



**Universidade de Brasília**

**INSTITUTO DE ARTES**

**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**CASA DO CANTADOR EM CEILÂNDIA/DF:**

**“... faz parte da minha história ...”**

**GRUWER IURI MACIEL NASCIMENTO**

**BRASÍLIA**

**2014**



**Universidade de Brasília**

**INSTITUTO DE ARTES**

**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**CASA DO CANTADOR EM CEILÂNDIA/DF:**

**“... faz parte da minha história ...”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Etnomusicologia

Orientador: Prof. Dr. Hugo L. Ribeiro

**GRUWER IURI MACIEL NASCIMENTO**

**BRASÍLIA**

**2014**

## FICHA CATALOGRÁFICA

A123B

MACIEL-NASCIMENTO, Gruwer Iuri  
A casa/do cantador : faz parte da minha história / Gruwer  
Iuri Maciel Nascimento – Brasília, 2014  
98 p. : il.  
Inclui bibliografia

1. Etnomusicologia. 2. Repente. 3. Ceilândia  
4. Título.

CDD XXX.XX

Ficha catalográfica a ser elaborada pela Biblioteca da UnB

**GRUWER IURI MACIEL NASCIMENTO**

**CASA DO CANTADOR EM CEILÂNDIA/DF:**

**“... faz parte da minha história ...”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

**Banca Examinadora**

---

Prof. Dr. Hugo L. Ribeiro (orientador)  
(Universidade de Brasília)

---

Prof. Dra. Beatriz Magalhães-Castro  
(Universidade de Brasília)

---

Prof. Dra. Maria de Fátima Makiuchi  
(Universidade de Brasília)

Aprovada em 12 de dezembro de 2014

Dedico esse texto ao autor de minha fé: Jesus Cristo.

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente gostaria de agradecer a Deus, o princípio e o fim de toda a sabedoria.

Agradeço aos meus pais, Elizeu Nascimento e Cleimi Beatriz, e meus irmãos, por todos os ensinamentos, carinho e amor.

À Juliana de Mesquita, e a mais nova integrante da família, Mel, por encantar os meus dias.

À Universidade de Brasília.

Ao meu professor Dr. Hugo L. Ribeiro, cujas orientações, atenção, compreensão e auxílio contribuíram para a minha formação pessoal e profissional, validando o papel do mestre e seu discípulo.

Aos demais professores do Mestrado, pelos diálogos e críticas.

A todos os meus colegas de estudo em música, desde a infância até este momento, cujas discussões engradeceram minha percepção.

À Casa do Cantador, através da diretoria.

Aos cantadores Donzílio Luiz de Oliveira, Valdenor de Almeida, João Santana, Ramalho de Oliveira e Messias de Oliveira.

Pois todas as coisas foram criadas por Ele, e tudo existe por meio Dele e para Ele. Glória a Deus para sempre!

(Romanos, cap. 11, vers. 36)

## RESUMO

O estudo em questão visa analisar uma prática musical: o repente. Trata-se de um estudo de caso sobre a aplicação e prática deste fazer musical na Casa do Cantador, em Ceilândia, Distrito Federal. Ou seja, um locus de uma representatividade de identidade cultural resistiva. Com isso, o objetivo principal é identificar a função do centro cultural, compreender o seu papel e quem são alguns dos vários repentistas que lá se apresentam. A Casa do Cantador é um centro cultural mantido e apoiado pelo governo do Distrito Federal, através da Secretaria de Cultura, com o propósito de mantê-la como “o Palácio da Poesia e da Literatura de Cordel no Distrito Federal”. Durante e após a etnografia, foi realizada uma interpretação dos dados e informações coletadas, confrontando os discursos em relação às práticas das pessoas envolvidas no fazer/apreciar dos repentistas, suas produções musicais e composicionais e o entendimento do instrumento do cantador: a viola. As contribuições teóricas de Geertz e Hall auxiliaram nessas análises. Por meio de entrevistas com cantadores, cinco ao todo, entre eles Donzílio Luiz, presidente da Associação dos Cantadores Repentistas e Escritores Populares do DF e Entorno (ACRESPO), é interessante notar e entender que a Casa do Cantador, vinte e oito anos depois de sua idealização e construção, é um centro cultural que promove shows de cantoria, local de reunião e espaço de apoio e valorização aos repentistas, declamadores e cordelistas do Distrito Federal, também recepcionando diversos cantadores de variadas regiões do país, e que ainda procura preservar aquilo que lhe identifica: o repentista, a viola e a cantoria.

Palavras-chave: Repente. Casa do Cantador. Identidade Cultural. Diáspora.

## ABSTRACT

This research will do an analysis of an musical expression: the "repente". Regards the enforcement and practical of this poetry in the House of "Cantador", Ceilandia, Federal District. In other words, a representation of a resistive cultural identity. The main point is to identify the function of this cultural center, to understand its mission and who are the many "repentistas" that perform there. The House of "Cantador" is a cultural center sponsored by the Federal District government, throughout Culture Department with the purpose to keep this place as "The Palace of the Poetry and literature of Cordel in the Federal District". During and after the ethnography, the information collected was analyzed with the purpose to confront the speeches regarding the practical of the people involved in to do/appreciate the "repentistas", their compositional and musical production thus the understanding of the instrument used by the "cantador": the "viola". Whose theoretical contributions of Geertz and Hall helped these analyzes. Throughout interviews with five "cantadores", among them Donzilio Luiz, president of the Association of the Cantadores Repentistas and Writers of the Federal District, it is interesting to mention that the House of "Cantador", after 28 years of its foundation, it is the cultural center that promotes concerts of "cantoria", and it is a place for meetings in order to support and value the "repentistas" , "declamadores" and "cordeleistas" in the Federal District, besides, the place welcome many "cant adores" from any parts of Brazil and seeks to keep the main identity: the "repentista", the "viola" and the "cantoria".

Keywords: Repente. Cantador's House. Cultural Identity. Exodus.

## **LISTA DE FIGURAS**

- Figura 01 Representação geográfica do Distrito Federal, com destaque para a cidade Ceilândia.
- Figura 02 Processo do repente.

## LISTA DE FOTOS

- Foto 01 Placa de inauguração da Casa do Cantador, Ceilândia-DF.
- Foto 02 Projeto de arquitetura de Oscar Niemeyer, Casa do Cantador, Ceilândia-DF.
- Foto 03 Placa afixada na parede da Casa do Cantador, com a foto do governador à época.
- Foto 04 Lançamento da pedra fundamental da Casa do Cantador, Ceilândia-DF.
- Foto 05 A construção da Casa do Cantador em fase de conclusão.
- Foto 06 Inauguração da Casa do Cantador, Ceilândia-DF.
- Foto 07 Dom José Freire Galvão, arcebispo de Brasília na época, realizando leitura bíblica na inauguração da Casa do Cantador, Ceilândia-DF. Ao lado, o Presidente da República José Sarney e o Governador do Distrito Federal José Aparecido.
- Foto 08 Doriel de Oliveira, na época, missionário cristão, hoje pastor na Igreja Catedral da Benção em Taguatinga Sul-DF, realizando oração no dia da inauguração da Casa do Cantador, Ceilândia-DF.
- Foto 09 O presidente da República José Sarney cumprimenta o presidente da FENACREPC, poeta Gongon, na inauguração da Casa do Cantador, Ceilândia-DF.
- Foto 10 Discurso do Presidente da República José Sarney.
- Foto 11 Primeira cantoria realizada no auditório da Casa do Cantador, pelos poetas Pedro Bandeira e Alberto Porfírio, no dia da inauguração da Casa do Cantador, Ceilândia-DF.
- Foto 12 Escultura representativa de repentista fixada na entrada da Casa do Cantador.
- Foto 13 Visão interna da concha acústica da Casa do Cantador, antes da reforma realizada no primeiro semestre de 2014.
- Foto 14 Visão lateral da concha acústica da Casa do Cantador, antes da reforma realizada em abril de 2014.
- Foto 15 Visão lateral da apresentação na concha acústica da Casa do Cantador, registrada em 20.07.2013, no IV Festival de Repentistas do Distrito Federal e Entorno.
- Foto 16 Grande quantidade de pessoas na “Sexta do Repente”, lotando a concha acústica.
- Foto 17 Placa da 1ª reforma realizada na Casa do Cantador.
- Foto 18 Cartaz de divulgação do evento realizado na Casa do Cantador, afixado à grade de proteção do centro cultural.
- Foto 19 Visão geral da Casa do Cantador, após a reforma realizada em abril de 2014. Também é possível observar os contornos de Oscar Niemeyer, marca de suas

obras, responsável pelo projeto arquitetônico.

- Foto 20 Sede da ACRESPO, na seletiva de cantadores. Em evidência: João Santana e Valdenor de Almeida.
- Foto 21 Ramalho de Oliveira à esquerda, e Messias de Oliveira.
- Foto 22 Estrutura e disposição de cordas de viola informada por Valdenor de Almeida.
- Foto 23 Estrutura da viola do cantador de acordo com Donzílio Luiz.
- Foto 24 Estrutura do agrupamento de cordas de viola de poetas cantadores e o verdadeiro som produzido por corda. A viola fotografada pertence ao cantador Valdenor de Almeida (DF).
- Foto 25 Cravelhame e pestana da viola de repentista.
- Foto 26 Viola Dinâmica. Nesta, verifica-se discos de alumínio com inox, como estruturas de adorno. Pertence ao poeta Valdenor de Almeida (DF).
- Foto 27 Donzílio Luiz de Oliveira.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	01
Objetivos e procedimentos metodológicos .....	01
<b>CAPÍTULO I – O REPENTE</b> .....	04
1.1 “De-repente”: identidades culturais e diáspora .....	15
1.1.1 Identidade Cultural .....	15
1.1.2 Diáspora .....	19
<b>CAPÍTULO 2 – O REPENTE NA CASA DO CANTADOR, EM CEILÂNDIA/DF</b> .....	25
2.1 A Casa do Cantador .....	25
2.2 Estrutura .....	36
2.3 Êmico e ético: espectadores, apreciadores, realizadores .....	41
2.4 Encontros e Festivais em Ceilândia-DF .....	45
2.4.1 Seletiva de Cantadores .....	49
<b>CAPÍTULO 3 – O REPENTISTA</b> .....	60
3.1 A viola no repente.....	61
3.2 Quem são? .....	67
3.2.1 Donzílio Luiz de Oliveira .....	68
3.2.2 Valdenor de Almeida e João Santana .....	72
<b>CAPÍTULO 4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	77

## INTRODUÇÃO

O estudo em questão objetiva analisar uma expressão musical, reflexo da sociedade e contexto do nordeste brasileiro: o repente. Como campo de estudo mais específico: a Casa do Cantador, em Ceilândia, Distrito Federal. Dessa forma, o presente estudo procura refletir sobre a prática do repente em Ceilândia-DF, como parte dos estudos sobre identidades culturais em sociedades diaspóricas. Também visa acompanhar os processos e inserção do repente como atividade principal da Casa do Cantador, como vínculo e conexão com o estado de origem daqueles que ali se encontram, residindo aos arredores da Casa ou vindos de variados lugares do Distrito Federal e entorno (municípios do estado de Goiás que circundam o DF), seja cantando, compondo de improviso ou vendendo buchada de bode e carne de sol com mandioca (comidas típicas do nordeste) churrasquinhos e CDs e DVDs dos poetas de maior visibilidade no Brasil.

Como procedimento de pesquisa optou-se pela etnografia observatória e participante. A participação como fato inerente à etnografia, mas não como atuante do processo de produção do repente. Como mecanismos de realização dos registros, optei por realizar gravações audiovisuais das cantorias realizadas na Casa do Cantador, fotografias, entrevistas e observações das apresentações e festivais realizados no centro cultural.

O uso da etnografia como abordagem metodológica está alicerçada na indicação de Seeger, ao considerar que:

A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito dos sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. *A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música*. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou um trabalho de campo. (SEEGGER, 2008, p. 239, grifo meu)

Ou seja, a análise dos eventos que acompanham a produção sonora, o fazer musical e a performance – execução, criação, e interpretação de música – representa destaque no

desenvolvimento deste trabalho.

Malighetti (2004), ao introduzir seu artigo, apresenta variáveis a serem consideradas no processo de utilização da etnografia e trabalho de campo. Entre eles o “espaço-temporal que separa o momento da pesquisa de campo, a tomada de notas e a redação dos diários, da textualização final ‘em gabinete’” (MALIGHETTI, 2004, p. 109). Posteriormente o autor afirma que “as etnografias são documentos que apresentam perguntas e se colocam à margem entre dois mundos ou sistemas de significado: o mundo do etnógrafo e de seus eventuais leitores, e o mundo dos membros da cultura” (MALIGHETTI, 2004,p. 110), encontros necessários para o entendimento e esclarecimento de algo ou alguém que não conhece, a princípio distante, ou mesmo conhecendo, necessita perceber detalhes, momentos, nuances, de perto, próximos. Assim, o autor afirma que “a etnografia se funda necessariamente sobre uma hierarquia discursiva e sobre a dominação ‘epistemológica’ e escritural do Outro” (MALIGHETTI, 2004, p. 115).

Nas primeiras visitas procurei observar o espaço, o local, os integrantes: os cantadores e o público diverso que lá estava. Observar os costumes, os tipos de produtos vendidos, como CDs e DVDs de cantadores de algumas regiões do nordeste brasileiro e no Distrito Federal. Dentre esses produtos encontrei folhetos de cordel e livros do senhor Donzílio Luiz, de sonetos, romances, e regras de gramática da língua portuguesa brasileira. A partir disto, fiquei curioso pois, em um espaço de produção musical de uma cultura nordestina, havia alguém, especificamente um cantador, que escrevia vários livros e exercia a cantoria também na Casa do Cantador. Procurei saber quem era esse homem, um senhor de idade, e imediatamente o vendedor responsável pela banquinha, também cantador, apontou e disse: “é esse aqui”. Me apresentei ao Donzílio, lhe informei sobre a minha pesquisa e começamos a conversar. Daí percebi que era uma pessoa que acrescentaria ao meu estudo e pesquisa, pois esteve presente desde a ideologia em construir a Casa do Cantador, até os dias de hoje. Ou seja, conheci alguém que construiu, junto com vários outros repentistas, e ainda constrói, a história da Casa do Cantador.

Realizei vinte e uma idas a campo, dentre as quais destaco, além da Casa do Cantador, as visitas aos domicílios de Donzílio Luiz em Ceilândia-DF, Valdenor de Almeida, localizada no Gama-DF, e à sede da Associação dos Cantadores Repentistas e Escritores Populares do Distrito Federal e Entorno (ACRESPO), também em Ceilândia-DF. Nas demais visitas

realizadas à Casa do Cantador, estive presente nos dias de apresentações, como as Sextas do Repente, as comemorações de aniversário e, por último, na reinauguração da Casa do Cantador, após a primeira reforma completa do centro cultural, em que foi realizado o 3º Encontro dos Campeões do Repente em Brasília. Tirei várias fotos ao longo de todas as visitas. Após as primeiras observações, realizei gravações audiovisuais das principais apresentações e de cantadores respeitados e renomados, adjetivos observados pelos comentários da plateia e dos mestres de cerimônias dos shows, além dos comentários dos próprios repentistas presentes.

Dentre todos os cantadores que conheci em minhas visitas, darei destaque a cinco: Donzílio Luiz, Valdenor de Almeida, João Santana, Messias de Oliveira e Ramalho de Oliveira. Essa escolha deve-se ao fato de que são os “melhores”, fundamentado nas opiniões de seus pares, premiações concedidas a eles nos eventos e desafios, constância de apresentações na Casa do Cantador. Durante essa imersão na cultura dos cantadores, aos poucos fui adquirindo a capacidade de reconhecer alguns dos elementos tidos como importantes em uma “boa cantoria”, tais como a construção poética, melódica e harmônica, e beleza de construção lógica que garantia a metrificação de palavras adequadas às exigências das modalidades de repente.

Preferi, neste texto, dar ênfase às gravações de conversas e apresentações dos shows de cantoria, retratando fatos aos quais presenciei, cuja fundamentação ilustrará o contexto e conteúdo desta pesquisa, em vez de utilizar gravações de CDs e DVDs de outros cantadores registrados em outros contextos.

Por fim, durante e após a etnografia, foi realizada uma interpretação dos dados e informações coletadas (GEERTZ, 2012), confrontando os discursos em relação às práticas das pessoas envolvidas no fazer/apreciar dos repentistas na Casa do Cantador, suas produções musicais e composicionais, com o objetivo principal de compreender como o repente contribui para a (re)construção do senso de pertencimento a uma tradição cultural nordestina nesse novo ambiente sociocultural urbano criado, originalmente, para as cantorias.

O objetivo geral é fundamentado no seguinte: 1) Qual a função da Casa do Cantador para o repentista-ceilandense? A partir disso, os objetivos específicos: 2) O centro cultural cumpre o seu papel, ou seja, ser a Casa do Cantador?; 3) Qual a aplicação cultural do repente em um reduto urbano, em Ceilândia-DF?; 4) Quem são os repentistas atuantes na Casa do Cantador?

## CAPÍTULO 1 – O REPENTE

Sendo resultado da junção de música e poesia, constituído de palavra cantada e improvisada, o repente é um dos instrumentos utilizados pelos nordestinos com o intuito de reviver a memória da terra natal, apresentar destreza composicional, e de apreço a cultura regional, unindo informação e sátira. Essa expressão musical pode ser denominada cantoria ou poesia popular cantada, e os cantores identificados como repentistas, cantadores de viola, violeiros, poetas populares ou poetas do repente.

A atividade de improvisação, individual ou não, é um momento de desafio, de improvisos entre os cantadores, dupla de poetas, diante da plateia, orientados por uma temática, denominada mote. O processo criativo dos repentistas é o cerne das apresentações, pois é envolto em desafios e padrões fixos de composição, podendo conter fatos e temáticas históricas, locais, literárias e situacionais, dentre outros. Assim, muitos nordestinos e apreciadores de cultura nordestina em Ceilândia e em outras regiões do DF consideram e respeitam essa arte, porque demonstra as habilidades e desenvolvimentos analíticas e cognitivas de seus intérpretes.

Considerando variadas opiniões sobre a origem do repente, é válida a apresentação de algumas ideias desde o seu ponto de início, ou mesmo de ininterrupção desse produto histórico de improvisação. Díaz-Pimienta (2001), através de um estudo esclarecedor, elenca o fazer musical de outras culturas da América Latina e da Europa que possuem relação com o repente brasileiro, todas possuidoras de padrões fixos de estruturação poética, métricas e relação de estrofes formais, em alguns casos parecidas. Alves Sobrinho, por sua vez, reconhece a cantoria no país a partir do século XIX, cuja manifestação “era realizada nos terreiros e alpendres de fazendas dos sertanejos em dias festivos como São João e São Pedro ou em celebrações de casamento e batizado” (ALVES SOBRINHO, 2003, p. 37). Para Ariano Suassuna<sup>1</sup>, o repente possui tradição medieval – cuja origem nos remete aos menestréis e trovadores que viajavam por países da Europa anunciando as notícias aos populares, utilizando instrumentos de cordas e percussão – resultando no Brasil, a partir do século XVII, em um encontro cultural, com influências dos portugueses, negros e indígenas, favorecendo o canto e poesia fortemente preservada na região nordestina brasileira, prezando,

<sup>1</sup> Professor, escritor e defensor do regionalismo e nacionalismo brasileiro. Mesmo que a sua afirmação não possua embasamento teórico, acredito ser válido incluir a fala de um dos defensores da prática do repente e o seu entendimento sobre a “origem” da cantoria.

posteriormente, pela influência literária, folclórica e regional (SUASSUNA, 2008, p. 156-160). Sautchuk, procurando contribuir para a interrogação sobre a “origem” do repente, considera que “a ideia de que a cantoria e tantas outras formas de poesia improvisada sejam desdobramentos históricos do trovadorismo provençal e ibérico é instigante, *mas permanece como hipótese*” (SAUTCHUK, 2012, p. 21, grifo meu).

De acordo com os argumentos dos quatro teóricos sobre o repente, percebe-se que não há congruência de opiniões que afirmem o início da cantoria improvisada. E nesta pesquisa, não me preocupo em defini-la, pois a vertente de minha análise será pautada na expressão musical que o repente é, sua origem nordestina que alcançou outras regiões do Brasil e a prática da cantoria em um ambiente urbano, no contexto de Ceilândia-DF. Com isso, considero o entendimento de Alves Sobrinho ao reconhecer a atividade do repente no contexto de dias festivos, reconhecendo sua prática desde o século XIX.

Mesmo diante de argumentos distintos, Sautchuk contextualiza o repente atual, apresentando o ponto de encontro do resultado do processo histórico da cantoria ao afirmar que:

O repente envolve habilidades de composição e apresentação. Mais do que técnicas de composição poética, canto e execução instrumental, essas habilidades dizem respeito a estratégias de relação com o outro cantador, com a plateia, com as normas poéticas, com conhecimentos, com modelos cognitivos. Referem-se às técnicas do fazer musical, de movimento, de expressão corporal e à capacidade de articular todos estes fatores no momento da performance. O desempenho de tais habilidades coloca o cantador em relação com sistemas e modelos estruturados – com a língua, as regras poéticas, as escalas e as melodias memorizadas, as estruturas sociais (como as oposições de gênero e classe) – numa disposição própria da ação. (SAUTCHUK, 2012, p.4)

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, o repente pode ser visto como reflexo cultural, percorrendo e ainda instigando as comunidades originais e derivadas, ou seja, a comunicação de avós, pais e filhos envolvidos com o repente, naturais ou não, propondo a perenização e o interesse em preservar e divulgar a arte, a sabedoria, os costumes, a vivência e/ou valores culturais nordestinos. Esse encontro e vinculação das gerações propiciam a dinâmica que resulta no diálogo de personagens, ainda ativos, do passado e do presente.

Interessante notar que o repente, por ser uma arte relativamente antiga – mesmo sem registro científico que garanta a data apropriada de sua origem, como informado acima – conseguiu

ressignificar os seus valores inerentes. Ou seja, não se extinguiu. Assim, as características de formação e apresentação possibilitaram um alicerce, e os repentistas veteranos conseguiram conquistar e influenciar os filhos, netos e bisnetos, viabilizando a perpetuação cultural-musical, expressão emocional e intelectual, prazer estético, entretenimento, e o uso da cantoria como instrumento de valorização das tradições nordestinas.

Em um prisma contextual que abrange o ser além do seu produto, no caso a música, Terry Eagleton ressalta:

Se a palavra ‘cultura’ guarda em si os resquícios de uma transição histórica de grande importância, ela também codifica várias questões filosóficas fundamentais. Neste único termo, entram indistintamente em foco questões de liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, mudança e identidade, o dado e o criado. Se cultura significa cultivo, um cuidar, que é ativo, daquilo que cresce naturalmente, o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz. É uma noção ‘realista’, no sentido epistemológico, já que implica a existência de uma natureza ou matéria-prima além de nós; mas tem também uma dimensão ‘construtivista’, já que essa matéria-prima precisa ser elaborada numa forma humanamente significativa. Assim, trata-se menos de uma questão de desconstruir a oposição entre cultura e natureza do que de reconhecer que o termo ‘cultura’ já é uma tal desconstrução (EAGLETON, 2011, p. 11).

Pondero o modelo analítico de Eagleton ao avaliar a liberdade, o cultivo e o que é considerado humanamente, pelos ceilandenses, significativo. A música como produto cultural – resultado do processo de criação e identificação dos criadores de música – envolve princípios práticos com o ser, o fazer, o produzir, o representar e a perspectiva de resultado. O repentista, em princípio, encontrou no improviso oral e no dedilhar de poucos acordes em uma viola a matéria-prima que contribuiu para a reprodução do ser, utilizando versos de-repente construídos diante de situações corriqueiras da vida, de momento, literários e atuais. O ser diante de uma perspectiva ativa, social e construtivista. O ser diante dos desafios do sertão e das grandes cidades, e de invariáveis da natureza, tanto em contexto ambiental como humano. Improvisar, cantar versos e desafiar o parceiro, um duelo de improviso, ou “peleja intelectual” de acordo com Leonardo Mota (1961, p. 31), envolvem interações de construção que conscientemente, ou inconscientemente, requerem ou permeiam a significação, não exclusiva a um ser, mas aos próprios cantadores.

A música e a poesia nordestina possuem uma relação interessante. No Brasil, a literatura de cordel possui textos com estrutura poética ou em prosa, publicados em livretos com xilogravuras (ilustrações desenhadas à mão), constituído com histórias de amor, dor, alegrias, notícias e contos populares, atuais ou passados. Os folhetos são pendurados em cordas ou cordéis, por isso a nomenclatura. Com isso, os cantadores de viola ou violeiros relacionam a contribuição cultural regional e folclórica, seja profissionalmente ou mesmo como hobby, através da junção poética letrada e musical improvisada, “de-repente”, “agora”. Mas alguns poetas do repente enfatizam a distinção: repente é uma arte; literatura de cordel, outra. Formas de expressão que possuem distinções e semelhanças. No entanto, para Donzílio Luiz – poeta cantador referência na Casa do Cantador – em conversa informal realizada em sua residência na Ceilândia, informa que: “tudo é resultado da literatura de cordel. Se eu canto, o outro faz embolada, o que chama embolada de coco<sup>2</sup> também, o outro escreve cordel, o gênero é um só: literatura de cordel, engloba tudo isso.” E ainda exemplifica:

se eu sou escritor, eu não sou cordelista, nem cantador... se tem um cordelista que só escreve aqueles folhetim, ele não é escritor e nem cantador... se eu sou só cantador, eu não escrevo cordel e nem escrevo livro... se o outro escreve só cordel, não escreve livro e nem canta... num é obrigado, tem os que faz todos, mas num é obrigado... a fonte de tudo isso é Literatura de Cordel.

Visando maior esclarecimento sobre esse fator que é polêmico, Donzílio Luiz acrescenta:

Aí tem suas divisões, Literatura de Cordel, o gênero que a gente emprega pra cantar ou pra escrever, que é o quê? Literatura de Cordel é a rima e a métrica, a versificação, é tudo em versos, não tem nada em prosa, é tudo em verso. Rimar versificado. Então, isso é Literatura de Cordel, é o gênero. Então eu me apodero desse gênero pra fazer a minha cantoria.

Favorecendo a relação e proximidade do cordel e o repente, Ramalho nos informa

A tradição oral apresenta uma pluralidade de leitores e textos, se assim se pode dizer, que, por sua natureza, resistem à redução ao texto único: as performances contínuas permitem reelaborações constantes de uma tradição,

---

2 “O coco de embolada é uma forma de desafio poético em dupla, com acompanhamento instrumental de pandeiros” (SAUTCHUK, 2012, p. 18).

dirigidas a múltiplos ouvintes. Cada performance produz um documento autorizado. Por isso é que versões diversas de um romance ou evento ocorrem, sistematicamente, transformadas. Este é o caso dos romances tradicionais, nas várias versões do cordel nordestino, e das cantorias em seus diversos contextos de performance. (RAMALHO, 2001, p. 18)

Ainda confirmando o posicionamento de Donzílio Luiz, Márcia Abreu afirma que “a vida nordestina parece ser o palco e a fonte dos folhetos” (ABREU, 1999, p. 136). Nessa perspectiva do registro e produção oral, variados são os modelos e regras de produção de repente, criados e desenvolvidos ao longo dos anos, devendo ser seguidos com precisão e que são exigidos nos desafios e encontros de repentistas. Impondo aos poetas cantadores um conhecimento prévio das normas e formulações de improviso. Mas há também as canções, que são músicas com letras fixas, ou seja, sem improviso, criadas pelos cantadores. Assim, o repentista pode fazer uma apresentação e não ocorrer o desafio, o improviso.

Segundo Donzílio Luiz, os versos da cantoria, ou “pés”, originados através da métrica, rima e criatividade, são “presos” ao tema solicitado, produzidos seguindo o tema proposto, em que também são contadas a quantidade de sílabas. Se uma cantoria é constituída por dez “pés” decassílabos, temos: dez versos de dez sílabas. Mas também pode ocorrer de uma cantoria ser constituída por dez “pés” sete silábicos. Assim teremos: dez versos compostos de sete sílabas. E dessa maneira, toda a cantoria deverá seguir a estrutura vertical e horizontal. Ou seja, o cantor deve metrificicar a quantidade de versos e sílabas às quais constituirão o improviso.

Luis da Câmara Cascudo, prefaciando o livro de Leonardo Mota, em junho de 1960, página 17, apresenta os gêneros poéticos inicialmente utilizados e registrados no período:

- I. Obras de seis, sete e oito pés
- II. Moirão
- III. Martelo
- IV. Obra de nove-por-seis
- V. Ligeira
- VI. Quadrão
- VII. Gabinete
- VIII. Galope
- IX. Embolada
- X. Dez pés em quadrão

Câmara Cascudo, no mesmo prefácio de Leonardo Mota, informa ainda que “nem todos êses gêneros resistiram ao tempo ou eram comumente empregados pela maioria dos cantadores profissionais. Tinham e continuam tendo, preferências por determinados modelos e divisões na cantoria.”. Posteriormente, descreve os mais utilizados pelos poetas, tecendo comentários e informando as características de alguns gêneros:

- I. Moirão. Sete versos. ABCBDDDB.
- II. Sextilha. Parcela. ABCBDB. O verso comum no desafio.
- III. Galopes. De dez pés. Com vários nomes. Os típicos: - ABBAACCCDDC.
- IV. Quadrões. Oito e dez pés. Dialogados como o Moirão.
- V. Martelos. Preferencialmente de 10 pés. O Galope é modalidade.
- VI. Modelos de audição: glosas, quadras (raras), quintilhas. Quase morta a Ligeira. Quem canta a Ligeira morre dela, dizia Serrador a Leonardo. Não creio que haja sido a forma inicial e usada, antigamente, no desafio e sim 'divertimento' para o auditório, como o 'Galope beira-mar', 'Gemedeira', 'Você cai', e outras agilidades nos nossos dias.

E por fim, Câmara Cascudo faz uma afirmação importante: “a forma primitiva e legítima do desafio foi a quadra, simples, ABCB, já popular nos finais do séc. XVIII, no sertão. As demais são posteriores a 1870” (MOTA, 1961, p. 16).

Anos depois, Alves Sobrinho (2003, p. 38) elenca as seguintes modalidades<sup>3</sup> de repente:

- I. Portuguesa ou Recitativa
- II. Espanhola ou Espinela
- III. Parcela ou Carretilha
- IV. Martelo de seis pés
- V. Martelo agalopado
- VI. Galope à beira mar
- VII. Meia quadra
- VIII. Quadrão grande
- IX. Os dez de queixo caído
- X. Gabinete repetido
- XI. Os dez de adivinhação
- XII. Coqueiro da Bahia
- XIII. Oitava em quadrão
- XIV. Quebra cabeça

---

<sup>3</sup> Também denominado gênero, o qual determina a quantidade de sílabas. O termo modalidade é utilizado pelos repentistas e cantadores da Casa do Cantador, como Donzílio Luiz, Valdenor de Almeida, João Santana, dentre outros.

- XV. Quadrão mineiro
- XVI. Quadrão perguntado: (dialogado)
- XVII. Mourão dialogado
- XVIII. Dez pés em quadrão
- XIX. Gemedeira
- XX. Brasil de pai Tomás
- XXI. Brasil de caboco, de mão preta e pai João
- XXII. Martelo alagoano
- XXIII. Martelo miudinho
- XXIV. Mourão de cinco pés
- XXV. Oitavão rebatido
- XXVI. Oitava corrida
- XXVII. Nonilha ou Toada alagoana

Dentre todas as modalidades apresentadas, Pedro Mendes Ribeiro (*apud* ALVES, 2008, p. 42), elenca uma nova classificação de modalidades:

- I. Quadra
- II. Ligeira
- III. Sextilha
- IV. Gemedeira
- V. Quadrão; Oito a Quadrão, Quadrão à Beira-mar, Quadrão Mineiro, Quadrão Paraibano, Quadrão Trocado, Dez a Quadrão, Quadrão de Meia Quadra
- VI. Mourão: Mourão de Pé Quebrado, Mourão de Cinco Linhas, Mourão de Seis Linhas, Mourão de Sete Linhas, Mourão Caído, Mourão Voltado, Mourão Perguntado, Mourão Beira-Mar
- VII. Décima: Parcela de Quatro Sílabas, Parcela de Cinco Sílabas, Martelo Agalopado, Galope à Beira-Mar, Galope Alagoano, Galope Miudinho, Dez de Queixo Caído, Brasil “Caboco”, Mote
- VIII. Oitavão Rebatido
- IX. Nove Palavras por Três
- X. Nove Palavras por Seis
- XI. Toada Alagoana
- XII. Gabinete
- XIII. Dezoito Linhas
- XIV. Embolada

Observa-se que, ao longo dos períodos registrados, houve a inclusão de novas modalidades criadas e desenvolvidas, acrescentando as possibilidades, dificuldades e variedades de improviso. Todas essas formas de produção do repente são originárias da cultura popular

nordestina, consideradas não eruditas ou acadêmicas, produzidas por pessoas comuns distantes da elite pensante, e que possuem regras próprias, estruturas formatadas e que exigem do poeta repentista um alto grau de acuracidade e domínio conexo. Inicialmente, essa arte regional era considerada uma cultura de iletrados, sendo discriminados social e politicamente diante da “burguesia” brasileira (SUASSUNA, 2008, p. 154). No entanto, a construção e estrutura do improviso realizado pelos repentistas abrangem uma complexidade composicional, detentora de regras, rigor silábico entre estrofes, coerência, tonicidade, rima, métrica, experiência de vida, domínio da viola e percepção do tema proposto, exigindo do poeta do repente um alto grau de conhecimento e percepção de mundo para o desenvolvimento de sua arte e produto de sua cultura. Suassuna afirma que “de tudo aquilo que o Povo cria para viver ou para se deleitar e que, tendo sido criado à margem da civilização europeia e industrial, é, por isso mesmo, mais peculiar e singular” (2008, p. 156). Ou seja, a arte popular é produto do povo, para o povo e riquíssimo em essência (identidade contextual).

Durante a entrevista Valdenor de Almeida, cantador atuante na Casa do Cantador, explica o funcionamento (sistema) do repente. Valdenor indica que o repentista estrutura a cantoria, sua composição, a partir da contagem de sílabas. Ou seja, a métrica é a contagem de sílabas. Nisso, toda e qualquer modalidade de repente é e será estruturada com a contagem das sílabas que formam as palavras, exigindo por parte do cantador, um raciocínio rápido de resposta ao desafio instituído. O cantador lembra que “o mundo do repentista envolve: o repente, as canções (músicas e poemas) e as declamações (sendo, em maioria, voltadas para o humor)”.

O repente, quando escrito, viabiliza exemplificar e traduzir as regras iniciais, principalmente, aos leigos. Todavia, para os vivenciadores dessa arte, só de ouvir e acompanhar a performance de poetas cantadores já é possível compreender e acompanhar o desenvolvimento da modalidade e cumprimento exato de regras e padrões de improviso. Os cantadores raciocinam utilizando a métrica para verificar a eficácia do verso e cantoria. A métrica é o estímulo inicial para a produção versificada.

Conforme indicado anteriormente nos exemplos de Câmara Cascudo, as modalidades de repente possuem versos, também denominados “linhas” ou “pés”, considerando os versos rimados. Para exemplificar a proposta composicional do repente, será apresentada uma sextilha, tradicionalmente utilizada como modalidade inicial nas apresentações, constituída

por uma estrofe com seis versos ou “pés” – cujos versos segundo, quarto e sexto são rimados – apresentada por Leonardo Mota (1961, p. 131), de autoria de Leandro Gomes de Barros, nome respeitado pelos poetas da Casa do Cantador, transcrita exatamente como disposta no livro, tendo a cegueira da sorte como temática, com grifos meus visando identificar as conexões frasais e de rima:

Quando a desgraça quer vir  
*Não manda avisar ninguém,*  
Não quer saber se um vai mal  
*E nem se o outro vai bem,*  
E não procura saber  
*Que idade o Fulano tem...*

Não especula se é branco,  
*Se é preto, rico ou se é pobre,*  
Se é de origem de escravo  
*Ou se é de linhagem nobre!*  
É como o sol quando nasce:  
*O que achar na terra cobre!*

Outra sextilha de Firmino Amaral, citado por Leonardo Mota (1961, p. 132), também transcrita exatamente como disposta no livro, a respeito da vida dos piauienses sertanejos com grifos meus:

Todo Piauí é digno  
*De grande admiração,*  
Seu povo é muito cordato,  
*É forte na criação;*  
O que mais nos admira  
*É a sua alimentação.*

A carne lá é melhor  
*Do que em qualquer Estado;*  
Lá o gado, pra ser morto,  
*É, primeiro, examinado!*  
Lá, pra boi magro e doente,  
*Urubu já tem Mercado...*

O leite do Piauí  
*Cria o pequeno inocente,*  
Até ficar babaquara,  
*Todo lutrido e luzente...*  
Cachorro lá já conhece  
*Leite de vaca doente...*

A coalhada saborosa  
*Dá apetite e desejo,*  
É o regalo da vida  
*De todo bom sertanejo!*  
Com batata e jerimum  
*O Piauí não faz queijo...*

Nós lá só comemos peixe  
*Com um dia de pescado,*  
Com dois ainda se come  
*Quando o peixe fresco é assado...*  
Lá, peixe assim de três dias  
*Gato já tem vomitado...*

Lá tem plantas como nunca  
*Em outro lugar eu vi*  
Como algumas que eu conheço  
*Mas aqui nunca comi.*  
Tudo de lá para mim  
*É diferente daqui!*

Com relação à verdura,  
*Piauí é sem igual,*  
Planta-se com abundância  
*Do centro pra Capital,*  
Porque nos vem a semente  
*De Paris e Portugal.*

Nesses dois exemplos de sextilhas um fato é comum: a clareza dos versos e conteúdo, possibilitando o bom entendimento a todos os ouvintes no momento da performance, ou, no caso, futuros leitores. No primeiro, o poeta Leandro Gomes de Barros elenca situações presentes na vida de qualquer ser humano, relacionando *desgraça* e *sorte*, *rico* e *pobre*, *branco* ou *preto*, e por fim, corroborando com o dizer popular: “o sol nasce para todos”,

considera que a desgraça pode atingir qualquer pessoa, em qualquer tempo. No exemplo de Firmino Amaral, o Piauí, Estado e povo, é destaque. Considera que a carne, o leite, a coalhada, as plantas e as verduras são as melhores em relação aos outros Estados. Valorizando as características da criação, formação e modo de vida do piauiense. Ou seja, segundo o poeta, no Piauí tudo é melhor. Sentimento de contentamento e prazer pelo Estado e o que nele há. E ainda elenca a participação de países europeus na contribuição e formação dos processos iniciais que resultaram na globalização – o contato próximo de culturas, comércio e países distintos.

Os poetas cantadores apresentam as características e particularidades de suas vivências e conhecimentos adquiridos. Utilizam linguagem comum, coloquial, didaticamente própria para a produção letrada-musicada, de fácil entendimento e compreensão para o ouvinte/admirador dessa arte. Isso não quer dizer que o público e plateia que tem a oportunidade de ouvir e acompanhar uma cantoria seja iletrada, leiga ou com processo cognitivo baixo. Mas a simplicidade é a riqueza e marca dessa arte e dos seus intérpretes, alcançando a todos, sábios e incultos, letrados e vividos, novos e anciãos, nordestinos e não regionais.

Em minhas observações percebi que toda a criação do repente obedece ao proposto, não podendo desvirtuar, ou mesmo, adaptar alguma palavra para a formulação final de rima, como “José” com “Muié” (abreviação coloquial da palavra: mulher). Caso ocorra o uso desse tipo de subterfúgio para finalizar a rima, o cantador pode ser “prejudicado” em uma possível avaliação de sua cantoria em festivais e eventos de competição, tanto pela plateia como pela banca de avaliação. Assim, no mesmo momento, o público percebe e desconsidera o valor da cantoria. Por isso, deve-se manter a estrutura formal das palavras e encaixá-las na cantoria em sua integralidade e ortografia original.

Esses padrões explicitados apresentam o domínio necessário ao cantador, cujo diálogo e discussão, no momento da apresentação, são fundamentais para o fortalecimento de uma arte musicada, cuja dimensão extrapolou fronteiras geográficas e culturais.

## 1.1 “De-repente”: identidades culturais e diáspora

A dinâmica que contribui para a leitura de identidades e de formação de diáspora apontam os processos, personagens e locais, a princípio, relevantes. E a partir disso, contribuem para uma reflexão que visam a compreensão e esclarecimento de fatores históricos, sociais e vertentes da atualidade a partir das “novas” mudanças. Nessa perspectiva, os próximos subitens procuram apresentar a identidade e diáspora e suas possíveis inter-relações.

### 1.1.1 Identidade Cultural

O aspecto central de questionamento sobre cultura e, posteriormente, identidade, é a compreensão da distinção que envolve os dois termos e a compreensão de três personagens inter-relacionando-se: indivíduo, sociedade e cultura. Para Stuart Hall, o indivíduo é o agente social que, com seus pares, tentam “construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade ‘original’” (HALL, 2003, p. 52). A sociedade é o resultado do viver comum, do comunicar, da proximidade, do agrupamento de indivíduos que propõem e complementam a comunidade e os alicerces multiculturais, podendo contribuir para várias versões de multiculturalismo.

As sociedades multiculturais não são algo novo. Bem antes da expansão europeia (a partir do século quinze) – e com crescente intensidade desde então – a migração e os deslocamentos dos povos têm constituído mais a regra que a exceção, produzindo sociedades étnica ou culturalmente ‘mistas’”. (HALL, 2003, p. 55)

Thomas Turino nos apresenta uma outra percepção do termo cultura e das formas de expressão em relação à cultura:

More recent conceptions have moved away from the idea of culture as a unified whole and the idea that each society is accompanied by a culture; the focus on the supra-individual character of culture has been augmented by an interest in the dialectical interplay between individuals and broader cultural patterns. The concept of *habits* is helpful here. Just as the *self* is the composite of habits guiding everything an individual thinks and does, we can think of *cultural phenomena* as consisting of *habits of thought and practice shared among individuals* within social groups of varying sizes and specificity and along different lines of common experience and identification. Shared habits are often imitated from earlier generations. To

help shift our understanding away from the idea of culture as a unified entity to the notion that everything in social life has a cultural component, I prefer to avoid the noun and use the adjectival form whenever possible – “cultural realm”, “cultural practices”, “cultural group”, and so on – because the grammatical structure of our language can influence how we think about phenomena. (TURINO, 2008, p. 95, ênfase do autor)

E acrescenta ainda que:

The term culture is often used in everyday speech as if it were a synonym for society (...). Thus rather than thinking about “culture” as a unified entity, it is better to conceptualize the cultural realm in a more flexible way. since people will identify with others because of shared habit trajectories, I suggest the terms cultural cohort or identity cohort to social groupings that form along the lines of specific constellations of shared habit based in similarities of parts of the self. (TURINO, 2008, p. 109-111).

As observações de Turino contribuem para uma compreensão ampla das características das práticas individuais, fortalecendo as atividades culturais e suas influências, cujos hábitos identificam e unem os semelhantes. O processo de organização, derivado da junção de pequenos personagens e estruturas, demanda análise de focos e alternativas de compreensão detalhados, visando apreender as ideologias e características de formação ou deformação, fatores geradores do processo acumulativo. Eagleton (2011, p. 13) afirma que “o cultural é o que podemos mudar...”, mas complementa “cultura também é uma questão de seguir regras, e isso também envolve uma interação entre o regulado e o não regulado”.

O nascituro é inserido em um ambiente e dele faz parte de forma ativa ou passiva. Ativa se predispõe a opinar e gerar análises, questionamentos, soluções e manutenção dos fatos já presentes. Passiva se somente seguir tais regras e padrões. Mas mesmo imitando e acompanhando, impõe uma mutação indireta e influente, pois o viver e estar não é mecânico e monótono. Envolve dinâmica.

Regras, como culturas, não são nem puramente aleatórias nem rigidamente determinadas – o que quer dizer que ambas envolvem a ideia de liberdade. Alguém que estivesse inteiramente eximido de convenções culturais não seria mais livre do que alguém que fosse escravo delas. (EAGLETON, 2011, p. 13)

Inicialmente, identidade envolve “o quê identificar?” e “quem o identifica?”. O primeiro

compreende a necessidade de caracterizar antes mesmo de identificar. Algo só é identificado após a assimilação de singularidade, seja através de características próprias ou equivalentes – não iguais, mas podendo ter valores iguais perante os sujeitos – detalhes, nuances, conteúdo. O sentimento só é identificado a partir do momento em que é compreendido por um ser vivo. Pois para isso é necessário estar apto à disposição, sensível. Se é afeto, alegria, pesar ou tristeza. Ao passo da compreensão, há a identificação. O sujeito identificador é o analista. Aquele que observa atentamente, examina, critica, investe tempo e metodologias de compreensão daquilo que se pretende identificar. Para a identificação de tonalidade de uma obra ou peça musical, seja instrumental ou vocal, faz-se necessário a verificação crítica das estruturas melódicas e/ou harmônicas e, a partir disso, a sua constatação e definição.

Alice Satomi, em comunicação apresentada no III Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET) do ano de 2006, desenvolve um estudo sobre a produção musical de imigrantes, focando nas minorias étnicas urbanas presentes no Brasil. A partir da constatação de que até o final do século XX havia um maior interesse por parte dos estudiosos a respeito das “minorias distantes... do próprio contexto do pesquisador – este, geralmente, proveniente de grandes centros urbanos” (SATOMI, 2006, p. 44), a autora ressalta vários grupos étnicos localizados na cidade de São Paulo, mas afirma a necessidade de maior aprofundamento e estudo de tais encontros culturais/sociais e identitários e expressa:

A prática musical de tais comunidades constitui um terreno fértil para análise de causas e efeitos do contato cultural. Conforme o grau de cristalização ou hibridização do repertório podem ser reveladas atitudes de afirmação da tradição, de resistência, adaptação ou integração ao país receptor. (SATOMI, 2006, p. 45)

Em seu estudo, Satomi especifica e apresenta as análises e estudos de outros autores sobre as produções musicais japonesas no Brasil, e procura acompanhar os desenvolvimentos, ou continuidade de identidade da cultura dos imigrantes japoneses em São Paulo, suas abordagens, perspectivas e tendências majoritárias. E afirma que “o contexto histórico-social e a conduta cultural tornam-se mais relevantes e atraentes do que a conduta musical em si” (SATOMI, 2006, p. 47).

Nessa perspectiva, a identidade de determinada cultura e o agrupamento humano demandam mudanças. Embora os constituintes da sociedade cultural mantenham determinadas atitudes,

crenças, festividades, valores, ideologias e “tradições” e perspectiva de manutenção, haverá um intrínseco e singelo processo de retenção e com-vivência do(s) outro(s), do externo e de novos contextos de relacionamentos sociais.

Na pesquisa de Euridiana Silva Souza, cuja proposta é estudar a “construção da identidade musical e social nas igrejas Batistas de Divinópolis / MG”, alguns fatores se destacam a partir do processo histórico, social, possíveis distanciamentos etários – público infantil, juvenil, adulto e idosos – a partir dos gostos musicais e estrutura formal ou tradicional das atividades inclusas na liturgia das igrejas.

Ao verificar o repertório musical desenvolvido nos cultos e seus produtores, a autora encontra uma distinção quase generalizada: os mais velhos optam e preferem entoar cânticos do Cantor Cristão, hinário e “símbolo musical ‘sagrado’” (SOUZA, 2006, p. 137) vinculado a uma tradição americana, enquanto os mais jovens escolhem músicas com variação rítmica, atual, instrumentos variados e utilização de mais intensidade sonora no momento das apresentações. E essa estrutura e vínculo social, diante do encontro dos fieis no mesmo lugar de culto, sob o qual possivelmente deveria haver perpetuação cultural vinculada à tradição, faculta o entendimento da continuidade cultural, afirmada por Souza ao concluir:

Podemos observar categorias internas e externas no ‘todo cultural’ batista. As categorias externas estão relacionadas diretamente às pessoas que constituem esse todo: faixa etária, níveis socioeconômicos, gênero, gosto, esses são fatores externos e, cada grupo desses fatores, combinados entre si, formam as parciais dessa cultura. Assim, não podemos falar de uma identidade batista baseada apenas nos chamados “princípios denominacionais batistas”, mas, na soma desses e da permutação dos fatores externos.

O que pude perceber é o fato de as insatisfações que se formam devido à diferenças de faixas etárias, gosto, pensamento e relacionamento se darem via musical. Em tese, a música, no contexto religioso, não serve aos homens, mas é algo oferecido a Deus, entretanto, ela acaba por servir aos homens também, visto ser produzidas e compartilhadas por eles. Apesar de uma igreja ter em seu discurso os princípios cristãos da união e do amor, a humanidade de cada um faz-nos lembrar que *onde existem pessoas existem diferenças* [...]. (SOUZA, 2006, p. 141, grifo meu)

Nos exemplos apresentados, as características de processo de existência e singularidade se tornam claras para quem as observa, analisa e questiona. Objetos, gerações, costumes, olhares, (não) intenções, valores e conceitos presentes em suas comunidades contribuirão

direta ou indiretamente para um resultado: identidade contextual. Ou seja, o entendimento do ser, do ambiente, dos objetos, dos olhares e expressões, o pensar, as ações, a vivência e atividades comuns, o período, dentre outros. Tudo favorecendo à configuração peculiar do conjunto, apesar de não ser fixa.

Esses detalhes também se aplicam ao repente e sua produção na Casa do Cantador, pois o ambiente físico só possui vida a partir da atuação e união de cantadores, público, fatos e conexões envoltas no repente. Assim, a apresentação de cantoria

É um momento em que imagens são construídas e comunicadas. Imagens que se referem às afirmações da identidade nordestina, mas que também nos permite perceber que idéias sobre a tradição e o cantador estão sendo reavaliadas e ganhando novas nuances. O evento ritual é pensado enquanto uma forma de comunicação, expressando representações sociais, edificações de imagens, modos de inserção e afirmação do indivíduo no meio urbano. É o momento privilegiado para a exibição do modo de fazer a cantoria, do ser cantador e para a consolidação de uma nova imagem dessa manifestação cultural e de seus promotores. (OSÓRIO, 2006, p. 67)

### **1.1.2 Diáspora**

O Brasil, em perspectiva histórica, foi sendo alcançado, do litoral para o interior, da perspectiva rural para a urbana. Conforme percebido por Darcy Ribeiro (1995, p. 198), o país viveu o êxodo rural no século XX como resultado da industrialização e urbanização. Contribuindo também para novas formações geopolíticas de expansionismo e desenvolvimento, destacando os incentivos governamentais para o centro-oeste do Brasil. Inicialmente o litoral concentrava grande parte da população, oriunda da miscigenação entre povos e culturas. Mais tarde, com o propósito de centralizar ou expandir interiormente o país, através de ferrovias e vias para transporte terrestre, com indústrias e novos fatores de produção que possibilitariam aumento de riquezas no país, ampliação dos serviços públicos, e a troca da capital da República, do Rio de Janeiro para Brasília, houve a migração interestadual de milhares de pessoas, com representatividade de nordestinos, que contribuíram para a construção de cidades, casas, estradas, dentre outros. No entanto, de acordo com Fontes

Os migrantes rurais nordestinos não foram apenas reflexo de forças econômicas determinadas externamente, embora estivessem imersos nelas.

Eles também foram agentes do seu próprio movimento e dessa forma, através de estratégias diversas, contribuíram na modelagem do processo migratório. (FONTES, 2002, p. 66)

Com todas as adversidades já enfrentadas em suas terras de origem, não foi diferente nos novos destinos. Parte dos nordestinos migraram visando uma melhor condição de vida, emprego, manutenção de suas vidas e famílias e esperanças. Com isso, houve também novas formas de organização social e de estruturas culturais, ou novas compreensões de processos e desenvolvimentos de expressões e atividades, incluindo as práticas dos repentistas em suas novas cidades. Fontes, avaliando esse processo de migração dos nordestinos, ainda complementa que

Evidentemente, para uma grande parte dos trabalhadores a migração assumia um caráter permanente. (...) o tipo de estratégia de deslocamento familiar (em geral em etapas) e a inserção no mercado de trabalho nas regiões receptoras eram alguns dos fatores que, em geral, definiam a permanência ou não do processo migratório. (FONTES, 2002, p. 71)

A partir de experiências vividas na visita de campo e contato com os cantadores ceilandenses, foram perceptíveis algumas dinâmicas processuais distintas, tais como: interior *versus* urbano, letra *versus* música, repentista *versus* público, artista *versus* poeta, plantação *versus* concreto, canto *versus* improviso, utopia *versus* realidade, cantoria *versus* lazer. E nesse ínterim, o cantador encontra o campo de atuação, o alvo e o produto de sua arte. Campo de atuação, diante da imensidão a percorrer geográfica, ideológica e poeticamente, visando levar até ao povo a demonstração de um fazer musical, talvez recriminado ou não prontamente entendido pelos não regionais, mas vivido e agraciado com a atenção e apreciação estética de particulares, regionais. Alvo, diante da finalidade proposta pelos próprios repentistas: ser, divulgar e ter orgulho de ser sertanejo, nordestino, e apresentar a todos o que fazem, como fazem e por quê fazem a música-poesia-improviso-arte. E o produto de arte do cantador é o despertar para o pensar “na hora”, “de repente”, raciocinar com rapidez, com temas propostos por desconhecidos e métricas a seguir, para “vencer” o parceiro, através da construção de frases melódicas com a devida coerência da arte, ou seja, o desafio improvisado, a cantoria. Assim, esse contexto é o conjunto de práticas e ao mesmo tempo o modo de agir e ser que constitui o conjunto de práticas.

Duas constatações são importantes: a atuação do repentista enquanto habitante de cidades interioranas em contraposição ao repentista no setor urbano, morador em metrópoles. No interior, em regiões rurais e sertanejas, o repentista é inserido na cultura e partícipe de mudanças e/ou inovações – aperfeiçoamento de algo que já existe. Relaciona-se com maior tranquilidade com seus pares, podendo desenvolver a cantoria como hobby, revivendo as memórias e contribuir para o fortalecimento das relações entre as várias gerações, favorecendo a interligação do “papel social do cantador e sobre o campo social da cantoria” (SAUTCHUK, 2012, p. 42). O cantador é familiar ao povo, seu campo social, e este o conhece e aprecia sua obra. As gerações acompanham o fazer do repentista e sua complexidade produtiva – termo utilizado para os externos ao repente, pois para os regionais essa arte não é complexa – ao qual exerce sua função: entreter a comunidade ouvinte.

Nessa perspectiva, de acordo com Antônio Lisboa em declaração ao documentário “Poetas do Repente” (2008), o poeta do repente migrou para as cidades, e se tornou urbano e periférico. Isso não significou e não expressa atribuição à passividade diante do desconhecido e incerto, mas uma nova oportunidade de visualização do contexto social e consequente produção artística condizente com a recente realidade. Em novos espaços o cantador também sofre mutações de atividades e acaba sendo responsável por todo o decurso (criação, produção, divulgação e distribuição de sua arte). Sautchuk (2012, p. 40) reconhece com clareza esse processo ao afirmar que “... a prática da cantoria fora do Nordeste se baseia não em um tradicionalismo idealizado do passado sertanejo, mas na capacidade desta arte de construir significados sobre a condição social de seus participantes”.

Ou seja, o processo criacional do cantador retratará a historicidade e o conhecimento do sertão advindos da experiência e vivência interiorana. Mas também revelará o caráter urbano e formal do viver em uma sociedade com novas demandas e anseios, construindo significados e significações, frutos do produto de sua arte contextualizada, presenciando outros afazeres e atividades e participando de uma construção civil através da arte e do trabalho.

Em cidades urbanizadas surgem outros desafios, contato com novos e distintos ritmos e produções sonoras, outras manifestações artísticas conveniadas a instituições públicas e/ou privadas, contato com representatividades políticas, dificuldade de acesso a ambientes musicais segmentados e preconceito com o novo (diferente), tanto do *insider* como do *outsider*.

Pensar o cantador é refletir sobre o seu papel enquanto resultado de uma matriz nordestina e sua derivação identitária. Cláudio Braga e Gláucia Gonçalves (2008), analisando as perspectivas envolvidas na reterritorialização de pessoas diante do modelo econômico global vigente, o qual força a troca de país e dispersão de grupos étnicos, afirma que:

diáspora e etnicidade são noções afins: aquela é o resultado da dispersão de grupos étnicos. A diáspora, por excelência, é um conceito espacial, ao passo que a etnicidade sempre se pautou em questões de identificação cultural. No entanto, a ideia de espacialidade atribuída àquele termo vem cedendo lugar a uma visão que também é cultural, ou um espaço simbólico, por assim dizer, de contato cultural, na medida em que a acepção mais ampla de discurso diaspórico gradualmente subsumiu a abordagem às diásporas históricas. (BRAGA; GONÇALVES, 2008, p. 85)

Contribuindo com essa estrutura textual e ideológica, Willian Safran (*apud* BRAGA e GONÇALVES, 2008, p. 85) apresenta a dispersão geográfica e também a memória coletiva dos que se propõe a viver em um novo lugar. A alimentação dessa memória, ou seja, a proposta de manutenção da “viva recordação” é o grande desafio atribuído à comunidade diaspórica. Pois reviver uma lembrança, passado, não garante o mesmo prazer, no presente, e nem mesmo o interesse das próximas gerações.

Denise Fagundes Jardim (2007), ao iniciar o seu texto sobre famílias palestinas instaladas no sul do Brasil, atribui a sua curiosidade de pesquisa a alguns detalhes identificatórios. Segundo a autora

Faziam parte das iniciativas coletivas: a ‘Sociedade Árabe Palestina Brasileira Beneficente’ (conhecida como o ‘clube árabe’), o ‘Central Palestino’ (um time de futebol que competira nas eliminatórias do departamento de Rocha visando o campeonato nacional uruguaio) e as ‘festas de casamento’, em trajes trazidos da Palestina. Além dessas atividades sociais, lúdicas e públicas no Chuí e Santa Vitória do Palmar, produziram monumentos, nomes de ruas e desfiles em comemoração ao ‘Dia da Terra’ (30 de março) tomado do calendário político da militância da Organização da Liberação de Palestina (OLP). *Tratava-se de símbolos que movimentavam pessoas acerca da origem árabe e faziam circular eventos e documentos sobre a presença de palestinos na localidade. Era patente que acontecimentos internacionais se refletiam e revitalizavam a vida local.* (JARDIM, 2007, p. 195, grifo meu)

Todos os símbolos que identificam o povo palestino no Brasil, de acordo com a autora, viabilizam a noção de identidade territorial aplicada a um novo espaço, cuja migração geográfica não distanciou o senso de pertencimento e a nacionalidade árabe, transportando para o novo país e cidade a concepção e construção de atividades sociais, revisitando costumes e reconhecimentos originários. Além de fortalecer as novas gerações “brasileiras” na cultura árabe. Jardim acrescenta que “a própria percepção do território é mediada por parentes que guardam a memória do lugar” (JARDIM, 2007, p. 210), cooperando para uma recriação local oriunda de herança cultural e “significado da ‘família espalhada’”(JARDIM, 2007, p. 212).

Em um dos mais famosos estudos sobre esse assunto, Stuart Hall (2003, p. 25) reflete sobre o povo caribenho que migrou para o Reino Unido. Verifica que a identidade cultural de um povo se encontra além da terra, do país de origem. Com o passar dos anos se transforma em “identificação associativa”, ou seja, o senso de pertencimento do país materno e a conexão entre as gerações, mesmo que exiladas. E que, mesmo com o “religar a suas sociedades de origem”, o tradicional e o autêntico se misturam, concatenado por semelhanças, mas também diferenças, propiciando o sincretismo. Através de sua análise, é perceptível o processo em que a cultura se instala. Hall inicia sua fala questionando uma transição, ou seja, um “deslocamento” de emigrantes que mantêm uma “identidade cultural” e a relação, distante geograficamente, mas presente, com a “terra de origem”. Insta: “Como imaginar sua relação com a terra de origem, a natureza de seu ‘pertencimento’?”. E acrescenta: “Como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento, após a diáspora?”.

Com isso, o autor nos apresenta a validade da pesquisa diaspórica diante do contexto e complexidade que envolve uma cultura e povo, e sob a qual também validará minha pesquisa e análises “... a questão da diáspora é colocada aqui principalmente por causa da luz que ela é capaz de lançar sobre as complexidades, não simplesmente de se construir, mas de se imaginar...” (HALL, 2003, p. 26).

Hall, ao apresentar e analisar o início dos estudos culturais, suas perspectivas históricas e características oriundas do período pós-guerra, afirma que “a cultura era o local de convergência” (p. 134). E continua o texto procurando teorizar cultura, entendendo que “o conceito continua complexo” (p. 134). No entanto, a partir da fala de Raymond Williams, em *The Long Revolution*, destaca que cultura é “a soma das descrições disponíveis pelas quais as

sociedades dão sentido e refletem as suas experiências comuns... a concepção de cultura é, em si mesma, socializada e democratizada” (p. 135). Seguindo esse raciocínio, o processo de diáspora, também complexo, – seja pela dinâmica geográfica, de aceitação, senso de novo pertencimento e compreensão de novas dificuldades – também poderá conduzir ao fortalecimento dos significados e significantes sociais, os quais através do poder comum fazem “parte do processo geral que cria convenções e instituições, pelas quais os significados a que se atribui valor na comunidade são compartilhados e ativados” (WILLIAMS *apud* HALL, 2003, p. 135)<sup>4</sup>.

O desejo de manter e praticar as atividades, costumes, comidas, rituais, sotaque e postura de apresentação, mesmo que em processo diaspórico, ou seja, vinculados a condições de início, meio e fim, desenvolvidos aleatoriamente, também inclui o favorecimento da arte e nela a transmissão e comunicação “de uma civilização plenamente realizada” (HALL, 2003, p.135).

Se a arte é parte da sociedade, não existe unidade sólida fora dela, para a qual nós concedemos prioridade pela forma de nosso questionamento. A arte existe aí como uma atividade, juntamente com a produção, o comércio, a política, a criação de filhos. Para estudar as relações adequadamente, precisamos estudá-las ativamente, vendo todas as atividades como formas particulares e contemporâneas de energia humana. (WILLIAMS *apud* HALL, 2003, p. 135).

Quando alguém, pertencente a uma comunidade, exercendo atividades comuns e coletivas, consumindo e produzindo expressões e manifestando artisticamente o que considera único e singular encontra correspondência e interesse na estrutura das relações sociais, têm-se o princípio do que pode ser identificado como ideologia. Deste modo, finalizo com o questionamento “o que é a ideologia, senão precisamente a tarefa de fixar significados através do estabelecimento, por seleção e combinação, de uma cadeia de equivalências?” (HALL, 2003, p. 164).

---

4 WILLIAMS, R. *The Long Revolution*. Harmondsworth: Penguin, 1965.

## CAPÍTULO 2 – O REPENTE NA CASA DO CANTADOR, EM CEILÂNDIA/DF

### 2.1 A Casa do Cantador

Brasília começou a ser construída em 1956, após o Presidente Juscelino Kubitschek decidir mudar a capital do Brasil, até então no Rio de Janeiro, para o interior, no Planalto Central, Centro-Oeste do país. Com isso, várias pessoas de todo o país foram contratadas para realizar o projeto do Governo, entre eles os nordestinos. E estes, envoltos em novas esperanças de emprego, manutenção e melhoria de vida, viajaram em “pau de arara” a caminho da cidade dos sonhos. Sendo, posteriormente, denominados candangos. Termo depreciativo, que segundo James Holston<sup>5</sup> (*apud* VIDESOTT, 2008) refere-se a

uma corrupção de *candongo*, uma palavra da língua *quimbundo* ou quilombo, dos bantos do Sudoeste de Angola. Era o termo pelo qual os africanos se referiam, pejorativamente, aos colonizadores portugueses. Como tal, veio ao Novo Mundo com os escravos angolanos. (...) A palavra tornou-se o termo geral para as pessoas do interior em oposição às do litoral, e especialmente, para os trabalhadores itinerantes pobres que o interior produziu em grande quantidade. Com esses trabalhadores o termo chegou a [sic] Brasília. (VIDESOTT, 2008, p. 21)

Luisa Videssot ainda acrescenta que “durante a edificação da cidade a palavra mudou de conotação, passando a indicar, elogiando-a, qualquer pessoa envolvida na construção da Capital do Brasil” (VIDESSOT, 2008, p. 21). E estes novos candangos, quando chegaram à Brasília, ainda em construção, eram instalados nos alojamentos das construtoras e nos arredores da futura capital<sup>6</sup>, conforme destaca Edson Beú Luiz “as adversidades enfrentadas pelos candangos já começavam pelos alojamentos, amontoados de camas improvisadas, onde o guarda-roupa era a própria mala ou um simples caixote” (LUIZ, 2007, p. 48).

Com a construção da nova capital e a transferência dos Ministérios e servidores federais, percebeu-se também a necessidade de construção e estruturação de áreas residenciais, além das áreas destinadas aos operários. Assim, o Distrito Federal começou a ser dividido em

---

5 HOLSTON, James. *A cidade modernista, uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

6 Para um maior aprofundamento e entendimento da construção de Brasília ver Silva (1999), Sousa (1983), Teixeira (1982) e Vasconcelos (1978).

Regiões Administrativas, inicialmente servindo como “cidades-dormitório”. Também identificado como a periferia de Brasília. Nas grandes cidades do Brasil como São Paulo, Belo Horizonte, Goiânia, entre outras, vários brasileiros e inclusive os nordestinos encontraram a oportunidade de emprego e contribuíram para a construção dos centros urbanos, mas também para a formação cultural e disseminação de suas origens entre os residentes naturais. Nisso, Brasília-DF, a capital do país, é parte e exemplo.

De acordo com o sítio oficial do Governo do Distrito Federal, Ceilândia agrupou uma quantidade considerável de nordestinos a partir da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI – atual prefixo do nome da cidade), promovida pelo governo do Distrito Federal, visando afastar as favelas dos arredores de Brasília e das cidades satélites já estabelecidas, como Gama, Taguatinga, Brazlândia, Sobradinho, Planaltina, Paranoá e Núcleo Bandeirante – regiões criadas e organizadas respectivamente.

Segundo o texto publicado no sítio oficial da Administração Regional de Ceilândia:

Em 1971 já estavam demarcados 17.619 lotes, de 10x25 metros, numa área de 20 quilômetros quadrados – depois ampliada para 231,96 quilômetros quadrados, pelo Decreto nº 2.842, de 10 de agosto de 1988, ao norte de Taguatinga nas antigas terras da Fazenda Guariroba, de Luziânia-GO, para a transferência dos moradores das invasões do IAPI; das Vilas Tenório, Esperança, Bernardo Sayão e Colombo; dos morros do Querosene e do Urubu; e Curral das Éguas e Placa das Mercedes, invasões com mais de 15 mil barracos e mais de 80 mil moradores. A Novacap fez a demarcação em 97 dias, com início em 15 de outubro de 1970.

Em 27 de março de 1971, o governador Hélio Prates lançava a pedra fundamental da nova cidade, no local onde está a Caixa D'água. Às 09 horas daquele Sábado, tinha início também o processo de assentamento das vinte primeiras famílias da invasão do IAPI. O Secretário Otomar Lopes Cardoso deu à nova localidade o nome de Ceilândia, inspirado na sigla CEI e na palavra de origem norte-americana “landia”, que significa cidade (o sufixo inglês estava na moda). Foi oficiado, na chegada das famílias ao assentamento, um culto ecumênico em ação de graças. (GDF, 2014)

No entanto, somente em 25 de outubro de 1989, através da Lei 11.921, a cidade foi oficialmente identificada e registrada como Região Administrativa do Distrito Federal número 09, ou RA IX, e “o aniversário de Ceilândia é comemorado no dia 27 de março, por força do Decreto nº 10.348, de 28 de abril de 1987”.



**Figura 01:** Representação geográfica do Distrito Federal, com destaque para a cidade Ceilândia. Fonte: [www.brasil-turismo.com](http://www.brasil-turismo.com)

De acordo com Donzílio Luiz, após o ajuntamento de grande parte dos nordestinos, agora ceilandenses, em uma única cidade, os cantadores também começaram a conhecer e se reconhecer em relação aos pares, se agruparam, e realizavam apresentações nos bares e vielas da nova cidade. A aceitabilidade da cantoria já era prevista, diante do público sempre presente assistindo às duplas, disputas e pejejas. Donzílio ainda afirma que, nos primórdios, “todos eram nordestinos em Ceilândia, e fazia-se muita cantoria nos bares”. Sendo, posteriormente, percebido que podiam pleitear um local para realizar suas atividades. A partir disso, vários repentistas, entre eles Donzílio Luiz e o poeta Gongon, começaram a discutir a possibilidade de intermediar junto ao governo do Distrito Federal um terreno para uma futura instalação fixa para a profusão da cantoria, gerando conforto a todos, e garantia de estabilidade da cultura nordestina em Ceilândia, por ser uma cidade que começava a se consolidar para a arte devido ao agrupamento de um número considerável de cantadores, deixando as dificuldades, os bares e locais anteriormente improvisados para a realização do repente.

A mobilização dos poetas começava a surtir efeitos positivos e a galgar resultados satisfatórios. Liderando a turma surge o poeta Gongon, presidindo a Federação Nacional das Associações de Cantadores Repentistas e Poetas Cordelistas (FENACREPC) em 1985, segundo alguns relatos de Donzílio Luiz, com influência e acesso às autoridades governamentais da época, fator determinante para o alcance da voz dos poetas cantadores aos ouvidos dos governantes. Através desse contato político, ficou mais fácil o conhecimento da

solicitação oficial perante o Estado, e a viabilidade de garantia da idealização e construção de um centro voltado para as manifestações artísticas nordestinas, com preponderância do repente. Uma caravana foi até a residência oficial do governador, segundo Donzílio Luiz, em Águas Claras, e o responsável pelo Distrito Federal assegurou aos poetas a construção da Casa do Cantador. Com a confirmação, os cantadores deixaram de sonhar e começaram a ter esperança do início das obras e das vantagens advindas de um endereço certo. O sonho começa a ser realidade, e a cantoria no DF começaria a ter residência oficial, segundo registros da revista “Casa do Cantador” e de Donzílio Luiz.



**Foto 01:** Placa de inauguração da Casa do Cantador, Ceilândia-DF. Fonte: autor.

Com a proposta de informar e favorecer os registros históricos, Rosa Alves<sup>7</sup>, em sua gestão do centro cultural, publicou uma revista com distribuição gratuita, em maio de 2008, denominada “Casa do Cantador”. Nela há vários informativos e fotos referentes à Casa do Cantador, desde a fundação até entrevistas realizadas no ano de publicação. A foto 02 registra a proposta de construção e arquitetura, com Gonçalo Gonçalves Bezerra e Lourival da Silva – presidente e vice-presidente da FENACREPC – Oscar Niemeyer e José Aparecido – o arquiteto e o

<sup>7</sup> Filha do poeta Gonçalo Gonçalves Bezerra.

governador responsáveis pela obra, identificados da esquerda para a direita respectivamente. De acordo com a mesma revista, em 05 de dezembro de 1985 o governador José Aparecido oficializa a construção do centro cultural. O ofício, com destinação ao próprio poeta Gongon, traz em seu texto a proposta de “seguir o exemplo de João Claudino Fernandes, em Teresina, construindo, também, uma ‘Casa dos Cantadores’”.



**Foto 02:** Projeto de arquitetura de Oscar Niemeyer, Casa do Cantador, Ceilândia – DF. Fonte: Revista Casa do Cantador, 2008.



**Foto 03:** Placa afixada na parede da Casa do Cantador, com a foto do governador à época. Fonte: autor.

Em 09 de novembro 1986 foi criada a Casa do Cantador, vinculada à Secretaria de Cultura do Distrito Federal, única obra projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer em uma cidade-satélite

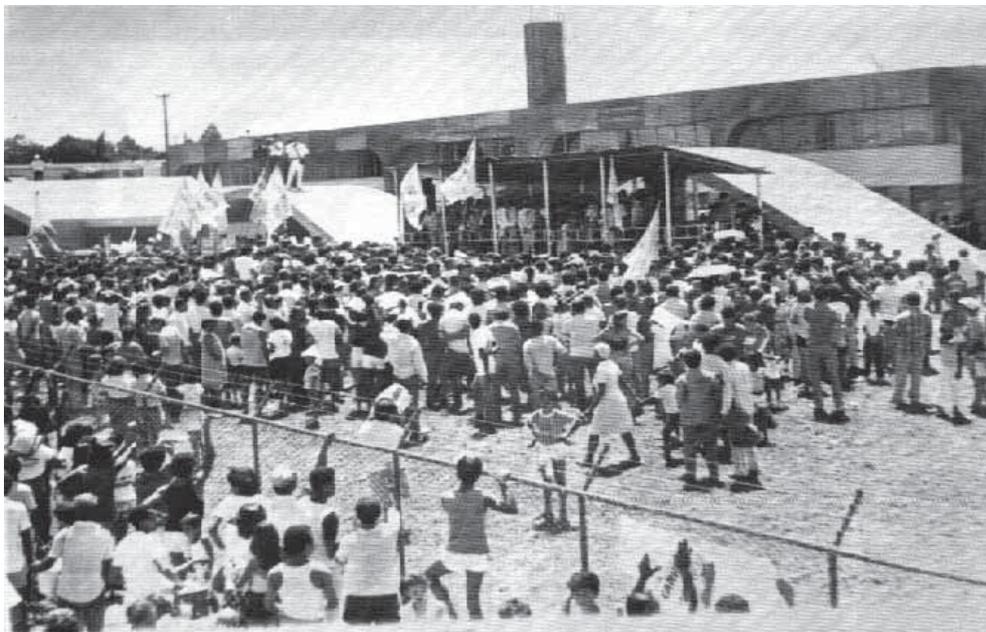
na época, considerada e registrada no sítio da Secretaria do Governo local como “o Palácio da Poesia e da Literatura de Cordel no Distrito Federal”, e na placa de inauguração afixada na parede da Casa como o “Palácio da Poesia”. No centro cultural há também uma biblioteca com acervos de literaturas de cordéis, constituída por exemplares de Jorge Amado e Ariano Suassuna, a Patativa do Assaré. Um fato interessante é que a arquitetura da Casa do Cantador não possui relação direta com o modo de ser do repentista. Por obter um desenho vanguardista, a Casa do Cantador não apresenta similaridade com o fazer do repentista, uma atividade que possui um viés histórico e rural, de manutenção tradicional, em relação a um projeto arquitetônico moderno e urbano. Em minhas visitas questionei alguns cantadores, mas os mesmos não se pronunciavam, com certeza, sobre a contextualização e vinculação do repente com a estrutura física da Casa do Cantador. Para o autor deste texto, a Casa do Cantador é mais do que a obra do Oscar Niemeyer, não extirpando o seu valor, por toda uma contextualização que será apresentada no decorrer desta dissertação, contribuindo para a compreensão do que ela é e representa para os que ali se reúnem.



**Foto 04:** Lançamento da pedra fundamental da Casa do Cantador, Ceilândia-DF. Fonte: Revista Casa do Cantador, 2008.



**Foto 05:** A construção da Casa do Cantador em fase de conclusão. Fonte: Revista Casa do Cantador, 2008.



**Foto 06:** Inauguração da Casa do Cantador, Ceilândia-DF. Fonte: Revista Casa do Cantador, 2008.



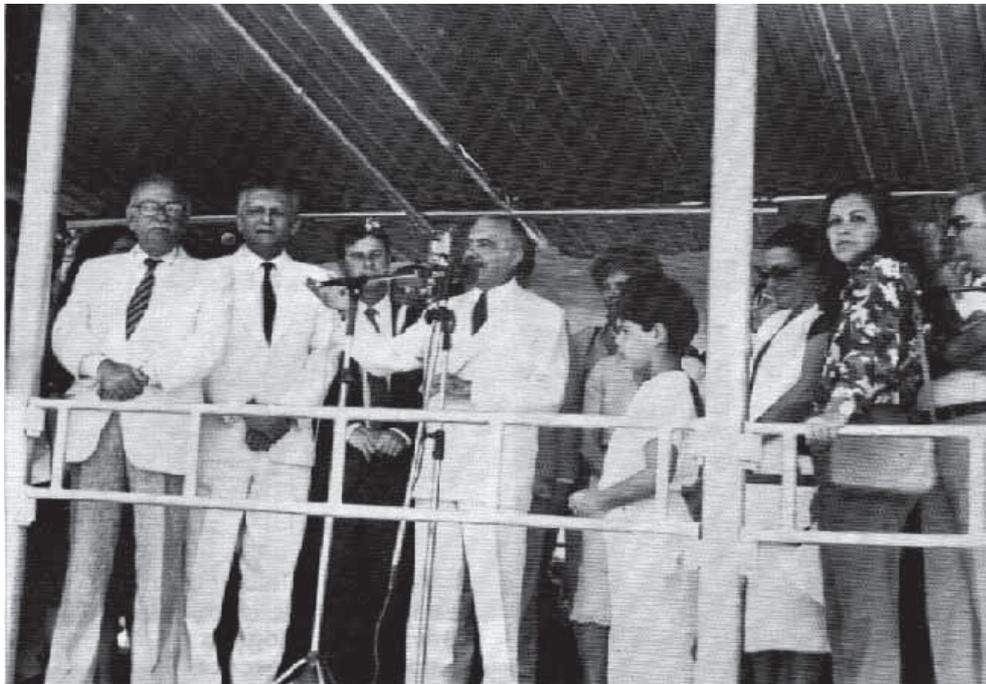
**Foto 07:** Dom José Freire Galvão, arcebispo de Brasília na época, realizando leitura bíblica na inauguração da Casa do Cantador, Ceilândia-DF. Ao lado, o Presidente da República José Sarney e o Governador do Distrito Federal José Aparecido. Fonte: Revista Casa do Cantador, 2008.



**Foto 08:** Doriel de Oliveira, na época, missionário cristão, hoje pastor na Igreja Catedral da Benção em Taguatinga Sul-DF, realizando oração no dia da inauguração da Casa do Cantador, Ceilândia-DF. Fonte: Revista Casa do Cantador, 2008.



**Foto 09:** O Presidente da República José Sarney cumprimenta o presidente da FENACREPC, poeta Gongon, na inauguração da Casa do Cantador, Ceilândia – DF. Fonte: Revista Casa do Cantador, 2008.



**Foto 10:** Discurso do Presidente da República José Sarney. Fonte: Revista Casa do Cantador, 2008.

No dia de inauguração, o Presidente da República, José Sarney, esteve presente acompanhado do então governador do Distrito Federal, José Aparecido. Com o intuito de viabilizar a comunicação e favorecer o contexto de “envolvimento político e ideológico” com os defensores da construção e inauguração da Casa e visitantes, ocorreram vários pronunciamentos dentre os quais poetas repentistas, autoridades religiosas, e o discurso presidencial.

De acordo com o documento disponibilizado na Biblioteca da Presidência da República, intitulado “Inauguração da Casa do Cantador”, o presidente, “muito aplaudido pela multidão”, inaugura a Casa do Cantador, e assiste uma dupla de repentistas. De acordo com Donzílio Luiz de Oliveira, cantador que acompanhou o fato histórico, no dia da inauguração havia, em média, quarenta cantadores, mais a comitiva dos representantes do governo federal e distrital e o público. Para Sarney, segundo o documento oficial, a Casa do Cantador era um “grande sonho”, plantado no “Planalto Central, nesta terra de pioneiros... pedaço do Nordeste dentro de Brasília” (BRASIL, 1986, p. 617-618).

O presidente José Sarney, após pronunciar considerações iniciais sobre a infância, em que o primeiro contato com cantadores ocorreu na casa do avô em Salvação, em Lima Campos no Maranhão, em uma apresentação de Manuel de Araisos, Pedro Bem-te-vi, e Joaquim Andorinha, afirma que não poderia perder a inauguração do centro cultural pois buscava “manter as suas origens, as suas raízes que estão plantadas na sua terra do Nordeste e voltado com o coração para o Brasil inteiro”. Não perdendo a oportunidade do viés político, Sarney aproveita para notificar a todos que cuidará do sistema econômico do país e dos pobres, possuidores de maiores oportunidades de acordo com a estatística vigente e maior acesso ao consumo, resultado do poder de compra. Ao final do discurso, elenca um possível “improviso” de repente:

José Sarney é meu nome,  
Com ele fui batizado,  
E na matriz do meu São Bento,  
Onde também fui crismado.



**Foto 11:** Primeira cantoria realizada no auditório da Casa do Cantador, pelos poetas Pedro Bandeira e Alberto Porfírio, no dia da inauguração da Casa do Cantador, Ceilândia-DF. Fonte: Revista Casa do Cantador, 2008.

A cantoria de Pedro Bandeira e Alberto Porfírio realizada no dia da inauguração da Casa do Cantador, registrada na revista “Casa do Cantador”, é:

Zé Sarney do Maranhão É simpático e é gentil Intelectual dos grandes Que vale por mais de mil É o poeta mais famoso Que temos neste Brasil.	}	Pedro Bandeira
--	---	----------------

Do caminho pueril Quer tirar o cantador Junto ao Aparecido, O nobre Governador, Convidam todo Brasil A dar o nosso valor.	}	Alberto Porfírio
--	---	------------------

José Sarney é um valor Que de muito longe vem Governador, Senador Ao povo querendo bem Se não fosse Presidente Era cantor também.	}	Pedro Bandeira
--	---	----------------

Nota-se, nos primeiros versos de repente realizados na Casa, o enaltecimento de um gestor político, em agradecimento pela proposta e viabilidade de construção de um espaço e local próprio para a produção da arte nordestina, visando endereço certo e acessível a todos os apreciadores e produtores do repente. Favorecendo à cidade de Ceilândia e possibilitando o acesso aos costumes nordestinos.

Inicialmente, a Casa do Cantador tinha a participação da comunidade e da extinta Fundação de Cultura do Governo do Distrito Federal, sendo posteriormente ligada diretamente à Administração de Ceilândia. Mas, por falta de patrocínio do governo e da administração regional, a Casa do Cantador começou a ter dificuldades de manutenção. Assim, após alguns anos de instabilidade jurisdicional, em que havia discussão sobre quem deveria ser o responsável legal, financeiro e administrativo, o centro cultural, após assinatura do decreto número 28.748, de 30 de janeiro de 2008, é transferido “do Gabinete da Administração Regional de Ceilândia para a Subsecretaria de Políticas Culturais, da Secretaria de Cultura do governo do Distrito Federal”, conforme registro no Diário Oficial do DF de 31 de janeiro de 2008.

## **2.2 Estrutura**

Antes de apresentar a estrutura física da Casa do Cantador, é válido a consideração de Patricia Osorio, ao indicar que:

No panorama da Casa do Cantador não é possível identificar o sentido de engajamento, a criação de um ideal de comunidade e a existência de laços de parentesco como compoendo a dinâmica da entidade. Os recursos utilizados para a construção do ‘nós cantadores nordestinos’ são outros. Caso um visitante entre pela primeira vez na Casa do Cantador, salvo a estátua do cantador com sua viola, não existe nada nas instalações que identifique o espaço como sendo um local destinado à cantoria nordestina. Se o visitante hipotético não adentrasse pelas instalações numa noite de Cantoria (...), a Casa do Cantador poderia ser confundida com um centro cultural qualquer. A organização da sede e a disposição do cenário não são feitas de modo a diferenciar o ambiente como um local da cantoria nordestina em Brasília. As instalações, assinadas pelo arquiteto Oscar Niemeyer e dispostas numa cidade satélite, marcam diferenças não em relação ao cenário de Brasília, mas sim à paisagem da Ceilândia. Os traços modernistas aproximam o prédio das demais construções do arquiteto situadas no Plano Piloto. O importante para os cantadores nordestinos em Brasília é a aproximação do ambiente no qual estão inseridos. (OSORIO, 2012, p. 73)

Considerando inicialmente a interessante afirmação de Osorio, descreverei a estrutura da Casa do Cantador. Esta possui uma concha acústica própria para as apresentações. A plateia fica em assentos em madeira com estruturas de cimento, sendo possível a visualização e acesso às apresentações pela lateral. O local possui um arcado superior com as laterais abertas, que favorece a difusão do som emitido. Atualmente, em festividades e programações na Casa do Cantador, próximo às laterais da concha acústica, ficam localizados vendedores de CDs e DVDs de repentistas locais e nacionais, livros e folhetos (literatura de cordéis), e comidas típicas do nordeste do Brasil.

Patricia Osorio acrescenta que:

As dependências do prédio são amplas. No térreo, há um anfiteatro, cozinha, banheiros, salas para a diretoria, secretaria e biblioteca. As apresentações dos cantadores são feitas no anfiteatro, por ocasião dos festivais (...). No andar de cima, estão localizados quartos e banheiros, destinados aos cantadores em trânsito que se hospedam na Casa. (OSORIO, 2012, p. 71)

Os eventos e programações comumente realizados são: A Sexta do Repente, o Festival Regional de Repentistas do Distrito Federal e do Entorno (cidades do estado de Goiás próximas ao DF), o Projeto Cantoria nas Escolas, em que repentistas e declamadores realizam apresentações em escolas públicas de Ensino Básico, envolvendo toda a comunidade escolar, com o apoio da Secretaria de Cultura do DF e a Associação dos Cantadores Repentistas e Escritores Populares do DF e Entorno – ACRESPO; e o Encontro Nordestino de Cordel em Brasília, um evento proposto para discussões, reivindicações, apresentações, formulações de propostas e projetos, oficinas e outros.



**Foto 12:** Escultura representativa de repentista fixada na entrada da Casa do Cantador.  
Fonte: autor.



**Foto 13:** Visão interna da concha acústica da Casa do Cantador, antes da reforma realizada em abril de 2014. Fonte: autor.



**Foto 14:** Visão lateral da concha acústica da Casa do Cantador, antes da reforma realizada em abril de 2014. Fonte: autor.



**Foto 15:** Visão lateral da apresentação na concha acústica da Casa do Cantador, registrada em 20.07.2013, no IV Festival de Repentistas do Distrito Federal e Entorno. Fonte: autor.

Em dias de grandes festividades e eventos, os assentos localizados no interior da concha acústica não são suficientes para o acondicionamento dos visitantes e apreciadores da produção musical nordestina. Faz-se necessário que aqueles que almejam assistir as apresentações fiquem aos arredores da concha, no gramado que circunda o local designado, fazendo uso das aberturas laterais, como indicado na foto 13 e 14, sendo a última registrada no IV Festival de Repentistas do Distrito Federal e Entorno, realizado em julho de 2013.

Nas visitas realizadas à Casa do Cantador são perceptíveis as distinções e características do público. No espaço há espectadores regionais, curiosos, idosos, funcionários, artistas, poetas regionais, repentistas, crianças e adolescentes influenciados pelos pais, mulheres e homens de faixas etárias variadas. Há críticos, os próprios repentistas, e conhecedores dos meandros do repente que observam atentamente as composições e apresentações.

Em caráter mais objetivo e preciso, principalmente com relação ao espaço destinado à Casa do Cantador, alguns fatos começaram a desvirtuar a sua finalidade e objetivo. De acordo com relatos do diretor Francisco das Chagas, as gestões passadas estavam cedendo o espaço para outras programações, como festas de aniversários particulares, eventos não conexos ao repente, e afins. Daí, com a eleição do novo governo do Distrito Federal, foi também trocada

a gestão da Casa do Cantador, possibilitando um “retorno” do centro cultural, ou seja, a promoção de cultura nordestina, mas também a percepção e entendimento de inclusão de uma nova demanda social e musical. Com isso, a ênfase da diretoria atual é a manutenção do “carro-chefe” (palavras do diretor), o repente, mas também a ampliação de acesso de outros públicos e manifestações artísticas musicais, como Bandas de Rock, Bandas de Forró, dentre outros, visando atender aos novos e jovens anseios.

### **2.3 Êmico e ético: espectadores, apreciadores, realizadores**

No primeiro encontro de cantadores em que estive presente na Casa do Cantador, já como pesquisador e observador, no primeiro semestre de 2013, era a “Sexta do Repente”, como o próprio nome diz, uma sexta-feira de cantorias. De início, tive dificuldade de estacionar meu veículo automotivo devido à grande quantidade de carros estacionados ao redor da Casa, dos próprios participantes da festividade. Um impedimento já estava presente: a falta de estacionamento adequado para os automóveis, forçando o acondicionamento dos mesmos nas calçadas e áreas de gramado para o trânsito de pedestres. Assim, os carros estacionados nesses locais inviabilizavam a passagem dos que estavam a pé. Estacionei a trinta metros de distância, e no deslocamento para o interior da Casa já percebi a apresentação de dupla de cantadores e seus improvisos alcançando longas distâncias, devido a utilização de amplificadores de som, a alegria do público, risadas e conversas. Ou seja, características de familiaridade, proximidades.



**Foto 16:** Grande quantidade de pessoas na “Sexta do Repente”, lotando a concha acústica.  
Fonte: autor.

A Sexta do Repente é um projeto idealizado pela administração da Casa, cujo objetivo é apresentar o repente em uma sexta-feira, dia oportuno pois é véspera de fim de semana, momento propício ao descanso e divertimento para grande parte dos trabalhadores. No encontro os cantadores podem ser residentes do Distrito Federal, e também há o convite de cantadores externos ao DF, vindos do nordeste brasileiro. Antes de cada cantoria há sempre uma citação de piada ou conto divertido, cômico ou gracioso. Momento de preparação para a chegada da nova dupla e descontração para a plateia. Nesse intervalo, as pessoas podem comprar churrasquinho com mandioca, cerveja, refrigerante, e água, vendidos na área interna da Casa, em volta da arena de apresentação, por pequenos quiosques com instalações improvisadas, utilizando lona para a cobertura, luminárias conectadas à fiação do próprio centro cultural e cadeiras de plástico em volta, dando acesso à apresentação dos poetas enquanto o cliente se alimenta, se o mesmo não retorna para os assentos da arena.

Há diversidade de pessoas que acompanham as apresentações e performances. Foi possível verificar que havia desde criança de colo, bebê com meses de idade no colo de sua mãe, até

um aniversariante de oitenta e sete anos na plateia, o qual foi agraciado com uma louvação – tipo de repente em que alguém ou algo é engrandecido por algum feito ou atividade, homenageado – em que a dinâmica de improviso foi baseada em características de comédia e possíveis fatos da vida do referido senhor. Todos, sejam observadores como eu, esposas que acompanham os maridos, jovens que se propõe a ver o que é o repente, idosos que consomem a cantoria desde criança, e não nordestinos, ficam atentos ao fazer e improvisar do cantador. Uma reunião de pluralidades. Níveis socioeconômicos, intelectuais, escolaridades, vivências e vidas distintas, mas com um propósito em comum, compartilhado, à disposição da arte, o repente.

No dia, uma dupla (não eram cantadores, mas sim ouvintes da plateia) chamou a minha atenção: um era idoso, o outro de meia idade, por volta de 35 a 40 anos, aparentemente. Vestiam bermuda e camiseta, sem formalidades. Pegaram uma mesa e cadeiras de ferro, as colocaram bem próximo à arena de apresentação, no melhor e mais elevado espaço possível e privilegiado para ouvir as cantorias, impedindo a passagem e permanência de qualquer pessoa, garantindo uma excelente visibilidade. Na bagagem de mão estava uma vasilha de plástico recheada de carne de sol e mandioca, uma bolsa térmica de cerveja, envoltos em atenção e concentração para acompanhar as duplas. Para cada verso bem entoado e estruturado de acordo com o mote proposto pelo público, um comentário de aprovação, ou reprovação. Avaliavam os versos de acordo com a lógica de raciocínio do improviso e relação com outras áreas do saber: política, história, literatura. Para os melhores cantadores e melhor cantoria uma salva de palmas. Como eu estava bem próximo a eles, vendo as reações, ouvindo os comentários dos dois, analisando o encontro e público como um todo, considerei os dois homens o retrato da noite. O resumo da asserção de existência da Sexta do Repente na Casa do Cantador em Ceilândia.

Fato semelhante foi constatado em tese de doutorado de Hugo L. Ribeiro, intitulada “Da fúria à melancolia” de 2010 sobre rock. Os conhecedores, seja por vivência ou prática, dessa cultura musical, em geral, reconhecidos por seus pares e com “poder de legitimar” as práticas através de críticas positivas e negativas. O autor apresenta:

os ‘silent men’, expressão citada por Berger (1999, p. 37) para descrever músicos ou ouvintes críticos que vão aos shows para julgar as bandas e ficam parados, às vezes, em duplas, atrás da multidão, comentando e criticando tudo o que veem e ouvem.

Leem revistas especializadas e fanzines, reproduzindo os textos das matérias em outros contextos, como se fossem suas próprias palavras, em uma forma de mostrar erudição aos demais ou, até mesmo, citando a fonte, como um argumento de autoridade. (RIBEIRO, 2010, p. 208-209)

Compreender a composição e atuação de dois homens de idades distintas, atrelados pela mesma circunstância é algo perigoso, diante da amplitude de possibilidades e possíveis personagens ali presentes e ativos, sendo todos partícipes e individuais. No entanto, os mesmos caracterizam e cooperam para o entendimento de um público típico que está presente constantemente nos demais eventos e realizações de cantoria na Casa do Cantador: o conhecimento de e sobre cantoria, sobre o produto de repente. Fato este comprovado no decorrer de futuras visitas realizadas. O povo, em grande maioria, que frequenta a Casa, entende o fazer do poeta cantador. Os cantadores que ali produzem sua arte também acabam se tornando próximos e conhecidos dos populares, sob os quais sempre recai expectativas e novidades.

A abordagem analítica, termo utilizado por Didier Guigue (2011), nos remete àquilo em que se alicerça o pesquisador e à disposição de observação. Quando o repentista, aliado ao público, oferece elementos disponíveis na forma apresentacional, musical e cultural da cantoria, a análise de singularidade e sinestesia contribui para “compreender a sua cultura empírica para estabelecer uma comunicação intersubjetiva que dê melhores resultados na passagem dos conhecimentos teóricos do pensamento musical” (RAMALHO, 2001, p. 08) e vivência-cultural do poeta cantador. Em conversa realizada com Valdenor de Almeida, cantador atuante na Casa do Cantador, sobre quem dissertarei posteriormente, foi me confidenciado que “a cantoria tem um público, que tem afinidade”. E este público tem a Casa do Cantador como ponto de referência, local de acolhimento e recepção para uma arte vinculada às tradições, favorecendo “conclusões relativas às modalidades de ação e interação dos componentes do sonoro” (GUIGUE, 2011, p. 52), ou seja, de todos os envolvidos. Assim, “é o cantador cada vez mais intérprete das sensibilidades gerais do povo simples, a propalar (sem maiores interesses pecuniários para além das necessidades de manutenção da Cantoria e do próprio cantador) os fatos e feitos da sociedade...” (RAMALHO, 2001, p. 29).

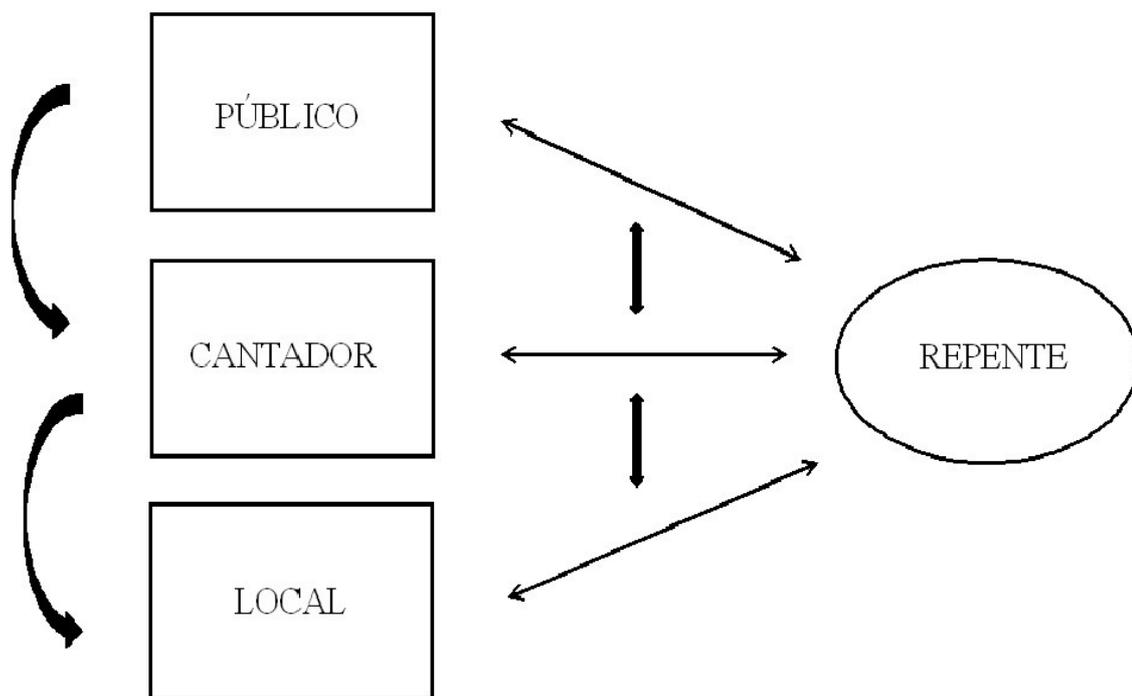
A arte, analisada em sua totalidade, incluirá uma tríade que se complementa: a obra, o artista e o público. Modelo fundamentado na percepção tripartite de Jean Molino ao considerar que o contexto de música “não pode ser corretamente definido ou descrito sem que se tenha em

conta o seu triplo modo de existência, como objeto arbitrariamente isolado, como objeto produzido e como objeto percebido” (MOLINO, [ca. 1975], p. 112), além de indicar níveis: poética, estética e neutra. A obra é a manifestação e resultado de um investimento realizado pelo intérprete, ou artista, envolvendo a sua disposição, intenção, dedicação, estudo, criatividade, suor, e dinheiro, dentre outros, visando uma conclusão satisfatória, inicialmente, para o próprio idealizador. Refletir sobre propostas sonoras, cujas contribuições podem ultrapassar a dinâmica do cotidiano, articulada a outros elementos, sejam de execução, localidade ou percepção, incorpora um fazer, um reapresentar significativo e valoroso, um som a ser ouvido, apreciado. Nesse processo, o intermediário será o elo e conexão da passagem da obra, de sua mensagem ou incógnita, facilitando a conversação e apresentação que será capaz de favorecer o enriquecimento cultural, artístico, de experimentação sonora. Dessa forma, a ampliação da capacidade de execução do artista terá como foco a análise positiva, agrado e reconhecimento, ou negativa, inconsistências percebidas por juízo crítico, do público e plateia, cujo propósito será a busca pela excelência.

Pensar a apresentação de repentistas na Casa do Cantador sem considerar a participação do público é inviável. O cantador vai à Casa porque sabe que lá haverá público, e este vai ao centro cultural pois lá haverá cantador. Os eventos que serão realizados são sempre divulgados à comunidade local através de faixas afixadas no portão da Casa, e para o Distrito Federal, através dos grandes veículos de comunicação: rádio, telejornais e na agenda cultural da cidade, disponibilizada pela secretaria de cultura do governo.

## **2.4 Encontros e Festivais em Ceilândia-DF**

Os shows de cantoria realizados na Casa do Cantador dependem do processo de interconexão do poeta cantador com o público ouvinte. A sistemática da cantoria visa a integração dos personagens que compõem o processo sob o qual o repente é composto: o local, o cantador e o público. O repentista vai ao local de apresentação visando satisfazer ao público com o melhor da criação poética. O público vai à Casa do Cantador visando apreciar os melhores poetas e sua expressão artística, “estabelecendo-se assim um elo de comunicação intersubjetiva propiciador de sociabilidade” (RAMALHO, 2001, p. 05), em que a verificação qualitativa estará fundamentada na propulsão vocal do cantador, na condução poética-atualizada e dinâmica do improviso, tudo orientado para o novo, sempre.



**Figura 02:** Processo do repente. Fonte: autor.

O repente é uma expressão artística realizada em conjunto, em que todos os atores participantes são ativos. O cantador cria de acordo com o tema, assunto ou modalidade imposta, tocando a sua viola e acompanhado pelo parceiro/desafiante, o qual segue a mesma proposta. O público acompanha, sentado nos bancos, cadeiras, no chão ou mesmo em pé; sugere, aplaude, emite sons guturais de aprovação ou não, sinais de contentamento, desde um simples sorriso agraciado, um elevar de polegar ou uma manifestação mais objetiva: “esse cantador é muito bom”; percebe os erros e inconstâncias do improviso, e as riquezas e detalhes de construção dos versos. Todos se associam e contribuem para a cantoria, no local combinado e destinado à arte nordestina.

Versar sobre fatos atuais, relacionando com situações pretéritas, costurando o popular-oral à intelectualidade-escrita e vice-versa, gerando focos diversos, direcionando o ouvinte ao humor ou tragédia, envolvendo a todos, tudo isso é a atividade, proposta e objetivo do cantador. A amplitude de possibilidades com restrições composicionais resulta, a cada apresentação, em novidades de informações fundamentadas em uma ideologia de tradição

sertaneja. E nesse contexto, os festivais e encontros começam a ser firmados e incluídos nas programações da Casa e na agenda da Secretaria de Cultura do DF, com disponibilização de verbas de apoio à cultura distrital, garantindo acesso aos repentistas menos conhecidos do público, tanto do Distrito Federal como de outros estados do Brasil, além de garantir a presença de grandes nomes da cantoria, que vivem profissionalmente da arte, garantindo um nível de “alto padrão de repente”, segundo os próprios organizadores.

Como um dos resultados dos encontros formais de cantoria em todo o Brasil, os repentistas se uniram e alcançaram a conquista da Lei nº 12.198, de 14 de janeiro de 2010, que concede ao repentista um reconhecimento profissional e social, além de direitos trabalhistas, constituída por seis artigos. Apresento o texto completo retirado do sítio do governo federal, através da Casa Civil e subchefia para assuntos jurídicos (BRASIL, 2010):

Art. 1º Fica reconhecida a atividade de Repentista como profissão artística.

Art. 2º Repentista é o profissional que utiliza o improviso rimado como meio de expressão artística cantada, falada ou escrita, compondo de imediato ou recolhendo composições de origem anônima ou da tradição popular.

Art. 3º Consideram-se repentistas, além de outros que as entidades de classe possam reconhecer, os seguintes profissionais:

I - cantadores e violeiros improvisadores;

II - os emboladores e cantadores de Coco;

III - poetas repentistas e os contadores e declamadores de causos da cultura popular;

IV - escritores da literatura de cordel.

Art. 4º Aos repentistas são aplicadas, conforme as especificidades da atividade, as disposições previstas nos art. 41 a 48 da Lei nº 3.857, de 22 de dezembro de 1960, que dispõem sobre a duração do trabalho dos músicos.

Art. 5º A profissão de Repentista passa a integrar o quadro de atividades a que se refere o art. 577 da Consolidação das Leis do Trabalho – CLT, aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943.

Art. 6º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

O principal objetivo do texto legal não é divulgar e dar ênfase a uma arte com viés publicitário e informativo, mas garantir direitos disponíveis ao trabalhador brasileiro, e agora ao poeta repentista que vive profissionalmente do fazer artístico, ou seja, podendo exercer a sua atividade e obter remuneração, integrando os ofícios geridos pela Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), de 1943, promulgada pelo ex-presidente Getúlio Vargas, e atualizada de acordo com as variações econômicas, políticas e legais. Para Donzílio Luiz, que esteve

presente no evento onde ocorreu a divulgação da formalização da atividade do repentista, afirma

...pra classe foi bom porque era pra poder aposentar. Porque cantador canta trinta, quarenta anos, depois não tem direito a aposentadoria porque nunca contribuiu, entendeu?... e como cantador ele pode passar a contribuir com uma quantia mínima e se aposentar... *é só pra isso: pra aposentadoria...* de profissionalizar a classe. (grifo meu)

Daí questionei “o senhor considera que foi válido?”. A resposta foi contundente: “foi válido sim... até hoje não tá muito claro, mas já teve cantador que já se aposentou”. Já para Marco Haurélio, cantador que registrou sua opinião em um blog denominado “Blog do Assis Ângelo: a cultura popular é a digital de um povo” nos diz:

Apesar dos equívocos patentos do texto, a lei é alvissareira. Considerar ‘repentistas’ os ‘escritores da literatura de cordel’ é misturar alhos com bugalhos. O repente e o cordel são artes irmãs, mas não iguais. Cada uma, com méritos, estão tomando o seu caminho. Há repentistas que são cordelistas, ou vice-versa, mas não como generalizado na lei. De qualquer forma, é um avanço. Cobremos os resultados.

Os cantadores, a princípio, observaram ganhos com a legalização da atividade do cantador, mas não deixaram de perceber a inconsistência de informações do próprio legislador ao escrever a lei e conceituar o quê de fato representa o repente e o repentista. Mas, aproveitando a fala de Haurélio, o resultado já foi alcançado: aposentadoria.

Os encontros de repentistas em Ceilândia, com o passar dos anos, estão assumindo novas propostas de intervenção coletiva junto ao governo local do Distrito Federal, Administração Regional, Secretaria de Cultura e entre os próprios produtores de cantoria. Inserir o repente nas programações do governo, atividades de lazer das comunidades, feiras literárias e de cultura, aparições em redes de grande comunicação, tanto da rede televisiva e de radiofrequência, entre outros, além de reforçar a cantoria, tem como proposta fixar na mente das pessoas residentes no DF a existência de um centro voltado, principalmente, para uma produção cultural nordestina, com um produto principal, administrado por profissionais respaldados pela legislação. Ampliar os horizontes, ultrapassar fronteiras e alcançar novos adeptos contribuirá para a valorização, segundo os repentistas, do cantador diante da

sociedade, e de sua produção.

### 2.4.1 Seletiva de Cantadores

Dia 01 de março de 2014, tive a oportunidade de observar as etapas de seleção das duplas de cantoria, visando a classificação para participar do 3º Encontro dos Campeões do Repente em Brasília, a ser realizado no mesmo ano, patrocinado pelo Fundo de Apoio à Cultura, Secretaria de Cultura do Governo do Distrito Federal e Petrobras, coordenado por Chico de Assis e João Santana. Estes dois cantadores, ganhadores de várias premiações em Brasília e em outros eventos realizados nos demais estados do Brasil, são ativos na Casa do Cantador, contribuindo para a produção de cantoria e administrativamente com idealização de projetos e eventos no centro cultural. A seletiva estava ocorrendo na sede da Associação dos Cantadores Repentistas e Escritores Populares do DF e Entorno (ACRESPO). O evento ocorreria na reinauguração do centro cultural, resultado da primeira reforma oficial realizada na Casa do Cantador desde a sua construção, com a apresentação das duplas selecionadas e vencedoras.



**Foto 17:** Placa da 1ª reforma realizada na Casa do Cantador. Fonte: autor.



**Foto 18:** Cartaz de divulgação do evento realizado na Casa do Cantador, afixado à grade de proteção do centro cultural. Fonte: autor.



**Foto 19:** Visão geral da Casa do Cantador, após a reforma realizada em abril de 2014. Também é possível observar os contornos de Oscar Niemeyer, marca de suas obras, responsável pelo projeto arquitetônico. Fonte: autor.

A sede da ACRESPO é localizada em uma feira próxima ao centro cultural, com uma estrutura física simples e limitada. Na feira há venda de utensílios do lar, comidas diversas, aparelhos eletrônicos, dentre outros. O espaço físico geral da sede da associação possui dois ambientes, um para escritório e outro para acomodação dos cantadores, ambos com uma pintura desgastada. No escritório há um computador, impressora, mesa e cadeiras, indicado para as atividades administrativas, e o outro ambiente mais amplo é constituído por um banheiro e a sala, com cadeiras de plástico e madeira para todos os que estiverem participando da seletiva.



**Foto 20:** Sede da ACRESPO, na seletiva de cantadores. Em evidência: João Santana e Valdenor de Almeida. Fonte: autor.

A banca de avaliação era constituída por Donzílio Luiz, presidente da ACRESPO, Riva Santana, Reni Bonfim e Lilian Diniz, a única mulher avaliadora e presente na etapa de seleção. No sítio de divulgação do 3º Encontro dos Campeões do Repente está indicada a seguinte afirmação:

A Comissão Julgadora do 3º Encontro dos Campeões do Repente em Brasília é composta por 4 jurados, pessoas que conhecem a fundo os gêneros poéticos dessa Arte e outras manifestações artísticas, dominam bem língua portuguesa e têm condições de avaliar o desempenho de um cantador.

A Comissão atuará na seleção de temas a serem abordados pelos repentistas nas etapas eliminatória, classificatória e competição e na avaliação técnico-artística da pontuação das duplas de repentistas (...).

A seleção dos temas e motes levará em consideração diversidade, atualidade, relevância social, grau de dificuldade de improviso e ineditismo dos temas. A Comissão Julgadora avaliou os 26 repentistas locais inscritos na eliminatória e acompanhará minuciosamente cada apresentação durante os três dias do Encontro. Ao final, os repentistas classificados receberão 'condecorações', conforme colocação. (CAMPEÕES DO REPENTE, 2014)

De acordo com o site de divulgação do evento, Lilian Diniz é atriz e poeta, com formação acadêmica em Educação Artística, Artes Cênicas, pela Universidade de Brasília. Tem presença constante na Casa do Cantador, ativa em declamações e canto de embolada. Riva Santana é piauiense, compositor e músico, utilizando o violão e viola caipira em suas apresentações. Reni Bonfim, baiano, atua musicalmente com forró, samba, bumba meu boi, música popular brasileira, dentre outros. Todos os avaliadores são personagens presentes e atuantes na Casa do Cantador, contribuindo para o desafio de repentistas e escolha dos melhores cantadores.

Interessante que, na seletiva, todos, direta ou indiretamente, avaliam os seus pares, independentemente da banca de avaliação. Fato que os avaliadores oficiais determinaram os vencedores, mas os demais cantadores podem acompanhar a criação de seus colegas desafiantes. Enquanto uma dupla se apresenta, diante de um mote predeterminado, os demais escutam com atenção o improviso, atentos e em silêncio, possibilitando o ambiente favorável à concentração inicial e assimilação da estrutura frasal, rítmica e rima a ser considerada na cantoria. Ao passo que o repentista se sente seguro e apto ao improviso, inicia-se o repente e o desafio é instalado.

Apesar de o sítio exposto no cartaz de divulgação do Encontro (foto 18) informar vinte e seis cantadores presentes, eu só contei vinte e quatro, com cinco minutos para cada dupla visando a produção do repente. Inicialmente, havia a determinação do mote, designada pelos presentes e/ou pela banca de avaliação, e em seguida os repentistas tinham liberdade para a cantoria. Os motes eram constituídos por diversos assuntos e temáticas. Enquanto os repentistas se apresentavam, a banca avaliava de acordo com a rima, métrica, oração poética, presença de

palco, língua portuguesa e a junção poética musical do cantador.

Enquanto as duplas eram avaliadas e observadas pelos demais colegas, é notável o respeito e admiração de todos por todos. A cumplicidade na cantoria é o elo e vivência, possibilitando a uniformidade da arte, mas a diversidade da mesma. Alguns se conhecem a vários anos, foram colegas de quarto, dividindo o mesmo aluguel e moradia. E na cantoria encontraram uma inserção social valorada com o tempo, em que um consegue acompanhar o desenvolvimento do outro, e vice-versa, favorecendo a continuidade e riqueza apropriada para a arte que funde música, poesia e improviso.

Bourdieu (2010, p. 100), nos ensina que “podemos compreender que o ser social é aquilo que foi; mas também que aquilo que uma vez foi ficou para sempre inscrito não só na história, o que é óbvio, mas também no ser social, nas coisas e nos corpos”. Ou seja, a linha do tempo é o elemento que contribui para a sustentação das relações ou distanciamento dos pares. No caso da cantoria, especificamente tendo como centro de encontro a Casa do Cantador, a perenidade das amizades e desafios é relevante para a continuidade do ser cantador. E o processo de seleção de cantadores, cujo objetivo é a escolha dos melhores para um grande evento, uma coletividade de prazer cultural e respeito mútuo. Em que cada um deixa sua marca registrada na história da Casa do Cantador, na e através da vida dos demais.

Aqueles que, no momento da apresentação, percebem que não produziram o improviso da maneira adequada, ou desejável, exigível para um bom cantador, devem se dedicar a um maior desenvolvimento cultural, ou visão de mundo, que contribuirá para uma melhor relação e raciocínio de palavras, construções de frases, indicações de atualidade e relacionamento com o passado, presente e futuro. Para que na próxima oportunidade de desafio, seja apresentada uma melhor cantoria.

No dia da seletiva tive a oportunidade de acompanhar a apresentação de oito duplas. A maioria deles com a sua própria viola. Quando chegava o momento da apresentação e um dos repentistas não possuía o instrumento, o colega de outra dupla realizava a concessão. Nos intervalos, risadas, conto de piadas e afirmações sobre o desempenho da última dupla a se apresentar. Após aproximadamente três minutos de pausa, os novos candidatos se posicionavam, sentavam em cadeiras de plástico, dedilhavam as notas iniciais e esperavam a indicação do mote. Assim que obtinham a informação o silêncio começava a se fazer presente, e as violas começavam a ter destaque. Algo próximo de cinco minutos após, um da dupla

iniciava a cantoria, com ênfase vocal nas primeiras sílabas. E o parceiro, ao final da apresentação do primeiro cantador, segue o mesmo procedimento. Já no término dos primeiros versos, iniciam-se os burburinhos, avaliações dos pares, não “oficiais” em nível de pontuação, pequenos gestos de aceitação e exclamação das apresentações. Olhares conexos, atenção ao próximo improviso e mais silêncio. Se o contrário ocorrer, algum erro em relação à quantidade de versos, rima mal sucedida, troca de palavras que constituem o mote proposto, há somente o silêncio e pequenos sinais faciais de não contentamento.

Para a banca de avaliação e para os demais cantadores, variados são os fatores que contribuem para um bom improviso, ou não. Ter conhecimento de fatores da atualidade, seja do mundo político, esportes, artes, escritores, amores indesejados, amizades, riquezas familiares, fé, dentre uma infinidade de outras possibilidades. Ao cantador, é exigida esta percepção, que gerará o diferencial no desafio, na peleja, diante do público, tanto em nível reduzido, na seletiva, quanto em macroambiente, nos encontros e festivais.

Na observação da seleção de cantadores, ocorreu um fato interessante. Após o término da apresentação de uma dupla, da qual não me recordo o nome, surgiu uma indagação de Chico de Assis, no dia o responsável pela indicação dos motes, “qual o mote cantadores?”. Surgiu essa pergunta pois Chico de Assis não possuía mais nenhuma ideia de imediato para sugerir. Daí, eu estava sentado ao lado de João Santana, perto da porta de saída da cede da ACRESPO, e, por um estalo acompanhado de incredulidade, falei ao ouvido de João Santana: “João, pode ser ‘a Casa do Cantador faz parte da minha história’”? A princípio, acreditava que minha indicação não seria bem-aceita, que João Santana iria ser educado e desconversar apresentando algumas possíveis desculpas, pois não faço parte do meio, e por ser “não conhecedor” do raciocínio lógico exigido para a formulação de mote. Mas, para minha surpresa, João Santana ao ouvir a sugestão, pensou e analisou, acredito ter feito um possível cálculo sobre a métrica e contagem das sílabas, e com uma pequena alteração, em questão de milésimo de segundo (se posso dizer assim), disse em um sobrepujar vocal: “o Gruwer, pesquisador da UnB, sugeriu...”. Ou seja, aceitou. Nisso comecei a me sentir parte, integrante, mesmo que não produtor de repente, mas apto a recomendar um mote que possibilitaria à próxima dupla a fundamentação de sua criação e presumível destaque. Os repentistas “escolhidos” para desenvolverem o improviso eram Ramalho de Oliveira e Messias de Oliveira. Sobre os quais apresentarei no título de seção 3.2.

O mote final proposto era “a Casa do Cantador faz parte da minha vida”. Após a fala de João Santana e pequenos segundos de “entreolhares” dos repentistas, segundo teste de “aceitação”, houve uma confirmação de todos, para com todos. Dedilhar de viola, ambientação, espera por silêncio, melhor posicionamento na cadeira e concentração, Ramalho de Oliveira e Messias de Oliveira, cantaram:

Reduto de repentistas  
Esta casa já tem sido  
E o que eu tenho adquirido  
Foi meu nome pra revista  
Não posso baixar a crista  
Que tem sempre uma saída  
Minha plateia querida  
Me escuta com valor  
*A Casa do Cantador*  
*Faz parte da minha vida*

Messias de Oliveira

Desde que 86 quando foi inaugurada  
Tem muita festa animada  
Hoje tem sexta todo mês  
Dali eu já sou freguês  
Procurando uma saída  
Tem cantiga bem surtida  
E tem VA de que tem valor  
*A Casa do Cantador*  
*Faz parte da minha vida*

Ramalho de Oliveira

Eu já cantei certamente  
E esta casa é do povo  
Breve irei cantar de novo  
E pra ela eu levo o repente  
E um assunto diferente  
Pela plateia acolhida  
E na hora da despedida  
Canto canção com amor  
*A Casa do Cantador*  
*Faz parte da minha vida*

Messias de Oliveira

A casa é um ambiente  
Que se respira cultura  
Tem verso que tem bravura  
Tem viola e tem repente  
Tem lá naquele ambiente  
Uma sala pra comida  
Tem outra para bebida  
E Donzílio declamador  
*A Casa do Cantador*  
*Faz parte da minha vida*

Ramalho de Oliveira

Eu sei cantar satisfeito  
Na casa que tem poeta  
A poesia completa  
Eu canto com mais conceito  
Eu começo e tiro com jeito  
E tiro de cabeça erguida  
E na viola suvenida  
Prova que sou trovador  
*A Casa do Cantador*  
*Faz parte da minha vida*

Messias de Oliveira

Ali flui a união  
No encontro eu sou feliz  
É a casa do país  
De boa apresentação  
Tem poema e tem canção  
Tem chegada e tem saída  
Não tem vida entristecida  
Aqui reina a paz e amor  
*A Casa do Cantador*  
*Faz parte da minha vida*

Ramalho de Oliveira



**Foto 21:** Ramalho de Oliveira à esquerda, e Messias de Oliveira. Fonte: autor.

Como o mote é a frase com duas linhas fixas já estruturadas, dois versos, cantado em décima, ou seja, dez versos, percebe-se que no primeiro improviso de Ramalho de Oliveira, o mesmo cometeu uma falha. O repentista não cantou os dez versos, mas sim nove. Neste caso, os poetas foram sinalizados pela banca, e possivelmente perderam pontuação. Donzílio Luiz, presidindo a banca de avaliação comenta a análise feita para a pontuação de cantadores “eu to na comissão julgadora, aqui, como eles me colocam muito na comissão julgadora... aí tá cantando lá... se improvisar um verso com seis sílabas, outro com oito, eu coloco na caneta aqui, dois décimos, três décimos negativos... pra diminuí na nota dele”. Indagado sobre os critérios de avaliação, o poeta cantador ainda informa

Os critérios são os seguintes, a gente vai avaliar o cantador... nunca faz de um a dez, faz de cinco a dez, nenhum verso de improviso merece menos de cinco, de jeito nenhum... sempre tem esse critério, em todos os festivais e torneios, os comissionários já tem mais ou menos esse critério: de num dá menos de cinco pra ninguém... aí você vai de cinco a dez. A primeira dupla se apresenta, eu não posso dar um dez, e se o outro cantar melhor, como é que eu vou botar onze? Entendeu? Não tem jeito, aí coloco nove, se eu achar excelente eu coloco nove e meio, que ainda tem uma ‘rabinha’, porque um é excelente, mas o outro pode ser melhor ainda que excelente.

No improviso de Ramalho de Oliveira e Messias de Oliveira, o enaltecimento à Casa do Cantador é presente, destacando os personagens atuantes, entre eles o cantador Donzílio, o ano de inauguração do centro cultural, as pelejas e sua importância para eles, como produtos e instrumentos da Casa. Os versos são simples, com linguagem clara e objetiva, informando aos demais a presente felicidade. Enquanto um se apresentava, o companheiro apoiava dedilhando as cordas da viola, produzindo maior amplitude do som do instrumento, favorecendo a melodia e harmonia para a produção do repente, de cabeça baixa. Em pequenos momentos elevava a cabeça por um pequeno período de tempo. Após diversas entrevistas e interpretação dos acontecimentos, percebi que esse era o momento no qual o músico realizava as conexões mentais sobre o próximo improviso, ligando palavras à métrica necessária à composição. Quando chegava a hora do próximo repentista cantar, o processo relatado era invertido, e o atual cantador produzia a voz de forma efusiva, com volume sonoro mediano, propício à restrição física do ambiente, dedilhando ocasionalmente as cordas da viola e valorizando o momento do improviso, olhando para todos os presentes até a conclusão da cantoria. O repente começava com um cantador, o “primeiro”, e finalizava com o “segundo” repentista, e vice-versa. Esse processo de parceria ocorria até o momento final da cantoria, quando o período de apresentação é encerrado.

Depois do mote que eu propus, a dupla ainda se apresentou fundamentada em mais dois versos fixos. Entre uma pausa e outra da cantoria era perceptível a expectativa, olhares atentos e respeito dos demais cantadores em relação a Ramalho de Oliveira e Messias de Oliveira. Ouvia-se “eis os bons cantadores”. No momento em que eles se apresentavam na seletiva, os demais colegas faziam elogios e comentários em baixa voz, como “dupla boa, rapaz”, “eles são bons”, e continuavam atentos. Com isso, comecei a perceber a grande probabilidade de aprovação dos cantadores, diante da qualidade técnica, boa utilização do “jogo de palavras” e percepção para a construção das frases, além do próprio julgamento informal realizado pelos pares.

Após Ramalho de Oliveira e Messias de Oliveira terminarem a cantoria, outras duplas seguiam o fluxo normal da seletiva: improvisos baseados em três motes, com duração aproximada de cinco minutos, terminavam, e outra assumia o posto e oportunidade. A cada nova apresentação, era gerada uma nova expectativa. Enquanto uns levantavam das cadeiras, os próximos sentavam. E um novo mote era determinado, de acordo com a designação da

banca ou de algum repentista que propusesse contribuir. Nesse caminho, as construções de motes eram as mais variadas possíveis.

A faixa etária de cantadores presentes na seletiva era diversa. Com uma média geral de 30 a 90 anos de idade. Também havia o encontro de duas gerações de cantadores, o pai e os dois filhos. Os filhos faziam dupla e o pai era parceiro de outro cantador, adversários na cantoria visando aprovação na seletiva. Não tive a oportunidade de conversar com a família pois, após a apresentação das duplas as quais eram integrantes, tiveram de ir embora antes de terminar a seletiva. Talvez por isso, vivências, atividades e ambientação geográfica díspar de cada repentista, as lembranças, boas ou ruins, estavam presentes nos versos e, a partir desses, o passado ainda era vivido, o novo seria criado, e o repente acompanhando as gerações.

### **CAPÍTULO 3 – O REPENTISTA**

A voz é o elemento central da cantoria, pois é através dela que o repentista apresentará o produto de sua arte, o improviso cantado, com letra e conteúdo produzido na hora, no momento, de repente, com acompanhamento e estruturação melódica e harmônica padronizadas. Nas letras, as mensagens se confundem com a cidade e o sertão, o sofrimento do nordestino e o amor, a vida, a morte, a infância, a política, a esperança, o louvor a um aniversariante, fatos da atualidade, a cidade, os grandes personagens da literatura brasileira, os visitantes da Casa do Cantador, os anseios e lembranças da vida, dentre vários outros temas e assuntos.

O processo criativo é sempre presente na formulação de repente. Nisso, observei que o cantador não encontra tanta dificuldade quando é desafiado a improvisar, seja sobre fatos atuais ou histórias do dia a dia, pois logo que o mote é indicado há disposição à criação. Assim que os cantadores se posicionam no palco, e é indicado pelo mestre de cerimônia o tema ou tipologia proposta, os repentistas possuem poucos segundos para iniciar os improvisos. Segundo Donzílio Luiz, o poeta cantador empregava aproximadamente cinco segundos de preparação para iniciar o improviso. Mas em minhas contagens e observações das apresentações, os repentistas utilizavam entre dez a quinze segundos de preparação mental e organização de ideias de composição para início da criação, sempre dedilhando a viola e tocando os primeiros acordes e ornamentos, os quais serão apresentados mais à frente. Se havia excesso desse período, a plateia começava a perceber a dificuldade cognitiva e de improviso do poeta, e o cantador poderia ser considerado “não apto” para a criação, favorecendo reações de desconfiança e não contentamento dos ouvintes. Vi casos em que a plateia perdia a concentração e começava a conversar em baixa voz até o cantador começar a cantar. O mesmo ocorre se o repentista, no momento de performance, gaguejar, perder o ritmo e sequência do improviso, ou não conseguir fazer uma apresentação “digna da expectativa da plateia”, de acordo com as propostas apresentadas, não alcançando destaque de criação/apresentação.

No improviso, a interpretação é sempre realizada pelos próprios criadores/intérpretes. Exceto se for uma apresentação com canção. Ou seja, a canção é uma música com letra fixa, não improvisada, e acompanhamento da viola, que pode ser cantada pelo próprio

compositor/poeta cantador ou por outro repentista, não havendo nenhuma alteração da letra ou melodia e harmonia. A canção é produzida entre uma cantoria e outra, também nos eventos e festivais de repente. Segue-se os padrões e estruturas fixas do compositor.

O canto se funde à música e ao toque de acorde, em Lá maior, segundo os repentistas<sup>8</sup>, com pouquíssimas variações e utilização de outras notas (ornamentos) no momento da execução instrumental. Observei que para o repentista o canto está conexo à viola, ao som de notas musicais produzidas pelo instrumento do poeta cantador enquanto há o improviso. Ou seja, um complementa o outro, melodicamente e harmonicamente, em que cada qual desempenha a sua função: contribuir para a arte do cantador, o repente.

### **3.1 A viola no repente**

O instrumento utilizado é a viola, podendo ser dinâmica ou artesanal<sup>9</sup>. A primeira possui um disco de alumínio com inox no interior da caixa acústica do instrumento, com círculos e adereços cromados, possibilitando um som “metálico”, mais estridente. A viola artesanal é igual à “viola caipira” utilizada pelos cantores de música sertaneja<sup>10</sup> ou raiz, e não possui adereços ou disco de alumínio, com um som um pouco menos “metálico”, por não possuir contribuição de inox no processo de vibração do som. Se assemelha a um violão modificado. As duas possuem estrutura para conexão a equipamentos de som de amplificação, utilizados principalmente nas apresentações de grande porte, em que há elevada quantidade de pessoas assistindo às disputas. A distinção da viola de um repentista para a viola de “música caipira” é a constituição, estruturação e disposição das cordas. Tradicionalmente, a viola caipira utilizada na música sertaneja possui cinco pares de cordas, totalizando dez cordas, ou cinco duplas de cordas. A viola utilizada por poetas cantadores é constituída por somente sete cordas, em que todas são originalmente de violão. O repentista compra a viola caipira/tradicional, retira as cordas, e aplica-se as cordas de violão.

Valdenor de Almeida, questionado sobre a estrutura das cordas da viola dos repentistas, informou que são utilizadas três cordas Mi, dispostas na corda 1, 2 e 3. A corda Lá como corda 4, e as cordas 5, 6 e 7 serão Mi, Sol e Mi respectivamente (primeira, terceira e sexta do

---

8 Donzílio Luiz, Valdenor de Almeida, João Santana.

9 Questionei Donzílio Luiz sobre a origem da nomenclatura, mas o mesmo não soube precisar.

10 Como exemplo Tonico e Tinoco, Milionário e José Rico, Pena Branca e Xavantinho, dentre outros, referências da música sertaneja/raiz/caipira no Brasil.

violão). Estas são colocadas conjuntamente na parte superior do braço da viola, formando “uma corda”, e serão tocadas ao mesmo tempo, formando “um só som”, conforme apresentado na foto 22.



**Foto 22:** Estrutura e disposição de cordas de viola informada por Valdenor de Almeida.  
Fonte: autor.

Apesar disso, para Donzílio Luiz, as cordas são dispostas de outra maneira. São Mi (1), Si (2), Mi (3), Ré (4), Lá (5), Sol (6) e Mi (7), em que as últimas três cordas também formam “uma só”. Com a viola em mãos, o repentista explica informando a nota e dedilhando cada corda

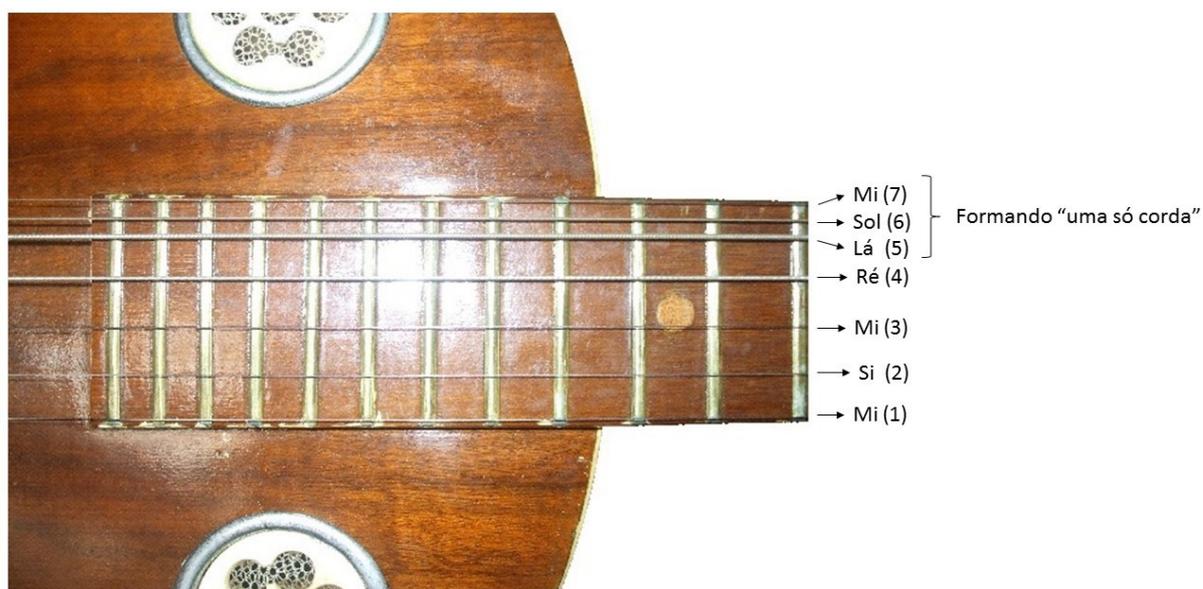
Primeira, segunda, terceira, quarta e quinta, do mesmo jeito do violão, até aí, até aí... primeira, segunda, terceira, quarta e quinta... espera aí, espera aí, deixa eu começar de novo... primeira, segunda igual violão... no lugar da terceira é outra primeira, no lugar da terceira é outra primeira, a quarta no lugar dela mesma do violão, a quinta no lugar dela mesma do violão, aí depois da quinta no lugar a sexta tem uma tercerinha de violão e uma primeira aqui em cima...

Como a referida explicação foi um tanto confusa, e com o intuito de entender com maior clareza, questionei apontando para as primeiras cordas “aqui eu tenho as mesmas cordas de um violão? As mesmas né?” E o poeta informou tocando novamente uma a uma

Só as duas primeiras... primeira e segunda... primeira e segunda são de

violão, a terceira é outra primeira que é diferente de violão, a quarta e a quinta são iguais a violão, aí no lugar da sexta nós temos uma tercerinha e outra primeira...

Para ilustrar a afirmação de Donzílio sobre a estrutura das cordas e notas, apresento a foto 23:



**Foto 23:** Estrutura da viola do cantador de acordo com Donzílio Luiz. Fonte: autor.

Daí solicitei que o cantador tocasse cada corda novamente para eu ouvir o som que era produzido, buscando confirmar se a corda correspondia ao som informado por Donzílio e comparar com a afirmação de Valdenor. Percebi algumas divergências do que era informado em relação ao que de fato acontecia na estrutura e disposição das cordas e o som. Fui estudar as gravações e percebi que inicialmente já havia divergência de informação da afirmação de Valdenor de Almeida em relação a fala de Donzílio Luiz, mas o resultado sonoro era igual.

Peguei um violão e iniciei o estudo e comparação. No violão, o intervalo da corda 1 para a corda 2 é de uma quarta justa inferior, tendo em vista que a contagem é realizada de baixo pra cima. Na viola, a corda 1 em relação a corda 2, o intervalo é de quinta justa superior. Nas cordas 1, 2 e 3 empregadas na viola do cantador, são utilizadas três cordas 1 do violão (Mi), mas com afinações diferentes, sendo a corda 1 a nota Mi, a corda 2 a nota Si, e a corda 3 a nota Sol. Ou seja, o repentista emprega três cordas 1 (Mi) na viola, mas com afinações

diferentes. Nessa perspectiva, a corda 2 em relação a corda 3 da viola constitui um intervalo de décima maior superior. Diferentemente do violão que o intervalo é de terça maior inferior. Todas as cordas são de aço, e são afinadas quase meio tom abaixo da afinação normalmente utilizada pelo violão tradicional 440 Hz<sup>11</sup>.

Foi observado que os cantadores não utilizam referencial de afinação tradicional, como afinador eletrônico ou diapasão. A afinação é realizada “de ouvido”, ou seja, utilizam somente o aparelho auditivo e a “padronização sonora” captada com o aprendizado e costume (tradição) para determinar a afinação própria da viola do repentista. Assim, segundo Donzílio, mesmo que um cantador utilize a viola de outro repentista, a afinação será a mesma e a disposição das cordas também, proporcionando uniformidade de estrutura física do instrumento.

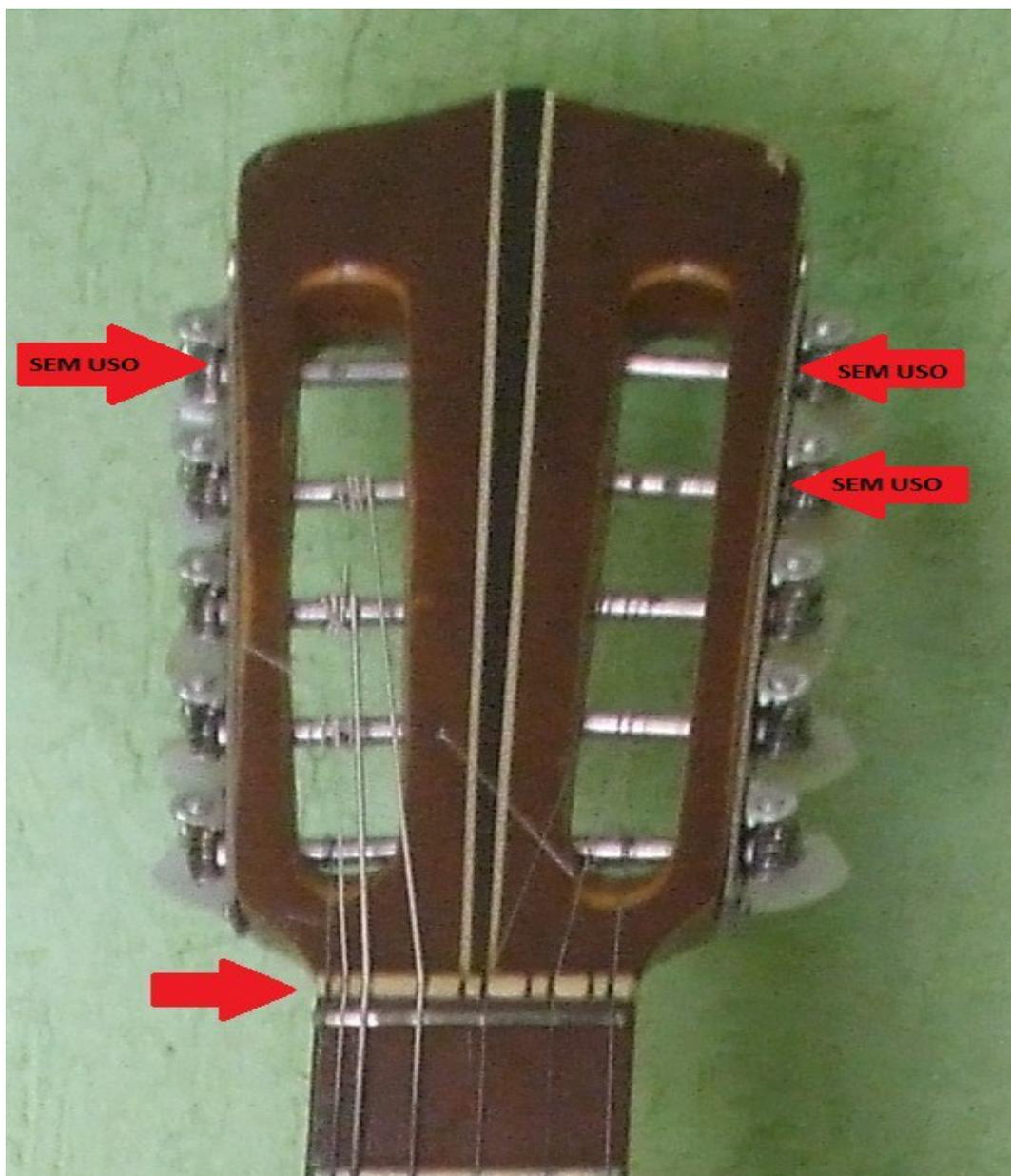


**Foto 24:** Estrutura do agrupamento de cordas de viola de poetas cantadores e o verdadeiro som produzido por corda. A viola fotografada pertence ao cantador Valdenor de Almeida (DF). Fonte: autor.

Outro dado interessante refere-se ao agrupamento das cordas divididas na pestana e no cravelhame, conforme apresentado na foto 25. Observa-se que nem todas as cravelhas são

<sup>11</sup> Ressalto que apresentei esses dados, as características da disposição das cordas e sonoridades produzidas, somente com o objetivo de compreender o funcionamento da viola, a organização de um instrumento fundamental para o cantador e para a cantoria. Não pretendo desmerecer a opinião dos repentistas consultados, mas analisar o discurso e prática com a realidade do instrumento musical. Fato que considero importante para a ciência musical, a partir da análise de música popular e regional.

utilizadas, demonstrando que a viola caipira é adaptada e utilizada para a cantoria, e que os espaços destinados às pares de cordas são readaptados, principalmente em relação às três cordas aproximadas, na tentativa de formar “uma só corda”, ou “um só som”.



**Foto 25:** Cravelhame e pestana<sup>12</sup> da viola de repentista. Fonte: autor.

<sup>12</sup> Termos utilizados por Luís Henrique, na obra *Instrumentos Musicais*. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 141, 148.



**Foto 26:** Viola Dinâmica. Nesta, verifica-se discos de alumínio com inox, como estruturas de adorno. Pertence ao poeta Valdenor de Almeida (DF). Fonte: autor.

Entender as características da viola utilizada pelo cantador é compreender a atividade da cantoria de forma pormenorizada, atribuindo relevância a algo, possivelmente, desconsiderado diante da riqueza poética do improviso e o despertar à novidade. Uma ferramenta “micro”, diante da apresentação “macro”. E, sem a viola, a cantoria não teria a música como condição favorável de estética e singularidade apresentacional, podendo ser unificada a qualquer outra atividade de canto improvisado. É a viola que particulariza a arte, o repente. E é pela viola que o repente é fortalecido e reconhecido.

### 3.2 Quem são?

Para Patricia Silva Osorio:

Espalhados principalmente pelas cidades satélites do Distrito Federal, os cantadores nasceram em pequenas cidades do interior ou localidades rurais do Nordeste. Suas histórias de vida estão marcadas por um constante ir e vir, deslocando-se num fluxo entre Nordeste, Brasília e outras capitais dos estados do Sul e Sudeste. (OSORIO, 2012, p. 71)

A partir da observação de Osorio e no desenvolvimento desta pesquisa foi possível conhecer alguns repentistas, suas histórias, dificuldades, percepções de vida, anseios em relação à divulgação do repente em Ceilândia e orgulho da atividade exercida na Casa do Cantador: ser um poeta do repente. Também foi possível compreender a função do centro cultural diante da percepção de quem atua diretamente, está em contato com o povo e ainda luta para manter a arte da cantoria e preservar o local de culto e reunião dos repentistas e seus fieis.

Serão destacados o presidente da ACRESPO, Donzílio Luiz, já citado por várias vezes com várias contribuições importantes para esta dissertação, Valdenor de Almeida, cuja viola está registrada nas páginas anteriores e João Santana, coordenador de comunicação do 3º Encontro dos Campeões do Repente em Brasília, e corresponsável por vários projetos desenvolvidos na Casa do Cantador, em conjunto com Chico de Assis, objetivando maior visibilidade da cantoria no DF em contexto regional. E realizada a análise de suas obras de repente e apresentadas algumas percepções individuais sobre a Casa do Cantador.

Fato que há outros nomes de repentistas atuantes na Casa do Cantador, mas escolhi os referidos nomes diante da representatividade de cada um para a Casa do Cantador, em específico, o trabalho e cantoria apresentado em minhas visitas realizadas ao centro cultural e o destaque atribuído por seus pares, colegas de cantoria, a cada um deles. Mesmo que os citados não se apresentassem ou participassem de alguma disputa, o respeito conferido a cada um deles era percebido, pelo simples fato de estarem ali, na Casa do Cantador, participando de alguma conversa descontraída ou atentos ao trabalho e desenvoltura dos demais colegas.

### 3.2.1 Donzílio Luiz de Oliveira

Um senhor com muitas histórias, muitas experiências, muitas lições e muitos dizeres. Seu Donzílio, com mais de 80 anos de idade, 62 anos como cantador, nascido em São José do Egito, Pernambuco, questionado sobre o porquê da escolha em ser repentista desde a juventude, afirma “deu vontade de começar, comecei. Não deu vontade de parar, não parei”. É um dos nordestinos que ajudaram a construir Brasília, chegando à capital em 1960. Morador da extinta Vila Maury, pertencente à atual região administrativa do DF, Núcleo Bandeirante, ponto de chegada de vários outros nordestinos na época, começou a trabalhar no primeiro dia de estadia na nova cidade. Contribuiu na construção do primeiro prédio da 210 Sul, na Asa Sul de Brasília.

Inicialmente fazia dupla com Zé Pereira, também companheiro de trabalho, mas, com o passar dos anos e atividades desencontradas, acabaram perdendo contato. Com a construção de Ceilândia, Donzílio muda de endereço e conhece outros cantadores com histórias de vida parecidas. Após alguns minutos de conversa/entrevista, Donzílio assegura que “todo mundo era nordestino, e fazia-se muita cantoria nos bares”. Não havia um local específico para a produção de cantoria. Daí surgiu a ideia de construir um ponto de encontro fixo, seguro, confortável. Ao falar sobre a Casa do Cantador, alega com orgulho: “estive na reivindicação, junto ao Governador, junto com mais 30 cantadores”. Com a reivindicação atendida e a necessidade suprida, o poeta cantador, escritor de mais de cinco livros, vários cordéis, membro da Academia Taguatinguense de Letras e professor autodidata em língua portuguesa, segundo ele mesmo informa, declara que “a cantoria é uma profissão paralela, é uma forma de ganhar dinheiro, e é uma alegria”. Ganhar dinheiro através de premiações atribuídas aos festivais e disputas em que o cantador participar, e efetivamente vencer. Ao lembrar da juventude no sertão, recorda que “a cantoria não é somente um dom, e não é somente um produto do meio”, ressaltando a disposição constante que um cantador deve ter para continuar atuando.



**Foto 27:** Donzílio Luiz de Oliveira.

Donzílio, ao utilizar, constantemente, as palavras encontro, contato, manutenção, faz com que nós tenhamos alguma ideia de para quê e porquê há a Casa do Cantador. Uma casa, local que alude a uma família, pessoas próximas, ligadas por algum elo, identificadas por valores, perspectivas, sonhos e objetivos em comum. Onde, independente da situação, sabem que tem um lugar para conviver, viver a arte da cantoria e conversar. Resultante da saudade de um espaço/geográfico que representa “o” lar.

Durante a entrevista/conversa com o seu Donzílio, propus um desafio: um improviso. Na hora, sem ensaio ou pré-aviso. A intenção era aplicar as minhas conexões e apreensões sobre o repente, e saber se o meu mote – criado durante reflexões enquanto escrevia e estudava as minhas referências teóricas e registros de meu bloco de anotações – poderia ser fundamento para a produção de uma cantoria. Como estava conversando com um dos personagens da história da Casa do Cantador, aproveitei a oportunidade. O mote indicado, parecido com o de Ramalho de Oliveira e Messias de Oliveira, foi: “a Casa do Cantador faz parte da minha história”<sup>13</sup>. Segue o improviso em décima:

---

13 O mote proposto a Ramalho de Oliveira e Messias de Oliveira era “a Casa do Cantador faz parte da minha vida”.

Desde a reivindicação  
Da Casa do Cantador  
Eu já tava com valor  
Toda sua construção  
E na inauguração  
Eu tinha na minha memória  
Toda aquela trajetória  
De uma casa de valor  
*A Casa do Cantador*  
*Faz parte da minha história*

De tudo da Casa sei  
Porque tenho aprendido  
De José e Aparecido  
Neymar e José Sarney  
Que quando nela cheguei  
Foi na minha trajetória  
Tenho na minha memória  
O nome do diretor  
*A Casa do Cantador*  
*Faz parte da minha história*

Presidente da ACRESPO há três anos, Donzílio Luiz informa que a associação foi criada posteriormente à construção da Casa do Cantador. Fundada em Planaltina e registrada em Sobradinho, a sede ficou por um tempo instalada no Setor O, região norte de Ceilândia, e depois em sua casa. Há dois anos atrás, houve a compra do atual espaço físico, localizado em uma pequena feira à frente da Casa do Cantador, para a acomodação da sede da associação, segundo Donzílio. Indaguei sobre o porquê a associação foi fundada, e o repentista informou que

A associação... que todo mundo é... quando num existe um sindicato de classe, tem que ter uma associação, no mínimo uma associação pra ter voz... o certo seria um sindicato, a gente já tentou montar um sindicato, fundar, mas nunca dá certo porque tem repentista por todo o Brasil, e quando a gente precisa fazer uma reunião, num tem como trazer todo mundo... o sindicato não foi feito, a gente já tentou várias vezes... na hora de formar o estatuto um dá uma opinião, outro dá outro, outro da outro, um quer a sede lá em Fortaleza, outro quer lá no Recife, e quem é que vai concordar, de trazer a sede do sindicato pra'qui?... fica esse negócio, quem é o presidente? 'Não, o presidente é lá de Natal', ou outro diz 'não, é lá de João Pessoa', outro 'sou

eu'... aí fica (risadas) esse negócio... num deu certo até hoje...

Por ser um dos mais antigos repentistas atuantes na Casa do Cantador, participante do cenário de cantoria no Distrito Federal e um dos que esteve presente na iniciativa de construção do centro cultural, tem acompanhado as atividades desenvolvidas na Casa do Cantador, influenciado e atuado para a extensão da cantoria no Distrito Federal. Ao ser questionado sobre a Casa do Cantador e sua função para o “repentista-ceilandense”, ou seja, os repentistas que, como ele, são nordestinos residentes por vários anos em Ceilândia e outras partes do DF, identifica que o centro cultural “é importante, pois é um local de encontro dos cantadores, contato com o público e local de manutenção da cantoria”. E ainda acrescenta

O motivo dela existir é o apoio aos repentistas, aos artistas, repentistas, cordelistas, escritores, todos, até os... as bandas de forró, que também sempre é uma arte muito próxima da outra, entranhada na outra, são... as bandas de forró também se apresentam muito lá também... então é... a função é essa mesmo, é de... de ter sempre o encontro desse povo... da gente funcionar.

Sobre o que é a Casa do Cantador, Donzílio Luiz nos diz

A Casa do Cantador é um espaço público, onde só ficam lá funcionário em horário comercial... a noite só tem vigia, guarda, só... somente... chegar um estranho lá de noite... a gente vai porque já tem conhecimento... se precisar ir olhar lá uma coisa a noite, a gente pode ir porque é conhecido...

Então durante o dia, num tem nada. A gente vai visitar porque as vezes a gente se junta... eu vô chega lá tem outro, a gente fica batendo um papo, eu preciso conversar com o diretor, com a... as funcionárias também me chamam pra assinar uma coisa, entendeu? Mas a função da Casa do Cantador é os shows que a gente faz, são as apresentações, entendeu? Que a gente vai lá quando é convidado... também eu sou cantador, mas eu num to la todas as vezes... porque tem um revezamento... chama uma dupla, dois, três, eu fico de fora... na outra eu sou convidado mas fica outras de fora, entendeu? *É pra show, um espaço pra show desta classe de repentista, de declamadores, de escritores, dessa coisa toda... pra shows da nossa classe...* (grifo meu)

Sobre as “aberturas” realizadas pela atual diretoria para outras formas e produção musicais como rap, rock, dentre outros, Donzílio alega

Hoje eles tão é... abrindo mais espaço também pra outras coisas, pra Casa num ficar muito ociosa, né? Sempre tem outra coisa que coloca aqui, enquanto uma coisa, e outra, e outra... mas a identidade dela é a cantoria... Casa do Cantador palácio da poesia, né?

Nesse ínterim, ainda sobre essa “mistura cultural” e a representação da cantoria através da Casa do Cantador, questionei “o senhor acha que ela é um bom espaço, principalmente neste momento em que a gente tá vivendo hoje, com tanta música, artista, etc... o senhor acha que mesmo ela estando ali, ainda tem algo a acrescentar como representação da cantoria?” A resposta veio com uma pequena pausa:

É... eu não acho muito não... eu acho que tem que se limitar um pouco porque senão perde a sua identidade, *e a identidade da Casa do Cantador é o repentista*, e se começar a misturar muito, vai perder a identidade... ‘onde é a Casa do Cantador? Casa do Cantador virou casa de mãe-joana’, num tem essa expressão? Casa de mãe-joana? Não, tem que se limitar... de vez em quando vai lá que seja, mas tem que ser sempre, um tanto limitada... que ali é um espaço dos cantadores, dos repentistas... é quando tem um show vai declamadores, repentistas, escritores, expor seus materiais pertencente a essa nossa cultura... todo show que tem, tem oito a dez banquinhas vendendo CD de cantoria, DVD de cantoria, livros de literatura de cordel, é só pra isso... se tiver outra coisa é coisas extras... (grifo meu)

Essa construção da fala do senhor Donzílio Luiz nos diz muito sobre a Casa do Cantador, os vínculos, representações e imagens de um local específico, cuja trajetória adquire um “desenvolvimento” que deve ser acompanhada, objetivando sempre favorecer o cenário da cantoria, motivo da existência e construção do espaço físico em Ceilândia.

### **3.2.2 Valdenor de Almeida e João Santana**

Valdenor de Almeida Araújo, cujo nome artístico se restringe aos dois primeiros, possui 49 anos de idade, 30 anos como cantador, e durante 4 anos viveu somente de cantoria, parte deles no Distrito Federal. Começou a cantar ainda em sua terra natal. Chegou à Brasília buscando melhores condições de vida e trabalho. Posteriormente, já bem estruturado, e ainda atuando

como cantador nos momentos de lazer, conseguiu se estabelecer em Brasília e constituir família. Formado em Pedagogia, é professor concursado da Secretaria de Educação do Distrito Federal, desmistificando o “senso geral” de que repentista é iletrado, analfabeto ou com vida escolar/acadêmica deficitária. Nem todos os cantadores com quem tive contato puderam concluir o ensino superior, mas há atualmente um maior acesso de cantadores ao ensino formal, diante das possibilidades concedidas pelos programas e incentivos governamentais. Entre os vinte cantadores que conheci na Casa do Cantador, além de Valdenor, tive conhecimento de mais dois repentistas que possuem nível superior completo: Chico de Assis e João Santana.

Valdenor nasceu na cidade de Pombal, Paraíba, trabalhou na roça até os 20 anos de idade. Atuou diretamente na assessoria da Casa do Cantador por alguns anos, contribuindo para reforçar o repente em Ceilândia. Ao ser questionado sobre o porquê estar, durante tantos anos, produzindo cantoria, o mesmo afirma: “é um vício. É gostoso. Através da cantoria alcancei muitas coisas, amizades, viagens, etc.”. E ressalta que “a cantoria é uma coisa que dá muito espaço para conhecer pessoas, lugares (...) e que as amizades, através da cantoria, se tornam uma irmandade”. Resultado de um processo de inserção e pertencimento em um grupo.

Ao avaliar a Casa do Cantador, como espaço de produção do repente, inicialmente, Valdenor acredita que “apesar de ser uma casa de cantador, ela pode ser aberta para outras formas musicais (...) é um espaço público”. Para ele, se a Casa do Cantador for entendida como um centro cultural, ou seja, um ponto de encontro de promoção de culturas, mesmo que enfatizando uma segmentação artística cultural específica, o local deve ser utilizado por todos, indistintamente. Mas afirma que “foi criado para a cantoria”. Considerar a abertura para outras formas musicais, rock, forró, rap, como exemplos, para Valdenor de Almeida, possibilitaria “abrir as portas da Casa (...) apresentar a cantoria aos outros (...)”. Assim, dando espaço para outros estilos de música, outros músicos, outros gêneros, poderá ampliar e divulgar a Casa do Cantador, para os próprios ceilandenses que possivelmente não a conhecem, e para as demais gerações atingidas pela globalização, talvez desconhecedoras de uma cultura regional, aplicada e inserida em Ceilândia. Com isso, validar o local como ponto de referência, tanto em relação ao repente, como em relação à cidade.

O parceiro de Valdenor de Almeida, João Santana, é o único repentista atuante na Casa do Cantador nascido fora do Nordeste brasileiro. Nascido em Brasília, sua mãe é piauiense e o

pai goiano. Ganhador de campeonatos regionais, fazendo dupla com Chico de Assis, e com outros cantadores. Interessante que essas duplas de cantoria não são fixas, e em algumas situações podem ser formadas por afinidades, disponibilidade diante de viagens, como por exemplo, quando um da dupla viaja, e este encontra com um outro repentista, possibilitando a formação de uma nova dupla para determinados eventos e programações em outros estados do Brasil. João Santana tem como característica produtiva a intelectualidade da construção dos versos e raciocínios voltados à cantoria, incluindo palavras rebuscadas e conteúdos acadêmicos ao repente. Atua profissionalmente como um dos coordenadores de eventos na Casa do Cantador, através da ACRESPO, desenvolvendo projetos e propostas de inserção do repente na grande mídia televisiva e de radiodifusão do DF, além de parcerias com órgãos da Administração Pública federal e distrital.

Por sua atuação direta na Casa do Cantador, tornando-o profundo conhecedor do contexto da cantoria no DF, João Santana acredita que muitas pessoas ainda precisam conhecer o repente, os repentistas e o local em que está instalada a Casa, em Ceilândia. Para destituir todo o preconceito que cerca essas três vertentes. Como coordenador de comunicação do 3º Encontro dos Campeões do Repente em Brasília, a Casa do Cantador ganhou mais espaço e divulgação de existência no Distrito Federal. Assim, João Santana tem procurado contribuir para a valorização da cantoria e dos poetas cantadores através da Casa do Cantador.

A dupla, Valdenor de Almeida e João Santana, produziu um mote em décima, no evento de reinauguração da Casa do Cantador, baseado em: “isso é só uma parte do que eu li pesquisando a história mundial”. Citarei os primeiros versos que, para mim, se destacaram pela intelectualidade e beleza poética já de imediato. Esse exemplo mostra a capacidade dessa dupla em reunir e organizar, de forma poético-musical, nomes de destaque para a história mundial em pouquíssimo tempo, sem o auxílio de uma consulta prévia. A transcrição dos versos contribuem para a compreensão sobre a função da Casa do Cantador, como um dos pontos de encontro dos repentistas no Distrito Federal, e a concepção da atuação dos repentistas, que prezam pela originalidade composicional, visando o destaque e o enaltecimento da arte da cantoria. Após 15 segundos do anúncio do mote, João Santana inicia:

Li que Sócrates  
Foi mestre de Platão  
E Graham Bell  
Inventor do telefone  
Já o rádio foi obra de Marconi  
E foi Dumont  
O inventor do avião  
Tales fez do eclipse a predição  
Edson como inventor foi colossal  
Freud um neologista genial  
E Arquimedes o autor do número Pi  
*Isso é só uma parte do que eu li*  
*Pesquisando a história mundial*

João Santana

Nos primórdios da Grécia mais antiga  
Para cada setor havia um deus  
Comandando o Olimpo estava Zeus  
Deus dos deuses que a nada se obriga  
Igualmente um carrasco que castiga  
Aos humanos podia fazer mal  
Sua força era sobrenatural  
E poderoso igual ele nunca vi  
*Isso é só uma parte do que eu li*  
*Pesquisando a história mundial*

Valdenor de Almeida

Após a apresentação de Valdenor de Almeida e João Santana, o público aplaudiu com entusiasmo e era possível ouvir elogios de algumas pessoas sobre a criação que acabaram de presenciar, como “muito bom”, “muito bonito”, “dupla boa de mais”. Os dois repentistas, sempre presentes em todos os shows em que estive na Casa do Cantador, demonstravam apreço pelo centro cultural, pois, segundo eles, é uma casa para os próprios cantadores e apreciadores da arte do repente. Em conversa com João Santana após a cantoria, questionei sobre como estava o evento e qual a sua opinião sobre a Casa do Cantador. O mesmo disse que “a Casa do Cantador é um espaço de grande importância para a cantoria em Brasília, porque é o lugar onde os cantadores se encontram e que precisa ser mais difundido no Distrito Federal... e devemos mantê-lo com boas cantorias”. E ainda acrescentou que “com a reforma da Casa do Cantador, nós teremos melhores condições de desenvolver novos projetos, receber novos visitantes e os poetas cantadores, e reunir ainda mais cantadores... porque aqui nos

encontramos”.

As apresentações são cercadas por expectativas, de quem produz e do público presente. Ao subir ao palco, o conhecer e reconhecer habilidades será uma extensão da criação. Enquanto isso, são perceptíveis as primeiras trocas e conexões para o início do improviso. O balbuciar discretamente, o olhar fixo ao chão, o dedilhar das primeiras melodias e acordes. Acredito que nesse momento o desafio já começou. Não em relação aos dois externamente, mas em relação ao próprio cantador, internamente. Pois o desafio externo só é iniciado após o desafio interno ser vencido. E enquanto o companheiro está improvisando, o outro esquematiza mentalmente os melhores versos e rimas possíveis diante da novidade já proporcionada pelo companheiro.

Pensar a rima, a finalização de versos concomitantemente dedilhando a viola demanda uma atividade de extrema atenção para construir versos com início, meio e fim. Conexos ao mote, à última palavra do verso anterior que deverá ligar a última palavra do verso posterior, e assim sucessivamente. A partir de diferentes soluções de criação, a prática desenvolverá a integridade composicional, abordando diversos assuntos e vertentes, cultivadas pela vida do viver sertanejo, agora sertanejo residente em cidade.

O repente, visto como arte, é respaldado a partir das palavras de Nelson Goodman (*apud* JIMENEZ, 1999, p. 367), que considera “que não há diferença fundamental entre a experiência científica e a experiência estética: a arte, como a ciência, seria um sistema simbólico, uma ‘versão’ do mundo, uma maneira de fabricá-lo”. Versão percebida e concebida pelos repentistas em Ceilândia, na Casa do Cantador, um lugar de reunião de todos: cantadores e público. As percepções dos dois repentistas são conexas, pois o interesse de praticar o repente e encontrar, na Casa do Cantador, um ponto de encontro viabiliza o lazer e contato entre eles e o público. Nisso, percebi que os cantadores produziram o que lhes dava (passado), dá (possível presente) e lhes dará (possível futuro) prazer, além de serem defensores da contínua existência e ampliação do repente.

## CAPÍTULO 4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Casa do Cantador é um centro cultural cuja proposta de existência é ser o “Palácio da poesia”, dedicada à “Arte do Cantador Repentista e do Poeta Cordelista”. O cumprimento dessa missão de existência é atribuído a todos aqueles que dela fazem parte, os cantadores, os artistas nordestinos, o público, o Governo do Distrito Federal (GDF), o povo.

Com a chegada de pessoas oriundas de várias partes do Brasil para a construção de Brasília, e posteriormente a instalação da Casa do Cantador em Ceilândia, a “luta e resistência – mas também, naturalmente, apropriação e expropriação” (HALL, 2003, p. 248), de culturas e valores distintos foi iniciada. Daí, de um jeito ou de outro, algumas reformas ocorreram, mas também a permanência de estruturas podem ter sido afixadas. Em que “‘o povo’ é frequentemente o objeto da ‘reforma’: geralmente, para o seu próprio bem, é lógico – ‘e na melhor das intenções’” (HALL, 2003, p. 248). Assim, a Casa do Cantador pode ser entendida como a resposta de uma luta e resistência, em vez de uma reforma e transformação cultural. E o repente, mesmo sendo criado e “transformado” diretamente e constantemente em cada apresentação, possui uma vinculação de resistência “associadas às questões de tradição e das formas tradicionais de vida” (HALL, 2003, p. 248), fortalecendo a cultura popular, em que esta “é o terreno sobre o qual as transformações são operadas” (HALL, 2003, p. 249).

A Casa do Cantador, local de produção de arte como atividade de cantoria, um local de socialização, fundada e integrada por significados e significantes vinculados à propositura de torná-la o palácio da poesia em Ceilândia, é o resultado de uma convenção e instituição alcançada como reflexo da complexidade circundante à cultura. Stuart Hall nos direciona para o entendimento multifacetado que a diáspora demanda e proporciona, em conjunto com os discursos ideológicos comuns e díspares de estruturas historiográficas. E a partir dos estudos de Hall, procurei me apropriar da análise micro, destacada em sua obra, procurando conhecer, interpretar e relacionar a “reprodução... técnica, mas também de uma reprodução social e cultural” (HALL, 2003, p. 171).

A minha abordagem, nesta dissertação, pautou-se em apresentar aspectos relacionados à identidade cultural do povo nordestino, com endereço específico externo ao de origem, através da cantoria realizada na Casa do Cantador, em Ceilândia-DF, e o resultado do processo diaspórico da arte do repentista, sua estrutura, os que dela fazem parte ativamente, os

produtores do repente e características musicais da cantoria e do instrumento, por vezes, sem o devido destaque e especificidade. Esse entendimento da estruturação da viola, disposição das cordas e clareza de notas e sonoridade é de grande valia para a academia tradicional de música, pois permite a compreensão de um fazer musical popular, cuja academia pode não ter facilidade de acesso, além de possibilitar esclarecimento aos próprios repentistas, que não se consideram músicos, mas utilizam da música para a produção de sua arte.

Os aspectos gerais da cantoria são importantes para a compreensão de fatores sociais e estruturais, favorecendo a coerência identitária compartilhada pelos ouvintes e poetas de cantoria atrelados à ação de resistência diante da saída do estado de origem. E riqueza de essência (identidade contextual), demonstrada a cada apresentação, a cada novo improviso, de forma redundante mesmo, pois renova e renasce com o dedilhar de uma viola e o canto efusivo de alguém que se destaca diante da multidão: o repentista.

De uma prática externa que buscou em Ceilândia-DF a fixação territorial, geográfica, de um “pleito” organizado e determinado por influências políticas e disposição de uma classe com o propósito de construção de um espaço para shows da classe de repentistas, cuja identidade é o próprio repentista, utilizando as palavras de Donzílio Luiz, nos dias de hoje apresenta uma intenção e visão de manutenção, perpetuação, ainda que haja outras demandas por músicas e culturas diversas.

A Casa do Cantador permanece ativa porque as pessoas – os cantadores, o público assíduo, os regionais e os coordenadores do centro cultural – ainda querem que ela exista. O “coração” do centro cultural bate porque as pessoas o impulsionam, dão vida e fôlego, fortalecendo a expressão nordestina em meio ao Centro-Oeste do país. Instalando gêneros, propiciando identidade contextual e habilidades de enfrentar desafios na cantoria e na vida, abrangendo um novo espaço, novos horizontes, microrregiões e articulando a dialética nordestina à brasiliense.

A proposta de Hall (2003), ao considerar a reunião de pessoas que se encontram além da terra natal, mas se identificam de forma associativa, contribuindo para o senso de pertencimento é realidade na Casa do Cantador. Os que ali se encontram, religam suas origens, semelhanças, lembranças, utopias e mitos. E mesmo após a diáspora, constroem, significam e ressignificam a nova terra, em relação à terra de origem. Com um local específico e próprio para a convergência, os cantadores e nordestinos são favorecidos no processo e dinâmica de

compartilhamento e vivência da comunidade local. Ativados e correspondidos em suas relações sociais e resistência da cantoria, em relação a outras culturas também presentes e atuantes no Distrito Federal. Assim, a Casa do Cantador é reflexo da complexidade circundante à cultura do cantador-ceilandense, do público ceilandense e da cantoria realizada em Ceilândia.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras. 1999.

Academia Brasileira de Literatura de Cordel. Disponível em: <<http://www.ablc.com.br/>>. Acesso em 29 mar. 2013.

Administração de Ceilândia. Disponível em: <[www.ceilandia.df.gov.br/sobre-a-ra-ix/conheca-ceilandia-ra-ix.html](http://www.ceilandia.df.gov.br/sobre-a-ra-ix/conheca-ceilandia-ra-ix.html)>. Acesso em 15 ago. 2014.

ALVES SOBRINHO, José. *Cantadores, repentistas e poetas populares*. Campina Grande: Bagagem, 2003.

ALVES, V. A. *De repente o rap na educação do negro: o rap do movimento hip-hop nordestino como prática educativa da juventude negra*. [Dissertação de mestrado]. Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Paraíba, 2008.

BÍBLIA SAGRADA, Nova Tradução na Linguagem de Hoje, NT. Barueri (SP): Sociedade Bíblica do Brasil, 2000, p. 132.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. trad. Fernando Tomaz (português de Portugal). ed. 14. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRAGA, Cláudio Roberto Vieira; GONÇALVES, Gláucia Renate. *A condição pós-diaspórica: estratégias de reterritorialização*. Ilha do Desterro, Florianópolis, n. 54, p. 83-105, jan./jul., 2008.

BRASIL. Lei no 12.198, de 14 de janeiro de 2010. Dispõe sobre o exercício da profissão de Repentista. Diário Oficial da União, República Federativa do Brasil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Brasília, 2010. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2010/Lei/L12198.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12198.htm)>. Acesso em 05 dez. 2013.

BRASIL. Inauguração da Casa do Cantador. Brasília: Distrito Federal. 1986. Disponível em: <[www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/jose-sarney/discursos/1986/121.pdf](http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/jose-sarney/discursos/1986/121.pdf)>. Acesso em 07 jan. 2014.

CAMPEÕES DO REPENTE. Disponível em: <<http://www.campeoesdorepente.com.br/>>. Acesso em 10 jun. 2014.

CAMPOS, Eduardo. *Cantador, musa e viola*. Rio de Janeiro, Ed. Americana. Brasília, 1973.

DE REPENTE O CORDEL. Disponível em: <<http://derepenteocordel.com.br/repente>>. Acesso em 03 mar. 2013.

DÍAZ-PIMIENGA, Alexis. *Teoría de la improvisación: primeras páginas para el estudio del repentismo*. Havana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 2001.

DISTRITO FEDERAL. Decreto no. 28.748, de 30 de janeiro de 2008. Cria a Casa do Cantador na estrutura da Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal, e dá outras providências. Disponível em: <<http://www.sinj.df.gov.br>>. Acesso em 04 mar. 2014.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FONTES, Paulo Roberto Ribeiro. *Comunidade operária, migração nordestina e lutas sociais: São Miguel Paulista (1945-1966)*. Tese (Doutorado em História)-Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2002. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000240119&fd=y>>. Acesso em 16 nov. 2014.

GÊNEROS de Poesia Popular. Disponível em: <<http://www.bahai.org.br/cordel/generos.html>>. Acesso em 27 fev. 2013.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Administração Regional de Ceilândia. Disponível em: <[www.ceilandia.df.gov.br/sobre-a-ra-ix/conheca-ceilandia-ra-ix.html](http://www.ceilandia.df.gov.br/sobre-a-ra-ix/conheca-ceilandia-ra-ix.html)>. Acesso em: 20 ago. 2014.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. 2 ed. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva. 2001.

GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Perspectiva; CNPQ: Brasília; João Pessoa: UFPB, 2011.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaíne La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HAURÉLIO, Marco. *Blog do Assis Ângelo: a cultura popular é a digital de um povo* Disponível em: <[assisangelo.blogspot.com.br/2010/01/lula-sanciona-lei-profissionalizando.html](http://assisangelo.blogspot.com.br/2010/01/lula-sanciona-lei-profissionalizando.html)>. Acesso em 21 ago. 2014.

HENRIQUE, Luís. *Instrumentos Musicais*. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

JARDIM, Denise Fagundes. *Famílias palestinas no extremo sul do Brasil e na diáspora: experiências identitárias e aduaneiras*. Cadernos Pagu, n. 29, jul./dez. 2007, p. 193-225.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999.

LUIZ, Edson Beú. *Os Filhos dos Candangos: exclusão e identidades*. (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <[repositorio.unb.br/bitstream/10482/1224/1/Dissertacao\\_2007\\_EdsonBeuLuiz.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/1224/1/Dissertacao_2007_EdsonBeuLuiz.pdf)>. Acesso em 28 ago. 2014.

MALIGHETTI, Roberto. *Etnografia e trabalho de campo: autor, autoridade e autorização de discursos*. Caderno Pós Ciências Sociais. São Luís, v. 1, n. 1, jan./jul. 2004.

MARCONI, Marina de Andrade; PRESOTTO, Zelia Maria Neves. *Antropologia: uma introdução*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1998.

MERRIAM, A. P. *The Anthropology of Music*. Evanston, IL, 1964.

MOLINO, Jean. *Facto musical e semiologia da música*. In: SEIXO, A. (org.). *Semiologia da música*. Coleção Vega Universidade, [ca. 1975].

MOTA, Leonardo Ferreira da. *Cantadores (poesia e linguagem do sertão cearense)*. 3. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará. 1961.

NETTL, B. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana, 1983).

OSORIO, Patricia Silva. *Cantoria de pé de parede: a atualização da cantoria nordestina em Brasília*. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 14-15, p. 1-382, 2006.

OSORIO, Patricia Silva. *Cantadores nordestinos e tradicionalistas gaúchos: a tradição nas lutas por inserções e autenticidades*. Revista de Antropologia Social CAMPOS, UFPR, v. 13, n. 2, p. 71-87, 2012. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/campos/article/view/36781/22603>>. Acesso em 03 dez. 2014.

POETAS DO REPENTE. Direção de Hilton Lacerda. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2008.

RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina: pensando uma estética da cultura oral*. Tese inédita apresentada no concurso de Professor Titular da Universidade Estadual do Ceará, 2001.

\_\_\_\_\_. *Cultura oral em novos estudos: a cantoria nordestina*. Tese apresentada Professor Titular de Musicologia. Universidade Estadual do Ceará, 2001.

REVISTA CASA DO CANTADOR, Ceilândia-DF, 2008, n. 01.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Hugo L. *Folclore versus párafolclore*. Música e Cultura: revista on-line de etnomusicologia, n. 2, 2007. Disponível em: <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-02/MeC02-Hugo-Folclore.pdf>>. Acesso em 28 fev. 2013.

\_\_\_\_\_. *Da fúria à melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju*. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

RIBEIRO, Jorge Castro. “*Batuque é dança dos negros*”: uma análise das representações de raça, cultura e poder no discurso do batuque cabo-verdiano em Portugal. In: Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, IV, 2008, Maceió. *Anais A Etnomusicologia e a Produção de Conhecimento*. Universidade Federal de Alagoas, 2008. p. 298-306.

RIBEIRO, Pedro Mendes. *Segredos do repente*. Teresina: FPI/MEC/DAC/Funarte, 1977.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento armorial*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1999.

SATOMI, Alice Lumi. *Tendência dos estudos sobre música dos imigrantes*. In: Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, III, 2006, São Paulo. *Anais Universos da Música: cultura, sociabilidade e a política de práticas musicais*. 2006. p. 44-51.

SAUTCHUK, J. M. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal. Disponível em: <<http://www.sc.df.gov.br/nossa-cultura/casa-do-cantador.html#>>. Acesso em 03 mar. 2013.

Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal. Disponível em: <<http://www.sc.df.gov.br/historia-da-casa-do-cantador.html>>. Acesso em 03 mar. 2013.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música*. Trad. Giovanni Cirino. Cadernos de Campo, USP, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008.

SILVA, Ernesto. *História de Brasília: um sonho, uma esperança, uma realidade*. Brasília: Linha Gráfica Editora, 1999.

SOUZA, Euridiana Silva. *Entre nós e laços: a construção da identidade musical e social nas igrejas batistas de Divinópolis/MG*. In: Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, III, 2006, São Paulo. *Anais Universos da Música: cultura, sociabilidade e a política de práticas musicais*. 2006. p. 136-141.

SOUSA, Nair H. Bicalho. *Os construtores de Brasília: um estudo de operários e sua participação política*. Petrópolis: Vozes, 1983.

SUASSUNA, Ariano. *Almanaque armorial*. Seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

TEIXEIRA, Hermes Aquino. *Brasília: o outro lado da utopia*. Dissertação de Mestrado. Brasília, UnB, 1982.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago Studies in Ethnomusicology. 2008.

United Nations Office on Drugs and Crime. Disponível em:

<<http://www.unodc.org/southerncone/pt/crime/jovemdeexpressao/noticias2012/03/27-aniversario-da-ceilandia.html>>. Acesso em 30 abr. 2013.

VASCONCELOS, Adirson. *A mudança da capital*. Brasília: Centro Gráfico do Senado, 1978.

VIDESOTT, Luisa. *Os candangos*. RISCO: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, n. 7, v. 1, 2008. Disponível em: <[www.iau.usp.br/revista\\_risco/Risco7-pdf/02\\_art02\\_risco7.pdf](http://www.iau.usp.br/revista_risco/Risco7-pdf/02_art02_risco7.pdf)>. Acesso em 28 ago. 2014.

SILVA, Ernesto. *História de Brasília: um sonho, uma esperança, uma realidade*. Brasília: Linha Gráfica Editora, 1999.

SOUSA, Nair H. Bicalho. *Os construtores de Brasília: estudo de operários e sua participação política*. Petrópolis: Vozes, 1983.

TEIXEIRA, Hermes Aquino. *Brasília: o outro lado da utopia*. Dissertação de Mestrado. Brasília, UnB, 1982.