



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I - CAMPINA GRANDE
CENTRO DE EDUCAÇÃO - CEDUC
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA - DH
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

CLODOALDO SILVESTRE DA SILVA TRAVASSOS

**VIOLEIROS REPENTISTAS: CONDUTORES DA MEMÓRIA NO CARIRI
PARAIBANO E PAJEÚ PERNAMBUCANO (séc. XIX).**

**CAMPINA GRANDE
2022**

CLODOALDO SILVESTRE DA SILVA TRAVASSOS

**VIOLEIROS REPENTISTAS: CONDUTORES DA MEMÓRIA NO CARIRI
PARAIBANO E PAJEÚ PERNAMBUCANO (séc. XIX).**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao curso de Licenciatura
em História do Centro de Educação da
Universidade Estadual da Paraíba
(UEPB), Campus I, em cumprimento aos
requisitos necessários para obtenção do
grau de Licenciatura em História.

ORIENTADORA: Prof.^aDr^a. Hilmária Xavier Ribeiro.

**CAMPINA GRANDE
2022**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

T779v Travassos, Clodoaldo Silvestre da Silva.
Violeiros repentistas [manuscrito] : condutores da memória no cariri paraibano e pajeú pernambucano (séc. XIX) / Clodoaldo Silvestre da Silva Travassos. - 2022.
31 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2022.

"Orientação : Profa. Dra. Hilmária Xavier Ribeiro , Departamento de História - CEDUC."

1. Violeiro. 2. Cantoria de viola. 3. Repentistas . I. Título

21. ed. CDD 398.87

CLODALDO SILVESTRE DA SILVA TRAVASSOS

**VIOLEIROS REPENTISTAS: CONDUTORES DA MEMÓRIA NO CARIRI
PARAIBANO E PAJEÚ PERNAMBUCANO (séc. XIX).**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao curso de Licenciatura em
História do Centro de Educação da
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB),
Campus I, em cumprimento aos requisitos
necessários para obtenção do grau de
Licenciatura em História.

Aprovado em 02/02/2022

BANCA EXAMINADORA

Hilmária Xavier Ribeiro

Prof.ª Dra. Hilmária Xavier Ribeiro – DH/UEPB
(Orientadora)

José Pereira de Sousa Júnior

Prof. Dr. José Pereira de Sousa Junior – DH/UFPE - UPE
(Examinador)

Sabrina Rafael Bezerra

Prof.ª Dra. Sabrina Rafael Bezerra - DH/UEPB
(Examinadora)

Dedico esse trabalho a meu pai (*In Memoriam*), Silvestre Marciano. A minha mãe Doralice Francisca. A Sueny Travassos, Maria Fernanda Silvestre Travassos, Pedro Mariano Silvestre Travassos e Renajane Morais.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	7
2.	DOS CONCEITOS: IDENTIDADE, CULTURA E MEMÓRIA.....	11
3.	UMA HISTORIA DA ORIGEM DOS VIOLEIROS NA EUROPA	14
4.	UMA HISTÓRIA DOS VIOLEIROS NO CARIRI PARAIBANO E O SERTÃO DO PAJEÚ PERNAMBUCANO: INFLUÊNCIAS E RELEITURAS.	22
5.	CONCLUSÃO.....	26
	REFERÊNCIAS.....	27

VIOLEIROS REPENTISTAS: CONDUTORES DA MEMÓRIA NO CARIRI PARAIBANO E PAJEÚ PERNAMBUCANO (séc. XIX).

Autor: Clodoaldo Silvestre da Silva Travassos

RESUMO

O objetivo geral da pesquisa é trazer informações acerca dos violeiros repentistas, especificamente aqueles do século XIX, o objetivo específico da pesquisa se concentrou em informar sobre a problematização histórica, social e antropológica dos violeiros repentistas e seus lugares de fala, e memória. Através da perspectiva do seu surgimento, acomodação geográfica, papel social, da linguagem distinta e amplamente cultural. Para pensar as contribuições culturais iniciais dos violeiros repentistas de 1797 a 1895. Pesquisados por Luís Câmara Cascudo na sua obra “Vaqueiros e cantadores”. Partindo desse recorte temporal a construção de um pensar histórico acerca desse indivíduo estabelecido no século XIX. Dialogando no campo teórico com autores como: Michel Foucault, Michel de Certeau, Jacques Le Goff e Peter Burke. A metodologia utilizada na pesquisa foi o método bibliográfico, por pesquisas de livros, artigos, A conclusão do trabalho explicou acerca do método de cotejamento de textos nos ampliou a visão sob um tema com múltiplas interpretações.

PALAVRAS-CHAVE: VIOLEIROS. CANTORIA DE VIOLA. REPENTISTAS.

ABSTRACT

The general objective of the research is to bring information about the violeiros repentistas, specifically those of the 19th century, the specific objective of the research focused on informing about the historical, social and anthropological problematization of the violeiros repentistas and their places of speech, and memory. Through the perspective of its emergence, geographical accommodation, social role, distinct and largely cultural language. To think about the initial cultural contributions of the violeiros repentistas from 1797 to 1895. Researched by Luís Câmara Cascudo in his work “Vaqueiros e cantadores”. Starting from this time frame, the construction of a historical thinking about this individual established in the 19th century. Dialogue in the theoretical field with authors such as: Michel Foucault, Michel de Certeau, Jacques Le Goff and Peter Burke. The methodology used in the research was the bibliographic method, by researching books, articles. The conclusion of the work explained about the method of collation of texts, which broadened our view on a theme with multiple interpretations.

KEYWORDS: VIOLEIROS. VIOLA SINGING. REPENTISTS.

1. INTRODUÇÃO

É preciso pontuar acerca da escolha do tema: os violeiros, e suas ocupações no universo cultural, enquanto sujeitos sociais. Trabalhado nessa problematização, que se deu pelo processo de valorização dessa expressão artística pelo autor deste artigo. Utilizando-se da revisão narrativa como metodologia, buscamos por pesquisas nas obras que compõem as referências: o universo, a memória e o amplo conjunto histórico dos cantadores de viola nas regiões rurais da Paraíba e de Pernambuco. Tendo como fundamentação teórica a estrutura para uma revisão — problematização do objeto de pesquisa. Buscando através da pesquisa a estratificação das origens, das influências, das vivências e do lugar histórico dos cantadores de viola. Utilizando-se de obras que tratam da historicidade e da teorização acerca desses indivíduos. Reavaliando nesse cruzamento de obras, suas relações com a memória — condução das mesmas. Para isso utilizamos obras de teóricos como: Michel de Certeau, Michel de Certeau, Jacques Le Goff e Peter Burke.

Dentro de um processo natural nos meus primeiros contatos com a cantoria de viola na minha infância: através do meu pai, um apreciador dessa via poética da oralidade. Uma arte, um ofício e, sobretudo, um depósito das memórias do nordeste popular e também erudito¹. Sendo na cantoria e sua força poético-musical o centro dessa cosmologia histórica que me propus a discorrer como meu objeto de pesquisa. Diante dessa marcante memória afetiva, discorreu o desejo de criar uma perspectiva de problematizar uma discussão de caráter introdutório no espaço histórico, e teórico, desses declamadores da memória, o historiador Robert Mandrou nos indaga *“uma história centrada nas visões de mundo”*(MANDROU, 1970,p. 436) *ou ainda, segundo Roger Chartier, “uma história do sistema de crenças, de valores e de representações próprios a uma época ou grupo”*.(CHARTIER, 2002a, p. 34)

Não estabelecemos em nosso trabalho uma estrutura cronológica²inflexível por conta do objeto da pesquisa está envolto intrinsecamente no campo das sensibilidades:

Os cantadores hoje circulam constantemente entre o universo rural e o urbano, tendo contato com diferentes contextos, linguagens e meios de comunicação. Possuem um conhecimento que, mesmo sem se traduzir

¹ Cultura é uma construção humana e se opõe à natureza, aquilo que não passa pelo trabalho do homem. Não vivemos em uma sociedade homogênea, toda produção cultural está sujeita a avaliações que dependem da posição social do grupo a que ela pertence. Para exemplificar vamos estabelecer algumas distinções, considerando as seguintes divisões: Cultura popular: que é a cultura do povo. É o resultado de uma interação contínua entre pessoas de determinadas regiões. Cultura erudita: é aquela proveniente de estudos, produzidas através de pesquisas, análises, teóricas, experimentação.

² Por ter a perspectiva de que a pesquisa acerca dos violeiros pertence ao vasto campo das sensibilidades. Extraí a concepção da demarcação precisa para tal campo. Já que tratei os sujeitos (os violeiros) em seus conceitos, suas representações, não necessariamente com as práticas dos mesmos que possamos marcar num calendário.

academicamente, constitui-se em formas de saber advindas de suas tradições, experiências e sensibilidades (CASTRO, 2011, p. 24).

Observando os violeiros através das tradições, da cultura, das perspectivas antropológicas —dentro das interpretações culturais - das experiências humanas. Uma cultura produzida pela vivência humana no seu habitat e seu ambiente social. A universalidade da experiência do homem, onde a mesma é instável, é dinâmica e se constitui pelo advento da mudança — determinado o curso no processo de aculturação do conjunto de práticas. Segundo Melville Herskovits “*esta preocupação pela cultura acha-se presente em qualquer aspecto particular da existência humana que possa ser objeto de interesse imediato para um antropólogo*”. (HERSKOVITS, 1948 p. 146). Uma história fisiologicamente cultural ocupando através do lugar de pesquisa: a decodificação do que é memória, história, espacialidade, e os recortes temporais. A história cultural em vários momentos se abstém da cronologia. A nossa intenção é de conceber um diálogo entre: o cantador de viola, seu mundo e o campo da teoria. Como disse Gilberto Freyre:

Os historiadores culturais não resolverão os problemas, mas podem permitir pensa-se nessas questões mais lucidamente criar aproximações das pessoas, abrindo vias de compreensão entre elas. (QUINTAS, 1970, p 191).

Lembro-me de minha infância e de quando escutava os grandes violeiros em seus desafios no rádio³: e de quanto essa escuta gerava um mergulho na linguagem do lugar rural e universal. Esses violeiros utilizando-se do seu espaço social para dissertar sobre o que lhe orbita: sua própria memória, do seu povo, do seu lugar, e, sobretudo, do seu papel como armazenador e multiplicador da historicidade “*ficaram na alma do povo como uma base cultural inamovível e profunda*” (CASCUDO, 1984, p. 29). Sua origem, seus instrumentos e sua oralidade na composição de um indivíduo amplamente cultural, político e intelectual. Que dilui a oralidade popular em argumentações — artísticas — abundantemente de teor ancestral. Com suas confluências espaciais, indagações filosóficas, poéticas, e rimas sobre suas sociedades e seus indivíduos. Construindo há séculos, um lugar político, cultural e de memória histórica:

[...] Foucault parte do pressuposto de que o real é uma construção discursiva, feita tanto no passado como no presente. O historiador não pode tomar os documentos, as fontes históricas, como indícios de um real que pode ser desvendado, um real que estaria nas entrelinhas e seria reconstruído pelo historiador. Para ele, a fonte histórica é sempre um monumento, ou seja, uma construção também histórica e discursiva. (ALBUQUERQUE JR, 2007. p. 103)

Sentia na linguagem métrica dos versos uma narrativa profunda, singular e ampla, sobre a força desse elemento artístico na estrutura social da trajetória dos meus antepassados. Peter Burke nos lança nessa acerca dessa forte ligação com a ancestralidade “*você não sabe mais do que seus ancestrais*” (BURKE, 2016,

³ Linguagem radiofônica é o conjunto de formas sonoras e não sonoras representadas por sistemas expressivos da palavra, a música, os efeitos sonoros e o silêncio, cuja significação vem determinada pelo conjunto de recursos técnico-expressivo da reprodução sonora e o conjunto de fatores que caracterizam o processo de percepção sonora e imaginativa-visual dos radiouvintes. Tradução nossa. BALSEBRE, 2007, p. 27).

p.104).Eram momentos do meu cotidiano, onde era irrigado de aprendizagem, de conhecimento e de grande prazer no consumo desse produto cultural, Certeau, nos adverte que “*O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior*”. (CERTEAU, 1996, 107. p. 61).

O artigo busca inserir no contexto do tempo histórico—os violeiros nordestinos: sua historicidade, seus lugares sociais, seus lugares políticos e, sobretudo seu papel de construir através dos seus versos, um importantíssimo conjunto de memórias “*a literatura oral é pré-histórica, pré-documental, pré-escrita, do beduíno do deserto ao repentista nordestino*”. (CERTEAU, 1996. p. 43).

A cantoria de viola nordestina existe também na modernidade no sertão nordestino ao menos desde meados do século XIX, tendo surgido na região Cariri paraibano, expandindo-se para o território fronteiriço do Pajeú pernambucano, inicialmente por Itapetim. Agostinho Nunes da Costa Filho, neto de João Nunes da Costa, cristão-novo vindo da Península Ibérica por volta dos primeiros anos do século XVIII e erradicado na Capitania de Pernambuco. Em razão de perseguições do Tribunal do Santo Ofício, João Nunes da Costa migra para a Paraíba, João Pessoa – Paraíba, descolando-se posteriormente para Santa Luzia do Sabugi – PB, onde casa com Teresa Maria de Jesus. Segundo o professor e pesquisador Saulo Passos, co-autor do livro “*Itapetim: ventre imortal da poesia*”, João Nunes da Costa foi um dos fundadores da sinagoga do Recife, após a invasão holandesa a Pernambuco, em 1630 “*O nome de judeu dele é Samuel, o Velho. Quando houve a expulsão e os portugueses voltaram para Pernambuco, acabaram com a sinagoga e os judeus fugiram, e ele fugiu pra Teixeira-Paraiba*”. (PASSOS, 2013, p.58).

É importante pontuar que antes da ocupação holandesa no Brasil, instalou-se a inquisição em Portugal, houve conversão em massa de judeus ao cristianismo por esse motivo. Passaram a ser chamados de cristãos novos, cristãos recém convertidos, bem como os que fugiam da conversão chegavam ao Recife continuavam a praticar os costumes judaicos. Com a ocupação holandesa no século XVII, alteram esse cenário de controle religioso português, a Holanda calvinista defendia a liberdade religiosa, possibilitando amplamente a pratica do Judaísmo com liberdade no Recife entre 1630 e 1654. Na estrutura de controle sobre as crenças, dá lugar ao Portugal inquisidor a Holanda tolerante.

Sob a égide do Regimento para as Praças Conquistadas e para aquelas que vierem a ser conquistadas, aprovado pelos Estados-Gerais em 1629, era garantida a liberdade de prática religiosa nos domínios holandeses, desde que observadas as limitações a isto, conforme emanadas das autoridades da Companhia das Índias Ocidentais. Observa-se, portanto, que existia uma situação de liberdade concedida, não conquistada. Isso gerou a possibilidade de que os cristãos-novos residentes em Pernambuco pudessem voltar à prática do judaísmo, especialmente após terem contato com os judeus sefaradis, que, igualmente, também eram “gente da nação”, que chegaram com os holandeses. (SANTOS, 2009, p 63)

Se faz necessário discorrer sobre a quebra financeira da Companhia das Índia e com ela acaba-se a possibilidade da permanência militar holandesa no Brasil que conseguisse manter a já numerosa colônia holandesa. Sendo assim, foi inevitável a retomada territorial por parte da Coroa Portuguesa. Dentro de um “acordo de rendição” ficava determinado que os holandeses judeus que por seu

desejo: optassem por permanecer em território brasileiro, iriam receber todos os direitos dados aos estrangeiros que residiam em Portugal. Contudo, a passagem holandesa foi de longe pacífica em sua totalidade no Brasil, existia intrinsecamente aos laços econômicos — um ressentimento pela ocupação. Todavia, com a retomada portuguesa houve uma significativa migração dos judeus para o interior do estado — especificamente para o Sertão. Com a numerosa população judaica em Pernambuco em relação ao espaço desproporcional nas embarcações que saíam de Recife não houve outra opção a não ser seguirem para Sertão e outras localidades além da fronteira de Pernambuco — como para a Paraíba.

João Nunes da Costa inicia a implementação na região — do gênero musical. Ampliando a arte da cantoria com sua família. O pesquisador Saulo Passos, no livro *“Itapetim: ventre imortal da poesia”* relata que a partir João Nunes da Costa outros dois trios de poetas que seguiram com a cantoria foram: primeiro trio composto por seus irmãos Nicodemos, Nicandro e Ugolino. E o segundo trio de poetas, conhecido como “os três irmãos cantadores”, bastante prestigiados no mundo da poesia, composto por Otacílio, Lourival e Dimas Batista, sendo esses trinets de Agostinho Nunes da Costa Filho e naturais do povoado das Umburanas, atual cidade de Itapetim:

Os Nunes da Costa ainda trariam à poesia popular dois trios de irmãos poetas, sendo o primeiro Nicodemos, Nicandro e Ugolino, filhos do primeiro cantador. Dos três irmãos, apenas Nicodemos não se dedicou ao repente, escrevendo somente poesias eruditas. (PASSOS, 2013, p.59)

Sobre seus precursores até a cantoria de repente na Serra do Teixeira, na segunda metade do século XIX, temos os registros de alguns indivíduos:

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 pelezas 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. (CASCUDO, 2005, p. 309).

Nessa fase inicial e na de afirmação da cantoria como ofício e arte, vamos encontrar Silvino Pirauá Lima (Patos - PB – 1848-1913), introdutor da sextilha⁴ no cordel e na cantoria, do uso da deixa e do martelo-a galopado 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

⁴ Estrofe de seis versos.

pelas famosas pelejas⁵ 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*" (CASCUDO, 2005, p. 309). Em 1858, segundo Orlando Tejo, houve a primeira cantoria em Teixeira-PB, num dia de São João "*Eles estavam glosando versos, apareceu um violão e eles começaram a tocar e fizeram aquele ensaio. Depois fizeram de novo e usaram uma bandeja de prata, aquela bandeja de balança, que se inseriu na cantoria,*" (TEJO, 1980. p. 63).

Tendo a partir desses dois espaços geográficos Serra do Teixeira-PB e a sua expansão para esses estados que compõem a região do nordeste brasileiro "*A Serra do Teixeira, mãe do rio Pajeú, deu a Itapetim não só as águas que fazem nascer o seu principal rio, mas a vocação poética que parece escorrer junto aos boqueirões*". (CASCUDO, 2005. p. 309). Câmara Cascudo inicia em 1939 uma vasta pesquisa sobre o folclore: em especial a poesia sertaneja sobre animais e literatura de cordel. Sobre a historicidade da cantoria ele escreve:

A cantoria de repente teve início, aqui no Nordeste, em terras paraibanas, ali pelas quebradas da serra do Teixeira, no meado do século dezenove, com o surgimento dos primeiros cantadores e repentistas: Agostinho Nunes da Costa (1797-1852) e seus filhos Antônio Ugolino Nunes da Costa, Ugolino do Sabugi (Teixeira – 1832-1895), primeiro grande cantador brasileiro, e Nicandro Nunes da Costa (Teixeira – 1829-1918), o poeta ferreiro. (CASCUDO, 2005. p. 309)

O historiador jamais abriu da tese acerca da origem árabe da cantoria nordestina e a sustentou nas suas obras o "Dicionário do Folclore brasileiro", "Vaqueiros e Cantadores" e em "Literatura Oral no Brasil" de que os árabes conheceram tal canto. Registra, também, a posição discordante de Teófilo Braga (1843 – 1924), grande historiador da literatura portuguesa, que julgava o desafio português, ou desgarrado, de origem árabe imitado pelos provinciais, mas não arreda pé de sua tese, acrescentando apoio na obra de Charles Barbier — Introdução aos Idílios de Teócrito⁶, de que transcreve longa página no próprio original francês. ("*Cascudo não gostava de traduzir as transcrições de outras línguas*").⁷

2. DOS CONCEITOS: IDENTIDADE, CULTURA E MEMÓRIA.

Nas origens seculares desse indivíduo-cantador e suas interligações com os períodos históricos e suas sociedades, observa-se um importante conjunto de

⁵ As cantorias e pelejas constituem um conjunto, por sua especialidade, nos folhetos de cordel. A peleja às vezes chamada desafio, é um aspecto da cantoria, isto é, quando dois cantadores se encontram e vão revelar, então, seus conhecimentos através de sextilhas, martelos, décimas, martelos agalopados,

⁶ Um idílio, do grego εἰδύλλιον, "poema curto") é uma poesia curta, descritivo da vida rústica, escrito no estilo dos curtos poemas pastorais de Teócrito, os *Idílios*.

⁷ SCHEFER, Maria Cristina. "Dos Irmãos Grimm a Câmara Cascudo: um caso de tradução cultural." (2014).

práticas culturais, que contam de um lugar. Na visão de Orlando Tejo, no livro: "*Zé Limeira, poeta do absurdo*" sintetiza o que vem a ser cantador:

Os cantadores constituem imensa legião de homens que amam, sonham, sofrem e brincam de viver no mundo, pescando estrelas, caçando ilusões, plantando tardes, colhendo auroras, levando a sua imagem sutil e profunda, tímida e vigorosa ao povo ávido de poesia que os ouve embevecido. Inúmeras são as conceituações desses rapsodos da poesia nordestina, se levarmos em consideração a expressão literal da palavra e a função desses mensageiros do improvisado e da felicidade. (TEJO, 1980. p. 56).

A identidade nordestina está profundamente depositada em suas tradições culturais, sendo o núcleo desse estudo a cantoria do repente: um instrumento de conservação da história dos indivíduos, e de suas comunidades — potencializando o armazenamento — da memória local. Uma identidade de profunda abrangência e perpetuação nesse espaço geográfico chamado nordeste:

Pensá-la como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos e não pensá-la como uma homogeneidade, uma identidade, uma presença na natureza (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2018, p. 35)

Nas sociedades citadas, a fundamentação de suas memórias armazenadas nas tradições, encontramos na definição de memória, por Le Goff para quem o termo "memória" emerge como principal fundamento teórico: da história, das ciências humanas, e, sobretudo da antropologia:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remetendo-os em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. (LE GOFF, 2003, p. 423)

Lugares que na história primitiva, tinham suas identidades culturais guardadas por contadores de histórias, que eram os principais arquivos da memória dessas sociedades das quais pertenciam:

A história era feita a partir da capacidade de memorização dos membros do grupo social e de suas preferências. Havia, portanto, um registro "incerto" da realidade, fortemente filtrada pelo sujeito da ação. A mediação desse sujeito, nesse tipo de comunicação, era de fundamental importância para a continuidade histórica do conhecimento, pois não havia a escrita. A escrita foi um dos mais importantes desenvolvimentos técnicos do ser humano assim como a fala foi o principal instrumento utilizado no tempo da oralidade (LIMA, 2008, p. 276).

São vivências reproduzidas, e repassadas primitivamente pela prática oral, transmitidas pelas variedades de idéias, reflexões e emoções. Aferindo ao diálogo, maior proximidade entre locutor e receptor, e meios extralinguísticos, como: gestos, expressões faciais, postura e entonação. Um universo de singularidade em relação a cultura e sua pluralidade de concepções, e antagônicas no campo antropológico. No caso do território nordestino: há uma apropriação do mundo natural para a transformação em um mundo humano, assim como sujeitos sociais de um lugar —

criaram um conjunto de vivências coletivas. Dando sustentação através da memória: a um processo de aculturação característico da região nordeste.

Na cantoria de viola, observa-se uma acentuada potência contraditória, já que são subsidiadas profundamente pelas regras das métricas linguísticas e gramaticais. Elaboradas por indivíduos majoritariamente com níveis educacionais limitados, que na busca da rima perfeita. Acabam por elaborar uma abundante forma de comunicação sobre a cultura:

O termo cultura tendia a referir-se à arte, literatura e música (...) hoje, contudo seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros usam o termo "cultura" muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser apreendido em uma dada sociedade, como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante (BURKE, 1995, p.25).

Essa oralidade estabelecida metrificou diluiu-se em várias classificações, entre elas as mais usuais: a sextilha⁸, o martelo agalopado e o galope à beira-mar. Ainda na métrica, predominam-se os versos heptassílabos e decassílabos⁹. José Camelo de Melo Resende afirma que:

A sextilha, pela sua simplicidade composicional, é a modalidade mais usual, ainda hoje pelos poetas e é adequada para narrativas mais longas e romances. Nessa modalidade, os versos pares são rimados e os ímpares brancos, ou seja, sem rimas. Tradicionalmente, a notação do esquema de rima da estrofe de seis versos pode ser escrita de duas formas, a saber: XAXAXA, onde a letra X representa os versos brancos e a letras A os versos que rimam entre si; a outra forma notacional do esquema de rima é ABCBDB, onde a letra B representa os versos pares, versos que rimam entre si e, as letras A, C e D representam os versos brancos. (RESENDE. 1982, p. 362).

Todas essas classificações baseiam-se na rima e oração poética. Como observamos na estrutura em um trecho em sextilha composta pelo repentista Louro do Pajeú¹⁰:

Pra cantar um desafio
a ninguém peço socorro;

⁸ Sextilha: estrofe de seis versos. Martelo agalopado é um estilo de poema utilizado por cordelistas e cantadores, nos improvisos ou nos textos escritos. Compõe-se de uma (ou mais) estrofe(s) de dez versos decassilábicos, com tônicas nas sílabas 3, 6 e 10 (dois anapestos e um peônio de quarta) e esquema de rimas. O galope à beira-mar foi criado pelo repentista cearense José Pretinho. Conta-se que ele, após perder um duelo em martelo agalopado, foi retirar-se à beira-mar, e ali, vendo e ouvindo

⁹São chamados heptassílabos (ou redondilhas maiores) os versos que contêm sete sílabas poéticas. E octossílabos os versos que contêm oito sílabas poéticas.

¹⁰ Lourival Batista Patriota, também conhecido por Louro do Pajeú (São José do Egito, 6 de janeiro de 1915 — São José do Egito, 5 de dezembro de 1992) foi um repentista brasileiro. Considerado o rei do trocadilho, concluiu o curso ginasial em 1933, no Recife, de onde saiu para fazer cantorias. Foi um dos mais afamados poetas populares do nordeste brasileiro. De família de repentistas, era irmão de outros dois repentistas famosos (Dimas e Otacílio Batista) e genro do poeta Antônio Marinho (a água do sertão). MELO, Alberto da Cunha. Um Certo Louro do Pajeú (Uma Reportagem). Natal: EDUFRRN – Editora da UFRN, 2001

vai chegando ORLANDO TEJO,
que é da altura dum morro,
TEJO que anda esta hora
não tem medo de cachorro.

Uma linguagem de natureza popular, territorial que segue utilizando-se das regras da escrita. Atribuímos a perspectiva da história, da sociologia, da antropologia e da psicanálise na produção cultural desses indivíduos, sendo essa empregada na construção dos lugares sociais:

Inútil querer identificar a cultura popular a partir da distribuição supostamente específica de certos objetos ou modelos culturais. O que importa, de fato, tanto quanto sua repartição, sempre mais complexa do que parece, é sua apropriação pelos grupos ou indivíduos. Não se pode mais aceitar acriticamente uma sociologia da distribuição que supõe implicitamente que à hierarquia das classes ou grupos corresponde uma hierarquia paralela das produções e dos hábitos culturais (CHARTIER, 1975, p. 184).

Estratificamos através das fontes (encontradas na obra de Maria de Lourdes Nunes Ramalho: Raízes Ibéricas, Mouras e Judaicas do Nordeste, bem como, na obra de Luís Câmara Cascudo: Vaqueiros e cantadores a identidade cultural desses agentes, e o meio que lhes cercam, estabelecendo como lugar geográfico de pesquisa, e comum, a linguagem poética. Foucault na sua obra Microfísica do Poder, narrando sobre a relação geográfica, nos orienta quanto às espacialidades e suas relações:

Desde o momento em que se pode analisar o saber em termos de região, de domínio, de implantação, de deslocamento, de transferência, pode-se apreender o processo pelo qual o saber funciona como um poder e reproduz os seus efeitos. Existe uma administração do saber, uma política do saber, relações de poder que passam pelo saber e que naturalmente, quando se quer descrevê-las, remetem àquelas formas de dominação a que se referem noções como campo, posição, região, território. E o termo político-estratégico indica como o militar e o administrativo efetivamente se inscrevem em um solo ou em formas de discurso (FOUCAULT, 1996, p. 158).

3. UMA HISTORIA DA ORIGEM DOS VIOLEIROS NA EUROPA

A invasão árabe na Península Ibérica trata-se de uma série de movimentações de exércitos, bem como de várias migrações populacionais ocorridos a partir de 711 até 713. Quando exércitos árabes originários do Norte da África cruzaram o estreito de Gibraltar e adentram em definitivo na península Ibérica com a clara intenção de dominação do território. A partir dessa penetração os árabes foram ampliando as suas conquistas territoriais na Península, estabelecendo-se no do território designado em língua árabe como *Al-Andalus*, que governaram por quase oitocentos anos.

Sob o domínio árabe é introduzida nos territórios conquistados uma série de novas tecnologias que influenciaram a navegação, a arquitetura, administração política, economia e, sobretudo à música: esse elemento que dá sustentação histórica na nossa pesquisa até a chegada no Cariri Paraibano e posteriormente no

Pajeú pernambucano. Os árabes já estavam amplamente mais desenvolvidos enquanto sociedade em relação aos povos ibéricos.

Qualquer pessoa que escreva sobre o Oriente deve localizar-se com relação ao Oriente; traduzida para o seu texto, essa localização inclui o tipo de voz narrativa que ela adota, o tipo de estrutura que constrói, os tipos de imagens, temas, motivos que circulam no seu texto – tudo isso resumindo-se a modos deliberados de dirigir-se ao leitor, de dominar o Oriente e, finalmente, de representá-lo ou de falar no seu lugar. (SAID, 2001, p. 32)

De forma semelhante, Câmara Cascudo, também identificou traços da presença árabe na cultura brasileira. E, assim como Gilberto Freyre, optou pelo termo mouro¹¹ ao invés de árabe, pois, segundo ele, sua intenção era falar sobre aquele que viajou para o Brasil na memória do colonizador e que aqui ficou. Segundo ele, a opção pelo uso da palavra mouro, ao invés de árabe ou sarraceno, deve-se ao fato de que este era mais constante na Península Ibérica¹²:

[...] lembrando os berberes, mouros históricos, reinando na Espanha, vivos na recordação lusitana, Ifriqiya e Maghreb. No Brasil, árabe tomou-se genérico nas últimas décadas do século XIX com a emigração da Síria e do Líbano, nominal popularíssimo, inclusive com o falso sinônimo de turco, vendedor ambulante que seria também o regatão, familiar nos rios amazônicos. O sarraceno não se aclimataria no linguajar nacional (CASCUDO, 2001, p. 12)

Ainda que a dominação árabe tenha sido interrompida em definitivo em 1492, na Conquista de Granada, não apenas forte presença religiosa islâmica perduraria como religião. Bem como, as características culturais e sociais seriam indissociáveis da cultura e sociedade ibérica. Uma das influências mais profundas da civilização árabe na cultura portuguesa são os instrumentos musicais e a estrutura de versificação dos cantos:

O canto alternado reaparece na Idade Média, nas lutas dos Jonglers, trouveros, Troubadours, Minesingers, na França, Alemanha, Flandres, sob o nome de tenson ou de Jeux-partis, diálogos contraditórios, declamados com acompanhamento de laúde ou viola, a viola de arco, avó da rabeça sertaneja (CASCUDO, 2005, p. 311).

Discorremos sobre essa comunicação artística, plural, confluyente, oral, escrita que remonta à revolução da imprensa no Renascimento. Uma imprensa que inicia a publicação o cotidiano dos seus indivíduos, seus costumes e suas posições sociais. Uma imprensa que distribui textos, que anteriormente eram apenas cantados — distribuindo-os rapidamente para uma numerosa quantidade de leitores. Diretamente ligada aos cordéis franceses chegados ao Brasil, via colonização no século XVI. A

¹¹ Mouro: mouros, mauritanos, mauros ou sarracenos são considerados, originalmente, os povos oriundos do Norte de África, praticantes do Islão, nomeadamente Marrocos, Argélia, Mauritânia e Saara Ocidental, invasores da região da Península Ibérica, Sicília, Malta e parte de França, durante a Idade Média. Árabe: pertencente a um grupo étnico semita, nativo principalmente do Oriente Médio e da África setentrional, originário da península Arábica, a qual é constituída majoritariamente por regiões desérticas

¹² A Península Ibérica, península pirenáica ou península hispânica, é uma península situada no sudoeste da Europa. É dividida na sua maior parte por Portugal e Espanha, mas também por Andorra, Gibraltar, e pequenas frações do território de soberania francesa nas vertentes ocidentais e norte dos Pirenéus, até ao local onde o istmo está situado.

cantoria luso-ibérica, trazida na colonização, a escrita do cordel, mãe da cantoria nordestina, origina-se em Portugal. Os cordéis portugueses foram cantados pelos trovadores medievais, declamadores nos séculos XVII e XVIII, que narravam as mais variadas histórias para uma população predominantemente analfabeta.

A perspectiva de Cascudo sobre os cordéis seculares franceses que foram produzidos na Europa medieval e renascentista e desembarcam no Novo Mundo através dos que viajavam para o território recém descoberto. Esses cordéis em forma de romances foram segundo Cascudo, a estrutura da poesia tradicional sertaneja cuja *“controvérsia erudita sobre sua tradução literal, ampla e histórica”*, diz ele, *“não entra aqui discutir [...] O que é real é sua ancianidade veneranda”*. (CASCUDO, 2005 p.22). Todavia, observamos no processo de colonização do novo mundo uma estrutura de soterramento de toda a ligação desse canto poético com a sua origem árabe. Uma colonização que objetivava desmembrasse da influência árabe, como pontua Soler:

[...] Não é de estranhar-se que o peso desta influência tenha deixado de ser avaliado com justiça, habitualmente: os árabes, como indivíduos, representam um elemento irrelevante na colonização do sertão. A história brasileira não os registra aqui. E na hora em que a colonização do Brasil foi iniciada, a história da Península Ibérica era escrita pelo povo que acabava de desterrá-los, ou dizimava ou, no melhor dos casos procurava ignorá-los. Mas 800 anos de domínio político, de caldeamento racial e, sobretudo, de liderança cultural não se apagam de uma hora para outra (SOLER, 1995, p. 113).

São os trovadores portugueses medievais, entre os séculos, XII e XII, realizam cantorias em forma de poema para a população. Nelas, continham histórias seculares, atuais, lendas, críticas e saberes culturais, que eram repassados para uma população predominantemente não letrada.

Da oralidade passa para a escrita da imprensa no renascimento¹³, e aqui foi transformada ao longo de sua utilização como prática de comunicação, transformando-se em cantoria nordestina, no século XIX, permanecendo na pós-modernidade como um influente entendimento popular, assumiu algumas derivações terminológicas, como: repente e cantoria de viola¹⁴, além da arte “poético-musical”, é cristalizada no campo da história como um rico recurso de armazenamento das vivências regionais do nordeste, como disserta Maria de Lourdes Nunes Ramalho:

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. (RAMALHO, 2002, p. 34).

De modo que, o cordel foi uma poesia publicada originalmente em folhetos, enquanto a cantoria (o repente) é a poesia realizada por cantadores de forma improvisada, nesses encontros recebem um tema dos seus espectadores,

¹³ A invenção da imprensa por Johann Gutenberg, no século XV, foi um dos acontecimentos que mudaram a história da leitura e da circulação de idéias em escala mundial.

¹⁴ Repente (conhecido também como Cantoria de Viola) é uma arte brasileira baseada no improviso cantado, alternado por dois cantores, daí o nome repente.

denominado MOTE¹⁵, e o elaboram de forma instantânea, e no total improviso poético. Os cantadores utilizam em suas apresentações, as violas na afinação nordestina, baseando-se em cantos alternados, que se moldam através da improvisação. Os versos são criados “de repente” daí a origem da terminologia mais utilizada para descrevê-las. Sendo uma prática que remete a ancestralidade, temos um objeto claro no campo das mentalidades, seja na repetição e no armazenamento na consciência humana. Como relata SMADJA, na relação sociedade e cultura em Freud:

Sociedade e cultura são então fontes e lugares da "necessidade real externa", do "poder do presente", das restrições, das demandas e da "recusa à satisfação", mas também da satisfação pulsional e das ações, com objetivo de adaptações, modificações e até a dominar e a buscar satisfação. Desse ponto em diante, eles impulsionarão cada pessoa a realizar o trabalho psíquico permanente, durante toda a vida (FREUD, 2015, p. 36).

No livro *O mal-estar na civilização*, Freud nos indaga: sobre o que se distingue entre cultura e civilização? Cabe-se espaço filosófico, em separar-las? Um roteiro que propõem o contraditório quanto o advento dessa ancestralidade na cultura:

Podemos efetuar, gradativamente, em nossa civilização, alterações tais que satisfaçam melhor nossas necessidades e escapem às nossas críticas. Mas talvez possamos também nos familiarizar com a ideia de existirem dificuldades ligadas à natureza da civilização, que não se submeterão a qualquer tentativa de reforma (FREUD, 2015, p. 120).

Ressaltando a força da tradição oral e da cultura escrita — tendo fornecido um amplo e fértil espaço para nossas pesquisas. Na transmissão da tradição cultural em espaços de oralidade, temos uma prática artística que se equaciona entre um presente, uma memória e extraordinariamente, no lugar do esquecimento. Na oralidade é praticada a utilização da linguagem natural sonora, seja através dos inúmeros gêneros de textos e seus múltiplos contextos formais. Nesses gêneros encontramos a fala: que se estabelece no universo da cantoria como sons estruturados, articulados e com significados claros para a condução da informação “*Se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a de outros,*” (HALBWACHS, 1990, p. 25).

Dentro dessa construção filosoficamente cênica: aliam-se as expressões corporais, gestos e, sobretudo a entonação da fala. O conhecimento e seu armazenamento a acerca dessa oralidade cantada — consolida a memória humana dos cantadores repentistas:

A transmissão do conhecimento, no transcorrer do tempo, exigia um contínuo recomeço, uma renovação suscetível a alterações visíveis de geração para geração. A história era feita a partir da capacidade de memorização dos membros do grupo social e de suas preferências. Havia, portanto, um registro “incerto” da realidade, fortemente filtrada pelo sujeito da ação. A mediação desse sujeito, nesse tipo de comunicação, era de fundamental importância para a continuidade histórica do conhecimento,

15

Estrofe que, localizada no início de uma composição poética, é utilizada como razão da obra, desenvolvendo o tema do poema. Texto curto, expressão ou ditado de teor satírico; motejo. Aquilo que serve como tema (propósito) de algo. Dito, expressão, sentença que sintetiza um ideal; lema.

pois não havia a escrita. A escrita foi um dos mais importantes desenvolvimentos técnicos do ser humano, assim como a fala foi o principal instrumento utilizado no tempo da oralidade (LIMA, 2007, p. 276).

É preciso guardar esses séculos de resistência social, patrimônio imaterial e história local. Sendo a regiões citadas, o início dessa busca humana pelo armazenamento de sua memória, identidade, materialidade e construindo através da produção de cultura: um dos mais significativos patrimônios culturais brasileiros. Uma armazenagem que dilui passado e presente transformando-os em memória — no campo historiográfico. O campo geográfico, político, social, indenitário é eternizado através da declamação dos versos na consciência humana dos seus ouvintes. É injetado um conceito de memória viva nesse passado e presente retirados das sociedades dos indivíduos-cantadores. O que possivelmente está no esquecimento na consciência individual é resgatado nos versos — sendo estratificada para os indivíduos das espacialidades dos cantadores. O próprio do lugar que se apresenta como uma convergência identitária desse público, desses espectadores e seus padrões: culturais e econômicos. Construindo uma composição espacial global — que é inerente ao próprio do mundo. Um lugar que se relaciona ao cotidiano, as vivências entre os sujeitos que compõem esse ecossistema de multiplicação cultural: armazenador de indivíduos e seus grupos, seus costumes e suas crenças.

Um abrangente campo teórico é registrado nessa tradição cultural: história cultural, história das mentalidades, a história dos costumes, a história das idéias, história oral, história dos conceitos e história do tempo presente, como nos fala Jacques Le Goff o campo das representações “*engloba todas e quaisquer traduções mentais de uma realidade exterior percebida*” (LE GOFF, 1994, p. 11).

Utilizando-se uma aproximação historiográfica adequada, nos aprofundamos sobre as diversas possibilidades acerca da construção de um lugar, de uma identidade cultural, e de uma sociedade subsidiada pela cantoria nordestina. Utilizando-se da profunda historiografia contida nos discursos sob forma de música desses agentes culturais, Benjamin afirma:

O ser humano, até mesmo mais do que os pássaros, é um ser cantante extraordinário. A música provoca uma atenção-plena porque vem de fontes do ser onde a vontade calculadora, controladora, não detém o controle. A canção surge simplesmente, brota de alguma raiz escondida de nosso ser. A carne torna-se livre na canção e faz ressoar sua presença. Um sujeito canta, mas existe algo na canção que vai além de uma auto-educação completa. Nós temos a expressão: uma pessoa ‘rompe’ a cantar. A canção é uma linguagem primordial de afirmação do sujeito em comunicação com a alteridade (BENJAMIN. 2012. p.45).

Dentro de uma análise historiográfica sobre o elo cultural dos sertões de Pernambuco e da Paraíba. Observamos uma troca secular, intensa, harmoniosa e robusta, a respeito da arte nordestina de equacionar o tempo, o pensamento e os inúmeros elementos das estruturas sociais de seus lugares-comuns, do ponto de vista, político, econômico, social e cultural — comum aos seus indivíduos, Certeau:

Inicialmente, entre espaço e lugar, coloco uma distinção delimitara o campo. Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência”. Ai se acha, portanto, excluída a possibilidade, para as duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do “próprio”: os elementos considerados se acham uns ao lado dos

outros, cada um situado num lugar “próprio” e distinto que define. Um lugar é, portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade (CERTEUUAU, 2009, p. 184).

Lançando um estudo científico na consolidação dos conceitos, de cultura popular na produção do conhecimento histórico e, utilizando-se de alguns aspectos relacionados à modalidade da História Cultural, inferido por Roger Chartier na obra História Cultural práticas e representações, pretendemos discutir as similaridades dessa construção social criada nas regiões geograficamente apontadas no trabalho. Antes, porém, serão examinados outros autores, Michel Foucault, Michel de Certeau, Sigmund Freud, Jacques Le Goff, Maria de Lourdes Nunes Ramalho e Peter Burke. Seus textos compõem um conjunto de perspectivas que discorrem com os elementos que compreendem a cultura a popular, e sua busca por traduzir os indivíduos e suas sociedades. *“Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam, sempre podia ser imitado por outros homens”*. (BENJAMIN, 2012, p. 166)

Textos que constroem um diálogo entre si, bem como divergem em algumas análises, nos fornecendo um importante roteiro teórico para a elaboração da trajetória desse artigo. Os autores realizaram suas investigações de forma interdisciplinar, estabelecendo confluências e transições entre várias áreas das ciências humanas: história, sociologia, antropologia e a psicanálise.

No texto “O Mundo como Representação”, Chartier nos direciona para a formatação de nossa pesquisa, indica a direção metodológica que utilizaremos com as teorizações de outros autores:

De acordo com estes três deslocamentos, libertadores em relação à tradição instituída, mas também produtores de incerteza por não constituírem em si um sistema unificado de compreensão, gostaria agora de formular algumas proposições diretamente derivadas de minha própria experiência. Toda reflexão metodológica enraíza-se, com efeito. (CHARTIER, 2002, p. 112).

O meu organiza-se em torno de três pólos, geralmente separados pelas tradições acadêmicas: de um lado, o estudo crítico dos textos, literários ou não, canônicos ou esquecidos, decifrados nos seus agenciamentos e estratégias; de outro lado, a história dos livros e, para além, de todos os objetos que contém a comunicação do escrito; por fim, a análise das práticas que, diversamente, se apreendem dos bens simbólicos, produzindo assim usos e significações diferenciadas.

Ao longo de trabalhos pessoais ou de levantamentos coletivos, uma questão central subentendeu esta abordagem: compreender como, nas sociedades do Antigo Regime, entre os séculos, XVI e XVIII, a circulação multiplicada do escrito impresso modificou as formas de sociabilidade, autorizou novos pensamentos, transformou as relações com o poder. (CHATIER, 2002, p. 86).

Sendo assim, as práticas culturais como meio de elaboração de lugares e indivíduos, pauta a cerne desse estudo. Atribuindo a arte da cantoria o sentido de cultura, narradoras de lugares e suas gentes, sem ter em pauta a premissa teórica de estabelecer a divisão entre alta e baixa cultura encontrada em Peter Burke, observamos:

Julga que esse conceito parece ser ainda mais controverso. Antes, era usado para se referir à "alta" cultura, mas, hodierno, o uso do termo foi ampliado, incorporando a "baixa" cultura, ou cultura popular. Em outras palavras, o termo cultura geralmente se relacionava à literatura (acadêmica), música (clássica) e ciência. Depois, ele passou a ser empregado para caracterizar os seus correspondentes populares – literatura de cordel, canções folclóricas e medicina popular. Atualmente, o conceito de cultura tem um sentido bastante dilatado, abrangendo praticamente tudo que pode ser apreendido em uma sociedade – desde uma variedade de artefatos (imagens, ferramentas, casas e assim por diante) até práticas cotidianas (comer, beber, andar, falar, ler, silenciar. (BURKE, 1995, p. 42).

A cantoria de viola nordestina ocupa identitariamente a cultura no nordeste do Brasil, apesar de seu forte apelo de subjetividade artística, foi materializada via seus vetores culturais: cantadores de viola, e repentistas. Esses indivíduos propagadores dessa arte têm na faixa territorial do Cariri paraibano e do Pajeú pernambucano aqui pesquisado, um importante papel na compreensão histórica do lugar, nas interpretações das mentalidades¹⁶, e na função de reduzir a ação do esquecimento da memória local, e em detrimento a global. Originalmente concebidas pelos árabes e distribuídas na Europa Ibérica — em especial em Portugal:

Seja por sua profunda influência em Portugal, seja pela forte imigração no último século, a cultura árabe tem presença garantida na história e na sociedade brasileiras. Junto com os colonizadores, no século XVI, desembarcaram heranças de sua língua, música, culinária, arquitetura e decoração, técnicas agrícolas e de irrigação, farmacologia e medicina. É que Os árabes dominaram por quase oito séculos a Península Ibérica. Significativamente, Granada, seu último reduto em solo europeu, foi conquistada pelos cristãos em 1492, mesmo ano em que Colombo chegava à América. (TRUZZI, 2009. p. 102).

Esses indivíduos adaptam-se as inúmeras transformações impostas pela evolução do homem social em sua trajetória, bem como, se introduzem habilmente na velocidade das informações na modernidade, especificamente a comunicação cultural, transportada pelas novas tecnologias. Vemos o passado e o presente sendo traduzidos adequadamente através desses agentes culturais, transformando essas vivências num acervo multidisciplinar sobre a vida, e o pensamento humano nas suas sociedades, dessa maneira “*o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências*” (ZUMTHOR, 1997, p. 15). São narrativas populares, orais, de compreensão psicanalítica, sociológica, antropológica e, sobretudo histórica:

Valorizamos a liberdade dos sujeitos sem perder de vista as relações de poder. Valorizamos algo que pela historiografia tradicional eram considerados documento, fonte e metodologia menores: os relatos de memória e história oral. Entendemos que os relatos orais de memória são construções de representações que dão significado ao real vivido, ao

¹⁶ A história das mentalidades, que tem como precursor o historiador francês Lucien Febvre, foi um dos campos mais férteis do desenvolvimento da historiografia no século XX. Dessa forma, pensamentos, idéias, ideologias, segmentos morais, atmosferas de compreensão científica, entre outros, estariam dentro da esfera das *mentalidades*, isto é, formas duradouras de pensamento que caracterizam longos espaços de tempo. Parte dos fundamentos da psicologia moderna, desenvolvida na virada do século XIX para o século XX, ajudou Febvre a assentar suas teses sobre a história das mentalidades.

espaço habitado, as práticas efetuadas por ações individuais e coletivas (SILVA, 2015, p. 27).

Um cruzamento pertinente sobre a trajetória dos violeiros nordestinos, é a da sua origem árabe¹⁷ quanto a utilização da rabeca e da viola, instrumentos que compõem a estrutura na atuação artística dos mesmos. Compreende-se:

Que a viola foi, provavelmente, o primeiro instrumento de cordas que o português divulgou no Brasil (século XVI), porque na época do nosso povoamento a viola em Portugal estava em seu grande esplendor. Por outro lado, a orquestra típica das festas jesuíticas se compunha da viola, do pandeiro, do tamboril e da flauta. (CASCUDO, 2001, p. 39)

Mas tudo indica que a viola, naquela época, ainda não era a dos nossos cantadores de repente e desafio¹⁸, senão a dos cantadores de modinhas, canções, hinos eclesiásticos, etc. A recepção da viola no Brasil ocorreu ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, com a imigração principalmente de portugueses e espanhóis (estes numerosos no período da União Ibérica, entre 1580-1640). Sendo as violas, naquela época, instrumentos de uso urbano, sua difusão iniciou-se nas vilas mais ricas da costa brasileira, como Salvador, Recife, Olinda, São Luís, Belém e Rio de Janeiro, porém já em inícios do século XVII está documentada em São Paulo e localidades próximas.¹⁹

Pontua-se a escassa documentação, que registre com maior profundidade a chegada desse instrumento e sua utilização na colonização portuguesa em terras brasileiras. Bem como, até a primeira metade do século XIX, causando acentuada dificuldade no preenchimento dos vácuos históricos na arte da nossa cantoria, abrindo espaços unilaterais ao tema. E gerando uma infinidade de argumentações especulativas, todavia, contribuem para imputar forte curiosidade nos interessados quanto ao tema — produzindo assim importantes contribuições de pesquisas. Dentro de inúmeros cruzamentos dessas pesquisas, assim como advento do cordel, o embate de repentistas nos foi entregue culturalmente via o além-mar, possivelmente de forma simultânea, ainda que não haja documentações correlatas e seguras — quanto a isso:

Não conheço documentação sertaneja anterior ao século XVIII”, afirma Câmara Cascudo (*Literatura Oral no Brasil*, 1984, p. 339). Como nos relata Ana Carolina Nascimento “É tradição apontar os já citados Agostinho Nunes da Costa e seus filhos Antônio Ugolino Nunes da Costa e Ugolino do Sabugi como os primeiros a iniciarem a tradição do repente, sendo que na época, esta era muito mais simples, sendo executada em apenas um estilo, a quadra, com rimas A-B-A-B ou A-B-B-A. É com cantadores surgidos nas

¹⁷ A técnica das cordas friccionadas com um arco, oriunda do Oriente, deveria chegar à Europa importada pelos árabes, trazida da Pérsia Importação após a qual, lenta mas, seguramente o som inerente desta técnica viria conquistar a preferência dos ouvidos ocidentais, até o ponto de a família europeia das violas passar a ser tratada também com arcos: violas de gamba (pema), tocadas com apoio na coxa ou mediante um espigão, no chão; violas de braccia (braço), a serem sustentadas pelo braço, encostadas no peito.

¹⁸ Não é à toa que o desafio, um dos gêneros mais importantes da cantoria, tem o molde da disputa, de conquistar a posição no podium do repente. O desafio é a guerra verbal, cantada, e vence quem está mais bem preparado. Para afirmar esse raciocínio, vejamos a fala de Ramalho (2000, p. 57)

¹⁹ CASTAGNA, Paulo (1991). Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP. pp. 3v. Consultado em 19 dez. 2016

últimas décadas do século XIX, como Inácio da Catingueira que a cantoria irá se desenvolver em mais métricas, começando pela sextilha.(NASCIMENTO, 2016. p. 82).

Consolida-se como consenso historiográfico, haja vista as inúmeras pesquisas convergentes para uma mesma origem. Que os nossos repentistas após seu surgimento no sertão da Paraíba, vários deles tenham imigrado pelo nordeste, criando embates artísticos, onde trocam versos com outro cantador, o chamado desafio.

Na perspectiva de estratificar o personagem que pauta nosso trabalho: um indivíduo-cantador se faz necessário num primeiro momento inseri-lo numa coletividade social e cultural, sendo o mesmo um indivíduo, que atrelado as suas vivências, habilidades e competências. Estabelece-se empiricamente como um coletor e distribuidor de memórias. Originam-se de grupos rurais, com igual padrão social: criadores de uma obra artística singularmente popular, narradores do seu lugar, de suas vivências, e diluição com a memória, tempo passado, tempo presente e o inúmero arquivo das narrativas particulares e globais — do que aconteceu e acontece “*A experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores*” (BENJAMIN, 2012, p. 214.)

É jogada luz no hiato que a trajetória humana se acomoda entre e espaço que se nasce e o homem. E assim cria-se em poesia, uma composição de historicidade sobre a noção de lugar, tempo e sentido histórico. Concebia dentro de uma modelagem oral pratica como afirma Walter Benjamin “*O senso prático é uma das características de muitos narradores natos*” (BENJAMIN, 2012, p. 216).

4. UMA HISTÓRIA DOS VIOLEIROS NO CARIRI PARAIBANO E O SERTÃO DO PAJEÚ PERNAMBUCANO: INFLUÊNCIAS E RELEITURAS.

No Cariri-PB e no Pajeú-PE estão inúmeros atores que congregam em suas identidades valores da cultura oral. Na região delimitada é inerente quase que majoritariamente a esses “indivíduos-cantadores” o lugar social-econômico que se encontram acomodados: de origem rural, indivíduos simples, com situação econômica precária, e, sobretudo com nenhum ou limitado grau de educação formal. É determinante que a versificação poética trazida na colonização não é pela a elite, mas pelos prestadores de serviços, mascates e numerosos pequenos comerciantes. Daí a profunda natureza popular acerca da geologia do repente. Assim deu-se a migração cultural entre o estado da Paraíba (na região da Serra do Teixeira²⁰) e o estado de Pernambuco (de início na cidade de Itapetim²¹).A cantoria de viola (o repente) sendo originário exclusivamente da região nordeste do Brasil, sendo

²⁰A serra do Teixeira é uma formação montanhosa localizada na Microrregião da Serra do Teixeira, ao sul do sertão do estado brasileiro da Paraíba. A principal cidade da região, Teixeira, tornou-se vila ao separar-se da Comarca de Patos em 1861. A denominação da serra é atribuída a Francisco da Costa Teixeira, que visitou a região em 176.

²¹Itapetim é um município do estado de Pernambuco, no Brasil, conhecido como *Ventre imortal da poesia*. Sua população estimada no de 2017 é 13.638 habitantes, sendo o 8º município mais populoso da Microrregião do Pajeú. Terra-mãe dos grandes poetas repentistas, dentre eles os irmãos Batista (Dimas, Otacílio e Louro) e Rogaciano Leite.

exercido, e praticado inicialmente pelos habitantes da região do sertão paraibano e pernambucano, especificamente na região do Pajeú e Sertão do Moxotó (PE) e Serra do Teixeira e Cariri Ocidental (PB), onde estão às cidades de São José do Egito, Sertânia, Arcoverde (PE), Teixeira, Princesa e Monteiro (PB).

Um região de divisa entre dois estados que surgiram no século XIX quase que na totalidade: os mais importantes violeiros da tradição da cantoria de viola. Entre eles estão Severino Pinto (Pinto do Monteiro), Lourival Batista (Louro do Pajeú), Zé Limeira, além dos lendários Nicandro Nunes da Costa, Silvino Pirauá Lima, Francisco Romano Caluete (vulgo Romão do Teixeira ou Romão de Mãe D'agua), Inácio da Catingueira, Agostinho Nunes da Costa e seus filhos Antônio Ugolino Nunes da Costa e Ugolino do Sabugi. Sendo imputado aos três últimos a criação do repente nos moldes que a conhecemos nos dias atuais.

Um lugar popular onde surge a impressionante detenção de saberes que compõe suas profundas percepções sobre o mundo que os cercavam no tempo passado e que os cercam no tempo presente. Segundo Maria da Glória Gohn²², quando se fala em educação não formal, é quase impossível não compará-la com a educação formal. A autora faz uma distinção entre as três modalidades, demarcando seus campos de atuação:

A educação formal é aquela desenvolvida nas escolas, com os conteúdos previamente demarcados; a informal como aquela que os indivíduos aprendem durante seu processo de socialização - na família, bairro, clube, amigos, etc., carregada de valores e cultura própria, de pertencimento e sentimentos herdados; e a educação não formal é aquela que se aprende “no mundo da vida”, via os processos de compartilhamento de experiências, principalmente em espaços e ações coletivas cotidianas. (GOHN, 2006, p. 28).

A discussão sobre indivíduo-cantador, que sendo popularmente determinado como “cantador de viola”, porém classificado formalmente como poeta repentista, divide-se em duas principais características no campo da observação histórica: A primeira disserta sobre a tipificação, do nome popular e formal, que constrói objetivamente a qualificação do “indivíduo-cantador”, que assume profissionalmente o lugar artístico de cantador de viola:

Constituem-se como contadores e contadoras de histórias que são fundamentais para a permanência da humanidade: são como um acervo vivo de um povo. Carregam nos seus corpos histórias, lendas, feitos, canções, lições de vida de toda uma população, envoltos numa magia própria, específica dos que encantam com o corpo e com sua oralidade. (BRANDÃO, 2006, p. 36).

Um assumir que fala das motivações pessoais que o levaram a se enveredar em definitivo nesse ofício — um notável movimento de identidade social. Um indivíduo que produz a sua história e a do seu povo. A segunda, esta intrinsecamente ligada ao pertencimento “afetivo-geográfico”. Onde o conjunto de costumes, mentalidades, aliado a noção da espacialidade, situa esse ativo agente cultural — num declamador da memória “*nada facilita mais a memorização das*

²²GOHN, Maria da Glória. Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. Ensaio: aval. pol. públ. Educ., Rio de Janeiro, v.14, n.50, p. 27-38, jan./mar. 2006.

narrativas do que aquela sóbria concisão que as subtrai à análise psicológica” (BENJAMIN, 2012, p.220). Nas duas características são observados registros convergentes, como aonde se nasce, onde se vive, e correspondente como se constrói uma narrativa temporal sobre a história desse lugar: nos campos sociais, políticos, econômicos, culturais, mentais, e da oralidade.

A perspectiva é a ocupação do indivíduo-cantador como um agente cultural da oralidade nordestina, considerando-se que se diluiu identitariamente dentro de uma iconografia (humana) regional. Não cristalizada, caricaturada, e inflexível teoricamente: transformou-se numa estrutura artística representando também um espaço artístico-geográfico. Certeau argumenta que:

De um lado, a análise mostra antes que a relação (sempre social) determina seus termos, e não o inverso, e que cada individualidade é o lugar onde atua uma pluralidade incoerente (e muitas vezes contraditória) de suas determinações relacionais. (CERTEAU, 2009. p. 37).

Se configurando como um signo da oralidade — com um robusto lugar de pertencimento. Todavia, é preciso encaixar um contexto teorizado da linguagem utilizada por esse “indivíduo-cantador” e seu distinto sistema cognitivo quase como uma experiência metafísica, como determina Alva Noë “*o pensamento acontece fora de nossas cabeças*” (NOË, 2010, p. 214). Um pensamento que se utiliza nos padrões de atividade do tempo e do espaço — sendo modelado pelo, novos (dentro de cada recorte histórico) acontecimentos externos — da humanidade “*O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta*” (FOUCAULT, 1996. p. 26).

A estrutura de linguagem utilizada pelo “indivíduo-cantador” imprime potência na submissão na narrativa, falada, padronizando-a numa versificação: que obedece às regras da fluidez, tempo, reação e as respostas. Produzindo obras artísticas de improviso surpreendentes, criando soluções instantâneas para a elaboração eficaz dessa versificação. Ver-se a estruturação do “indivíduo-cantador” pelo minucioso olhar da linguagem e do discurso. Um discurso estratificado das mais diversas áreas do saber: que delimita cirurgicamente o pensar territorial. O que indaga Foucault: “*O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos apoderar*” (FOUCAULT, 1996, p.10).

Essa configuração central, e dialógica que possibilita a compreensão não só das mentalidades — geograficamente — nordestina. Mas, a clara linha de irrigação cultural entre o discurso e esse indivíduo. Entende-se que o “indivíduo-cantador” é um extrato teórico dentro — da tradição oral regional. Ainda que seja bastante estabelecido ao perfil do seu ofício artístico, a sustentação do “dom” divino, e de linguagem simples “*A poesia tivera essa ação viva entre os hebreus, os gregos e os povos do norte em tempos remotos. A poesia era tida como divina “tesouro da vida” (Schatz des Lebens), isto é, tinha funções práticas.*” (BURKE, 1995. p. 27).

Dado o exercício regular da métrica e do improviso. É preciso estabelecer a ligação direta, sanguínea e temporal com o seu universo cultural — em que vive. E dele extrai o conjunto de elementos que modulam as suas obras - suas poesias. Tendo em vista, que lhe é natural o vocabulário, os costumes, as mentalidades, as tradições, o trabalho e a ressonância disso com a geografia do lugar-comum: Paraíba e Pernambuco. Uma geografia que traduzida como a natureza fornece as condições necessárias para se estabelecer uso das suas experiências, e saberes — fazendo da arte da cantoria: uma sobreposição dos saberes e experiências comuns, para fazer da cantoria uma intervenção cultural coletiva. Uma coletividade que

exerce o deslumbramento, não restrita as suas platéias, mas também como ordem geral - aos seus protagonistas — os cantadores. Fazendo com as sociedades que consomem essa produção cultural: se identifique com a mesma linguagem, e, sobretudo com a similaridade no modo de pensar predominantemente— rural — nordestino.

Uma propriedade qualquer (de qualquer tipo de capital, físico, econômico, cultural, social), percebida pelos agentes sociais cujas categorias de percepção que eles podem entendê-las (percebê-las) e reconhecê-las, atribuindo-lhes valor. (BOURDIEU, 1996, pag. 27).

Esse ecossistema oral elabora, na verdade, forma um indivíduo-cantador diluído numa prática sensível na criação da poesia— que narra o cotidiano comum na faixa territorial descrita no artigo. Um conjunto de vivências, que segundo Certeau estabelece o cotidiano - onde vivem as práticas “*O que interessa ao historiador do cotidiano é o Invisível...*” (FOUCAULT. 1996. p. 31). Aliada ao prodigioso exercício da memorização, criação e ineditismo nas posições dos versos. Uma aptidão que se aproxima a uma ciência teórica - tamanha a sua complexidade, porém de fácil compreensão cognitiva para quem a escuta. Dentre os inúmeros processos de releituras sobre o ofício da cantoria, uma das mais significativas foi o reconhecimento do Repente, como Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro. O título foi concedido pelo Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 11 de novembro de 2021.

O processo começou em 2013, após solicitação apresentada pela Associação dos Cantadores, Repentistas e Escritores Populares do Distrito Federal e Entorno (Acrespo), sediada no Distrito Federal. Esse reconhecimento atende a luta de repentistas, que se manifestaram via abaixo-assinados e depoimentos de apoio ao título de bem cultural imaterial. O arquivo técnico apresentado ao conselho traduz o longo trajeto de pesquisa realizada em parceria com Iphan e a Universidade de Brasília (UnB). O estudo foi coordenado pelo antropólogo e professor do Departamento de Antropologia da UnB, João Miguel Manzolillo Sautchuk, cuja tese de doutorado desbravou o gênero nordestino. A equipe multidisciplinar responsável pelo levantamento incluiu historiadores e pesquisadores da literatura:

Não foi somente para dizer o que é o Repente. É pesquisa que tem a característica de mostrar a pluralidade e riqueza do Repente no Nordeste e outras regiões do País. Está ligada à presença dos nordestinos no Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais. Não só dos poetas como dos públicos de nordestinos que foram viver nestas regiões. (SAUTCHUK, 2009. p. 214)

Com a difusão primeiramente através dos encontros, rádio, televisão e hoje com o advento das plataformas na internet. A cantoria de viola ganha uma nova releitura — e uma nova perspectiva enquanto elemento artístico de memória. Com várias pesquisas sobre o tema. Hoje esses indivíduos-cantadores são mais bem informados, atualizados acerca do espaço, e a relação dele com uma observação globalizada. Bem como, seus espectadores, antes apenas rurais e muitos analfabetos. Dividem espaço com espectadores instruídos e atualizados com os mais vários temas que a cantoria pode discorrer: como de fatos sociais até a trajetória humana nos campos filosóficos, psiquiátricos, políticos, econômicos, étnicos, etc. O indivíduo-cantador na atualidade é um estudioso do ofício, muitas

vezes com formação acadêmica e tendo a arte da cantoria em definitivo como uma profissão.

5. CONCLUSÃO

Dentro do processo de escrita das pesquisas que subsidiariam este artigo, nos indagamos se a condução da memória: realizada pelos cantadores de viola — não seria a cantoria uma contação de histórias em forma de canto. Numa interligação entre música e poesia. Onde habita um abundante depósito de registros de memórias, que se diluem teoricamente com as suas práticas— fisiologicamente orais. Foi construída uma importante problematização acerca do lugar de historicidade do “indivíduo-cantador” através da poesia nordestina (o repente), a história dos violeiros, bem como, aliada a teoria historiográfica e seus olhares. Contribuindo para a comunidade acadêmica quanto a ampliação contextual sobre esse tema interdisciplinar, complexo e teoricamente abundante - a cultura popular. Utilizando-se de flexibilidade cronológica e de requerimento de textos, avaliando seus cruzamentos, suas críticas mútuas, exercendo esse conjunto de perspectivas sobre a apuração do objeto de pesquisa. Trazendo para os leitores a amplitude da cultura dos violeiros nordestinos, e seus agentes nas sociedades. Estabelecendo uma discussão inicialmente rural e por consequência urbana sobre a visão arcaica ainda predominante acerca dessa expressão artística. Todavia, os violeiros nordestinos continuam a habitarem apenas o lugar de folclore na sociedade, porém concluímos através do nosso trabalho que: os violeiros como indivíduos sociais cabem no espaço científico de observação, estudo e tratamento teórico.

Encontramos em nossa pesquisa elementos robustos que determinam esse lugar científico: onde esses indivíduos são visitados pela História, Antropologia, Sociologia, Linguística, bem como pela Literatura. Não dialogando unicamente com a imposição da visão apenas folclórica de seus agentes. Mas, com o seu robusto lugar teórico.

Popularmente entre os próprios repentistas, acredita-se que só os cantadores podem explicar a cantoria, porém quanto mais perspectivas científicas forem atribuídas sob forma de pesquisa sobre esse tema — mais subsídios encontraremos no estudo desse fenômeno de armazenamento de memória.

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. (ZUMTHOR, 1997, p. 244).

Um arquivo de historicidade com agentes vivos e atuantes como é legítima na bibliografia que estrutura nosso trabalho, que estabelece a cultura popular como uma abundante erudição intelectual.

O estudo que encerramos através do método de cotejamento de textos nos ampliou a visão sob um tema com múltiplas interpretações. Como exemplo desse cruzamento de textos a partir da leitura de Chartier, a alternativa de se pensar sobre se pensar a cultura popular — sem o paradigma dos modelos culturais e a sua materialização em objetos. Esses modelos se apossam da cultura popular

integralmente autônoma da cultura letrada, ou a ver "em suas dependências e carências em relação à cultura letrada" (CHARTIER, 1995, p. 179).

REFERÊNCIAS

ALBURQUERQUE, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. Cortez Editora. 2018.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história**. Bauru, SP: Edusc, 2007.

ALVA, Noë. **Out of Our Heads: Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness**. Hill and Wang. (2010). Disponível em: <http://www.repositorio.jesuista.org.br/handle/UNISINOS/7963>. Acesso em 27 de julho 2022.

ARAÚJO, Ana Cristina (1999). *Araújo, Ana Cristina (1999). «História das Mentalidades»*. [Cópia arquivada em 18 de novembro de 2016](#)

BALSEBRE, Armand. **El lenguaje radiofônico**. Madri: Cátedra, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo. Editora Brasiliense. 2012.

BOURDIEU, Pierre. Organizadoras: MARTELO, Regina Maria. PIMENTA, Ricardo Medeiros. **Pierre Bourdieu e a produção social da cultura, do conhecimento e da informação**. Editora Garamond Ltda. Rio de Janeiro. 2001.

BURKE, Peter. **O que é história do conhecimento**. São Paulo: Editora UNESP, 2016.

BURKE, Peter. **A Arte da Conversação**. Editora UNESP. São Paulo, 1995.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800 (1978)**. Tradução Denise Bottmann. Editora Companhia de bolso. 1992.

BRANDÃO, Ana Paula (org.). **Saberes e fazeres**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.

CASCUDO, Luís Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Global Editora. 3ª Edição. São Paulo. 2005.

CARVALHO, Reinaldo Forte. **No "desafio da viola" e na "peleja do improvisado": O Auditório Pedro Bandeira, uma escola de poetas e cantadores do Nordeste (Juazeiro do Norte, 1972-1985)**. In: XVII Congresso Nacional da ANPPOM, 2007, São Paulo. XVII Congresso Nacional da ANPPOM. São Paulo: UNESP, 2007.

CASTAGNA, Paulo (1991). **Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP. (1991). Disponível em: https://repositorio.usp.br/single.php?id=000734770&locale=pt_BR. Acesso em 13 de julho 2022.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. 16ª Edição. Editoras Vozes, Petrópolis-RJ, 2009.

CHARTIER, Roger. **História Cultural entre práticas e representações**. Editora Diefel. São Paulo. 2002.

CHARTIER, Roger. **Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico In: Estudos históricos. Vol. 08, nº16**. Rio de Janeiro, 1995.

COSTA, Marcos Roberto Nunes. PASSOS, Saulo Estevão da Silva. **“Itapetim ventre imortal da poesia” Antologia de poetas, repentistas e compositores itapetineses**. 2ª edição ampliada Cepe - companhia editora de Pernambuco, junho Recife, 2013.

DEL CAMPO, Luís Soler. **Origens Árabes no Folclore Brasileiro**. ed. GAIÃO, Pedro. História Islâmica, 21 de Maio de 2021. Disponível em: <https://historiaislamica.com/pt/baio-de-mouros-a-forte-heranca-muculmana-na-musica-nordestina-brasileira/>. Acesso em 27 de julho 2022.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. - São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FREUD, Sigmund - **Arte, literatura e os artistas**. Editora Autentica. 1ª Edição. São Paulo, 2015

GOHN, Maria da Glória. **Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas**. Ensaio: aval. pol. públ. Educ., Rio de Janeiro, v.14, n.50, p. 27-38, jan./mar. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ensaio/a/s5xg9Zy7sWHxV5H54GYydfQ/?format=pdf>. Acesso em 27 de julho 2022.

GROUT, Donald. PALISCA, Claude. **História da Música Ocidental**, Gradiva Publicações Ltda. Portugal, 2007.

HERSKOVITS, Melville J. **Man and his works, the science of cultural anthropology**. Traduzida da 8.ª Ed. em Inglês por Maria José de Carvalho e Hélio Bichels, 1948.

LE GOFF, Jacques. **O Imaginário Medieval**. Lisboa: Primeira edição. Editora Estampa 1994.

LIMA, D. F.C. **Herança cultural (re) interpretada ou a memória e a instituição museu releitura e reflexões. Museologia e Patrimônio**. Vol. 1. Rio de Janeiro. 2007.

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

QUINTAS, A. **Gilberto Freyre e a historiografia brasileira**. *Revista de História*, [S. l.], v. 41, n. 83, p. 189-194, 1970. DOI: 10.11606/issn. 2316-9141.rh.1970.129101. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/129101>. Acesso em: 4 set. 2022.

HALBWACHS, M. **A Memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990. Tradução de: La mémoire collective.

NOË, Alva. **Out of our heads: why you are not your brain, and other lessons from the biology of consciousness**. Nova York: Hill and Wang, 2010.

MANDROU, Robert. **Histoire: 5. L'histoire des mentalités**. In: Encyclopaedia Universalis, t.8, Paris, Encyclopaedia Universalis, p. 436-438, 1970.

MEDEIROS, Irani. **Literatura de Cordel: origem e classificação**. In: _____. Estudos em literatura popular. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004. p. 313-327. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/biblio/article/view/16790>. Acesso em 12 de maio 2022.

MELO, Alberto da Cunha. **Um Certo Louro do Pajeú (Uma Reportagem)**. Natal: EDUFRN – Editora da UFRN, 2001.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Raízes Ibéricas, Mouras e Judaicas do Nordeste**. Editora Universitária 2002.

RESENDE, José Camelo de Melo. **As grandes aventuras de Armando e Rosa, conhecidos por Coco Verde e Melancia**. In. LOPES, Ribamar (Org.). Literatura de cordel: antologia. Fortaleza: BNB, 1982, p. 355-387. Disponível em: https://usp.br/portaldocordel/folheto_cordel.php?cod=25290&s=cordel. Acesso em 22 de julho de 2022.

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

RIBEIRO, Lêda Tâmega. **Mito e poesia popular**. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional do Folclore, 1987.

SAUTCHUK, João Miguel Manzóillo. **A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino**. 2009. 214 f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/repente-e-reconhecido-como-patrimonio-cultural-imaterial-brasileiro-1.3158267>. Acesso em 04 de setembro 2022.

SANTOS, JH. **Existentes, mas não cidadãos: o status jurídico dos judeus no Brasil Holandês (1630- 1654)**. In LEWIN, H., coord. Judaísmo e modernidade: suas múltiplas inter-relações [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009. pp. 47-67. ISBN: 978-85-7982-016-8. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/ztrp5/pdf/lewin-9788579820168-07.pdf>.

SILVA, Hilmária Xavier. **A invenção de um lugar: vivências e memórias da Favela da Cachoeira (Campina Grande 1959-2006)**. Editora EDUFPG. 2015.

SCHEFER, Maria Cristina. "**Dos Irmãos Grimm a Câmara Cascudo: um caso de tradução cultural.**" (2014). Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/handle/11338/324>. Acesso em 10 de agosto de 2022.

SAID, Edward. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Disponível em: www.deproverbio.com/DPbooks/LAUAND. Acesso em 02 de setembro de 2022.

TEJO, Orlando. **Zé Limeira - O Poeta do Absurdo**. 11ª edição. Editora Calibán - Rio de Janeiro. 1980.

TRUZZI, Oswaldo Mario Serra. "**Patrícios: sírios e libaneses em São Paulo**". São Paulo. Editora Hucitec. 199.

VOVELLE, Michel (1987). **Ideologias e mentalidades**. Traduzido por Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Brasiliense. 414 páginas. ISBN 9782707112897.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura" medieval**. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Amálio Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

RESENDE, José Camelo de Melo. **As grandes aventuras de Armando e Rosa, conhecidos por Coco Verde e Melancia**. In. LOPES, Ribamar (Org.). Literatura de cordel: antologia. Fortaleza: BNB, 1982, p. 355-387. Disponível em: https://usp.br/portaldocordel/folheto_cordel.php?cod=25290&s=cordel. Acesso em 22 de julho de 2022.

ZUMTHOR, Paul. '**Le Discourse de la poésie orale**'. **Poétique**, 52:387-401.1982. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/opublicoeoprivado/article/view/2703/2359>. Acesso em 22 de julho de 2022. 04 de setembro de 2022.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu pai (*In Memoriam*), Silvestre Marciano, um profundo admirador da cantoria e da viola. Que desde os meus cinco anos me acordava às 05h00 para escutá-las na Rádio Clube de Pernambuco! Uma memória a afetiva, e cultural que baseou todo o meu trabalho. Um arcoverdense semi-analfabeto detentor de ouvidos destinados a decodificar a arte do repente. Um homem que pode ser traduzido por uma frase de Graciliano Ramos “O sertão é dentro da gente... O sertão é sem lugar”. Obrigado meu pai tão amado por tudo de bom que me habita. Obrigado por levar o sertão dentro de mim.

A Genival Honorato, Maria Elza, Jussara Travassos, Cosma Monteiro, Olivia Monteiro (*In Memoriam*), Severina Monteiro, Geralda Monteiro (*In Memoriam*), Maria Monteiro e Louro do Pajeú (*In Memoriam*).

A Biu Vaqueiro (*In Memoriam*), um ser encantado que as incógnitas da existência nos fizera-nos encontrar um ao outro.

Aos professores doutores da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB): José Júnior Pereira, Ofélia Barros e José Adílson por existirem em cada fala minha. Agradeço ao Prof. Dr. Iordam Queiroz, foi sua centelha em 2013 que me fez cursar História — um sonho naquele momento muito distante. Uma centelha que hoje está grifada, perpetuada e eternizada em mim.

Dentre os numerosos incentivadores, agradeço ao maior deles, Pedro Mariano, meu filho, que desde o início falava que eu seria o “*maior historiador do mundo*”. Nas vezes que pensei em desistir... Era nessa fala em que me segurava para seguir na rota da conclusão. Nunca vou me esquecer das vezes que estudamos juntos na mesma mesa — uma experiência única. Ao poeta Antônio Marinho, sua existência, sua obra, e sua voz implacável em defesa da poesia popular. Aos meus inesquecíveis colegas de turma: Joan Max, Marcio Antonio, Camila Figueiredo, George Tenório e Edson Tenório — pelo afeto, cumplicidade e companheirismo. Aos colegas de curso Jean Felix e Juliana Almeida. Agradeço a quem sempre esteve presente na minha trajetória aqui: Augusto Cesar, Bruno Cavalcanti e Monica Johnson. Irmãos que o mundo generosamente me presenteou.

Agradeço imensamente a todas as feiras livres que andei por esse Nordeste, são delas que vem minha paixão pela cultura popular, seus universos filosóficos, históricos, espaciais e, sobretudo seus personagens. A todos os cantadores, repentistas, artistas e produtores culturais que tratam acerca da cantoria nordestina. Agradeço a grandeza do mundo: suas escolhas, seus perigos e sobretudo suas vivências. Agradeço a todos que me incentivaram nessa caminhada de renúncias, dúvidas e incertezas. Sobretudo nos dois últimos períodos pelos problemas de saúde que enfrentei. Foi o sertão de Seu Silvestre que mais me incentivava em concluir esse desafio.

E de modo muito especial a minha querida orientadora. Prof.^a. Dra. Hilmária Xavier Ribeiro por seu acompanhamento paciente e, sobretudo pelas orientações e indicações bibliográficas tão substanciais para este trabalho, como também pela afetuosa atenção dada na minha orientação. Uma convivência inundada de afeto, e

de incentivo que nunca deixou a minha existência acadêmica congelar. Obrigados a todos.