de convidados presentes que, entre homens, mulheres e crianças, somavam umas quinze pessoas. Um senhor fez o seguinte comentário: “A turma gosta de cantoria, mas o problema é que amanhã tem que acordar às três da manhã para cortar cana”. É de setembro a janeiro que

os cantadores têm mais “tratos”, período este que coincide com o calendário agrícola da Zona da Mata de Pernambuco, ou seja, é a época da safra e da moagem da cana.

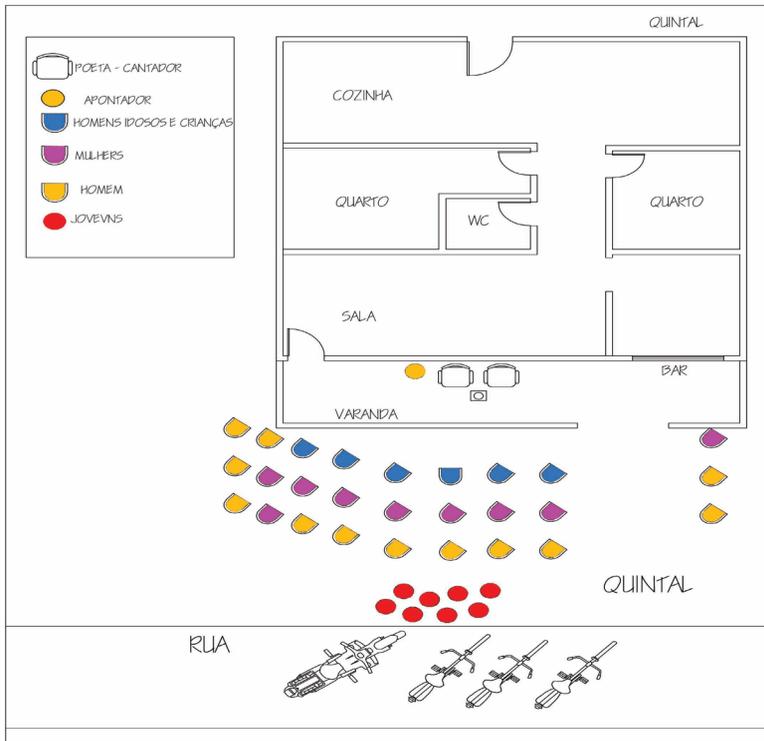
Ah, porque o povo não vem. Agora mesmo, essa época agora ninguém pode botar diversão em casa porque a usina parou e o povo todinho parado. Vão passar, por exemplo... agora é fevereiro? Vão fevereiro, março, abril, maio e São João, Santanna, agosto que eles pegam a cortar cana de novo. Aí vão cortar cana, agosto, setembro, outubro, novembro e no meio de dezembro já está parando de novo. Aqui, o rumo do povo é esse. (Maria. Araçoiaba, fevereiro de 2007)

Nos meses de recesso, conforme ressaltado no trecho acima, a cantoria perde a sua regularidade semanal; os poetas-cantadores, nesse intervalo, mediante convites das prefeituras locais, realizam apresentações em festividades do calendário municipal ou estadual, tal como a comemoração do São João. Esse *tempo de cantoria*, que tal como aqui descrito pode ser lido como o calendário de sua realização nas regiões centro e norte da Mata, apresenta outro item: o tempo que as pessoas levam para “botar uma cantoria” em sua casa ou em seu bar, o *tempo-frequência*. Pelo que observei ao longo da pesquisa, os “fãs de cantoria” que têm uma barraca, seja ela acoplada à sua residência ou não, “botam mais cantorias” do que aqueles que organizam a brincadeira em suas próprias casas. Esses últimos costumam realizar uma brincadeira por ano, enquanto os demais chegam a realizar mais de três. Em relação à quantidade de pessoas, uma cantoria é considerada cheia quando reúne trinta pessoas ou mais. Entretanto, o número de convidados não garante se o evento será “bom”, em termos econômicos, para a dupla de poetas.

Toda cantoria tem um “apontador”, que é uma pessoa do local que auxilia a dupla, informando-lhe o nome dos convidados presentes, na hora em que os poetas cantam solicitando o pagamento. Nessa cantoria o apontador foi o senhor Zé Tapera, por ser morador antigo da região e conhecer todos os convidados presentes. Os cantadores ainda não tinham começado a cantoria quando dona Maria trouxe o prato, onde é posto o dinheiro que os convidados pagam aos poetas, e deixou sobre a mesa. Manoel, incomodado com a presença precipitada do prato, pediu-me que escondesse o objeto até que a cantoria fosse iniciada. O cantador deve convencer a audiência de que está ali porque gosta de cantar para eles e por ser um ambiente bom para a cantoria, mas, em nenhum momento, enfatizar o fator financeiro. A relação entre cantador e fãs de cantoria forma uma grande rede de cumplicidade, permeada por um conjunto de obrigações de ambas as partes, mas que não devem ser ressaltadas, salvo em momento de conflito.

Os cantadores, aguardando a chegada dos convidados, prolongaram o papo sobre o presidente Lula e o então candidato a governador de Pernambuco, Eduardo Campos. Entretanto, as pessoas presentes, vendo que o ambiente já estava pronto, começaram a reclamar pela demora do início da cantoria e um senhor gritou: “Oh Manoel, deixa Lula

para lá, rapaz! Eu quero ver é cantoria”. Com isso, por volta das 21h00, a cantoria foi iniciada. Além de mim, de dona Maria e de sua filha, havia mais duas senhoras, sendo uma delas a esposa do senhor Antônio, que também é fã de Manoel Domingues e é quem costuma dar a “dormida” para o cantor quando ele não tem como voltar no mesmo dia para Carpina. É comum o dono da casa abrigar a dupla, mas, segundo Manoel Domingues, isso não é conveniente no caso de dona Maria, pois ela é uma mulher divorciada. Além disso, é responsabilidade do dono da casa convidar as pessoas, providenciar a bebida, os petiscos e doces que serão vendidos, e arrumar o ambiente com os bancos e cadeiras, conforme a planta a seguir.



A abertura da brincadeira compreende em cantar uma ou duas sextilhas, dependendo da quantidade de convidados no local. Caso a cantoria tenha mais de trinta convidados, a dupla limita-se a cantar duas sextilhas (com duração aproximadamente de

45 minutos) para que haja tempo suficiente de desenvolver as outras duas partes do evento. No caso da cantoria de dona Maria, o assunto da sextilha de abertura foi a discussão em torno do presidente Lula e do candidato Eduardo Campos. Não há um assunto fixo para essa etapa do evento. Os cantadores retomam um assunto que foi discutido já no ambiente da cantoria, aproveitam para agradecer ao dono da casa, e o dono do trato apresenta o seu parceiro para os convidados.

Apesar da pouca quantidade de convidados, Manoel preferiu não prolongar a abertura e solicitou a dona Maria o prato, para que a segunda etapa – “o elogio” – fosse iniciada. O elogio é o momento em que os versos são criados em torno dos convidados presentes com o objetivo de solicitar o pagamento. Os versos de elogio, que anunciam as pessoas presentes na cantoria e representam o convite para o pagamento da dupla, duram o tempo necessário para ter todos os adultos presentes cantados pelos poetas. De todas as cantorias das quais participei, somente aquela organizada pelo senhor Baixinha e dona Brígida, no sítio Augustinho, em Feira Nova, as crianças tiveram os seus nomes cantados. Entretanto, isso só ocorreu por solicitação do dono da casa, que queria ver os netos “colaborando com o cantador”, porque segundo ele, é de pequeno que se aprende, e saber sobre cantoria nesse universo é um aspecto distintivo. Os versos para os homens e mulheres, quando conhecidos do cantador, costumam ser feitos em torno de suas relações familiares, profissionais ou por fatores jocosos. Caso o cantador não conheça o convidado, ele costuma ressaltar as características físicas. Com relação à mulher, exalta-se a beleza feminina e, no caso do homem, a sua virilidade.

Conforme solicitado, o prato foi colocado sobre o tamborete que fica em frente à dupla. A primeira nota do prato é sempre do dono da casa. Os cantadores com quem trabalhei costumam devolver, no final da brincadeira, esse pagamento, porque, segundo eles, ceder o local, providenciar o convite, dar comida e a dormida já são mais do que suficientes. A cédula do dono do bar foi explicada pelos cantadores “como um atrativo para as demais”. Esse montante determina também o teto máximo da quantia colocada no prato. Eu não presenciei em nenhuma cantoria um convidado que tenha pago uma quantia igual ou superior àquela do dono da casa. O pagamento é feito exclusivamente com notas e elas são colocadas diretamente no prato, sem que haja qualquer contato com os poetas. Primeiro canta-se os homens para, em seguida, cantar as mulheres. As pessoas, quando ofertam dois reais – a quantia mínima oferecida em 2006 e 2007, não costumam exibir a nota na caminhada até o prato. O poeta só pode tocar no dinheiro quando a cantoria é encerrada. Em situações, por exemplo, em que o convidado queria pagar cinco reais com uma nota de dez, o cantador pedia a mim ou ao apontador que lhe desse o troco. Em outra cantoria que participei, devido à grande quantidade de convidados no salão, foi feita uma lista a partir da qual as pessoas foram sendo cantadas. Em um dado momento, a convidada da vez, diante da imensa dificuldade de chegar ao prato, deu para o convidado ao lado a sua contribuição, que foi sendo passada de mão em mão até chegar ao apontador. Diante da situação confusa, porque naquela altura o apontador já não sabia mais de quem era a

nota, ele, com a cédula na mão, começou a perguntar de quem havia sido aquela “paga”. A nota não foi posta no prato até que a sua dona tenha sido identificada e anunciada em voz alta para que todos escutassem o seu nome.

A partir desse singular episódio, e de outro que será contado mais adiante, eu comecei a ver que há uma identificação entre a pessoa e o dinheiro colocado no prato. No pé-de-parede, o dinheiro é a própria pessoa do convidado. O poeta, por meio do improviso, reordena o espaço, através do destaque dado a certos papéis sociais, insistentemente privilegiados nas estrofes, reafirma laços de amizade e familiares, reforça reputações. A pessoa emergida dessa contextualização poética é inserida no prato, passando assim a constar no ambiente da brincadeira. É por essa leitura que, ao tentar montar o quebra-cabeça do pagamento do elogio, eu estabeleci que o convidado, nesse momento, paga a sua pessoa. É através do elogio e, por conseguinte, do seu pagamento, que o convidado é inserido no contexto da brincadeira e passa a ser autorizado a intervir na etapa seguinte.

Manoel Domingues, como dono do trato, foi o que iniciou a cantar os elogios. A parte do elogio é um dos momentos em que as pessoas se mostram mais animadas ao longo da cantoria. Dependendo do verso, elas riem, batem palmas e fazem comentários. Por exemplo, o senhor Manoel cantou um convidado falando do tamanho avantajado de seu bigode. Ao ouvirem os versos, as crianças e os adultos gargalharam e bateram palma.

Manoel:

Eu sei que a barba dele
Ele zela dentro da sua guarita
É por isso que a barba
Hoje está quase esquecida
No meio do seu bigode
Cabe uma mulher escondida

Sinésio Pereira:

Não é fantasia pouca
Seu bigode ele vela
Escova e ensaboa
E para ficar cheiroso apela
Para fazer cócega no queixo
Da mulher que gosta dela

Sinésio Pereira, como cantador de fora, enfatizou o que foi dito por Manoel, cantando mais uma vez o nome do convidado, até ele ir ao prato dar a sua colaboração¹². Quando o convidado coloca a nota sobre o prato, as estrofes seguintes ainda são em torno dele, porém, não mais versos de elogios, mas, sim, de agradecimento. O pagamento pelos elogios na cantoria de dona Maria ficou em torno de cinco reais por convidado. Num

determinado momento dessa etapa, Manoel cantou o nome de um senhor que estava alcoolizado e que, aparentemente, estava desprevenido financeiramente, já que desde o início pediu cigarro e compartilhou a cerveja de outro convidado. Presenciei o momento em que um convidado, ouvindo o nome do senhor alcoolizado, passou-lhe discretamente uma nota de dois reais, de forma que os demais presentes não vissem. O senhor alcoolizado levantou-se e pôs a nota no prato. O cuidado em esconder a nota está relacionado, por um lado, com a preservação da honra do convidado em não ser reconhecido como descapitalizado e, por outro, porque se a cédula não for sua, especialmente no caso dos homens, você não pode ser inserido na brincadeira. A dimensão ritualística da afirmação da pessoa cantada é sacramentada pelo ato final do prato. Se o ato não for concretizado, tampouco você solidificará em sua pessoa aquilo que o poeta cantou.

Entre uma parte e outra da brincadeira, os cantadores costumam fazer um intervalo de mais ou menos uns dez minutos. Quando há entre os convidados um cantador amador, o poeta dono do trato convida-o para cantar. Após esse intervalo, e tendo cantado o nome de todos os convidados, a fase seguinte é a dos pedidos de motes e canções¹³ pelas pessoas presentes. Esse é outro momento da cantoria que, dependendo do pedido, as pessoas riem, gritam e batem palmas. A vibração pode atingir o seu ápice se for solicitado o desafio, que é uma disputa de versos entre os dois cantadores. As pessoas formam uma torcida em torno deles e avaliam, a cada verso feito, quem o fez melhor e, com isso, quem está na frente no confronto. Nessa fase da cantoria, é possível observar, mais uma vez, que os cantadores evitam tocar nas notas do prato. Eles pegam cuidadosamente os pedaços de papel colocados sobre as notas para ler os pedidos dos convidados.

Nessa etapa, houve uma discussão na cantoria bastante significativa para pensar a relação de cumplicidade entre convidados e cantador. O senhor alcoolizado começou a pedir em voz alta que a dupla cantasse o martelo alagoano (outra modalidade poética). Manoel, como dono do trato, disse ao senhor que eles cantariam o martelo desde que ele pagasse. Nessa fase da brincadeira, o convidado, ao colocar no prato o pedido de um mote ou de uma canção, tem que levar junto o pagamento pelo mesmo. Os valores desses pedidos variam com o lugar da cantoria e, também, conforme a complexidade da modalidade poética pedida. O senhor alcoolizado, contrariado pela resposta de Manoel Domingues, começou a gritar: “Mas eu já paguei!” Os demais convidados começaram a rir e falaram o seguinte: “Pagou o que? Deram para você pagar o elogio”. “Fica quietinho e não atrapalha a brincadeira não, rapaz”. Não existe cantoria sem cachaça ou cerveja, que é tão parte da brincadeira quanto, por exemplo, os versos do improviso, mas ela não pode interferir de maneira alguma o andamento da cantoria. Não fazer nada que interrompa ou mesmo atrapalhe os poetas é um dos princípios do evento. Com isso, é preciso entender que o bêbado é uma figura admitida na brincadeira desde que ele não incomode nem a audiência nem os poetas.

Por volta de uma e meia da manhã já do domingo, Manoel Domingues parou o improviso e foi contar o dinheiro do prato. Certificando-se de que havia por volta de R\$

85,00, quantia considerada irrisória¹⁴, ele disse a Sinésio que se quisesse parar, poderia, pois a cantoria tinha sido muito “fraca”. Sinésio, entretanto, continuou com a viola na mão e respondeu a Manoel: “É você que sabe. Você está em seu ambiente, você decide. Se fosse o meu ambiente, aí quem daria as ordens seria eu”. Manoel decidiu, então, que cantaria mais um pouco. Diferentemente do que ocorreu em dona Maria, eu presenciei, nas outras cantorias, que o cantador dono do trato só encerra a brincadeira após ter comunicado ao dono da casa ou do bar. De fato, o encerramento é sempre a parte mais delicada do evento.

Após ter sido decidido que a cantoria continuaria, surgiu outro desentendimento. Um convidado, que já havia solicitado a canção “Amor de pai”, resolveu repetir o pedido, mas com a exigência de que agora ela fosse cantada somente por Sinésio Pereira. O mesmo convidado colocou no prato, pela terceira vez, o pedido pela canção “Amor de pai”, mas Sinésio recusou-se a cantar. O rapaz sentiu-se ofendido e disse: “Desde o momento que tem dinheiro no prato, você tem que cantar.” Sinésio, mostrando-se bastante nervoso, respondeu: “Em ambiente meu, eu não repito canção. Só repeti aqui porque estou no ambiente de Manoel”. Tentando contornar a situação, Manoel disse que cantaria. Após atender esse pedido, a dupla fez um intervalo, ao longo do qual começaram a lembrar de “boas” cantorias que fizeram no passado. Sinésio comentou sobre uma que lhe rendeu dois mil reais. O convidado que havia protestado anteriormente, achou que Sinésio estava comparando as cantorias e disse que ele devia cantar independente da quantidade de dinheiro no prato. Eliane, a filha da dona Maria, disse-me que dava razão ao convidado porque também achava que Sinésio havia sido grosseiro com aquele comentário. Manoel, mais uma vez, tentando amenizar os ânimos, perguntou ao convidado: “Rapaz, eu não cantei pela terceira vez o seu pedido? Ninguém vai poder sair daqui dizendo que pagou, mas o pedido não foi atendido”. O convidado, ainda muito irritado com Sinésio, disse a Manoel: “Não existe isso, não. Se o pedido foi pago, o cantador tem que cantar. Não importa se a canção já foi cantada uma, duas ou três vezes. E não me explica porque eu sei o que é cantoria”.

As querelas e os pedidos insistentes pelo não encerramento da brincadeira não são propriamente um conflito direto entre o cantador e os demais. De fato, a discussão pode ser desencadeada pela imprevisibilidade quanto à realização da próxima cantoria. Nos termos nativos, fazer cantoria de pé-de-parede nunca me foi dito como uma apresentação. Os poetas sempre me disseram que iam “cantar para uma determinada pessoa” ou que “tinham uma cantoria na casa de um casal”. A cantoria é tida como pertencente à pessoa, ou seja, no caso da brincadeira em Araçoiaba, a cantoria era de dona Maria. Isso leva-nos a pensar sobre a pouca certeza sobre a realização do evento porque se a brincadeira é da pessoa, quer dizer que a sua concretização vai depender de sua disposição em organizá-la em sua casa. Não há uma data no calendário, por exemplo, que garanta a sua realização, como o é para a maior festividade pernambucana – o São João. A vizinhança pode exercer uma pressão sobre a família organizadora, tal como ocorre, mas isso tampouco garante a realização do evento. Tendo a pensar que é devido ao fato de o ambiente sempre se

desfazer e não ter data para a sua recomposição e também pela crise de identidade sofrida pelos trabalhadores agrícolas da zona da mata¹⁵, que o encerramento seja um momento em que os convidados questionem não propriamente o cantador, mas, sim, o término do momento que proporciona, entre outras coisas, a instituição de relações e afirmação de reputações pessoais.

Já por volta das duas horas da manhã Manoel decidiu encerrar a brincadeira. Assim que ele desligou a caixa amplificadora, saiu do local onde estávamos para conversar com o senhor Zé Tapera. Dona Maria, ao se despedir, disse mais uma vez a Manoel: “Eu convidei o pessoal, mas cadê que vieram ajudar o cantador?” Zé Tapera complementou o comentário: “Eu, mesmo se estivesse doente e não pudesse vir, mandaria os meus cinco reais”. Manoel e Sinésio agradeceram e se despediram dos convidados. No caminho de volta para casa, Manoel disse a Sinésio: “Zé Tapera me contou o motivo que fez Maria não se empenhar na organização da cantoria, como das outras vezes, quando deu foi gente! Zé disse que como ela está trabalhando, tanto faz vender ou não”. Manoel demonstrou insatisfação por ter descoberto que dona Maria não tinha honrado completamente a sua parte no trato. Diante disso, o cantador disse a Sinésio que só voltaria a cantar lá em dois anos.

A realização de uma cantoria implica um conjunto de redes interdependentes constituídas pelas relações entre as pessoas envolvidas. Em primeiro lugar tem a relação do dono da casa e do cantador, que sempre pleiteia ambiente para cantar. O programa nas rádios locais é essencial para o cultivo dessa relação; eles dedicam grande parte da hora no rádio para mandar lembrança às pessoas que colocam cantoria em suas casas. Elas, por sua vez, sentem-se lisonjeadas pela lembrança. Além disso, a cantoria e a poesia são capitais simbólicos importantes na região, com isso, ter o seu nome a elas atrelado, significa a construção ou legitimação de prestígio perante a vizinhança. Em seguida, há a relação do dono da casa com os seus convidados. Segundo os cantadores, o que faz de uma pessoa uma “boa organizadora” de cantoria é o fato de ela ser querida e ter amigos. Deixar de ir à cantoria de um vizinho, sem avisá-lo previamente, é considerado um motivo suficiente para romper laços de amizade. Por último, há a relação entre os cantadores. Ao aceitar o convite para fazer uma cantoria no ambiente de um colega, o poeta contrai uma dívida. A primeira cantoria da qual participei, o dono do trato era Manoel Domingues e o seu parceiro era Sinésio Pereira que, ao falar da brincadeira, disse-me o seguinte: “Manoel me arrumou essa cantoria hoje, mas eu já arrumei uma para ele amanhã, lá em Camaragibe. Porque é assim, né? Não gosto de ficar devendo. O que ele me paga aqui hoje, eu devolvo a ele amanhã.” A partir desses vários laços de cumplicidade, forma-se na uma ampla rede que orchestra e delinea, entre outros aspectos, a sociabilidade na Zona da Mata pernambucana.

Recebido em 04/12/2010; aprovado em 20/12/2010.

Notas

¹. Barraca é um estabelecimento comercial onde é possível comprar bebidas, alguns produtos alimentícios, por exemplo, arroz, café, ou, ainda, produtos de limpeza e doces, balas, bombons e biscoito. Algumas delas só vendem cerveja, refrigerante, aguardente e doces. Na região estudada, quase todas estão acopladas à estrutura arquitetônica da própria casa do dono do estabelecimento.

². O cavalo marinho e o pastoril são folguedos natalinos, já o coco e o maracatu rural são ritmos musicais. Todos envolvem dança.

³. Sextilha é uma modalidade poética que possui estrofes compostas de seis versos de sete sílabas poéticas.

⁴. Os artigos “A cantoria tradicional do nordeste brasileiro: suas características poético-musicais” e “Melodias para a improvisação poética no Nordeste: as toadas de sextilha segundo a apreciação dos cantadores”, de Dulce Martins Lamas e Elizabeth Travassos, respectivamente publicados na *Revista de Música Brasileira*, são igualmente dessa década, mas não foram privilegiados aqui porque o seu foco é a análise estética e musical do versos.

⁵. O conceito de “alienação” começa a ser trabalhado por Karl Marx no inacabado *Os manuscritos Econômico-Filosóficos*, de 1844. A ideia central do conceito é a de que, no sistema capitalista, o objeto fabricado torna-se alheio ao sujeito criador, que por sua vez existe somente enquanto parte da grande coletividade da indústria. Marx vincula a existência da alienação à mercadoria, que gera lucros, obtidos em cima do trabalho explorado, e alimenta o circuito produção-mercadoria-consumo-força de trabalho, apartando o homem dele mesmo.

⁶. Outro trabalho sobre a cantoria fora do contexto do Nordeste é o artigo “Cantoria de pé-de-parede: a atualização da cantoria nordestina em Brasília”, de Patrícia Silva Osório, publicado, em 2006, na revista *Cadernos de Campo*. De fato, esse trabalho é parte da tese de doutorado da autora – “Modernos e rústicos: tradição, cantadores nordestinos e tradicionalistas gaúchos em Brasília”, apresentada, em 2005, ao PPGAS-UnB. Há, ainda, a dissertação de mestrado “De pés-de-parede a festivais: um estudo de caso sobre o repente nordestino na grande São Paulo”, de Gustavo Magalhães Lopes, apresentada, em 2001, ao Programa de Teoria e História Literária da Unicamp.

⁷. Tanto Manoel quanto Sinésio têm, hoje, 72 anos.

⁸. A *morada* é uma casa pertencente ao engenho, cedida a um morador por meio de um “contrato” particular dele com o proprietário. Essa residência deve garantir o sustento do trabalhador e o de sua família, além de lhe assegurar certas vantagens no engenho e outras possibilidades como a do usufruto de um sítio (Palmeira, 1977).

⁹. O coco-de-roda, por exemplo, foi descrito, por um casal de Lagoa de Itaenga, como um evento difícil, atualmente, de ser organizado em casa, pelo fato de ele englobar um número grande de realizadores. Dona Iraci e senhor Biu só “colocam” roda de coco em sua casa quando recebem apoio financeiro de algum vereador local. Do contrário, eles

dizem não ter como arcar com o pagamento do grupo, tampouco com a comida que deve ser oferecida no evento.

¹⁰. No caso específico da Zona da Mata, o trabalho assalariado e a expropriação dos moradores desencadearam um movimento de expulsão de centenas de trabalhadores. Esse movimento de expulsão nada teve a ver, por exemplo, com a substituição do trabalho humano por recursos tecnológicos. Como assinalado por Sigaud (1977), ele envolveu a ruptura da relação entre trabalhador e proprietário. Os proprietários de terra tornaram a vida dos moradores tão insuportável, por exemplo, não consertando a sua casa a ponto de ela se tornar inabitável, exigindo horas excessivas de trabalho, de modo que não lhe sobrasse tempo para o seu roçado etc., que os trabalhadores abandonaram os engenhos. Esse jogo, que rendeu aos proprietários o não pagamento da indenização por tempo de trabalho aos moradores, fez parte do amplo movimento de erradicação da *morada*. Tanto as mudanças políticas ocorridas no país, quanto o Estatuto do trabalhador rural (1963) e o Estatuto da terra (1964) serviram para agravar o processo. A pressão dos órgãos do Estado – Ministério do Trabalho – e do sindicato foi importante para conter o movimento, mas não para aboli-lo.

¹¹. Os cantadores utilizam os termos *fã* ou *freguês* de cantoria para designar aquela pessoa que frequenta regularmente o evento. Em geral, *freguês* costuma ser mais usado no contexto de realização da brincadeira.

¹². Para os cantadores, o dinheiro colocado no prato é “a paga” ou pagamento efetuado pelos convidados. Já para estes, o dinheiro dado aos poetas é uma “ajuda” ou uma “colaboração”, que só se reverte em pagamento em caso de conflito.

¹³. *Mote* é um verso (uma frase, um tema) feito pelos convidados para ser desenvolvido pelos cantadores ao longo de umas quinze estrofes, em média. Por exemplo, “Fiz do coração castelo para dar abrigo aos meus pais”. Os cantadores desenvolverão esse mote em estrofes, que por sua vez serão finalizadas necessariamente com essa frase. Já as canções são músicas de cantoria de autoria dos cantadores ou de domínio público.

¹⁴. Atualmente uma cantoria é considerada “fraca” quando ela rende cerca de R\$ 150,00. As cantorias consideradas “boas” são aquelas em que a dupla fatura mais de R\$ 400,00. A brincadeira é também classificada por boa ou ruim em relação aos pedidos dos convidados, ao longo da terceira parte do evento. Cantoria de pé-de-parede boa é aquela em que há mais solicitação de motes do que de canções.

¹⁵. As famílias que conheci em noites de cantoria e os cantadores com quem trabalhei ao longo da pesquisa fazem parte da geração de homens expropriada, cujo processo foi muito bem analisado por Sigaud (1977), que busca no roçado uma tentativa de manter a sua identidade camponesa. Nas longas conversas que tivemos, a memória da cantoria sempre me foi salientada como algo atrelado ao *sítio* que possuíam.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Átila Augusto F. de; ALVES SOBRINHO, José. **Dicionário bibliográfico de repentistas e poetas de bancada**. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 1978, 2 vols.
- ALMEIDA, Mauro William B. de. “Sistema editorial”. *In* Almeida, M. W. B. de. Folhetos: a literatura de cordel no Nordeste brasileiro. São Paulo, Departamento de Ciências Sociais da FFLCH/USP, 1979.
- ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. Parativa do Assaré. As razões da emoção. Capítulos de uma poética sertaneja. Dissertação de Mestrado em Letras. FFLCH/USP, 2000.
- ANDRADE, Manuel Correia de. **A terra e o homem no Nordeste**. Recife: Editora Universitária, UFPE, 1998.
- ARANTES, Antônio Augusto. **O trabalho e a fala**. São Paulo/Campinas: Editora Kairós/FUNCAMP, 1982.
- AYALA, Maria Ignez Novais. **No arranco do grito. (Aspectos da cantoria nordestina)**. São Paulo/João Pessoa: Ática/UFPB, 1988.
- BAPTISTA, José Renato de Carvalho. Os deuses vendem quando dão: um estudo sobre os sentidos do dinheiro nas relações de troca no Candomblé. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. PPGAS/Museu Nacional/UFRJ, 2006.
- BATISTA, Sebastião Nunes. **Antologia da literatura de cordel**. Natal: Fundação José Augusto, 1977.
- BATISTA, F. Chagas (org.). **Cantadores e poetas populares**. João Pessoa: Conselho Estadual de Cultura/Editora Universitária, UFPB, 1997.
- BERND, Zilá; Jacques Migozzi (orgs.). **Fronteiras do literário. Literatura oral e popular Brasil/França**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.
- BENJAMIN, Roberto Câmara. “Literatura de cordel: expressão literária popular”. *In* **Brasil Açucareiro**, Ano XXXVIII, vol. LXXVI. Rio de Janeiro: IAA, agosto de 1970.
- BLOCH, Haward. **Etymologie et généalogie. Une Anthropologie littéraire du Moyen Age français**. Paris: Éditions du Seuil, 1989.
- BLOCH, Maurice. “Les usages de l’argent”. **Terrain**, nº 23, Paris: Mission du Patrimoine Ethnologique, octobre 1994, pp. 5-10.
- BRAGA, Teófilo. **Cancioneiro português da VATICANA**. Lisboa: Imprensa Nacional, MDCCCLXXVIII.
- _____. **Trovadores galécio-portugueses**. Porto: Imprensa portuguesa Editora, 1871.
- CAMARGO, Aspásia. “A questão agrária: crise de poder e reformas de base (1930-1964)”. *In* Fausto, B. (org.). **O Brasil Republicano**. Coleção História Geral da Civilização Brasileira. Tomo III, 3º volume (1930-1964). São Paulo: Difel, 1981.
- CANTEL, Raymond. **La littérature populaire brésilienne**. Poitiers: CRLA, 1993.
- _____. “Les prophéties dans la littérature populaire du nordeste”. *In*: **Cahiers du monde hispanique et luso-brésiliens**, s/nº, 1970, pp. 57-72.

- CARNEIRO, Renato Campos. “Folhetos populares na zona do açúcar de Pernambuco”. *In* Cavalcante Proença e outros (orgs). **Literatura de cordel**. São Paulo: ECA/USP, 1971.
- CARVALHO, Rui Galvão de. “Poesia popular dos Açores”. **Ocidente. Revista Portuguesa Mensal**, vol. LXIII, Lisboa: Tipografia da Editorial Império, 1962, p. 53-58.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 1939.
- _____. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: INL, 1972.
- _____. **Literatura oral no Brasil**. Rio de Janeiro: INL, 1978.
- CAVIGNAC, Julie. **La littérature de colportage au Nort-Est du Brésil: de l’histoire écrit au récit oral**. Paris: CNRS Editions, 1997.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COUTINHO, Edilberto. “Aproximação com a literatura de cordel e o cordel na literatura”. **Cadernos Brasileiros**, Ano 12, nº 2 (58), março/abril de 1970, pp.45-52.
- _____. “O grito popular do cordel: uma importante fonte da cultura popular em prosa e verso”. **Cultura**, Ano 8, nº 29, abril-junho 1978, pp. 101-107.
- COUTINHO, Nelson. “Ascenço Ferreira, o poeta dos canaviais.” **Brasil Açucareiro**, Ano XXXIII, vol. LXV, nº 6, Rio de Janeiro: IAA, junho de 1965.
- DARNTON, Robert. **Boemia literária e revolução: o submundo das letras no antigo regime**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DUARTE, Luiz Fernando Dias. “Três ensaios sobre pessoa e modernidade”. **Boletim do Museu Nacional**, nº 41, agosto de 1983.
- DUARTE, Ruy. “Explicação do nordeste – A feira!”. **Brasil Açucareiro**, Ano XXXVI, vol. LXXII, agosto de 1968 (2). Rio de Janeiro: IAA.
- ELIAS, Nobert. **Mozart. Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1995.
- _____; DUNNING, Eric. **A busca da excitação**. Tradução de Maria Manuela Almeida e Silva. Lisboa: DIFEL, 1992
- ENTWISTLE, W. J. “A originalidade dos trovadores portugueses”. **BIBLOS**, vol. XXI, Tomo I, Coimbra: Coimbra Editora Ltda., 1945, pp. 159-173.
- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Cordel: leitores e ouvintes**. Belo Horizonte: Autêntica. 2001.
- GARCIA, Marie France. Feira e trabalhadores rurais. As feiras do brejo e do agreste paraibano. Tese de Doutorado em Antropologia. Rio de Janeiro, PPGAS/Museu Nacional/UFRJ, 1984.
- GARCIA JR., Afrânio Raul. “Senhores e Moradores: a dependência personalizada”. *In* Garcia Jr., A. R. **O Sul: caminho do roçado. Estratégias de reprodução camponesa e transformação social**. São Paulo/Brasília: Editora Marco Zero/Editora Universidade de Brasília/MCT-CNPq, 1989.
- GERALDI, João Wanderley. “Culturas orais em sociedades letradas”. **Educação e**

Sociedade, Ano XXI, nº 73, dezembro de 2000.

GOODY, J. “Oral composition and oral poetry”, “Literacy and the non-literate: the impact of European schooling”, “Memory and learning in oral and literate cultures: the reproduction of the Bagre”. In Goody, J. **The interface between the written and the oral**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

HOBBSAWM, E. J. **Rebeldes primitivos. Estudo sobre as formas arcaicas dos movimentos sociais nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970.

HOGGART, Richard. **As utilizações da cultura. Aspectos da vida da classe trabalhadora, com especiais referências a publicações e divertimentos**. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

HUNT, Geoffrey P.; MACKENZIE, Kathleen; JOE-LAIDLER, Karen. “Alcohol and Masculinity. The case of ethnic youth gangs”. In Wilson, T. M. (ed.). **Drinking cultures: alcohol and identity**. Oxford: BERG, 2005, pp. 225-254.

LOPES, Gustavo Magalhães. De pés-de-parede a festivais: um estudo de caso sobre o repente nordestino na grande São Paulo. Dissertação de mestrado. Campinas, Programa de Teoria e História Literária da Unicamp, 2001.

LOPES, José Sérgio Leite. **O vapor do diabo. O trabalho dos operários do açúcar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

_____. “Anotações em torno do tema ‘condições de vida’ na literatura sobre a classe operária”. In Machado da Silva, L. A. (org). **Condições de vida das camadas populares**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

MACHADO, Olga. **Improvisadores e cantadores ao desafio**. Instituto Açoriano de Cultura, Câmara Municipal de Angra do Heroísmo, Nova Série, nº 11, 1998.

MALINOWSKI, B. **Os argonautas do Pacífico Ocidental. Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia**. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1976.

MARTINS, Mário. “Arte poética dos cantadores nordestinos em Ariano Suassuna”. **Colóquio Letras**, nº 40, Lisboa: Editorial Notícias, 1977.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política. Os economistas**. São Paulo: Nova Abril Cultural, 1988.

MAUSS, M. “A prece”. In Oliveira, R. C. de (org.). **Marcel Mauss: Antropologia**. São Paulo: Ática, 1979.

_____. “Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas”. In: Mauss, M. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

MOTA, Leonardo Mota. **Cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

NEIBURG, Federico. “As moedas doentes, os números públicos e a antropologia do dinheiro”. **Mana. Estudos de Antropologia Social**, abril de 2007, pp. 119-152.

NEIBURG, F.; LUZZI, Mariana. “Práticas económicas, derecho y afectividad en la obra de Viviana Zelizer”. Apresentação do livro de Zelizer, V. **La negociación de la intimidad**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

NUNES, J. J. “A propósito da naturalidade dos trovadores galego-portugueses”. **Revista Lusitana**. Arquivo de estudos filológicos e etnológicos relativos a Portugal, volume XXVI, 1927, pp. 165-171. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

OSÓRIO, Patrícia Silva. “Cantoria de pé-de-parede: a atualização da cantoria nordestina em Brasília”. **Cadernos de Campo**, nº 14/15, 2006, pp. 65-81. São Paulo: USP.

PALMEIRA, Moacir. “Casa e trabalho: notas sobre as relações sociais na *plantation* tradicional”. **Contraponto**, vol. II, nº 2, 1977, pp. 103-114.

PALMEIRA, M.; HEREDIA, B. “Os comícios e a política de facções”. **Anuário Antropológico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, vol. 94, 1995, pp. 31-94.

PEREIRA DA COSTA, F. A. **Vocabulário pernambucano**. Recife: Imprensa Oficial, 1937.

_____. **Folk-Lore Pernambucano. Subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco**. Recife: CEPE, 2004.

PIALOUX, Michel. “Alcool et politique dans l’Atelier. Une usine de carrosserie dans la décennie 1980”. **Genèses**, nº 7, 1992, pp. 94-128.

PINTO, Aloysio de Alencar. “A voz do cantador”. **Brasil Açucareiro**. Ano XXXVIII, vol. LXXVI, agosto de 1970. Rio de Janeiro: IAA.

RADCLIFFE-BROWN, A. R. “Parentescos por brincadeira”. In Radcliffe-Brown, A. R. **Estrutura e função na sociedade primitiva**. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

RODRIGUES, An Augusta. “Poesia do trabalho na agroindústria do açúcar. Campos-São João da Barra”. **Brasil Açucareiro**, Ano XXXVII, vol. LXXIV, agosto 1969/2. Rio de Janeiro: IAA.

ROWLAND, Robert. “Society, communication and popular culture in a traditional society: the ‘Cantadores’ of Northeast Brazil”. **Transactions of the Sixth World Congress of Sociology**, vol. IV, 1970 (1966).

SAUTCHUK, João Miguel Manzóllilo. A prática do improviso: prática e habilidade no repente nordestino. Tese de doutorado em Antropologia. Brasília, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de Brasília, 2009.

SIGAUD, Lygia. “Se eu soubesse: quando os dons tornam-se mercadorias”. Comunicação apresentada no Colóquio Internacional *Quantificação e Temporalidade: perspectivas etnográficas sobre a economia*. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 2005.

_____. “As vicissitudes do ‘Ensaio sobre o dom’”. **Mana, Estudos de Antropologia Social**, vol. 5, nº 2, 1999.

_____. **Os clandestinos e os direitos. Estudo sobre trabalhadores da cana-de-açúcar de Pernambuco**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

_____. “Expropriação camponesa e trabalho assalariado em áreas de *plantation* e fronteira”. In Palmeira, M. G. S. (coord.). *Projeto emprego e mudança sócio-econômica no Nordeste: Relatório de pesquisa*. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 1977.

_____. “A percepção do salário entre os trabalhadores rurais”. In Pinsky, J. (org.), **Capital e trabalho no campo**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1977, pp. 49-66.

TAVANI, Giuseppe. **Trovadores e jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa.** Porto: Editorial Caminho, 2002.

_____; LANCIANI, Giulia (orgs). **Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa.** Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

YACCINE, Tassadit. **Poésie berbère et identité: Qasi Udifella héraut des At Sidi Braham (Poésie).** Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1987.

ZELIZER, Viviana A. R. **The social meaning of money.** Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1997.