

ASPECTOS CULTURAIS DA EDUCAÇÃO MUSICAL NO BRASIL:

A Cantoria Nordestina — uma prática educativa¹

por Elba Braga Ramalho

Pensar sobre os aspectos culturais da Educação Musical no Brasil, levou-me a refletir sobre o fenômeno de ensino-aprendizagem que se opera fora das instituições formais. Veio-me, de relance, a idéia de centralizar meu pensamento no fenômeno da contínua transmissão de saberes e habilidades específicas que se evidenciam nas práticas musicais das camadas populares, a exemplo das bandas de pífaro, da Cantoria, entre outros.

Lembrei-me, imediatamente, do relato de Luiz Gonzaga, referindo-se a sua convivência com a música, dentro e fora do ambiente doméstico, onde forjou sua carreira como sanfoneiro, cantor e compositor. Diz ele:

Eu dei por mim já crescido, vendo meu pai mexer em velhas sanfonas endireitando-as pra ganhar dinheiro, nas horas que lhe sobravam das limpas de milho e feijão e das farinhadas na serra do Munduri. Eu fazia também minhas primeiras incursões àquele misterioso mundo de sons, arrancando melodias, inventando minhas próprias músicas, em improvisações que por vezes me valeram safanões de minha mãe, irritada com aquele repetir trechos de músicas sugeridos eu não sabia de que mistérios. Gostava de ver meu pai naquele trabalho, desmontando velhos foles de cujas entranhas misteriosas saíam melodias inesperadas (S. Sá: 1966: 22)...

E eu gostava daquela vida. Das festas de São Bento, dos sambas na Chapada do Jirome ou do São João do Araripe, onde aprendi também a tocar zabumba, caixa e pífaro. As festas do Bom Jesus no Exu, todavia era o que mais me atraía. ... Havia também os sambas no pé da Serra, na Cajazeira do Faria, pra onde se ia a pé, torando 12 léguas de ida e outras 12 de volta, no compasso da 'pataca cruzado' das alpercatas de rabicho' (ibid. 45-46).

Em paralelo ao relato de Gonzaga, recorri às palavras do historiador Eduardo Hornaert (1992.1: 46), que nos aponta para a relevância do trabalho informal de

¹Este artigo é a reelaboração de algumas das idéias desenvolvidas em minha Dissertação de Mestrado em Sociologia, intitulada *Música e Palavra no Processo de Comunicação Social: A Cantoria Nordestina*. Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 1992 (não publicada).

catequese no seio da vida doméstica e comunitária das populações rurais, durante o período colonial. Este autor convida o leitor a

... relativizar bastante a influência real dos movimentos missionários clássicos no Brasil: outras influências houve, menos reconhecidas, menos valorizadas pela historiografia, a influência das mucamas e donas-de-casa, de violeiros e cantadores populares, de ermitães e irmãos, de beatos e beatas, mesmo de quilombolas e cangaceiros, que talvez pesaram mais na formação do catolicismo realmente vivido pela maioria do povo brasileiro.

Estes depoimentos bem comprovam que, entre as comunidades desprovidas de escola, os saberes e as técnicas a serem transmitidos às novas gerações, certamente, dispõem de um sistema organizacional próprio que lhes permite a reprodução, a conservação, e mesmo a adaptação a possíveis mudanças.

A partir dessas idéias iniciais, constatei que poderia propor a esta mesa tecer algumas considerações sobre o processo de aprendizagem que se efetua na *Cantoria Nordestina*, objeto de estudo a que tenho dedicado parte de minha pesquisa.

I. Cantoria: uma visão geral do evento

A Cantoria, no Nordeste, é poesia e música que se transmitem oralmente, tendo no *desafio* ou *repente* — luta poético-musical, improvisada, entre dois intérpretes — uma de suas formas de representação.

Na dimensão poética, a Cantoria integra uma variedade de *gêneros*² ou *modalidades* que compreendem a organização das estrofes, principalmente, em versos de cinco, sete, dez e onze sílabas poéticas, com rimas e ritmo poético³ próprios. Dentre

² É como *gênero* que cantadores e mesmo os autores, citados na Bibliografia em anexo, nomeiam as várias modalidades de estrutura poética que compõem o repertório da Cantoria.

³ O ritmo poético diz respeito à contagem das sílabas dos versos se estende até a última sílaba tônica. Em Espanhol, são consideradas, rigorosamente, todas as sílabas. Assim é que os versos setessilábicos das *Sextilhas* e de outros gêneros de Cantoria, correspondem ao padrão otossilábido das *Décimas* de tradição espanhola, que tem seus modelos próprios de representação nos vários países de língua hispânica, a exemplo do *Punto Cubano*, do *Corrido Mexicano*, e de outros mais.

as distintas estruturas estróficas, destacam-se as *sextilhas*— o gênero mais popular, com versos de sete sílabas — e os diferentes gêneros decassilábicos, a exemplo do *Martelo* e outros mais. Alguns dos gêneros poéticos que contêm refrão ou estão presos a normas mais estritas, na opinião dos repentistas, limitam o improviso. As *sextilhas* e as *décimas*, portanto, permitem ao cantador demonstrar sua virtuosidade no ato de improvisar.

No âmbito musical, cada gênero ou modalidade de *repente* comporta uma *toada*, que não é fixa — a exceção de alguns gêneros como *Brasil Caboclo*, *Martelo*, *Mourão*, onde o modelo melódico é mais estável.

A *toada* tem a função de elemento unificador de cada repente, uma vez que, como lembra Elizabeth Travassos (1997:545), “a noção de peça musical não se aplica às unidades do repente, que são delimitadas à medida que vão sendo construídas.” Ela consta de uma linha melódica, geralmente no âmbito da oitava, submetida à rítmica do verso. Não é rígida quanto à determinação dos intervalos musicais, permitindo derivações dentro do próprio contorno melódico. Sua reprodução nunca é idêntica entre os próprios parceiros, mas ela tem uma função significativa: a *toada* destaca a poesia.

Além da *toada*, a disputa poética requer a presença do instrumento acompanhante⁴: tradicionalmente, a rabeca ou a viola de seis cordas duplas; e hoje até o violão adaptado tem sido utilizado. Com esses instrumentos, os cantadores executam o *Baião de viola*.⁵

⁴ É oportuno lembrar observação de Adolfo Salazar (1953:205) sobre a função dos instrumentos acompanhantes dos romances ibéricos (alaúde, cítara ou guitarra): são mais uma “companhia” do que, propriamente, um instrumento com acompanhamento específico.

⁵ *Baião de viola* é um termo de significado abrangente, que tanto comporta o prelúdio e os interlúdios da disputa improvisada de cada gênero, quanto as seqüências estróficas que constituem as grandes unidades dentro da cantoria. Outras denominações em voga são *Baião* ou *Baionada*.

A Cantoria, portanto, se processa através do canto declamado acompanhado instrumentalmente pelos próprios intérpretes, conservando a tradição da unidade entre música e palavra.

Faz-se Cantoria em razão de comemorações familiares, desde batizados, aniversários, ou mesmo da vontade de ter os Cantadores por perto de seus ouvintes.

É assim que se mostra a *Cantoria* em seu habitat: uma dupla de violeiros repentistas, cercada por seu público atento, num sítio, numa residência, num clube de cidades do interior e do litoral, ou mesmo nas capitais nordestinas, numa bodega ou na feira, numa praça ou no teatro.

A Cantoria, hoje, se encontra em outros pontos do Brasil para onde o fluxo de migrantes nordestinos, fugindo das secas periódicas, se dirige. Embora em todos os seus elementos constitutivos seja parte da cultura rural, ela também pertence - de fato - à cultura urbana na qual se encontra espalhada a tragédia do homem do campo nordestino. Seja nos garimpos do Norte ou nas indústrias do Sul, as duplas de violeiros têm um público garantido. Essa situação vem ampliando geograficamente a atuação dos profissionais de Cantoria.

Após estas considerações sobre a Cantoria e suas principais características, vamos à questão principal que diz respeito ao processo de conservação e renovação dessa tradição que contém, no seu âmago uma metodologia específica de transmissão, direcionada à formação de novas gerações de ouvintes e/ou futuros cantadores.

II. Modos de articulação da Cantoria

A Cantoria, como evento, integra uma contínua relação intersubjetiva entre cantadores e público ouvinte. Digo contínua porque a atmosfera ideal para a criação do improviso cantado é a atuação participativa do público ouvinte, em geral familiarizado

com essa arte. É do público ouvinte que emergem os *apologistas* e os futuros *cantadores*.

A Cantoria pode ser considerada como exemplo de um modelo particular de *sistema* e *mundo de vida*, conforme refere Habermas em sua *Teoria da Ação Comunicativa*.⁶ Esta teoria contempla a integração de ambos — *sistema* e *mundo de vida* — para a análise do social. Aqui neste esquema, a arte se apresenta como uma linguagem específica. A linguagem, neste caso, será o elemento de mediação entre os sujeitos; portanto, uma das possibilidades da intersubjetividade que caracteriza o homem como ser social.

A Cantoria Nordestina, como *sistema* agregador de sujeitos de comunicação, comporta esse modelo acima referido: congrega público ouvinte e cantadores, Como *Ação Comunicativa*, intermediada pela linguagem poético-musical, ela não se restringe à atuação dos artistas. O público também desempenha seu papel.

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 lhes 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 integrados pela identidade 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.

⁶ Ver Habermas, Jürgen J. 1988. *Teoria de la Acción Comunicativa I*. Barcelona, Taurus.

Dentre essa gama variada de ouvintes, destacam-se os *apologistas*, ou seja, aqueles que representam os principais articuladores de Cantorias. Organizam o evento e acolhem os cantadores em casa com honras especiais, se necessário for.

A figura do *apologista* se destaca pela sua capacidade de lidar com o público, de conduzir o evento, familiarizado que é na compreensão das técnicas da arte de improvisar poeticamente. Mais do que isso, o *apologista* é possuidor de aguçada sensibilidade artística.

O caminho para se tornar cantador passa pela experiência como *apologista*. Pois o *apologista* é um ouvinte diferenciado. É o poeta que se revela nos cantadores. Ele se forja no ambiente de cantoria. Aprende dos cantadores e irradia seu entusiasmo com interferências durante o evento: propondo motes – criações suas ou dos ouvintes mais tímidos – ou ainda expressando, de viva voz, críticas e elogios.

As condições em que se efetuam esse aprendizado é o que pretendo discorrer, a seguir.

III. O Aprendiz de Cantador e sua profissionalização

Para melhor compreender o caminho do futuro *apologista/cantador* em busca da sua profissionalização, recorreremos a alguns relatos.

A autora Maria Ignez Ayala aborda esse aspecto no livro *No Arranco do Grito* (1988), fundamentado em sua pesquisa de campo realizada no Nordeste e entre os núcleos de Cantoria que povoam os ambientes de migrantes nordestinos em São Paulo.

Assim ela refere, em relação ao aprendizado:

[São] os incentivos familiares, comunitário e o auxílio de instrutores que introduzirão os jovens repentistas na tradição do fazer literário, ensinando-lhes as técnicas de composição, ao mesmo tempo que os encaminham aos ‘bons ambientes’. (p. 227)

O universo de entrevistados por Ayala, mostra que todos eles passaram a infância

em contato permanente com Cantorias. Alguns descendem de família de cantadores, outros não. Uns poucos tiveram um treinamento regular em casa, como é o caso de Oliveira Francisco de Melo– conhecido como Oliveira de Panelas –, nascido no ano de 1946, em Panelas/Pernambuco, que se submetia a exercícios escritos de versificação exigidos pelo pai, a fim de apreender as regras de composição do improviso.

O cantador Rogério Menezes⁷, uma vez me confessou:

Eu nasci numa região em que a cultura, a arte que predominava era a viola, era a Cantoria. Eu sou da Paraíba, da zona rural, do interior da Paraíba, do alto sertão. Quando eu nasci, quando eu me criei, meus pais assistiam a cantoria, iam pessoas parentes nossos que cantavam de viola e o programa [de rádio] que a gente assistia era programa de cantoria. A festa que a gente ia era cantoria e eu comecei a gostar. Comecei a pensar que sabia fazer aquilo e tentei fazer e fiz. Estou aí até hoje. Eu comecei a querer cantar com dezoito anos e passou dois anos para eu poder conseguir comprar a primeira viola, achar espaço pra começar, pra ter apoio.

Primeiro, tem que ter potencial, né? Depois, aperfeiçoamento e, depois, oportunidade, ...Pra que o público leigo ache que eu sou bom, é preciso o povo escutar os bons dizerem que eu sou bom. ... Pra cantar, a gente tem que ter a platéia. Porque a gente só consegue respirar e chegar ao orgasmo dentro da cantoria, do sentimento, quando tem uma platéia vibrando, quando tem uma pessoa contribuindo com a gente, retribuindo com aplauso, com gesto e com emoção.

Portanto, o caminho para a o aprendizado começa na infância, com o ambiente no qual o mundo adulto envolve a criança. Convivendo com a atmosfera propícia, o interesse é despertado. Alguns se tornarão apologistas, outros, cujo talento poderá manifestar-se cedo, serão futuros cantadores. Para ambos, são criadas as condições favoráveis.

As primeiras experimentações, pode-se dizer, ocorrem de forma lúdica em tenra idade. Ayala (1988: 101 e 111), ainda nos revela que:

... em algumas crianças essa vivência social faz nascer o exercício sistemático do improviso e, assim, com a melodia dos gêneros do repente, ecoando no pensamento, os versos começam a brotar como uma forma de brincadeira infantil e como uma maneira de imitar uma atividade de adultos que lhes agrada. ...

Merece ser ressaltado aqui, [continua Ayala], o fato de não haver, habitualmente, por parte do núcleo social, inibição à descoberta artística. O

⁷ Rogério Menezes, à época da entrevista tinha 28 anos. Juazeiro do Norte/Ce: 01/02/1991.

exercício poético não é reprimido, pois é um valor para a comunidade, daí o estímulo dos adultos. Desde criança o indivíduo pode ser considerado poeta pelo grupo social a que pertence.

Observe-se, pois, que a liberdade para o exercício poético é critério de valor para a comunidade.

A passagem dessa fase lúdica ao início da profissionalização, não se dá em menos de oito a dez anos. O aprendizado das normas poéticas de cada modelo padrão, obviamente, toma a primazia. Requer um longo tempo de treinamento para que se tenha o domínio das distintas modalidades de construção de versos, com as mais variadas combinações de unidades métricas e de localização das rimas, particularidades que distinguem cada gênero. Aqui, nota-se que a música, no exercício do improviso, tem papel funcional. É a memória das toadas que faz emergir fragmentos de estruturas rítmicas das estrofes, acumuladas pela audição.

Tocar a viola requer apenas alguns rudimentos: conhecer a afinação e familiarizar-se com os padrões repetitivos dos *baiões*. Mas nem por isso deixa de ter sua importância.

A habilidade para o improviso vai-se adquirindo com a prática, com a oportunidade que é dada pelos mestres. Na parceria dos mais experientes com os iniciantes, que podemos considerar como a “Escola de Cantoria” propriamente dita, realiza-se a passagem de conhecimentos sobre a arte do improviso. É muito comum que uma dupla de Cantadores mais experientes abra espaço para aqueles jovens iniciantes.

O cantador Rogério Menezes nos revela aspectos de seu treinamento na arte de improvisar:

Quando eu comecei na profissão, eu tive a oportunidade de sair com companheiros que já eram de primeira linha.⁸ Eu comecei a cantar participando de cantorias deles. Quando tinha cantoria deles, eu tinha a oportunidade de mostrar o meu trabalho em dez minutos, cinco minutos. E acompanhei eles, comecei a ganhar experiência, desenvolver meu potencial e cheguei lá cedo.

Não se pode deixar de enfatizar a importância que os profissionais dão à aquisição de conhecimentos gerais.⁹ Além do interesse por adquirir uma biblioteca básica, o acesso às facilidades dos meios de comunicação de massa os mantêm bem informados. Pois qualquer assunto, seja nacional ou internacional pode ser tema de desafio.

IV. Considerações Finais

Como se pode deduzir, a formação do ouvinte, do *apologista* e do *cantador* se dá no interior do Sistema da Cantoria, através da articulação comunicativa entre seus segmentos. Nesse processo é importante a atmosfera favorável que se imbrica entre o ambiente doméstico e o social, onde todos contribuem para que as novas gerações, desde cedo, convivam com o fenômeno artístico, e tenham espaço para expandir suas fantasias, dando seus primeiros passos no mundo do improviso poético-musical.

Isto, certamente, explica a sobrevivência da Cantoria. Ela sobrevive e se adapta. Sobrevive porque os fundamentos normativos da tradição são transmitidos com sabedoria no interior do sistema através do aprender-fazendo. Conservam-se as regras,

⁸ Os cantadores mencionam a existência de graus hierárquicos entre eles, tais como de 1ª, 2ª e 3ª linha. Os cantadores de 1ª linha, de acordo com depoimento dos próprios, constituem uma pequena elite, são os mais famosos, as “estrelas” da profissão. Os Cantadores de 1ª linha têm participação garantida em Congressos e Festivais de Cantoria, e eventos mais significativos. Eles também reúnem grande quantidade de ouvintes quando seu nome é anunciado para qualquer Cantoria a ser promovida no Sertão, ou mesmo nos Centros urbanos. Os cantadores de 2ª linha são os intermediários que ainda não alcançaram a fama, mas já deixam de ser 3ª linha, que são os cantadores de feira, os iniciantes, os menos talentosos.

⁹ A biblioteca fundamental do cantador tradicional, a que as novas gerações também recorrem, consta dos seguintes títulos: *Lunário Perpétuo*, *Almanaque do Pensamento*, *Manual Encilopédico*, *o Mártir do Gólgata*, *A Bíblia*, *Gramática Expositiva*, livros sobre *História e Geografia*, *Dicionários*, e, mais recentemente, o *Almanaque Abril*. In Ayala (1988:115). Um recurso auxiliar são folhetos impressos que possibilita, ao futuro cantador, a familiaridade com a poesia.

conservam-se as temáticas da tradição. Mas preserva-se o direito de criação do indivíduo. Cada cantador está continuamente criando a cantoria do momento, seja referindo-se às temáticas contextuais, ou até mesmo quando se reporta a temas recorrentes. E o seu público ouvinte é seu principal crítico. É por isso que a Cantoria se renova. De outro lado, o cantador é tradutor dos sentimentos desse público.

Provavelmente, a especificidade da Cantoria se caracteriza por um tipo de atuação que é resultado do papel funcional que desempenha a música como suporte de uma linguagem poética viva e também funcional. É uma linguagem com formas diversas sustentadas por uma música de limites estruturais restritos que, ao mesmo tempo, se enriquece pelas improvisações resultantes de sua repetição oral. A ligação Música/Palavra é uma das razões de sua sobrevivência.

A Cantoria representa a memória viva de uma tradição.

Referências:

- Andrade, Manuel Correia de. 1986. *A Terra e o Homem no Nordeste*, 5ª ed., São Paulo: Ed. Atlas.
- Ayala, Maria Ignez de Novais. 1988. *No Arranco do Grito – Aspectos da Cantoria Nordestina*. São Paulo: Ática.
- Câmara Cascudo, Luís da. 1970. *Vaqueiros e Cantadores*. Porto Alegre: Ed. de Ouro.
- _____. 1984. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Hoornaert, Eduardo. 1992. “Primeiro Período; A Evangelização do Brasil durante a Primeira Época Colonial”. In *História da Igreja no Brasil: Ensaio de interpretação a partir do povo*. Hoornaert, E. coord. Petrópolis, Vozes/Paulinas: pp. 19-152.
- Lamas Dulce Martins. 1986. “A Música na Cantoria Nordestina.” In *Literatura Popular em Verso. Estudos*. Belo Horizonte, Itatiaia: pp. 267-308.
- _____. 1987. A Cantoria Tradicional do Nordeste: suas características poético-musicais. in *Revista Brasileira de Música*, XVI. Pp. 30-40.
- Linhares, Francisco e Batista, Otacílio: 1982. “Gêneros da Poesia Popular, in Antologia Ilustrada dos Cantadores. Fortaleza, Edições UFC.
- Porfírio, Alberto. S/d. *O Livro da Cantoria: Metodologia do Repente e do Cordel*. Fortaleza, CTS.
- Proença, Manoel Cavalcanti: 1986. *Literatura Popular em Verso. Antologia*. Coleção Reconquista do Brasil. Belo Horizonte, Itatiaia.
- Ramalho, Elba Braga. 1992. *Música e Palavra no Processo de Comunicação Social: A Cantoria Nordestina*. Dissertação de Mestrado (não publicada). Departamento de Sociologia. Fortaleza: UFC.
- Salazar, Adolfo. 1953. *La Música*. México/ Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Siqueira, Baptista. 1978. *Os Cariris do Nordeste*. Rio de Janeiro. Cátedra.
- Travassos, Elizabeth. 1989. “Melodias para a improvisação poética do Nordeste: as toadas de sextilhas segundo a apreciação dos cantadores”. In *Revista Brasileira de Música*. vol. XVIII. pp 115-129.
- _____. 1997. “Notas sobre a Cantoria, (Brasil)”. In *Portugal e o Mundo: o Encontro de Culturas na Música*. Lisboa: Dom Quixote. pp. 535-548.

Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**