

Elba Braga Ramalho*

Cultura oral em novos estudos: A cantoria nordestina.**

RESUMO: A oralidade têm sido objeto de um novo enfoque, a partir de pesquisas interdisciplinares inspiradas na observação da vivência oral e não mais na hegemonia dos modelos explicativos do mundo letrado. Este artigo percorre as principais idéias de pensadores que se filiam a essa nova abordagem, na tentativa de melhor interpretar as manifestações de cultura oral na sociedade brasileira. Traz à baila a Cantoria Nordestina como um dos modelos vivos dessa forma de expressão.

Palavras-chave:

Cantoria; Nordeste; Brasil; cultura oral.

I Breve introdução.

O presente estudo é resultado de um repto que decidi arrostar, a partir de boa provocação da profa. Dra. Ria Lemaire.¹ A citada pesquisadora, após ler minha Dissertação de Mestrado em Sociologia (Ramalho 2000a), enviou-me uma carta com críticas consistentes sobre a abordagem que eu fizera no tratamento da poética da Cantoria Nordestina, objeto do trabalho em questão.

Minha incursão sobre as especificidades da unidade poesia e música fora sucinta até então. Sempre tive planos de trabalhar, com mais profundidade, tais aspectos nesse gênero de arte, uma vez que, durante o curso de Mestrado, eu me debruçara no olhar sociológico. Afinal, disponho de um acervo, recolhido em pesquisa de campo, que pretendia investigar, principalmente na área de conhecimento que domino por formação profissional — a musical.

A cultura oral sempre me despertou curiosidade, pois lido com uma arte que, apesar de ter notação escrita, atua com parcela significativa de elementos da oralidade. Uma partitura musical diz pouco ao intérprete que não conheça a história dos estilos, a evolução dos instrumentos, as particularidades culturais

(**) Este trabalho integra a Tese apresentada ao Concurso de Professor Titular de Musicologia da UECE, a 27/03/01.

¹ Diretora da Equipe Brasileira do *Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos* — URA 2007 CNRS — Université de Poitiers.

do contexto em que viveu/vive o compositor. Em se tratando da música popular, e no caso a brasileira, então a maneira de apreender a multiplicidade de expressão dos vários regionalismos requer, desse intérprete, uma profunda vivência na cultura específica de cada gênero de música, porque as peculiaridades da performance não podem ser escritas em partituras. E isso, pode-se dizer, é geral em termos de música popular do mundo, até mesmo aquela que passou pelo processo de “racionalização” para ser ensinada na academia.

Outro fator, que me impulsiona a perscrutar a cultura oral, diz respeito a meu cotidiano como professora. Tenho nas mãos alunos músicos, cujo aprendizado, em sua maioria, dá-se na empiria, sem qualquer estudo sistematizado. Não é este o cerne da pesquisa atual, mas o fato é que isso sempre me deixou a inquirir sobre o modo de compreender o a sua cultura empírica para estabelecer uma comunicação intersubjetiva que dê melhores resultados na passagem dos conhecimentos teóricos do pensamento musical.

Os estudos sobre tradição oral e cultura escrita têm revelado aportes importantes para se entender melhor a confluência de modos de pensar com os quais convivemos no momento atual, uma vez que convivemos simultaneamente com a tecnologia da escrita e com a oralidade, a qual apresenta vários estádios de expressão.

A elaboração de um arcabouço teórico para pensar nossa cultura no cerne das questões emanadas das particularidades da cultura oral, está esboçada neste artigo, seguindo-se o delineamento de um modelo de evento— a Cantoria Nordestina — como exemplo vivo de uma arte que se constroa na performance.²

2. Uma visita aos autores

2.1. O Formulismo e as Várias Oralidades

Nas duas primeiras décadas do século XX surgiu, no âmbito dos estudos das ciências humanas, o primeiro grito de alerta para o contraste entre maneiras orais e modos escritos de pensamento e da expressão.

O entendimento de que a tradição épica oral se alçasse à dimensão do que se convencionou tomar por “obra de arte”, teve início, pode-se dizer, com os trabalhos de Milman Parry e seu discípulo Albert Lord, e de vários continuadores que começaram a buscar compreendê-la através do estudo interdisciplinar, principalmente da Antropologia e da Filologia.

² Utilizo o termo *performance*, para emoldurar o evento Cantoria, por considerá-lo o mais adequado para nomear essa arte. Nenhum pesquisador desconhece a abrangência de seu significado, no âmbito das artes cênicas e musicais.

Foi numa sociedade identificada como detentora de rica tradição de poesia oral, a Jugoslávia da primeira metade do século XX, que Milmann Parry e seu discípulo Albert Lord encontraram subsídios relevantes para a possibilidade de um estudo sobre a oralidade com enfoque nela mesma, e não a partir das teorias explicativas do mundo letrado. Em sua busca de compreensão das duas produções de Homero, a *Íliada* e a *Odisséia*, as pesquisas de ambos resultaram na constatação de que a cultura épica de tradição oral deve ter o próprio campo de trato teórico, desconsiderando estalões impostos pela cultura escrita.

Seus estudos, apesar de morte prematura de Parry, tiveram como resultado a elaboração da Teoria Formular, abordagem teórica que veio permitir explicar o modo de transmissão do legado cultural de grupos humanos que não dispunham da tecnologia da escrita.

O principal aprobe que impulsionou o desenvolvimento da *Teoria Formular* fora a necessidade de identificar se, na performance, o poeta épico reproduzia de memória o poema ou se ele o compunha novamente. Por isso, o interesse dos pesquisadores transferiu-se da épica grega para a pesquisa de campo na Jugoslávia, onde a tradição épica se mantinha viva, ainda nos anos 30 do século XX. Parry alude que o poeta tem à sua disposição padrões tradicionais construídos durante anos, mas não se deixa dominar, passivamente, por eles: usa-os para criar seus próprios poemas, assim como os executa. Nisso está a essência de sua teoria, uma vez que o pesquisador conseguiu mostrar como é possível compor oralmente um poema durante a performance, através da confiança que o poeta tem no estilo formular e nos temas (Finnegan: 1997:60-66).

A fórmula pode ser definida como:

*... um grupo de frases que têm o mesmo valor métrico e que são inteiramente similares em pensamento e palavras, o que não deixa dúvidas de que o poeta que os usou conhecia não somente como simples fórmulas, mas também como fórmulas de determinado tipo.*³

A *Teoria Formular* está sendo aplicada a diversos campos da tradição oral, além das épicas grega e servo-croata, principais áreas da pesquisa de campo de Parry e Lord. Ela se estende a vários tipos de textos, desde a História Sagrada, a antiga poesia inglesa (*Bewoful*), à épica medieval européia, às composições modernas — como as baladas gregas —, à poesia gaélica, aos sermões do sul dos Estados Unidos. As pesquisas de tradições vivas realizadas

³ Uma definição anterior citada por Foley (1988:41): *Fórmula*, segundo Parry: *...um grupo de palavras que é r e g u l a r m e n t e empregado dentro das mesmas condições métricas para expressar uma idéia essencial dada*", e que Lord complementa: *... com frases próprias, de tal forma que a fórmula seja a descendente do casamento entre pensamento e verso cantado.*

Definição de Donald K. Fry Jr., (in Foley 1988: 70-71): *fórmula é um grupo de palavras, um meio verso que mostra evidência de ser o produto direto de um sistema formular.*

⁴Ver a recente obra de Theodore Karp intitulada *Aspects of Orality and Formularity in Gregorian Chant* (1998). Wardropper (1958:83-90) cita as referências de G. B. Chambers (em sua obra *Folk-song-Plainsong*. London, 1956) e Gastoué (*Art Grégorien*) sobre importância do canto popular na formação do arcabouço do cantochão. O primeiro se refere aos cantos de júbilo (*j u b i l a t i o*) — originalmente, gritos com que os camponeses conduziam seus animais, saudavam uns aos outros, entoavam o triunfo após vitória militar: ou seja, um canto primitivo sobre as vogais. Do mesmo modo, se inseriram os temas populares em prosa e as seqüências medievais. O segundo autor afirma que, nos séculos VIII e IX, a composição das seqüências era oriunda de melodias populares, as quais deixaram resíduos em alguns vocábulos que parecem indicar palavras iniciais ou o título das canções originais.

⁵ Foley (1988:57-93) indica os seguintes textos: Treitler, l. 1974: “Homer and Gregory: the Transmission of Epic Poetry and Plainchant”. In *The Musical Quarterly*, 60:333-72; Treitler, Leo et al., eds. 1981. *Transmission and form in Oral Tradition*. Kassel: Bärenreiter. Trousdale, Marion; Titon, Jeff Todd. 1977a. *Early Downhome Blues: A Musical and Cultural Analysis*. Urbana: University of Illinois Press.

na Europa do Leste, na África, na Ásia, e em outras partes têm permitido a esses estudiosos a confirmação de que um acervo de obras como a *Bíblia*, a *Ilíada* e a *Odisséia*, o canto gregoriano⁴, várias narrativas medievais e outras obras que sobrevivem nos textos manuscritos, encontram suas raízes na tradição oral (Foley, 1988: 57-93).⁵ Observa-se, entretanto, que a *Teoria Formular* tem tido sua função explicativa, prioritariamente, centrada no discurso poético, embora, no campo musical, a sua aplicabilidade já começa a despertar o interesse de pesquisadores.

Ela pode explicar, por exemplo, o procedimento mental de nossos poetas cantadores. Eles têm codificados na mente os vários modelos de frases com seus arcabouços rítmicos e melódicos que lhes permitem dar corpo, transformar em poesia cantada, o conteúdo de suas idéias.

As descobertas de Parry e Lord, sobre o caráter oral da narrativa épica, ampliam-se com Havelock, em seu livro *Prefácio a Platão*. Esse autor particulariza, para o mundo grego, e que suponho possa ser aplicado de maneira abrangente até os nossos dias, dois principais métodos didáticos: o da transmissão oral, cuja característica principal é a recorrência a artifícios mnemônicos para a preservação do conteúdo na consciência dos ouvintes; e o método de conservação da tradição, que já faz uso dos signos alfabéticos, permitindo, desde então, a materialização da experiência no espaço e a possibilidade de ser consultada a qualquer tempo, libertando-a assim da memória viva (1996: 306-307).

O florescimento da civilização grega seria o primeiro exemplo histórico da transição de estádios distintos dessa transmissão, os quais se caracterizam pela passagem de uma cultura de transmissão oral para uma sociedade de cultura escrita. Isto se deu em razão da ampla divulgação da escrita, e, mais precisamente, da instituição do alfabeto grego, os quais possibilitaram ao homem a aquisição do pensamento lógico. Neste caso, o “evento”, característico da transmissão através de narrativas, sendo substituído pela inserção de “categorias” abstratas, instiga à formação do pensamento conceitual. A cultura grega, a partir do século VI a. C., é protagonista dessa revolução, com as radicais inovações dos pré-socráticos, cuja essência de sua “revolução intelectual” diz respeito à passagem do pensamento mítico para o “modo de pensar lógico-histórico”.⁶

Para Walter Ong (1998: 38), Havelock interpreta a exclusão dos poetas da *República* por Platão como um ato de rejeição ao modo de pensar *agregativo e paratático* imortalizado por Homero, em favor do método analítico na dissecação do mundo e do pensamento que se instalara na psique grega como consequência da internalização do alfabeto.⁷

Ong também considera que vários aspectos relativos ao pensamento e à expressão na literatura, nas artes e na ciência foram construídos socialmente, através dos recursos que a tecnologia da escrita provoca na consciência do homem. Não são inerentes à natureza humana como se pensava. E, por outro lado, os contrastes criados pelos meios de comunicação, em relação à escrita, é que favoreceram o interesse dos pesquisadores na busca do entendimento dos contrastes anteriores gerados pela inserção da escrita num mundo de oralidade (1998: 11).

A introdução da escrita na sociedade acarretou não somente mudanças profundas *de ordem mental, econômica e institucional*, como também rupturas outras evidenciadas na passagem da escrita manuscrita, para a imprensa e, mais recentemente, com a introdução da cultura “mediática”.

Neste sentido, Zumthor (1997:37) propõe o estabelecimento de quatro tipos de oralidade, dentre essa gama diversificada entre os limites do oral e do escrito:

a. A oralidade pura ou primária, aquela que não tem qualquer contato com os códigos da escrita; ela, que fez parte de comunidades arcaicas há tempos desaparecidas, apresenta apenas elementos fossilizados; verdadeiramente, representa uma,

civilização da voz viva, elemento fundador onde esta constitui um dinamismo fundador; ao mesmo tempo preservador dos valores da palavra e criador de formas de discurso próprios a manter a coesão social e a moralidade do grupo.

Zumthor considera que esse tipo de oralidade apresenta uma função “trans-histórica”, ou seja,

ela se exerce independentemente das mudanças que ocorrem nas estruturas sociopolíticas, nos hábitos e modos de sensibilidade, engajada num processo incessante, algumas vezes muito lento, de enculturação, de aculturação e de re-enculturação.

⁶ Goody e Watt estão cômicos das críticas teóricas que suscitou tal constatação — principalmente as de Cassirer e Werner Jaeger —, no entanto, embora rejeitando qualquer dicotomia entre as diferenças radicais de atributos mentais entre povos de cultura escrita e oral, os autores não deixam de evidenciar que essas diferenças possam existir. E “*uma das razões ... pode ser o fato de que a escrita estabelece um tipo de relação entre a palavra e seu referente, uma relação que é mais geral e mais abstrata, que mantém uma ligação mais distante com as particularidades de pessoa, lugar e tempo, as quais estão mais intimamente conectadas com a comunicação oral*” (1968:43-44).

⁷ Ong (1998:38) relata que numa obra mais recente, *Origins of Western Literacy [Origens da cultura escrita ocidental (1976)]*, Havelock atribui a ascendência do pensamento analítico grego à introdução de vogais no alfabeto pelos gregos. O alfabeto original, inventado pelos povos semíticos, consistia somente em consoantes e algumas semivogais. Ao introduzir vogais, os gregos atingiram um novo patamar de codificação abstrata, analítica e visual do impalpável mundo dos sons. Essa conquista prenunciou e implementou suas conquistas intelectuais abstratas posteriores.

Como exemplo, situam-se as formas poéticas que não apresentam qualquer cronologia — conforme entendemos — fator este, premissa para o mundo da escrita. A oralidade pura, mesmo com a expansão da escrita,

*subsiste e pode evoluir no seio de um universo transformado,
entre elementos deste que a nomeiam “arqueocivilização”,
preenchendo o vazio do outro.*

A escrita não eliminou a oralidade. Esta sempre se renova, mesmo tendo sido fixada em livro. Ela também recebe influência de certos procedimentos lingüísticos, de determinados temas próprios do universo da escrita, operando-se aqui um exercício de intextualidade;

b. A oralidade que convive com as escrituras e que, conforme circunstâncias, se apresenta sob a forma de *oralidade mista*, ou seja, um tipo de oralidade que opera simultaneamente à escrita estando esta à distância (a exemplo do que ocorre com as massas de analfabetos do Terceiro Mundo);

c. A oralidade que convive com a escrita e procede dela, cognominada *oralidade segunda*;

d. A *oralidade* dos meios de comunicação, aquela que recorre aos meios audiovisuais, “diferida no tempo e no espaço”. Pertence à cultura de massa. Zumthor considera que esta oralidade,

*...não difere da antiga, senão por algumas modalidades.
Do outro lado dos séculos do livro, a invenção das máquinas
de registrar e reproduzir a voz restitui a esta uma
autoridade que ela havia perdido quase totalmente, e seus
direitos caídos em desuso.*

Zumthor (1983) traz sua contribuição aos estudos da oralidade no âmbito da Estética e da Teoria Literária. Apesar deste seu referencial teórico, acata os pressupostos da teoria oral por considerar que ela se concentra num aspecto do discurso (a fórmula), admitindo para a *Teoria Formular* um papel importante como elemento de sentido:

2.2. A dialética dos modos de pensar

Jack Goody (1968:1) situa o período pós-Segunda Guerra Mundial marcador de fronteiras, quando se desperta o interesse, entre escritores, sobre as influências da mudança de comunicação na sociedade sob o influxo da imprensa, do rádio e da televisão. Esse autor se pergunta, surpreso, por que tanta atenção tem sido dada à dimensão histórica da escrita em detrimento da interpretação dos seus efeitos na vida social do ser humano. Seu questionamento o conduz à identificação das quadras distintas de atributos mentais que caracterizam momentos também distintos da vida do homem em sociedade. A divisória dessas etapas, assinala o autor, é justamente o domínio da escrita que veio possibilitar mudanças nas relações socioeconômicas, políticas e religiosas. Goody, um estudioso das culturas da África Ocidental, aprofunda sua pesquisa no sentido de entender por que em várias sociedades do mundo contemporâneo a tecnologia da escrita ainda se mantém restrita a alguns nichos de poder, sejam de caráter religioso ou político. Em parceria com Ian Watt (1998: 1-68), estabelece uma etnografia dos modos de transmissão da herança cultural nesse movimento entre a oralidade e a escrita, fazendo uso da interdisciplinaridade das ciências sociais. Goody e Watt querem superar a dicotomias geradas pela divisão de trabalho entre antropólogos e sociólogos, que se refletem nos chavões *mente primitiva/pensamento lógico*, em busca da superação desse etnocentrismo histórico.

A relevância que Goody (1968: 1-20) dá à escrita se refere à possibilidade que ela tem de criar um meio de comunicação entre os homens,

cujo serviço essencial é objetivar a fala, promover a linguagem com um material correlativo, um conjunto de signos visíveis. Dessa maneira, materializada, a fala pode ser transmitida além do espaço e preservada no tempo; o que o povo diz e pensa pode ser resgatado da transitoriedade da comunicação oral.

No entanto, Goody (1968:1-20) também nos revela dados sobre o papel histórico da escrita, evidenciando alguns aspectos de sua concentração em instituições detentoras de poder, tais como a Religião e o Estado, em sociedades parcialmente letradas. Esse autor assinala, entre os fatores cerceadores do pleno desenvolvimento da escrita, a tendência a torná-los secretos, acarretando

assim sua “eficácia mágica”, a exemplo de textos cerimoniais do Egito e da Mesopotâmia — os quais não deveriam ser lidos por “olhos humanos”, uma vez que se tratavam de comunicações entre Deus e o homem, e não entre homens — da discussão aberta da doutrina de Pitágoras etc.; outro fator de restrição diz respeito à manutenção de valores arcaicos, como é o caso dos textos sagrados da Índia e do Corão, que ainda hoje privilegiam a transmissão oral e não admitem a impressão. A tradição do *guru* é mais um exemplo da manutenção desta tendência. No Tibet, o ensino da escrita tem função religiosa, está em poder dos monges que utilizam esta tecnologia para transmitir apenas os textos religiosos. A posse do livro, para seguir os textos, é sinal de *status* concedido apenas aos eleitos.

Em obra mais recente, Goody (1995: 71) revela seu criticismo sobre a dicotomia entre *eu* (do mundo dito civilizado) e os *outros* do mundo iletrado. O autor considera que os modelos de cognição variam entre as distintas organizações sociais, no que nenhum desmerece o outro. Não é privilégio do mundo dos letrados a supremacia do pensamento “racional abstrato” em contraposição à racionalidade concreta das sociedades que não alcançaram a civilização. Ele mostra que ambas as formas de pensar coexistem desde antigamente. É verdade que a escrita revela mudanças nas estruturas cognitivas. Entretanto, a manipulação de artefatos gráficos não é fator classificatório de superioridade das sociedades civilizadas. Goody propõe a focalização nos “produtos do pensamento” no lugar das várias maneiras de pensar.

Goody e Watt (1968: 34-56- 67) ainda nos lembram de que há ganhos e perdas na eficácia das tecnologias do intelecto. A transmissão da tradição cultural em sociedades de oralidade ocorre face a face, por um processo “homeostático”, ou seja, essas sociedades vivem num presente que se mantém em equilíbrio graças aos recursos do esquecimento e de sua capacidade de transformar tudo aquilo que perde sua relevância. Mito e história se tornam unos. Outro fator relevante na transmissão oral é o fato de que qualquer situação social integra todos indivíduos no compartilhamento dos padrões de pensar, sentir e agir.

Na tradição escrita, entretanto, a transmissão face a face perde sua eficácia e o processo homeostático deixa de ser necessário. Além disso, por ser a leitura uma atividade solitária, constata-se que o processo de transmissão pela escrita veicula níveis distintos de atributos mentais nem sempre ao alcance de todos, e que podem até nem ser privilegiados pela elite letrada. Mesmo no mundo

“civilizado”, ainda persiste o modo de pensar “não lógico”, constatam os autores. A hipótese de ambos é que a inserção da escrita se deu apenas como um processo de “adição” e não como recurso alternativo à tradição oral.

Ambos lembram algumas dessas implicações provenientes da introdução da escrita, as quais poderiam explicar a razão pela qual o sonho de uma sociedade igualitária e de educação democrática ainda não se realizou plenamente.

2.3. Formulismo e seus desdobramentos

As críticas teóricas ao formulismo como método vêm enriquecendo o horizonte da análise, com novas contribuições, a exemplo de Ruth Finnegan (1997: X-XIV) que, apontando para seus limites, organiza sua discussão sob três aspectos: a composição, o modo de transmissão e, em relação a este, a performance (ibid. 1997: 16-24). A autora considera a fórmula *um importante padrão dentro das formas da poética oral, mas não a única nem também um único modelo aplicável*.

O ponto básico mesmo é a relação de continuidade entre literatura escrita e oral. É quase impossível estabelecer limites, pois há inúmeros casos em que interpenetram elementos de ambos.

A autora apresenta uma opção à unanimidade daqueles que consideram a memória como única ferramenta possível para a produção de longos poemas orais. Igualmente, questiona a idéia do poema fixo e do “texto correto” em literatura oral. Considera o modelo da literatura escrita com ênfase no “texto”, no pressuposto da “versão original e correta”, que por muito tempo apoiou os estudos da literatura oral, como gerador de mal-entendidos entre os estudiosos por causa das tentativas de aplicá-lo à literatura oral. A polaridade entre “tradição” e originalidade deixa de existir.

John Miles Foley (1991), retomando a *Teoria Formular* de Parry e Lord, complementa a abordagem com a inserção da *Teoria da Arte Imanente* que ele enriquece ainda mais ao enfatizar a importância da performance em obra recente intitulada *The Singer of Tales in Performance* (1995). Foley segue a mesma trilha dos seus predecessores, propondo-se encontrar uma opção para o entendimento das obras de arte de tradição oral, diante do impasse criado pela interpretação destas na óptica dos valores literários convencionais já instalados, que ele considera inadequados à análise da arte verbal. Apresenta uma visão estética que não mais se baseia no treino literário, e sim na vivência

oral. Para isso, recorre à mudança de questionamento: em vez de “*que expressa essa obra de arte e suas partes constituintes*”, utilize-se o questionamento “*como exprime ela significado e se comunica*”.

Foley (1991: 25) concebe o grau de significado das estruturas tradicionais como *metonímico* (a parte representando o todo). Ele se apresenta como não filiado às correntes pós-estruturalistas como método de interpretação, uma vez que o conceito pós-estruturalista sobre *Escrita* desenvolvido por Derrida⁸ não é compatível com a idéia de escrita que conduz sua investigação. Enquanto Derrida elege apenas a *Escrita* como instrumento de geração de significado, a *condição lógica fundamental a que a linguagem sempre aspirou*, Foley se diz esforçando-se por uma posição menos doutrinária sobre *poética*, até mesmo admitindo a possível coexistência de oralidade e cultura escrita em determinados contextos, ambas envolvidas na produção de uma obra de arte verbal. Como instrumento de análise, introduz o conceito de *referencialidade tradicional*.

A categoria da *referencialidade tradicional*, ou seja, a *alusão*, é elemento de significado fundamental para a *Teoria Estética da Imanência* da tradição oral. No âmbito da *re-criação poética*, a referência a um fato ou evento, por parte do poeta, pode desencadear no seu público ouvinte um processo de reprodução mental da totalidade dos acontecimentos. Nesta proposição, considerem-se alguns outros conceitos implicados como *inerência / outorga (conferred)*, *conotação / denotação* de significado, e figuras de *anáfora* como categorias de referencialidade.

As figuras de “*inerência*” e *outorga* podem estabelecer com precisão um balanço das distintas dimensões de significado entre oralidade e escrita. Na obra literária, o escritor é o indivíduo que confere significado ao seu trabalho. Na poética da oralidade, o significado que ela expressa é inerente à tradição; também tensões que se criam entre as categorias de *conotação* e *denotação*, embora não devam ser percebidas como dicotômicas na delimitação de campos de atuação da oralidade e da escrita; antes de tudo, podem suscitar melhor compreensão da *estética da imanência da tradição* que, segundo ele, a cultura escrita deixou à margem.

⁸ Derrida, J. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press. Apud Goody (1991: XIII).v

Foley parte da premissa de Parry de que as estruturas da própria tradição (*fórmulas*) constituem elementos geradores de significado da obra de arte de tradição oral ou dela derivada. Sua hipótese é que elas ultrapassam o contexto imediato em direção a uma contextura imanente que é a tradição poética oral.

O seu significado, quer fraseológico ou narrativo, é derivado não só do tipo de *denotação* ou de *conotação* conferidas com o que se está familiarizado no campo da literatura escrita, mas, pelo menos e em grande parte, de associações familiares e inerentes nelas codificadas e acessíveis ao público ouvinte familiarizado.

O que existe na mente do público ouvinte é:

uma relação entre as metonímias tradicionais e seus campos de referência, um vínculo que resulta não da lógica comum às associações literárias, mas muito mais da expressividade metonímica do idioma de tradição oral. (1991:7).

Outro ângulo de discussão proposto por Foley é o confronto da concepção de *referencialidade tradicional* com a crítica dos *recepionalistas*, no intuito de encontrar mais uma perspectiva de análise.

O método *recepionalista*, primeiramente proposto por W. Iser, em seu livro *The Implied Reader* (1974), considera que o texto literário se completa, na sua construção como obra de arte, com a participação e intervenção da imaginação do leitor na decodificação dos seus signos. Requer, portanto, uma relação afetiva com o leitor e uma atitude subjetiva deste, sob a qual o texto passa a funcionar quase como se fosse um *libreto* a ser executado. A análise das estruturas não esgota o texto no sentido de desvendar significado total. Há sempre a participação da fantasia do leitor. Isto é mais uma resultante da interação leitor-texto.

Em fazendo analogia do *leitor implícito* do texto literário, descrito acima, com a *audiência implícita* da obra de arte oral, Foley considera que, embora as interpretações de significado (as dimensões hermenêuticas) não coincidam, é possível recorrer à abordagem de Iser, com algumas adaptações, pois ela oferece suporte para o dinamismo que também ocorre na obra de arte tradicional: o dinamismo entre texto/leitor é o mesmo que se evidencia na participação da audiência durante a performance dos poetas. Tanto essa audiência quanto os textos derivados da oralidade funcionam também como *libretos* para a percepção da audiência. A diferença é que, em se tratando do livro, este *objeto real* é único texto cuja autoridade é outorgada por esta unicidade que exige uma relação entre o indivíduo/autor. Entre ambos, — *leitor-ouvinte* e *livro-audiência* — se estabelece um setor de indeterminação, que é naturalmente preenchida pela imaginação do leitor-ouvinte.

A tradição oral apresenta uma pluralidade de leitores e textos, se assim se pode dizer, que, por sua natureza, resistem à redução ao texto único: as performances contínuas permitem reelaborações constantes de uma tradição, dirigidas a múltiplos ouvintes. Cada performance produz um documento autorizado. Por isso é que versões diversas de um romance ou evento ocorrem, sistematicamente, transformadas. Este é o caso dos romances tradicionais, nas várias versões do cordel nordestino, e das cantorias em seus diversos contextos de performance.

Quanto à audiência, apesar de ser variada no tempo e no espaço, ela mantém certa coêrencia nas suas várias respostas, que se explica por causa da *força única da experiência com a tradição*. Foley (1991: 59) considera que o leitor de uma performance oral tem uma participação mais ativa no processo de construção da obra do que o leitor do livro.

O autor em questão também admite que:

... as estruturas tradicionais [fórmulas e temas, por exemplo] não são somente sinais metonímicos, mas também categorias cognitivas, [ou seja], a realidade é configurada e expressada, interpretada e reinterpretada, exclusivamente através de um conjunto de categorias mantidas como idioma tradicional.

Isto quer dizer que a interpretação de obras tradicionais, no sentido de respeitar a fidelidade que elas merecem, está sujeita a uma correta aprendizagem do processo de decodificar o idioma especial em que estas obras foram concebidas, língua esta marcada tanto pela sua utilidade quanto por seu modo de comunicar-se metonimicamente.

A mais recente contribuição de Foley contempla a atenção na performance, a partir da inserção de mais duas abordagens à *Teoria da Arte Imanente*, ampliando assim a *Teoria Formular*. A primeira convida o pesquisador a proceder a uma etnografia da fala com o fim de decodificar aspectos não textuais relevantes. A segunda atenta para a *etnopoética da performance* e permitirá a descoberta de outros elementos que também não se fazem presentes no texto escrito, tais como as *pausas, o barulho, o som e mais outros aspectos*

da encenação que possam permitir ao ouvinte distingüir sua participação na performance, de modo diferente à *míope superdependência do solitário texto mudo* (Foley: 38-60).

Outro autor a trazer contribuições novas ao estudo da oralidade é Walter Ong (1998). Tratando da oralidade, nos seus aspectos psicodinâmicos, apresenta um inventário relevante, fundamentado nos estudos de Parry e Lord, de Goody, Finnegan e outros. De base mnemônica, a cultura oral revela as seguintes características na forma de pensar e se expressar:

- O pensamento é aditivo em vez de subordinativo, a exemplo da narrativa da criação no Gênesis 1:1-5, na qual os ‘e’ introdutórios revelam a estrutura que se organiza por adição;
- O pensamento é agregativo no lugar de analítico — agrupamentos de totalidades carregadas de paralelismos, fórmulas antitéticas e epitéticas;
- O pensamento é redundante, repetitivo;
- O pensamento é conservador, pois a cultura oral não carece de originalidade própria. Ong considera que a originalidade narrativa reside não na construção de histórias, porém muito mais em criar uma interação com o público ouvinte através das variantes introduzidas:

... a originalidade não consiste em introduzir novo material mas em adaptar o material tradicional de modo eficaz a cada situação específica, única, e/ou ao público. ... O material fixo na memória do bardo é um veículo de temas e fórmulas com os quais todas as histórias são construídas de diferentes modos. ... A percepção de palavras individuais como itens significativamente discretos é alimentada pela escrita, que, aqui como em qualquer outra parte, é dierética, separativa (os antigos manuscritos tendem não a separar as palavras umas das outras mas a juntá-las). A interação com o público vivo pode interferir ativamente na fixação dos temas e das fórmulas (Ong, 1998:73-80).

- O pensamento está mais próximo do cotidiano da vida humana;
- O pensamento apresenta um tom essencialmente agonístico: apresenta-se sempre num contexto de luta;
- O pensamento apresenta-se homeostático;
- O pensamento é mais situacional do que abstrato: utiliza conceitos que se enquadram em situações concretas, com um mínimo de abstração;
- O pensamento não deve ser considerado como pré-lógico ou ilógico, como se os indivíduos orais não compreendessem uma situação causal. Ocorre é que eles não conseguem organizar longos encadeamentos analíticos, os quais prescindem do texto escrito. Suas seqüências longas são produzidas por agregação. E, por isso, dispõem de operações específicas de memória oral. Em contraposição ao modo de memorização letrada que se dá literalmente e a partir do texto, a memória verbal tem caráter métrico e formular: os poetas utilizam fórmulas e padrões formulares repetidas vezes, embora cada performance seja única, e portanto, rapsódica, pois o material tradicional é movel, adaptando-se a cada contexto; também possui um componente somático relevante, a exemplo dos recursos a manusear “contas em cordão das muitas culturas” [o nosso modo tradicional de rezar o terço!], a gesticulação, e a própria inserção de instrumentos musicais acompanhantes — de percussão ou de cordas —, a exemplo das performances de emboladores e cantadores nordestinos;
- O pensamento, mais atento à palavra do que ao objeto na comunicação interpessoal, caracteriza um estilo de vida “verbomotor”, no qual a ação e a tomada de atitudes dependem mais,

do uso efetivo da palavra, e portanto, da interação humana, e significativamente menos do contato não verbal, muitas vezes predominantemente visual do mundo objetivo das coisas.

Trata-se de uma cultura fundamentalmente retórica;

- O pensamento é construído conforme as diretrizes da noética oral, no sentido de perpetuar o conhecimento organizado oralmente: os personagens, para sobreviver na memória, adquirem dimensões heróicas;⁹

⁹ Ong, fazendo um paralelo com o controle da informação e da memória pela escrita, relata que nesse contexto a figura do herói, como força mobilizadora do conhecimento através da narrativa oral, perde sua força em favor do anti-herói típico do romance moderno, o qual nasce do cotidiano e se caracteriza pelo recuo e pela fuga diante dos desafios (1998:84).

· O pensamento abrange um modo de pensar e de exprimir-se intimamente ligado à *economia unificadora, centralizadora, interiorizada do som* que, como tal, é percebido pelos seres humanos:

A partir desse percurso teórico que nos aponta para uma mudança de paradigma com relação aos estudos da oralidade, quando a óptica de abordagem fundada no treino literário perde a sua hegemonia em favor de uma postura estética baseada na vivência oral, é possível antever a possibilidade de um caminho mais efetivo para a compreensão e melhor convivência com a pluralidade cultural que nos cerca. A cultura brasileira, a nordestina em especial, tem a particularidade de nos oferecer um laboratório vivo de expressões nascidas dessa vivência, com a particularidade de conviver lado a lado com as novas tecnologias da comunicação.¹⁰

Para melhor situar o leitor, cabe-me delinear alguns desses traços acima referidos, numa sucinta abordagem de minha pesquisa empírica, o evento do repente.

3. Cantoria nordestina em performace

A Cantoria Nordestina, como uma das formas populares de manifestação artística musical no Brasil, circunscreve-se, principalmente, à zona sertaneja da região. As contínuas migrações dos nordestinos, fugindo das secas periódicas, abriram novos espaços em outros pontos do Brasil. Embora, em todos os seus elementos constitutivos, seja parte da cultura rural, ela também pertence — de fato — à cultura urbana. Seja nos garimpos do Norte ou nas indústrias Sudeste e do Sul, as duplas de violeiros têm um público garantido. Essa situação vem ampliando, geograficamente, a atuação dos profissionais de *Cantoria*.

Por isso, é lícito dizer que a cultura brasileira contemporânea experimenta continuamente a dialética entre os valores culturais do mundo rural e as imposições da vida urbana. Hoje mesmo muitos elementos da cultura urbana, produzidos e propagados pelos empresários de *shows e discos*, vivem da exploração da cultura rural.¹¹ O consumo de música dessa natureza, nos bolsões de periferia dos centros urbanos e nos lares das populações rurais, é intenso. Isso é mais um dado comprovador de que as cidades brasileiras continuam sendo a extensão do mundo rural, que sempre foi predominante e que prevalece na cultura.

¹⁰ Os cantadores têm sua participação contínua nos meios de comunicação. Há *c o r d e l i s t a s* desenvolvendo suas criações via internet.

¹¹ Observe-se, por exemplo, no âmbito musical, a apropriação do *fórró-de-pé-de-serra* pela indústria cultural.

Os eventos de *Cantoria*, tanto se realizam em seu modelo tradicional — a Cantoria de pé-de-parede — quanto integram o calendário de atividades artísticas nos centros urbanos dos estados nordestinos, principalmente em forma de festivais e congressos. O modo como este evento se conserva e se adapta a novas situações, certamente, depende do processo de articulação entre seus segmentos internos, os componentes do sistema da Cantoria: cantadores e ouvintes. Entre estes destacam-se aquelas figuras afeccionadas, possuidoras de aguçada sensibilidade artística, as quais intermediam as relações entre cantadores e público. São os apologistas.

A Cantoria nordestina, além de compreender uma situação de performance do desafio, significa arte poético-musical, considerada como cristalização de sobrevivências das tradições que se imbricaram no processo de miscigenação racial, forjando uma arte que se configura como tipicamente regional.

Os ouvintes de *Cantoria* comportam um universo muito heterogêneo em termos de *status* social, mas conseguem manter-se unificados diante dos poetas cantadores, certamente porque eles representam, simbolicamente, a memória viva de sua cultura. Desse público fazem parte o rurícola, o vaqueiro, o pescador, o pequeno comerciante, o fazendeiro, o político, o profissional liberal, o padre, o empresário, enfim os representantes das diversas camadas sociais que se diferenciam pelas variadas condições de sobrevivência, mas que têm em comum sua origem sertaneja. Estão todos unificados pela identificação com o mundo rural, pelo linguajar específico da região, pelos hábitos comuns de convivência social, pela relação com a natureza, pelos mesmos sentimentos da religiosidade e da moral tradicional cristã.

O ouvinte, no relato de Zumthor, é parte da performance. É também um “co-autor” porque ele recria, na intimidade do seu ser e em função de seu próprio uso, sobre aquilo que recebe na performance, sem necessariamente exteriorizá-lo de imediato.

Poderíamos assim, sem paradoxo, distingüir na pessoa do ouvinte, dois papéis: aquele do receptor e aquele do co-autor. Este desdobramento pertence à natureza da comunicação interpessoal e, quaisquer que sejam as modalidades no curso do tempo e do espaço, seus efeitos variam pouco. ...

Em meio ao universo teatralizado a que pertencem um e outro [ouvinte e intérprete] por um tempo, o ouvinte reage à ação do intérprete como “amador esclarecido”, ao mesmo tempo consumidor e juiz, sempre exigente. As sociedades modernas, onde são mantidas vivas, mesmo isoladamente velhas tradições de oralidade, conservaram intacta a prática dessas interferências: das populares Cantorias brasileiras ao sutil rakugo japonês.

O ouvinte contribui, portanto, com a produção da obra na performance. Ele é ouvinte-autor; a menos que o executante não seja autor. Daí a especificidade do fenômeno da recepção na poesia oral (1997: 244-245).

A expressão máxima desta arte é o *cantador*:

O repentista cantador, que também é o instrumentista que se acompanha na viola, conta, cantando ao seu público, tanto os eventos do mundo real em que vive quanto as fantasias que povoam a sua imaginação. O poeta-cantador, mostra traços de uma memória viva que tem marcado a tradição desse porta-voz da cultura e dos sentimentos do povo nordestino.

A importância dessa memória viva que é coletiva, e da qual fazem uso seus porta-vozes, é destacada por Paul Zumthor neste belo parágrafo:

A memória de um grupo (não apenas a faculdade individual à qual se dá o mesmo nome) tende a assegurar a coerência de um sujeito na apropriação de sua duração: ela gera a perspectiva em que se ordena uma existência e, nesta medida, permite que se mantenha a vida. Seria paradoxal sustentar que ela cria o tempo. É evidente que cria a história, ata o liame social e, por conseguinte, confere sua continuidade aos comportamentos que constituem uma cultura (1997a: 13).

É essa memória que significa a dimensão “conservadora” da Cantoria, ou seja, a dimensão de preservar os seus elementos de identificação expressos, principalmente, na manutenção das normas poéticas já estabelecidas para o improvisado — a organização silábica, a distribuição interna dos acentos

poéticos, a estruturação estrófica, a disposição das rimas, a presença ou não dos refrões, a adequação dos estilos a conteúdos específicos, — na presença dos arquétipos melódicos de algumas toadas, no modo de se apresentarem em público — o gestual, a emissão vocal, por exemplo. E o presente representa a sua flexibilidade diante das mudanças, ocorridas na sociedade, que lhe afetam diretamente.

Em oposição dialética à memória que acumula, situa-se o esquecimento atuando como elemento que apaga, que esvazia a mente dos excessos que a memória acumula, a fim de que o espírito criador possa futuramente lembrar criando. Zumthor ainda nos lembra que:

Nossas culturas só se lembram esquecendo, mantêm-se rejeitando uma parte do que elas acumularam de experiência no dia-a-dia. ... O esquecimento constitui antes um dos fundamentos de toda ficção, aos níveis do imaginário e do discurso. Uma tradição poética só existe durável e fecunda, se mantida pela reminiscência, pelo costume e pelo esquecimento. A este preço, o passado permanece vivo, limpo de seus parasitas. ... A função do esquecimento se manifesta, nessas tradições¹² em dois níveis que a ação memorial comporta, como modalidade de conservação de dados e lugar de tensões criadoras. A tradição, através das figuras diversas que reveste no seio do grupo (tradição dos costumes ou tradição poética; a dos cantores das cantigas de amor ou a dos recitantes épicos...) oferece aos comportamentos reais e aos discursos pronunciados um pequeno número de modelos analógicos, muitas vezes procedendo eles mesmos de um modelo nuclear bem abstrato: estes modelos determinam as formas tomadas também pela consciência que só se tem de si e do mundo pela linguagem que se fala. Possuem uma energia própria, uma espécie de vontade formalizadora: fundamentam uma finalidade que preexiste a toda a realização, e se projeta sobre o futuro, garantindo a concepção depurada que ela impõe (1997: 15-19).

¹² O autor refere-se à poesia épica medieval que ele selecionou para interpretar o fenômeno da tradição poética à luz da dialética entre as categorias memória/esquecimento, assinalando que não descarta a possibilidade da universalidade de tal fenômeno.

É mais uma vez que parafraseio Zumthor, quando se refere ao contínuo movimento de renovação da tradição pela alternância entre as instâncias de memória e esquecimento. É no âmago desse movimento provocador de tensões criadoras que se recupera a raiz de formas rechaçadas, as quais, em novos contextos e nas mãos de sensibilidades diferentes tomam outra feição.

... O que transmite, numa performance, a voz de um recitante, de um cantor; de um leitor público, existe na memória do executante como um todo: com suas zonas incertas, suas vibrações, seu movimento; não uma totalidade, mas um intenção totalizante, de agora e já, provida dos meios de se manifestar. A letra do texto não importa como tal. O 'buraco da memória' em regime de performance é menos acidente que ocasião para um episódio criador: as culturas da Alta Idade Média forjando, em todas as línguas do Ocidente, o que se chama hoje de 'estilo formular', tinham integrado à sua arte poética estas oscilações da memória viva. O particular deste estilo é, com efeito, assegurar no intérprete a predominância, sobre a memorização, do que se diria melhor com o termo antigo de relembração (remembrance): por oposição à lembrança pura e simples do já-sabido, a recreação de um saber colocado sempre em questão quanto ao seu detalhe, e do qual cada performance instaura uma integridade nova (1997: 21).

Certamente que a atuação do cantador se comporta de modo análogo à descrição de Zumthor. O que o nosso artista traz acumulado em sua bagagem toma nova forma, a cada *Cantoria*, porque esquecido. Cada evento é um ato criativo. Afora os *modelos, as normas, os padrões veiculados pela memória e os costumes coletivos* que Ortega y Gasset realça como categorias da tradição,¹³ o ato de improvisar em Cantoria produz uma nova obra poética enriquecida pela toada que se constitui em mais uma variante musical das muitas toadas arquetípicas. A memória, a sensibilidade auditiva, a habilidade na arte do Repente são seus principais instrumentos de criação.

Os estudiosos do assunto, em geral, têm destacado a vertente escrita que se expressa nos folhetos de literatura popular, embora, desde as pesquisas pioneiras de Mário de Andrade (1928) e outros, já se venha esboçando uma preocupação maior dos musicólogos em resgatar o evento sonoro-musical. Nos vários estudos a que tenho tido acesso, sempre encontrei certa dificuldade

¹³ Citado por. Zumthor (1997a: 11)

para precisar o lugar da *Cantoria* – como evento que integra poesia e música – no contexto da cultura de tradição oral no Brasil. O que se tem publicado, em sua maioria, são trabalhos de especialistas em poética. As pesquisas musicológicas têm sido objeto de poucas preocupações dos estudiosos, em comparação com a grande produção que enfatiza o enfoque da linguagem poética.

O papel da *Cantoria* no contexto da tradição oral encontra-se bem delineado nos trabalhos de Márcia Abreu (1999) e Ronald Daus (1982). Ambos situam-na como o berço de várias vertentes: o repente, a épica e os folhetos de cordel.

Márcia Abreu (1999:135-136), procurando refletir sobre a concepção generalizada da herança portuguesa para os folhetos nordestinos, apresenta a hipótese de que a sua fonte estaria na própria vida nordestina, destacando a possibilidade de um seu desenvolvimento dentro da *Cantoria*. Assim, a autora se expressa:

Parece mais razoável supor que esse processo tenha se iniciado no interior das Cantorias orais tão comuns no Nordeste desde séculos passados. Ali experimentaram-se vários tipos de versos, diferentes formas estróficas, rimas de toda qualidade. Ali contaram-se histórias que valia a pena guardar e outras que se podiam esquecer. A difusão da imprensa facultou a alguns dos poetas a possibilidade de editar suas composições, levando os textos para lugares e momentos em que os poetas não podiam estar.

A vida nordestina parece ser o palco e a fonte dos folhetos...

A *Cantoria* estabeleceu a elaboração formal da poesia épica nordestina, afirma Ronald Daus (1982: 10), em seu livro intitulado *O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste*. Assevera ainda o autor que, já no século XIX, *Cantoria* abrigava o repente e os poemas épicos. Estes complementavam a luta poético-musical dos repentistas, os quais acumulavam ambas as atividades (Daus, 1982:39).

No início do século XX, é que se deu a ascensão da poesia épica no Nordeste brasileiro, decorrente de sua divulgação impressa em folhetos, em detrimento da primazia do repente. Esse fato teve como resultado uma primeira divisão de trabalho que mais favoreceu os poetas do que os cantadores. Àquela perda

de prestígio no sertão, provocada pela ascensão dos folhetos, ocorreu, paralelamente, o despertar do interesse, por parte de intelectuais da época, pelo improviso.¹⁴

Certamente, em razão desse fato, a *Cantoria* continuou a ser divulgada. As gerações sucessivas de cantadores também têm demonstrado sua vitalidade mediante a revalorização de formas tradicionais e da incorporação de outras.

Na dimensão poética, essa forma de expressão artística compreende a organização das estrofes, principalmente, em versos de cinco, sete, dez e onze sílabas poéticas, com rimas e ritmo poético variáveis. Dentre as distintas estruturas estróficas, destacam-se a *sextilha*¹⁵ – considerada mais popular, cujas estrofes contêm versos de sete sílabas monorrimas – e as *décimas*, que comportam versos de sete ou dez sílabas, com maior destaque para as diferentes formas decassilábicas, a exemplo do *martelo* e de outros mais. Algumas delas contêm refrão, *notes*, ou ainda estão presas a normas mais estritas – como no *galope soletrado*. A *sextilha* e as *décimas* permitem ao cantador demonstrar sua virtuosidade no ato de improvisar.

No âmbito musical, o repente comporta a *toada* que consta de uma linha melódica, geralmente inserida no contorno escalar de uma oitava, submetida à rítmica do verso. Não é rígida quanto à determinação dos intervalos musicais, permitindo aos cantadores derivações dentro do próprio contorno melódico. Sua reprodução nunca é idêntica entre os próprios parceiros, mesmo em se tratando de algumas formas como o *Brasil Caboclo*, o *Martelo*, o *Mourão*, nos quais o modelo melódico é mais estável.

A *toada* tem papel significante: ela destaca a poesia. Além disso, desempenha a função de elemento unificador de cada repente, uma vez que, como lembra Elizabeth Travassos:

a noção de peça musical não se aplica às unidades do repente, que são delimitadas à medida que vão sendo construídas (1997:545).

Somente esta observação justifica a importância crucial da *toada* no processo de estruturação formal de cada modalidade de Cantoria.

⁴ Vejam-se obras de Juvenal Galeno (1865) Sílvio Romero (1883), Rodrigues de Carvalho (1903), Pereira da Costa (1908), Gustavo Barroso (1912, 1921), Leonardo Mota (1921, 1925, 1928, 1930), Câmara Cascudo (1956, 1984).

⁵ A *sextilha* tem uma conotação mais abrangente no âmbito da cantoria. Ela tanto comporta o significado da estilística – estrofe de 6 versos setessilábicos — quanto uma forma de expressão poético-musical com regras próprias para a rima e a deixa (*leixa-prem*), e que se presta a determinados conteúdos: a louvação aos presentes, o desafio entre os parceiros, etc.,

Além da *toada*, a disputa poética requer a presença do instrumento acompanhante: tradicionalmente, a rabeca ou a viola de seis cordas duplas, ou mesmo o violão adaptado. A *Cantoria*, portanto, é primordialmente, improviso, arte condebida e realizada na performance, *canto declamado* de uma dupla de repentistas, que também se acompanha ao instrumento, conservando a tradição dessa unidade entre música e poesia.

O cantador, como afirmei em publicação anterior,¹⁶ é o protagonista da história do Nordeste brasileiro. É o informante de seu povo, o crítico das injustiças sociais, o baluarte da moral tradicional, o tradutor das ocorrências que ultrapassam os limites do sertão, transformando no linguajar comum o que vem acontecendo no resto do mundo. Mesmo a presença do rádio e da televisão não substituem a versão dos poetas repentistas. As pessoas ainda prosseguem com a idéia reforçada de que o repentista é o melhor analista da sociedade, sob o prisma empírico, sendo, muitas vezes, fonte mais fidedigna do que *media* como rádio e televisão, por exemplo.

Com efeito, é o cantador cada vez mais intérprete das sensibilidades gerais do povo simples, a propalar (sem maiores interesses pecuniários para além das necessidades de manutenção da Cantoria e do próprio cantador) os fatos e feitos da sociedade, e a repreender acrimoniosamente os que se afastam dos interesse comunitários com atos reprováveis, demonstrando, *ipso facto*, constituir-se o “jornalista” cujo suporte é a viola, informante descerimonioso, lídimo representante dos seus iguais.

O contexto atual revela-nos que vivemos uma multiplicidade de eventos de comunicação artística pela voz, que denotam a confluência de dois modelos de transmissão da herança cultural — oralidade e escrita — com ampliação de paradigmas, se levarmos em consideração a introdução progressiva dos recursos tecnológicos que remontam à revolução da imprensa no Renascimento, para chegar-se aos *media* atuais com suas tecnologias que vão do rádio à televisão, da informática à computação gráfica.

É um tempo privilegiado para a Cantoria, forma de expressão artística gerada no âmbito de uma cultura oral e que se adapta às mais diversas revoluções tecnológicas sem perder sua essência.

¹⁶ Ramalho, 2000.

RESUMO: Orality has been a crucial subject of study nowadays, from the interdisciplinarity point of view. Scholars have tried to find out a way of explaining this phenomenon with focus on oral experience, instead of on sources of literacy. This essay discusses some of these new trends. My aim is to understand the richness of oral culture in Brazilian society, through approach. Cantoria Nordestina actually is a good example of art composed in oral performance.

Key words:

Cantorial; Nordeste; Brazil; oral culture.

Referências Bibliográficas¹⁷

Abreu, Márcia. 1999. *Histórias de Cordéis e Folhetos*. Campinas. Mercado de Letras.

Andrade, Mário de. 1972. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins.

Daus, Ronald. 1982. *O Ciclo Épico dos Cangaceiros na Poesia Popular do Nordeste*. Col. Literatura Popular em Verso. Col. Estudos/nova série, 1. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. Traduzido por Valença, Rachel Teixeira.

Desmond, William. 2000. *A Filosofia e os Outros*. Tradução de José Carlos Aguiar de Souza. São Paulo: Loyola.

Finnegan, Ruth.. 1992. *Oral Poetry: its Nature. Significance and Social Context*. Bloomington and Indianapolis.

—————1996. *Oral Tradition and Verbal Art: A Guide to Research Practice*. London and New York: Routledge.

Foley, John Miles. 1988. *Theory of Oral Composition*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

—————1991. *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

—————1995. *The Singer of Tales in Performance*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

¹⁷ A tradução dos textos em Inglês é de responsabilidade da autora.

- Goody, Jack & Watt, Ian. 1968. "The Consequences of Literacy". In *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge, Cambridge University Press: 1968.
- Goody, Jack Ed. 1968. *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge, Cambridge University Press: 1968.
- _____. 1995. *The Domestication of th Savage Mind*. Cambridge, Cambridge University Press. Primeira publicação em 1977.
- Havelock, Eric. 1994. *A Revolução da Escrita na Grécia e suas Conseqüências Culturais*. São Paulo: UNESP/Paz e Terra. Traduzido por Serra, Ordep José.
- _____. 1996. *Prefácio a Platão*. Traduzido por Dobránsky, Enid Abreu. São Paulo: Papyrus.
- Karp Theodore. *Aspects of Orality and Formularity in Gregorian Chant*. Illinois: Northwestern University Press. 1998.
- Ong, Walter. 1998. *Oralidade e Cultura Escrita: A Tecnologização da Palavra*. Traduzido por Dobránsky, Enid A. São Paulo: Papyrus.
- Ramalho, Elba Braga. 2000. *Música e Palavra no Processo de Comunicação Social: A Cantoria Nordestina*. São Paulo: Terceira Margem.
- Travassos, Elizabeth. 1997. "Notas sobre a Cantoria, (Brasil)". In *Portugal e o Mundo: o Encontro de Culturas na Música*. Lisboa: Dom Quixote. pp. 535-548.
- Zumthor, Paul. 1982. 'Le Discourse de la poésie orale'. *Poétique*, 52:387-401.
- _____. 1993. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Cia das Letras. Traduzido por Pinheiro, Amálio (Parte I) e Ferreira, Jerusa Pires (Parte II).
- _____. 1997. *Tradição e Esquecimento*. São Paulo: Hucitec. Traduzido por Ferreira, Jerusa Pires e Fenerich, Suely.
- _____. 1997^a. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: Hucitec. Traduzido por Ferreira, Jerusa Pires.

