



A Cantoria na Era de sua Reprodutibilidade Técnica¹

Francisco Francinaldo Rafael de Oliveira²

José de Paiva Rebouças³

Antônio Rinaldo da Silva⁴

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Resumo

Com raízes ibéricas, sobretudo no cancionero português, a cantoria nordestina representou, durante muitos anos, um meio de comunicação e conhecimento para o trabalhador rural que, através desta manifestação cultural tinha acesso aos acontecimentos do mundo, da religião e da ciência. A Cantoria é um gênero oral, portanto os motes, martelos, decassílabos, sextilhas e outros estilos só eram guardados na memória daqueles que se esforçavam para decorar o que o poeta cantador dizia numa peleja. Entretanto, com o advento da era fonográfica isso começou a mudar. Nosso trabalho consiste em identificar em que momento a Cantoria deixou de ser unicamente oral, para ser transportada para as mídias eletrônicas de acordo com o fenômeno da Reprodutibilidade Técnica.

Palavras-chave

Cantoria; Repente; Reprodutibilidade técnica; Indústria Cultural.

Introdução

Um dos motivos que nos levou a pensar neste trabalho foi a descoberta de que a Cantoria foi um dos gêneros que mais influenciou nosso aprendizado na infância. Em conversa informal, percebemos que a cantoria nordestina assim como a literatura de cordel, representou o nosso primeiro contato com a leitura. Embora estivéssemos em lugares diferentes, quando crianças, temos quase a mesma lembrança de nossos pais, mães, avós e outros parentes fazendo referência a esses gêneros de forma tão natural como faziam com qualquer outra atividade oral. Porém, foi através do rádio que tivemos

¹ Trabalho apresentado no IJ – Interfaces Comunicacionais do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 12 a 14 de junho de 2013.

² Discente do 8º período do curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte-UERN, email: francinaldorafael@gmail.com

³ Discente do 8º período do curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte-UERN, email: jottapaiva@gmail.com

⁴ Discente do 7º período do curso de Comunicação Social com habilitação em Radialismo da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte-UERN, email: rinaldo.707@hotmail.com



maior aproximação com essa cultura. Emissoras como a Rádio Rural de Mossoró (RN), Difusora de Mossoró (RN) e Libertadora de Mossoró (RN), Rádio Vale do Jaguaribe e Educadora Jaguaribana, ambas sediadas no município de Limoeiro do Norte-CE, mantêm, até hoje, programação voltada para a cultura do cancioneiro nordestino, apresentando e divulgando a cantoria dos grandes cantadores sertanejos.

Sendo a cantoria uma arte da tradição oral, advinda, sobretudo do improviso, iniciamos um levantamento para descobrir quando esse gênero passou a ser reproduzido comercialmente. Foi discutindo e pesquisando sobre o assunto que nos demos conta de que pouco se sabe sobre o tema, sendo que a maioria das publicações encontradas se limita, quase sempre, ao mesmo propósito de explicar suas origens, desde as cantigas medievais, a partir do século XII, ou sua cultura estética e a própria tradição oral.

Por meio de um levantamento teórico, a partir do capítulo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, do livro “Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura” de Walter Benjamin (1987) e de conversas com os poetas Zé Lucas, Moreira de Acopiara, Antônio Francisco e do cantador Moacir Laurentino, tentaremos explicar a partir de quando esse gênero, nascido da oralidade e da arte do improviso, começa a ser reproduzido em estúdio fonográfico.

Iniciaremos fazendo um breve apanhado do surgimento da literatura oral no Brasil, passando pela reprodução do romanceiro popular do Nordeste e o surgimento da cantoria popular nordestina. Em seguida, discutiremos sobre Indústria Cultura e Reprodutibilidade Técnica, baseando-se nos estudos de Adorno e Horkheimer (1985) e Walter Benjamin (1987) e, por fim, trataremos sobre os primeiros repentistas a gravar sua cantoria e como a reprodução desse gênero modificou o seu sentido primitivo. Desta maneira, estaremos fomentando as discussões sobre a reprodutibilidade técnica, tendo como objeto de estudo a cantoria popular.

1. A literatura oral e sua tradição ibérica

É quase impossível falar em cantoria sem antes trilhar os caminhos da literatura de cordel. Essa denominação, já mencionada por Teófilo Braga no século XVII (1885), vem de Portugal e se dá em virtude dos folhetos serem expostos presos a um barbante, ou cordel, nos locais onde eram vendidos. Essas “folhas soltas” também chamadas de “folhas volantes”, certamente impressas ainda de forma rudimentar, eram comercializadas nas feiras, romarias e praças, trazendo narrativas tradicionais da



história antiga ou da literatura universal, resumida ao entendimento do poeta que a compunha.

Os inícios da literatura de cordel estão ligados à divulgação de histórias tradicionais, narrativas de velhas épocas, que a memória popular foi conservando e transmitindo; são os chamados romances ou novelas de cavalaria, de amor, de narrativas de guerras ou viagens ou conquistas marítimas. Mas ao mesmo tempo, ou quase ao mesmo tempo, também começaram a aparecer, no mesmo tipo de poesia e de apresentação, a descrição de fatos recentes, de acontecimentos sociais que prendiam a atenção da população. Antes que o jornal se espalhasse, a literatura de cordel era a fonte de informação. (DIEGUES, Jr. 1986, p. 31)

Naturalmente toda essa tradição de romanceiro chegou ao Brasil com o colono português e com os lavradores, fixando-se no Nordeste como literatura de cordel. Tudo aqui contribuiu para tornar-se o ambiente ideal para essa literatura que surgiria forte, atraente e vasta.

Em primeiro lugar, as condições étnicas: o encontro do português e do africano escravo ali se fez de maneira estável, contínua, não esporadicamente. Houve tempo suficiente para a fusão ou absorção de influências. Depois, o próprio ambiente social oferecia condições que propiciavam o surgimento dessa forma de comunicação literária, a difusão da poesia popular através de cantorias em grupo e de forma escrita. (DIEGUES, Jr. 1986, p. 39)

O estilo de vida dos nordestinos contribuiu para as reuniões noturnas familiares em torno do cordel. Após o jantar, os familiares e amigos reuniam-se para a leitura dos folhetos. O alfabetizado da família o lia de forma peculiar encadeando a cadência e o ritmo adequado a cada narrativa. Dessa forma, a história era divulgada. Como era muito raro o contato com a literatura que só vinha através de embarcações advindas de Portugal, o cordel tomou essa posição reproduzindo muito do que havia nos livros e, principalmente, os acontecimentos do local onde vivia o poeta ou mesmo d'além mar, através das informações do reinado e do mundo trazidas nas embarcações.

1.1 A cantoria

No final do século XVIII para início do século XIX surge uma nova modalidade de apresentação dos folhetos de cordéis. A literatura antes recitada, agora passa a ser



cantada tendo como apoio musical a viola, também conhecida como viola sertaneja, viola nordestina, viola cabocla, viola brasileira e outras denominações. Esse instrumento de cordas, popular no interior do Brasil, símbolo da música popular, também tem ascendência ibérica.

Tem sua origem nas violas portuguesas, oriundas de instrumentos árabes como o alaúde. As violas são descendentes diretas da guitarra latina, que, por sua vez, tem uma origem arábico-persa. As violas portuguesas chegaram ao Brasil, trazidas por colonos portugueses de diversas regiões do país e passaram a ser usadas pelos jesuítas na catequese de indígena. Mais tarde, os primeiros caboclos começaram a construir violas com madeiras toscas da terra. Era o início da viola caipira. (VILELA, 2003. p. 173)

Os estudiosos brasileiros apontam o início da cantoria de repente na Serra do Teixeira, no sertão paraibano, nos meados do século XIX. Acerca dos precursores, o advogado, poeta e pesquisador da cultura popular Zé Lucas diz:

Agostinho Nunes da Costa (1797-1852) e seus filhos Antônio Ugolino Nunes da Costa, Ugolino do Sabugi (1832-1895), primeiro grande cantador brasileiro, e Nicandro Nunes da Costa (1829-1918), o poeta ferreiro. Nessa fase inicial e na de afirmação da cantoria como profissão e arte, vamos encontrar Silvino Pirauá Lima (Patos-PB – 1848-1913), introdutor da sextilha no cordel e na cantoria, do uso da deixa e do martelo-agalopado como se canta hoje; Germano Alves de Araújo Leitão (Germano da Lagoa – Teixeira – PB – 1842-1904); Romano da Mãe d'Água (1840-1891), Francisco Romano Caluête, ou Francisco Romano, considerado o maior cantador de seu tempo, tornado legenda pelas famosas pelepas com Inácio da Catingueira (Catingueira-PB – 1845-1881), o chamado gênio escravo que engrandeceu a cantoria pela beleza e espontaneidade de seu estro. Outro cantador de grande expressão que marcou espaço na época foi Bernardo Nogueira (Teixeira – 1832-1895), de quem diz Câmara Cascudo: “Violeiro afamado, repentista invencível, mestre-de-armas sertanejo, jogando bem espada e cacete, era mais inteligente que letrado”⁵.

Zé Lucas complementa que algumas pessoas elegeram o baiano Gregório de Matos, o Boca do Inferno (1633 – 1693), e o padre Domingos Caldas Barbosa (1738 – 1800), como sendo os precursores desse estilo musical. Porém, ele mesmo explica que, embora tenham sido bons poetas, as suas cantigas eram “modinhas”, uma composição suave, romântica e chorosa, que é considerada um gênero de composição portuguesa, influenciada pela ópera italiana.

⁵ Disponível em: <http://culturapopularetc.blogspot.com/2010/01/origem-da-cantoria-nordestina.html> > Acessado em: 04/01/2011



Improvisavam quadrinhas vez por outra, em saraus e reuniões de intelectuais. Caldas Barbosa, em Portugal, despertou a rivalidade do grande Bocage, em face do prestígio do primeiro nos salões palacianos, cantando modinhas e fazendo quadras, vez por outra⁶.

Muito dessa cantoria primitiva ainda é preservada graças à lembrança dos mais velhos e dos estudiosos. No município de Apodi, encontramos dona Raimunda Oscarina de Souza, hoje com 93 anos, e, embora esteja com a memória muito deficitária, ainda preserva algumas cantigas, aprendidas, segundo ela, de ouvir os antigos cantadores. Uma delas é o Romance de Antônino e o Pavão do Mestre. Expomos alguns trechos cantados por dona Oscarina:

– *Menino pegue o pavão*
Que o pavão quer avoar
Ele é verde é encarnado
Parece ser liberal. (bis)
[...]
– *Meninos que vêm da aula*
Deem notícias de Toinho
– *O Toinho ficou preso*
Com o coração pequenino. (bis)
[...]
O velho entrou na sala
Com a pistola na mão
Matou o velho e a velha
E o criado do pavão
Escapou uma criada
Por detrás de um fogão. (bis)

No artigo *O romance de Antonino e o pavão do mestre em terras da Paraíba*, Santos (1987) explicou que esta cantiga faz parte do romanceiro popular de Portugal, datado de 1933, e registrado por José Leite de Vasconcellos. No Brasil, foi Mário de Andrade quem registrou a primeira versão nacional desse “romance”, em 1946. Vale ressaltar que a cantiga apresenta inúmeras variações e o referido estudo tratou de reuni-las e compará-las através de pesquisa de campo como os habitantes mais antigos do interior da Paraíba.

Da cantiga de dona Oscarina para a cantoria atual, muita coisa mudou, principalmente porque, além de os cantadores se preocuparem em compor suas próprias

⁶ Disponível em: <http://culturapopularetc.blogspot.com/2010/01/origem-da-cantoria-nordestina.html> > Acessado em: 04/01/2011

canções, o improviso consolidou-se como a principal característica dessa obra de arte. As cantorias de viola apresentam características bastante próprias. Envolvem grupos sociais muitas vezes semelhantes que compartilham valores e experiências. Os cantadores geralmente são oriundos de pequenas cidades do interior nordestino ou da zona rural e a música acaba refletindo o estilo de vida da região. Apesar do contato com os meios urbanos, a repercussão e propagação desse tipo de arte acontecem nos meios mais conservadores.

Na atualidade, há diferenças significativas entre as cantorias de acordo com a região. Enquanto no Nordeste elas são improvisadas, no Centro-Oeste e no Sudeste o que aparece é a moda de viola decorada. Com a modernização, a cantoria ganhou nova roupagem, até mesmo na forma de conceituação e apresentação dos assuntos. Os cantadores, por sua vez, detêm mais conhecimentos e informações do mundo globalizado e o público torna-se cada vez mais exigente.

Embora tenha surgido há mais de dois séculos, foi na década de 1970, que a cantoria ganhou a dimensão que tem hoje. Segundo o repentista Moacir Laurentino, em conversa informal conosco, foi no festival de Campina Grande (PB), em 1974 que a cantoria se dimensionou. “Até então ‘tinham’ feito alguns festivais, mas só foi a partir de 74, com o de Campina Grande, que o gênero cresceu”, acrescentou Moacir em depoimento.

1.2 O repente

O repente, também conhecido como desafio, é uma modalidade da cantoria nordestina, onde predomina o improviso. Uma das explicações, de conhecimento geral, para o termo origina-se na expressão “de repente”, quer perderia a preposição “de” com o passar do tempo. O improviso é considerado o maior feito do cantador nordestino, tanto que, decorar trechos ouvidos no momento da apresentação dos profissionais pelos amantes da manifestação cultural é uma prática que se mantém desde o surgimento desse gênero. Nomes como Pinto de Monteiro (1895/1896 – 1989/1990), Manoel Xudu (1936 – 1986), Dimas Batista (1921 - ?), Onésimo Maia (1950 – 2001), ou mais recentes e ainda vivos, como Louro Branco, Sebastião da Silva, Geraldo Amâncio, Zé Viola, Moacir Laurentino e tantos outros, deixaram trechos impossíveis de serem esquecidos. Pinto de Monteiro, considerado um dos maiores repentistas da história da cantoria, é um dos mais lembrados entre os apologistas. Uma de suas sextilhas mais citadas, segundo o



cordelista mossoroense Antônio Francisco, foi improvisada em um desafio - ele não se lembrou com quem – quando Pinto discorreu contra o desafiante:

*Ainda te vejo cego
Sem ter no bolso um vintém
Pedindo esmola num beco
Onde não passe ninguém
E se passar seja outro cego
Pedindo esmola também.*

É cultural ainda, entender que essas afrontas nunca são levadas para o lado pessoal, tratando-se apenas de um estilo pertencente ao jogo de palavras construído na hora do improviso. Na atualidade, o poeta Louro Branco é um dos mais mencionados quando o desafio requer os melhores insultos. O poeta cearense, Moreira de Acopiara, lembrou-nos, em sua primeira visita a Mossoró, no dia 3 de janeiro de 2011, de uma passagem em que Louro Branco xingou a mulher de um desafiante:

*A mulher do meu amigo
Tem falhas que ninguém soma
Ela parece um beiju
Que alguém faz com pouca goma
Na cama não tem quem queira
Na mesa não tem quem coma.*

Sair de “precipícios”, como costumam dizer os apologistas, ou seja, livrar-se de situações que parecem impossíveis, é outra grande característica do repentista. É atribuído a Pinto do Monteiro uma das maiores “saídas” da cantoria. O poeta iniciou a sextilha assim: *Vou construir uma cacimba/ pra fazer navegação*. Foi aí que se deu conta que tinha cometido uma grande gafe, visto a impossibilidade de se navegar num espaço tão limitado, mas o traquejo com a rima o possibilitou driblar seus próprios desafios: *Mas tem de se cacimba grande/ que caiba embarcação/ porque cacimba pequena/ não cabe canoa não*.

2. Reprodutibilidade técnica e indústria cultural: consumo e alienação do sistema

A reprodução técnica da cantoria é o nosso objeto de estudo neste trabalho, mas antes de entrar propriamente na análise, precisamos explicar melhor as funções teóricas desse tema. Para isso, trabalharemos a teoria da Reprodutibilidade Técnica de Walter Benjamin (1987) que, embora trate neste ensaio especificamente sobre a fotografia e o cinema, entendemos que sua teoria pode ser estendida para qualquer obra de arte que se possa reproduzir tecnicamente, como é o caso da cantoria, a partir do momento em que é gravada em um disco, como afirma o próprio autor: “Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam, sempre podia ser imitado por outros homens”. (BENJAMIN, 1987, p. 166). Com essa afirmativa, Walter Benjamin impulsiona às análises acadêmicas acerca da obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.

A sequência de imitações era praticada por discípulos, pelos mestres para difusão da obra e, por terceiros, visando meramente o lucro. Porém, a reprodutibilidade técnica revolucionou a história da humanidade. Os gregos conheciam inicialmente apenas dois modos de reprodução técnica: a fundição e a cunhagem. Apenas artefatos em bronze e moedas podiam ser reproduzidos em larga escala. Mais tarde, artes gráficas passaram a ser reproduzidas através da xilografia, técnica de gravura na qual se utiliza madeira como matriz e possibilita a reprodução da imagem gravada sobre papel ou outro suporte.

A xilografia iniciou uma nova era na reprodução de imagens, pois possibilitou que o desenho fosse tecnicamente reproduzido. Depois, veio a litografia que, ainda em seus primórdios, foi ultrapassada pela fotografia. Com a fotografia o processo de reprodução artesanal da arte foi fortemente comprometido, pois a responsabilidade de reproduzir imagens mudou da mão para o olho. A partir daí, o desenvolvimento tecnológico cresceu de forma desmedida e disso nós somos testemunhas. Esse desenvolvimento tecnológico viabilizou o surgimento da Indústria Cultural, cuja consequência mais drástica foi submeter a produção artística e cultural ao contexto das relações capitalistas de produção, ou seja, a arte

[...] deixa de ter o caráter único, singular, deixa de ser a expressão da genialidade, do sofrimento, da angústia de um produtor (artista, poeta, escritor) para ser um bem de consumo coletivo, destinado desde o início à venda, sendo avaliado segundo sua lucratividade ou aceitação de mercado e não pelo seu valor estético, filosófico, literário intrínseco. (FREITAG, 1993, p.72).

Simplificando, podemos dizer que a Indústria Cultural é uma fábrica produtora de arte para maximizar o lucro, se é que podemos considerar esse produto como arte, pois seus receptores, para não dizer consumidores, foram condicionados, a partir da Revolução Industrial, e de modo peculiar na era moderna, a uma carga incessante de trabalho que os impossibilita de questionar o que consomem. E a maior consequência dessa forma capitalista de produção da arte foi a descaracterização dos três elementos que configuram uma verdadeira obra de arte, segundo as definições de Walter Benjamim (1987): *a aura* – “[...] figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. (BENJAMIM, 1987, p. 170); o *valor de culto* – “A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas”. (BENJAMIM, 1987, p. 173) e a *autenticidade* – “Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra”. (BENJAMIM, 1987, p. 167).

Para Benjamim, a Indústria Cultural é incapaz de reproduzir a arte, pois não consegue manter esses elementos essenciais. Por isso, ele entende que a obra de arte adquiriu uma nova qualidade: a de se tornar acessível a todos, e um novo valor: o valor de consumo.

De acordo com Theodor Adorno e Max Horkheime (1985), a Indústria Cultural, com suas técnicas de reprodução, desvirtuaria a obra de arte provocando a perda da *aura*. Eles não viam na reprodutibilidade técnica a democratização da arte, mas a transformação desta em mercadoria, pois a arte e a cultura integradas à lógica de mercado perdem seu valor artístico e cultural para transformar-se tão somente em valor de troca.

Além de descaracterizar a obra de arte e transformá-la em mercadoria e produto de consumo, através da reprodutibilidade técnica, a Indústria Cultural a transformou num perigo ainda maior para a sociedade contemporânea. Marcuse (1969), em *Ideologia da Sociedade Industrial*, avaliou que a ciência e a técnica não são apenas forças produtivas, mas funcionam como ideologia para legitimar o sistema. Ao invés de buscar a libertação da humanidade – seu objetivo original – elas passaram a trabalhar em função do capital e da manutenção das relações de classe.

Adorno e Horkheimer (1985) também avaliaram essa questão e chegaram a mesma conclusão. Para eles, o caráter mercantil da obra de arte já existia na sociedade burguesa, porém, hoje, ela se declara deliberadamente como mercadoria, renegando sua própria autonomia e se incluindo orgulhosamente entre os bens de consumo, tendo como principal consequência disso o reforço do sistema, o abandono definitivo da luta de classes e a alienação dos consumidores.

3. A cantoria e sua reprodução técnica

Ao contrário da época em que dona Oscarina era jovem, quando o romancista popular só existia em livrinhos e o cantador de viola só contava com a memória para recitar seus versos, hoje em qualquer lugar é possível encontrar discos, CDs, livros, MP3 e outras mídias contendo cantorias e improvisos de todos os apologistas do Nordeste. Na própria internet é possível baixar, de graça, vários arquivos desse gênero. No entanto, embora seja comum encontrar tanto material midiático, faltou-nos material que indicasse quando foi gravado o primeiro disco de cantoria no Brasil.

Nos vários livros e artigos pesquisados, encontramos muita informação relacionada à literatura de cordel, que tem, segundo Tavares (2005) Leandro Gomes de Barros (1865 – 1918), como o seu precursor, isso no final do século XIX. Também são muitas as antologias poéticas publicadas sobre cantadores e violeiros. O historiador paraibano, Kydelmir Dantas, citou-nos, em entrevista informal, como as mais importantes: *Violeiros do norte* (Leonardo Mota – 1925); *Vaqueiros e cantadores* (Luis da Câmara Cascudo – 1939); *Antologia ilustrada dos poetas cantadores* (Francisco Linhares & Otacílio Batista – 1976); *Dicionário bio-bibliográfico de poetas de bancada* (José Alves Sobrinho & Átila Almeida – 1978); *De repente cantoria* (Geraldo Amâncio & Wanderlei Pereira – 1985) e *Repentes e desafios* (José Lucas de Barros – 1985). No entanto, nenhum deles faz referência a gravação midiática da canção nordestina.

A informação que precisávamos nos chegou através do depoimento do repentista Moacir Laurentino, natural de Paulista/PE, uma referência entre os cantadores nordestinos ainda vivos. Segundo ele, o primeiro poeta a gravar um “álbum” foi o paraibano Zé Vicente da Paraíba (1922 – 2008), no final da década de 1950, pela gravadora Mocambo. Na internet, encontramos muitos endereços eletrônicos que fazem



homenagens ao artista, falecido em 2008. Um deles, o blog “Vila de Patos”⁷, confirmou a informação de Moacir Laurentino, exceto a questão da gravadora: “[...] foi Zé Vicente o primeiro violeiro a gravar um álbum de cantoria, isto há 50 anos, na extinta gravadora pernambucana Rozenblit”. Zé Vicente é um repentista lendário, autor de versos cantados por Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho e Marília Pêra. Em 2005, voltou a gravar um CD, com alguns de seus improvisos célebres e participação de forrozeiros e violeiros.

Os próximos a entrarem num estúdio para gravar seus repentes, foram o próprio Moacir Laurentino e o seu companheiro, também gigante da cantoria atual, Sebastião da Silva, isso no ano de 1975, um ano depois do festival de Campina Grande/PB. Desde então, os discos de cantoria se popularizaram, tanto com reprodução de canções, como do improviso, e seguiram a evolução das mídias, alcançando os CDs, DVDs, MP3 e seus sucessores do mercado fonográfico.

A reprodução técnica foi um marco para a expansão da cantoria, que, a partir de então, começa a se massificar. Porém, essa popularização tem um preço: a perda de sua originalidade primitiva de cultura oral passada de geração para geração. Nesse caso, fazendo uma relação com a proposta de Benjamin (1987), entendemos que a preocupação com o mercado provoca a “desauritização” da cantoria, enquanto obra de arte, pois ao ser executada numa mídia eletrônica, ela não expõe o valor de culto presente no “aqui e agora” do cantador, resultando na perda de sua autenticidade.

No último Congresso dos Poetas Repentistas do Nordeste (COPREN), realizado no mês de setembro de 2010, na Loja Maçônica Jerônimo Rosado, em Mossoró/RN, por exemplo, ao invés da tradicional bandeja de cotas – comum nas antigas cantorias “pé - de - parede”, em que o improviso era a moeda mais valiosa – cada um dos cantadores expunha, para venda em bancas, suas últimas produções midiáticas (áudio, vídeo e publicações), com intuito único de complementar o cachê negociado. Neste ponto, observamos a banalização da cantoria, transformada em um bem de consumo coletivo, em detrimento de seu valor estético, filosófico e literário, provocando a transformação do “*belo*” em “*lucrativo*”.

Considerações finais

⁷ Disponível em: <http://viladepatos.blogspot.com/2008/08/z-vicente-da-paraiba-2005-viola-e.html>> acessado em: 05/01/2011.



O encanto da cantoria consiste exatamente do estagio contemplativo da improvisação. Perceber o ajuste do mote com as exigências métricas no instante de sua execução faz dela uma arte configurada em suas três instâncias: a aura (essa apreciação que fazemos no ato de sua apresentação - o canto); o valor de culto (perceber a existência do canto e sua magia) e a autenticidade revelada no seu “aqui e agora”. No entanto, a necessidade de expandir tal cultura exige uma reprodutibilidade técnica que não pode ser arte popular.

É bem certo que a partir da sua reprodução midiática ou através de publicações, a cantoria ganhou um status de mercadoria, mas afinal de contas, qual a arte que não precisa ou deseje ser reproduzida? Durante nossa pesquisa, ouvimos algumas pessoas dizerem ter se emocionado ao ouvir um repente ou uma canção nordestina reproduzida por outras mídias. Talvez não tenha havido uma autenticidade da obra, já que por vezes a gravação se repetia durante a semana, mas se a essência do canto com toda a sua magia tocou, de alguma forma nossos entrevistados, é possível afirmar que eles tiveram acesso aos elementos que configuram a obra de arte, segundo as definições de Walter Benjamin.

Referência

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BRAGA, Teófilo. **O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições**. Lisboa, Liv. Ferreira Ed., 1885. V. 2, p. 451.

BENJAMIM, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMARA CASCUDO, Luis da. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte, Itatiaia-Edusp, 1984.

DIEGUES, Jr. (et al). **Literatura popular em versos: estudos**. Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo: Editora Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1986.

EVANGELISTA, J. L. **O Cantador Profissional e a Dinâmica de Produção da Cantoria de Viola**. Revista Eletrônica de Ciências Sociais, João Pessoa, 06 mar. 2004.

FREITAG, Bárbara. **A teoria crítica: ontem e hoje**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.



SANTOS, I. M. F. dos. **O romance de Antonino e o pavão do mestre em terras da Paraíba.** Revista Lusitana (Nova Série), 8, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa – Portugal, 1987, pp. 31-60.

TAVARES, B. **Contanto histórias em versos.** São Paulo: Editora 34, 2005.

VILELA, I. **O caipira e a Viola em:** Sonoridades luso-afro-brasileiras. Brasileira. Lisboa: ICS, 2003.