



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
Rua Barão de Geremoabo, nº147 CEP: 40170-290
Campus Universitário – Ondina, Salvador-BA
Fone/Fax.: (71) 2636256 E-mail: pglebta@ufba.br

**A CONSTITUIÇÃO DO *ETHOS* E DA CENOGRAFIA NOS
FESTIVAIS DO CIRCUITO BAIANO DA VIOLA**

POR

ANDRÉA BETÂNIA DA SILVA



ORIENTADORA PROF^a. DR^a. LÍCIA MARIA BAHIA HEINE

SALVADOR

2008



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
Rua Barão de Geremoabo, nº147 CEP: 40170-290
Campus Universitário – Ondina, Salvador-BA
Fone/Fax.: (71) 2636256 E-mail: pglebta@ufba.br

**A CONSTITUIÇÃO DO *ETHOS* E DA CENOGRAFIA NOS
FESTIVAIS DO CIRCUITO BAIANO DA VIOLA**

POR

ANDRÉA BETÂNIA DA SILVA

ORIENTADORA PROF^a. DR^a. LÍCIA MARIA BAHIA HEINE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

SALVADOR

2008

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar uma análise sobre o *ethos* e a cenografia, presentes nos repentes, produzidos nos Festivais de Violeiros do Circuito Baiano da Viola, mais especificamente no festival realizado em Serrinha (BA), em 16 de dezembro de 2006. Para tanto, empreendeu-se a análise do *corpus* composto por quatro repentes, produzidos e protagonizados por cada uma das duplas envolvidas no evento. Gênero representante da literatura oral, mesmo numa sociedade prenhe de escrita, o repente figura como uma poesia construída no momento em que se apresenta ao público, mas sofre mudanças no seu processo de enunciação, conforme seja produzido numa cantoria de pé-de-parede ou num festival de violeiros. Com o intuito de atingir os objetivos colimados, utilizaram-se, como fundamentação teórica, os pressupostos da Análise do Discurso de linha francesa desenvolvida por Maingueneau, a partir dos conceitos de *ethos* e cenografia ([2004] 2006a, 2006b, [2002] 2006c, [1984] 2005a, 2005b, [1998] 2005c, 2001a, 2001b, 1997). Além disso, também se recorreu à Nova Retórica, consoante os conceitos de auditório, apresentados por Perelman e Olbrechts-Tyteca ([1958] 2004, 1996), e da noção de performance, segundo Zumthor (2005, 2000, 1997, 1989). A análise empreendida revelou que a imagem dos repentistas apresenta homens que defendem valores como fidelidade, respeito, sinceridade, família, amizade, coragem, valentia, além de admirarem colegas consagrados no universo da cantoria. Indicou que ser cantador envolve uma série de elementos que vai desde saber segurar a viola à rapidez na produção dos pés, elemento básico na construção dos repentes, também denominado linha, passa ainda pelo domínio dos gêneros envolvidos na arte do improviso, revelando-os, também, filiados a formações discursivas cuja constituição apresenta estereótipos referentes à mulher, ao homossexual e ao negro.

Palavras-chave: *Ethos*. Cenografia. Performance. Repentes. Festivais de Violeiros.

ABSTRACT

This paper purposes to show one analysis about the *ethos* and the scenography present in the *repentes* that are produced at Violars Festival in the Violas *Bahia* Circle, more specific in the *Serrinha's* Festival, *Bahia*, on December 16th, 2006. To that, it was undertaken the analysis of the *corpus* composes by four *repentes*, which were produced and performed by each couple that was involved in that event. Generous that represents the oral literature, despite in a writing pregnant society, the *repente* characters like a poesy that was constructed at the moment that it shows up to the public, but it changes during the enunciation process, according it is produced in a *pé-de parede* chant or in a violars festival. With the aim to reach the eyed objectives, it was utilized as theoretical foundation the presupposes from the speech analysis of French line that was developed by Maingueneau, from the *ethos* and scenographic conceptions ([2004] 2006a, 2006b, [2002] 2006c, [1984] 2005a, 2005b, [1998] 2005c, 2001a, 2001b, 1997). Moreover, it was searched to a New Rhetorical, consonant the audience conceptions which were presented by Perelman and Olbrechts-Tyteca ([1958] 2004, 1996), and the notion of performance, according Zumthor (2005, 2000, 1997, 1989). The analysis, that was undertaken, showed the *repentistas* image presents men who defend values like fidelity, respect, sincerity, family, friendship, courage, bravery, beyond they admired colleagues that were consecrated in the universe of the chant, pointing that to be chanter, it involves one bunch of elements which come since to know how to get the viola until the quickness to the feet production, that is a basic element in the *repentes* construction, which is also denominated line, passing through the domain of the genders involved in the improvisation art, it is turning out to be also like affiliated to discursive formations whose constitution shows negative stereotypes referent to women, to homosexual and to nigger.

Key-words: *Ethos*. Scenographic. Performance. *Repentes*. Violars Festivals.

Nem sempre se pode determinar a nascente ou origem de uma contribuição poética popular. Gente de imaginação fácil, com o poder de memória admirável, a idéia em forma de estrophe vae passando de bocca em bocca e não raro vemos o que é cantado em Alagoas ser cantado em Sergipe ou na Bahia, atribuindo-se a cada Estado a posse de originalidade.

(MELHOR, 1935, p. 51)

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me concedido forças para lutar, quando a batalha parecia perdida, e humildade para reconhecer não só minhas falhas, mas o quanto é minúsculo o meu saber diante do mundo.

A minha mãe, que sempre me serviu como exemplo de bravura, ser iluminado que se mostrou gigante diante das intempéries da vida, estando ao meu lado independente das minhas escolhas.

A meu pai, *in memoriam*, pela presença constante.

A minhas irmãs, por conseguirem abrir mão da minha presença, em todos os momentos em que precisei estar ausente.

À Professora Dr^a. Lícia Maria Bahia Heine, minha orientadora, que acreditou em mim desde o início, dispendo-se a me acompanhar.

Ao Professor Dr. João Antônio de Santana Neto, meu co-orientador, que sempre colocou à disposição o seu tempo e o seu saber.

À Professora Dr^a. América Lúcia César, por despertar o meu olhar para o universo etnográfico.

À Professora Dr^a. Doralice Xavier Alcoforado, *in memoriam*, pelas sugestões, pelos textos, pelo carinho, pelo trabalho incansável na defesa dos estudos sobre cordel e cantoria.

À Professora Dr^a. Edleise Mendes Oliveira Santos, primeira a suscitar em mim o desejo de continuar no universo acadêmico.

À Professora Dr^a. Ria Lemaire-Mertens, pelas sugestões, pelos textos cedidos e pela sempre disponibilidade para reflexões sobre os caminhos da oralidade.

A todos os cantadores de improviso da Bahia, responsáveis pela manutenção da arte de improvisar.

A Paraíba da Viola, Davi Ferreira, Miguelzinho, Leandro Tranquilino, Lavandeira, Antônio Queiroz, Nadinho de Riachão e Antônio Maracujá, cantadores do Circuito Baiano da Viola, pela confiança em dividir comigo suas vivências, pela oportunidade de conhecer mais de perto esse universo de saber e prazer.

A Gedival Sousa Andrade, *in memoriam*, amigo que se foi deixando comigo a certeza de que a amizade e a disposição para ajudar transcendem os limites desse mundo mesquinho.

A João e Criz, pelo compartilhamento dos sonhos.

A Paulo, Angela e Henrique, amigos que regaram os primeiros brotos.

A Dora, amiga que acompanhou meus passos, sempre oferecendo seu ombro amigo e seus conselhos quando pensei em desistir.

A Consu e Lise, amigas que encararam a difícil tarefa de fazer a correção.

A Nanda, pelo olhar estrangeiro.

A Rosângela, parceira de angústias, ouvido sempre disposto.

A Zezé, amiga que embala minhas angústias com sua serenidade.

A Palmira, amiga que esteve ao meu lado, desde o início, contribuindo sempre com suas sugestões e com seu corpo que fala.

A Diu, César, Maurício e Lela, pela preocupação com a minha existência e por todos os socorros.

Aos meus amigos, numerosos e inomináveis, que compreenderam as minhas ausências, torceram por mim e sempre estiveram dispostos a atender aos meus apelos.

Aos meus colegas do Campus XXIV, que torceram pelo meu sucesso e que contribuíram, direta ou mesmo indiretamente, para a realização desse trabalho.

Aos meus alunos do Campus XXIV, que compreenderam as minhas ausências, quando da coleta do corpus, e que contribuem cotidianamente para que me torne um ser humano melhor.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
2	A CANTORIA NORDESTINA COMO REPRESENTANTES DA LITERATURA POPULAR	12
2.1	O LUGAR DA VOZ NUM CONTEXTO DE ORALIDADE SECUNDÁRIA	16
2.2	A PRESENÇA DA AFRICANIDADE NOS REPENTES NORDESTINOS	19
2.3	REFLEXÕES SOBRE A CANTORIA DE PÉ-DE-PAREDE	21
2.4	UM OLHAR SOBRE OS FESTIVAIS DE VIOLEIROS	23
2.4.1	Configuração do Circuito Baiano da Viola	30
2.4.2	Lugar da negociação: a cantoria na Bahia	33
3	ETHOS: DA RETÓRICA DE ARISTÓTELES À ANÁLISE DO DISCURSO DE DOMINIQUE MAINGUENEAU	37
3.1	ELEMENTOS DA RETÓRICA ARISTOTÉLICA	43
3.1.1	Considerações sobre o <i>ethos</i>	45
3.1.2	A constituição do <i>páthos</i>	47
3.1.3	Um olhar sobre o <i>lógos</i>	48
3.2	A NOVA RETÓRICA	49
3.3	O ETHOS E A CENOGRAFIA	51
3.3.1	A constituição da cenografia de Dominique Maingueneau e sua relação com a performance de Paul Zumthor	58
4	PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS	63
4.1	COLETA DO <i>CORPUS</i>	63
4.2	DELIMITAÇÃO DO <i>CORPUS</i>	66
4.3	TÉCNICAS DE ANÁLISE	68
5	CENOGRAFIA E PERFORMANCE NOS FESTIVAIS	70
6	<i>ETHOS</i> PRÉ-DISCURSIVO E DISCURSIVO NOS REPENTES DO CIRCUITO BAIANO DA VIOLA	77
6.1	ANÁLISE DA SEXTILHA	80
6.2	ANÁLISE DE UM MOTE DE SETE	95
6.3	ANÁLISE DE UM MOTE DECASSÍLABO	109
6.4	ANÁLISE DE UM DESAFIO EM FORMA DE MOTE DE SETE	122
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
8	REFERÊNCIAS	150
	APÊNDICES	155

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto de uma convivência estreitada, em 2004, com o universo da cantoria de improviso realizada na Bahia. O que parecia um simples trabalho para uma disciplina como aluna especial deu à autora a oportunidade de ver de perto os elementos que compõem esse mundo de aparente simplicidade. Negando todo discurso que persiste em classificar como menor qualquer produção que não esteja sob o manto sagrado do canônico, os sujeitos envolvidos com a produção de repentes mostram-se capazes de competir com qualquer cantador que se proponha a fazer o que sabem de melhor.

Mesmo colocados numa posição marginal por aqueles que teimam em ver uma linha inerte que separa e cria um fosso entre a literatura erudita e a literatura popular, os repentistas insistem em não permanecer na beira da estrada. Tomam assento sempre nesse vagão de poesia que percorre o ambiente nordestino e chamam seus convidados, todos dispostos a ouvir, para mais uma viagem pelo mundo do repente.

É nesse clima de criação que se inscreve o presente trabalho, que tem como objetivo principal a análise do *ethos* e da cenografia, presentes nos festivais de violeiros promovidos pelo Circuito Baiano da Viola, e que está subdividido em seis capítulos, os quais pretendem apresentar e envolver o leitor nessa caminhada.

O primeiro capítulo é essa introdução, enquanto o segundo busca situar o lugar da cantoria nordestina no universo da literatura oral e, para tanto, é composto por quatro subitens. Embora o termo literatura oral seja ignorado e até mesmo desacreditado por Ong (1998, p. 35) por apresentar uma suposta incoerência entre os vocábulos literatura, etimologicamente relacionado à escrita, e oral, pertencente ao universo da oralidade, será, apesar disso, aqui adotado por ilustrar a dualidade presente numa sociedade que convive com um já intrincado espaço de transição entre a cultura oral e a cultura escrita, portanto, escolhido para servir como mote para as discussões que ora se apresentam. Cabem também reflexões sobre as matrizes nas quais a cantoria de improviso se estabeleceu e continuamente permanece recorrendo. Por ser o nordeste a região que acolhe o maior número de representante da arte aqui retratada, foi no Estado da Bahia que aconteceu a coleta dos dados. Mas, ao representar um movimento originado pelos próprios cantadores, com a finalidade de divulgar e fortalecer a cultura local, o Circuito Baiano da Viola se faz presente, através dos festivais de violeiros, organizados por seus associados.

O terceiro capítulo pretende apresentar uma abordagem inicialmente pretensiosa. Propõe-se a expor a trajetória dos estudos sobre *ethos* da abordagem aristotélica até o novo caminho apontado por Maingueneau (2006a, 2006b, 2006c 2005a, 2005b, 2005c, 2001a, 2001b, 1997) mostrando-se como essencial para o alcance da meta aqui pretendida. Longe de ser exposto como uma revisão sobre *ethos* ou sequer como um olhar esclarecedor, tem como objetivo situar o leitor quanto a alguns estudos sobre o tema. A escolha pelo escopo de Maingueneau deve-se à atualidade da sua proposta, pois além de contar com a possibilidade de apreciação do *ethos* prévio, ausente nos estudos gregos, este autor apresenta um esquema que envolve o *ethos* discursivo e suas subdivisões em *ethos* dito e *ethos* mostrado, de modo que todos convergem para a adoção de estereótipos. Maingueneau e Charaudeau (2006c, p. 213) diferenciam clichê e estereótipo. Enquanto o primeiro refere-se a “um efeito de estilo banal, uma figura lexicalmente plena que aparece como repetitiva, constituindo-se como uma noção estilística”, o segundo

[...] designa antes de tudo uma representação dividida, ou seja, por um lado, uma representação coletiva, que subentende atitudes e comportamentos (segundo as ciências sociais) e, por outro, uma representação simplificada, que é o fundamento do sentido ou da comunicação (segundo as ciências da linguagem).

Justamente por se apresentar a partir de uma bipartição é que o conceito de estereótipo é imprescindível à constituição do *ethos*. A possibilidade de contar com uma representação que se manifesta, através do olhar coletivo, sobre um determinado sujeito e que, ao mesmo tempo, evidencia o olhar individual que cada elemento do auditório tem sobre o seu interlocutor, possibilita observar como os conceitos advindos de ambos os olhares são trabalhados ao longo da constituição dos repentes, ora reforçando-os, ora redefinindo-os.

O quarto capítulo apresenta os pressupostos metodológicos utilizados para a coleta do *corpus* apresentado, como se deu a coleta dos dados e como se procedeu à análise para alcançar os objetivos propostos.

O quinto e o sexto capítulos trazem a análise dos dados e englobam tanto o *ethos* quanto a cenografia. Considerando os conceitos de *ethos* e de cenografia de Maingueneau (2005b, 2005c, 2006a, 2006b, 2006c) e de performance de Zumthor (1998, 2000) estes capítulos buscam analisar os repentes selecionados de modo a evidenciar as estratégias utilizadas para a configuração do *ethos* numa dada cenografia. Acreditando-se que a construção do *ethos* dos cantadores nos festivais se dá mediante a relação que se estabelece

entre público e cantador, mediados pelas condições de produção que compõem a cena enunciativa, ilustraram-se os procedimentos utilizados que envolvem as expectativas do auditório, sua adesão e reações (palmas, risos, vaias, sugestões, críticas e elogios, dentre outras) que são emitidas durante toda a produção. Objetiva-se perceber se o desenvolvimento dos repentis vincula-os a formações ideológicas que percebem o cantador como homem valente, defensor da família, disposto a honrar valores como bondade, honestidade, sinceridade, masculinidade e religiosidade, entre outros valores que despontam como constituintes dos *ethè* dos cantadores.

2 A CANTORIA NORDESTINA COMO REPRESENTANTE DA LITERATURA POPULAR

Assim como outros conceitos, a concepção de cultura varia de época para época, bem como pode apresentar nuances diferentes conforme o aspecto privilegiado por cada autor, suscitando temas para debate. Para Kluckhohn (1989 apud Geertz, 1989, p. 4), pode ser:

[...] (1) “o modo de vida global de um povo”; (2) “o legado social que o indivíduo adquire do seu grupo”; (3) “uma forma de pensar, sentir e acreditar”; (4) uma abstração do comportamento”; (5) “uma teoria, elaborada pelo antropólogo, sobre a forma pela qual um grupo de pessoas se comporta realmente”; (6) “um celeiro de aprendizagem em comum”; (7) “um conjunto de orientações padronizadas para os problemas recorrentes”; (8) “comportamento aprendido”; (9) “um mecanismo para a regulamentação normativa do comportamento”; (10) “um conjunto de técnicas para se ajustar tanto ao ambiente externo como em relação aos outros homens”; (11) “um precipitado da história”.

Qualquer uma dessas concepções (ou qualquer outra) modula o olhar sobre o mundo e o outro. O sentido de alteridade entra em ação, quando se depara com o diferente, e procura-se enquadrá-lo em uma moldura pré-existente. A diferença está no modo como o outro interage com o mundo. Rui (2002, p. 2) apresenta uma relação entre identidade e alteridade, dando espaço para a diferença:

Sobre identidade é porque se identifica. E quem é que identifica se é que o autor estará identificado sendo a sua identificação o texto ou será o texto que quando se apresenta identifica o autor? Parece que eu tenho a intenção de cafusar os assuntos mas não é isso. Reparem nas tantas vezes que alguém pessoa e literatura disse que era eu, de certa praia, ilha, deserto ou montanha. E aparece logo outro a dizer, de xenofobia, malandragem, etnocentrismo e mais quantos ismos, alguns deles até cristãos, que nada quem é eu sou eu. E eu é que te defino porque tu és o outro e a tua identidade passa pelo meu arquivo de identificação. Mas como é que ele assim, grande, forte, escrevendo há tanto tempo não vê que não pode dizer Eu, Eu, Eu, sem reconhecer o outro que também sou Eu. Felizmente que eu conheço o outro e os outros. É que eu nunca poderei ser eu sem o outro. Mesmo que a identificação da identidade seja por espelho, estilhaça o espelho sem o reconhecimento do outro pela inutilidade eutanásica da minha diferença, já que não posso ser eu sem outro.

Nesse contexto de constituição identitária, a partir das relações estabelecidas com o Outro, pretende-se pensar sobre identidade. Esta já não é concebida como estanque e una,

mas sim perpassada por outras, maleável, híbrida, resultante das inúmeras influências que circundam a constituição dos povos, mais especificamente, o povo brasileiro. Canclini (2006, p. 129) conclui:

A identidade é uma construção que se narra. Estabelecem-se acontecimentos fundadores, quase relacionados à apropriação de um território por um povo ou à independência obtida através do enfrentamento dos estrangeiros. Vão se somando as façanhas em que os habitantes defendem esse território, ordenam seus conflitos e estabelecem os modos legítimos de convivência, a fim de se diferenciarem dos outros. Os livros escolares e museus, assim como os rituais cívicos e os discursos políticos, foram durante muito tempo os dispositivos com que se formulou a identidade de cada nação (assim, com maiúscula) e se consagrou sua retórica narrativa.

Em meio a essas narrativas, surgiu uma suposta identidade nacional brasileira que insiste em se apresentar como homogênea. O mesmo autor (2006, p. 13) ressalta que, com os europeus, os povos latino-americanos aprenderam a ser cidadãos e, com os Estados Unidos, aprenderam a ser consumidores. E é justamente num contexto de consumo, proporcionado pela globalização¹ que, segundo Carvalho² (2007), os elementos da chamada cultura popular podem ter sido agraciados com um olhar, ainda que estrangeiro, que, livre de algumas vendas, pôde, ao menos, conseguir perceber a existência de outras produções representativas da cultura brasileira, despertando um interesse até então abafado. Ainda assim, reconhecer o diferente não é o suficiente para saber lidar com ele. Partindo desse princípio, na sociedade são encontradas referências a uma cultura “erudita” e outra “popular”. Segundo Chartier (2003, p. 151), durante muito tempo, prevaleceu o conceito clássico e predominante de cultura popular sendo, na Europa e, possivelmente, nos Estados Unidos, concebida a partir de três idéias: como algo que se opunha à cultura letrada e dominante; como popular conforme o seu público; tomando as expressões culturais como essencialmente puras, destacando algumas como intrinsecamente populares.

Os estudos literários da contemporaneidade abrem espaço para discussões que questionam o uso de rótulos como “erudito” e “popular”, defendendo que não há justificativa para tais classificações, visto que já é público e notório que as expressões, até então tidas como populares, não têm qualidade inferior ou mais simples que as vistas como eruditas. De

¹ Canclini (2006, p. 33) defende que “[...] A globalização supõe uma interação funcional de atividades econômicas e culturais dispersas, bens e serviços gerados por um sistema com muitos centros, no qual é mais importante a velocidade com que se percorre o mundo do que as posições geográficas a partir das quais se está agindo.”

² Trecho da entrevista concedida pelo sociólogo Gilmar de Carvalho, em 27/09/07, em Fortaleza (CE).

fato, o uso desses termos sempre esteve mais voltado para produtores e receptores do que para a obra em si. Voltada para um centro canônico, que elege seus representantes dentre os que mais se destacam, independente dos fatores que propiciam essa distinção, a literatura erudita desenvolve-se e classifica-se a partir de elementos que na sociedade constituem a configuração de produções escritas que privilegiam a norma lingüística utilizada por um grupo restrito de falantes que, mediados por estratégias políticas, sociais e ideológicas, divulga sua opção como a única aceita e condizente com o que representa o perfil do povo brasileiro. Desse modo, as produções que não se encaixam no perfil apresentado não são dignas de figurar nesse seleto rol, sendo então destinadas ao grupo das criações populares. Estas, rotuladas como fruto de iniciativas isoladas que insistem em permanecer numa via marginal ao cânone, elegem, como produtores e público, sujeitos que não são reconhecidos pela sociedade, dignos de figurar como representantes da cultura e da literatura brasileiras.

Do mesmo modo, a origem das expressões culturais também não é vista como o mais relevante, buscando-se, então, quais as influências que propiciaram o surgimento de algumas manifestações culturais.

Fruto de uma necessidade política, segundo Albuquerque Jr. (2001, p. 68), foi o conjunto de imagens e textos sobre a seca que criou o Nordeste enquanto produto imagético-discursivo. Assim como a região que os representa, os nordestinos e a imagem criada a seu respeito são fruto de uma tentativa de homogeneização que busca apagar as diferenças e exaltar as semelhanças. Nessa trama, os sujeitos são vistos como um bloco uno e harmonioso que não precisa demarcar território porque têm interesses iguais. Frutos de um Brasil repleto de *brasis*, esses sujeitos clamam por reconhecimento, por uma chance de mostrar suas peculiaridades, as marcas que os fazem únicos dentro da pluralidade. Mas é preciso que essa oportunidade não seja posta como um favor, um modo de alimentá-los com migalhas, mas sim um meio de colaborar para a formação de sujeitos que possam admirar, preservar e alimentar expressões culturais que os representam e não os deixam esquecer suas raízes.

Baseada em pressupostos da tradição, a cantoria nordestina desenvolveu-se, no Nordeste, como uma expressão marginalizada. Em princípio, produzida por indivíduos depreciados pela sociedade, a cantoria acontecia basicamente no meio rural, em sítios, fazendas, e não parecia “elegante” gostar desse gênero, uma vez que era elaborada e direcionada a um grupo minoritário. Atualmente, esse gênero concentra-se mais no meio urbano, embora ainda preserve muitas características que lembram o mundo rural, inclusive

os temas em voga a partir dos *motes*³. Hoje, os cantadores são chamados para apresentações em batizados, aniversários, casamentos, seminários, eventos turísticos, aulas na academia, e assim, muitos elementos próprios do gênero sofreram modificações. Ainda de acordo com Chartier (2003, p. 147),

Não mais que a cultura de massa de nosso tempo, a imposta pelos poderes antigos não pôde reduzir as identidades singulares ou as práticas enraizadas que lhe eram refratárias. O que se modificou, com evidência, foi a maneira pela qual essas identidades puderam enunciar e se afirmar fazendo uso de dispositivos que deviam destruí-las.

A partir disso, é notável verificar que, ao invés de desaparecer, ocultada por novos apelos e variadas necessidades, a cantoria tem buscado sobreviver e se manter atuante ao utilizar novos artefatos, uma vez que sua sobrevivência vinculou-se à “cidade” e passou a conviver com seus meios. Assim, iniciou-se a substituição/co-existência de elementos que representam os dois mundos nos quais os cantadores precisam estar inseridos: a *bandeja*⁴, utilizada para recolher a contribuição dos participantes, ficou restrita às apresentações rurais, substituída, no meio urbano, por cachês pagos antecipadamente; o *desafio*⁵, representando o antagonismo entre cantadores, agora se dá entre parceiros, uma vez que normalmente contratam-se duplas, e, ao contrário das lendas as quais citam cantorias que duravam noites a fio, hoje tem tempo estipulado para começar e terminar, conforme o contrato; os *motes*, que normalmente eram propostos pelo público, agora, por vezes, são pré-estabelecidos por quem contrata, havendo inclusive produções sob encomenda.

Para Pêcheux (1993), os indivíduos estão envolvidos em pactos sociais que delimitam seu comportamento. No processo de interação, tem lugar a criação de formações imaginárias, que determinam o modo como os sujeitos se vêem e vêem seus parceiros. Na cantoria realizada em festivais, essas imagens estão diluídas nas formações discursivas⁶ que vêm à tona, conforme o mote e gênero em pauta. O “outro” do cantador envolve seu parceiro e a platéia, composta também por seus concorrentes que, normalmente, são os jurados do

³ Para Sobrinho (2003, p. 50), mote é “a frase metrificada apresentada em até quatro pés de sete ou dez sílabas.”

⁴ A bandeja é um recipiente (até um chapéu) onde o público deposita sua colaboração em dinheiro.

⁵ O desafio consiste num duelo travado entre os cantadores, sendo atualmente mais pacífico, de modo a manter uma relação amigável entre os parceiros.

⁶ Para Orlandi (2003, p. 43), “A formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada — ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada — determina o que pode e deve ser dito.”

evento. É preciso lidar com o tempo, preservando a coerência do mote no repente desenvolvido e as características próprias do gênero sorteado.

As condições de produção, presentes no momento em que os repentes são produzidos nos festivais, são resultado da imagem que a sociedade tem a respeito dos seus produtores, naquele momento representada por uma platéia que admira o instante de criação. Perpassada por uma ideologia que elege um centro e rotula os demais como periféricos, a sociedade cria condições que permitem ou inibem o desenvolvimento de manifestações artísticas. Se representarem os interesses da classe que domina, essas produções são eleitas como cartões de visita. Preocupada em mostrar o luxo e esconder o que pensa ser lixo, a sociedade desenvolve estratégias para mostrar e divulgar as obras que representam o que lhe parece bonito e camuflar o que julga digno de vergonha. Segundo Ramalho (2000, p. 103), os cantadores, assim como outros artistas brasileiros, são vítimas do descaso para com a arte, precisam contar não apenas com seu talento para se estabelecer junto ao mercado, sendo necessário “filiar-se ao clientelismo dos media” para conquistar um espaço na sociedade ou se organizam enquanto grupo de maneira corporativista, que luta para se manter.

2.1 O LUGAR DA VOZ NUM CONTEXTO DE ORALIDADE SECUNDÁRIA

Inseridos numa cultura grafocêntrica, cotidianamente somos convidados a rejeitar nossos elementos orais e valorizar nossas marcas escritas. Foi, entre 1962 e 1963 que, segundo Havelock (1995, p.18), a oralidade passou a ter seu espaço requisitado entre os estudos acadêmicos através do lançamento de quatro obras: *A galáxia de Gutenberg*, de McLuhan (1962), *O pensamento selvagem*, de Levi-Strauss (1962), *As conseqüências da cultura escrita*, um artigo de Jack Goody e Ian Watt (1963) e *Prefácio para Platão*, do próprio Havelock (1963). Ainda de acordo com Havelock (1995, p. 19), essas produções foram antecedidas pelas idéias de Milman Parry, cuja tese de doutorado (*O epíteto tradicional em Homero*), publicada em 1928, na França, originou a teoria oralista homérica da composição, defendendo que as obras desse ilustre poeta eram, na verdade, um registro de produções orais populares. Representante da literatura oral, numa sociedade de oralidade secundária⁷, a cantoria nordestina tem como um dos seus destaques o repente, sempre

⁷ De acordo com Ong (1998, p. 19), conforme a presença da escrita, podem-se classificar as sociedades como de oralidade primária (sem contato com a escrita e com primazia da oralidade) e secundária (com o desenvolvimento da escrita e sua primazia), enquanto Zumthor (1997, p. 37) as apresenta como: oralidade

divulgado pela criatividade dos desafios travados entre cantadores que, de acordo com o registro de alguns cordelistas e cantadores, durante noites, duelavam até que um se mostrasse incapaz de prosseguir. Lendas ou não, esses duelos criam no imaginário popular a figura de bravos homens que, independente de conhecimentos formais, são capazes de versejar sobre o que for pedido, criando infinitos versos de modo improvisado. Alguns estudos (HAVELOCK, 1995, p. 30) têm sugerido que a improvisação precisa ser revista como memorização de fórmulas mnemônicas próprias da oralidade, como recurso para o armazenamento de informações, e têm encontrado respaldo a partir da análise da importância que os gregos primitivos destinavam à memória em sua hierarquia divina. Zumthor (1997, p. 239) afirma que “[...] a improvisação não é jamais total; o texto, produzido no ato, o é em virtude de normas culturais, e mesmo pré-estabelecidas.”

De acordo com Lühnig (2001, p. 28),

[...] enquanto no Ocidente a fixação escrita e/ou visual seria a principal fonte de memória, dentro do universo da palavra e do “texto” musical não fixado podemos observar que a cantiga, letra-melodia-percussão, serve como uma ajuda mnemônica: ela estrutura a fala, dá contornos, ajuda na estruturação da memória. A dupla codificação, pela música e fala e pela palavra cantada, faz certamente com que a informação passe por processos de fixação mais intensos e abrangentes nas estruturas mentais.

É nesse contexto que resiste a cantoria nordestina, mais precisamente o repente, que tem no desafio seu representante mais conhecido. Definida por Cascudo (2005, p. 54) como “[...] conjunto de regras, de estilos e de tradições que regem a profissão de cantador”, e compreendida por Ayala (1995, p. 17) como “[...] um sistema em processo no qual se articulam os repentistas e o público, em cuja dinâmica surge a produção poética”, também é conceituada por Santos (2006) como “[...] um conjunto de poesia oral cantada e improvisada segundo modalidades e regras poéticas muito precisas, onde a performance oral condiciona em grande parte a expressão, pela troca frutuosa entre o cantador e seu público”, conceito adotado neste trabalho por julgá-lo mais abrangente. É praticada por sujeitos provenientes das mais diversas camadas sociais, embora tenham maior número de representantes das classes menos favorecidas, essa modalidade poética acaba tendo na sociedade o mesmo lugar que os sujeitos sociais que a representam, ou seja, a via marginal.

primária ou pura (sem a inserção da escrita), mista (onde a influência da escrita ainda é parcial), segunda (quando há o predomínio da escrita) ou mediatizada (quando se dá de modo diferente no tempo e no espaço).

Enquanto os estudos sobre oralidade ganharam destaque apenas a partir dos anos 60, já em 1913, o termo literatura oral foi cunhado por Paul Sébillot, segundo Santos (1995, p. 33), postulando-a como popular e analfabeta. Popular ela continua sendo, uma vez que é uma expressão genuinamente produzida por e para o povo, mas já não é analfabeta. Embora os primeiros cantadores não gozassem de uma longa formação escolar, sendo muitos analfabetos, hoje a cantoria nordestina ainda conta com alguns produtores que possuem um grau mínimo de letramento⁸, mas são sujeitos resultantes de uma cultura escrita, o que lhes faz lidar cotidianamente com produções escritas. Além disso, atualmente, muitos cantadores são autodidatas, concluíram o ensino médio e cursam ou cursaram uma faculdade. Desse modo, não há mais problema em registrar seus versos e só depois transformá-los em música. Fugindo do estreito conceito de literatura oral, Zumthor (2000) opta por trabalhar com o conceito *poesia da voz*, recusando-se a aceitar essas produções como resultado de sujeitos menos capazes. De fato, são marginalizados e excluídos, produzindo obras includentes.

Se para Mota (2002, p. 3), “Cantadores são os poetas populares que perambulam pelos sertões, cantando versos próprios e alheios; mormente os que não desdenham ou temem o *desafio* [...]”, para Ramalho (2000, p. 114), “O profissional da viola, o repentista, conta, cantando ao seu público, tanto os eventos do mundo real em que vive quanto as fantasias que povoam a sua imaginação.” As marcas de vida colaboram para compor a imagem do repentista que, ainda segundo Ramalho (2000, p. 115):

De um lado, leva uma infância cercada de amplo espaço geográfico para suas primeiras experiências lúdicas, e de outro, convive com uma total ausência de instituições que lhe abram perspectivas para uma vida digna no futuro, como cidadão adulto.

Em meio a esses (per)calços, o violeiro procura sobreviver, resistindo, persistindo e contribuindo para a manutenção do seu papel na sociedade, criando e recriando condições que possibilitem a sua permanência enquanto sujeito em uma cultura que precisa aprender a vê-lo como cidadão, consumidor, criador, contribuinte, eleitor, enfim, como co-responsável pela manutenção e renovação de elementos que a representam.

⁸ De acordo com Soares (2003, p. 47), letramento é o “Estado ou condição de quem não apenas sabe ler e escrever, mas cultiva e exerce as práticas sociais que usam a escrita”, desse modo, desenvolve-se num *continuum* conforme a relação que o indivíduo estabelece com a escrita, não havendo grau zero, pois, somos frutos e estamos inseridos numa cultura da escrita.

2.2 A PRESENÇA DA AFRICANIDADE NOS REPENTES NORDESTINOS

Percebe-se que já não é pertinente, para este trabalho, uma metodologia que busque encontrar a origem da cantoria guardada em algum lugar do passado, então, faz-se mais viável a possibilidade de identificar referências que possam indicar o lugar ocupado por esta.

Cascudo (2005, p. 185), com quem concordam Ramalho (2000) e Santos (2006), aponta o provável parentesco entre o desafio nordestino e o canto *amoebœum carmem*, produção grega que consistia numa disputa alternada entre pastores, devendo os interlocutores responderem com o mesmo número de versos. Não tendo agradado aos romanos, possivelmente por ser popular e rústico, segundo o mesmo autor, esteve ausente no período em que estes dominavam e reapareceu na Idade Média chamado de *tenson* ou *Jeux-partis* (quando versava sobre assuntos amorosos), uma disputa travada entre pares, de maneira improvisada, desenvolvendo-se com o acompanhamento de alaúdes ou viola de arco, antecessora da rabeca nordestina. Segundo Tinhorão (2001, p. 201), a igreja, não tendo conseguido conter os caminhos da música durante a Idade Média, vislumbrou, na transformação dos antigos cantares épicos em narrativas cavaleirescas pelos poetas cultos, e pelos jograis de feira e praças em cantorias nas nascentes línguas romance, a oportunidade para voltar a incutir em seus fiéis a idéia de que a música profana é o grande “pecado das ovelhas”. Trilhando caminhos diferentes, Teófilo Braga, em 1870, indicava que o desafio praticado em Portugal teria surgido a partir da *desgarrada*, produção árabe imitada pelos provençais. Estudos mais atuais, como os de Duarte e Nascimento (2003, p. 135), reúnem elementos que evidenciam uma visível relação entre esta produção nordestina e manifestações africanas.

Apesar de hoje fazer-se presente em todo o Brasil, principalmente devido à diáspora nordestina, que possibilitou que este gênero passasse a ter uma forte expressão em São Paulo, foi no nordeste que a cantoria de improviso surgiu no Brasil e ainda é nessa região que se desenvolve sua mais expressiva produção. Tendo sido o nordeste responsável por grande parte do tráfico escravo neste país, e estando nesta região quilombos como o de Palmares, revolucionário conhecido por sua luta pela libertação dos negros no Brasil, Nascimento (2003) vê nesse dado, dentre tantos outros, a possibilidade de estar o repente, assim como o rap, muito mais próximo de uma referência africana do que européia. Além das observações anteriores, a autora destaca que a relação entre cantador e público, quando da

produção da cantoria, não se fazia presente na sociedade européia na Idade Média, devido a fatores sócio-econômicos da época, o que não favorecia o surgimento de situações envolvendo o lazer coletivo. Entretanto,

Entre os povos africanos, nesse mesmo período, as soluções culturais que permitiam a vida social implicavam num amplo conhecimento de técnicas, como a tecelagem, a forja, as técnicas pastoris e de cuidado com a terra, bem como variados recursos de organização das relações sociais e representações simbólicas complexas, o que os colocava num patamar civilizatório bastante favorável à saúde e à coletividade. (NASCIMENTO, 2003, p. 135).

Além disso, contando com uma língua tonal⁹, a música africana tem o ritmo como seu elemento mais importante, de modo que o aprender a lidar com instrumentos musicais envolve também o aprendizado de fórmulas verbais e silábicas, podendo-se atrelar características da fala a toques e batidas. Para Lühnig (200, p. 26),

[...] existe uma íntima ligação entre palavra cantada, fala e som percussivo, advindo ainda da concepção africana que atribui aos tambores o poder da fala, não somente pensando nas línguas tonais, mas sim no poder do tambor de *falar*, falar no sentido mais amplo. Temos que lembrar que dentro do conceito africano a fala do tambor não leva somente a uma degustação auditiva, não basta somente se ouvir a fala do tambor ou do conjunto de tambores. Esse som, através das vibrações das batidas, deve ser sentido pelo corpo e dessa forma finalmente ser transformado em movimento. Esse tipo de movimento acontece na forma da dança, que normalmente obedece às mais diversas indicações sonoras, sendo guiada pelos padrões percussivos rítmicos. Podem ser movimentos inseridos em contextos religiosos ou profanos. Essa transformação do som em movimento talvez seja a essência da música africana e afro-brasileira, religiosa e/ou profana. Apesar de não ser aceita com unanimidade como referencial estético na sociedade brasileira colonial e ainda contemporânea e existir uma certa ambivalência na relação com ela, aceitando-a ou então condenando-a, ela está fortemente inserida na cultura brasileira que reconhece a existência dessa matriz.

Desse modo, a matriz africana também passa a ser considerada no rol das referências da cantoria nordestina.

⁹ As línguas tonais apresentam variações semânticas que estão atreladas à mudança de tom, ou seja, a depender da entonação utilizada, tem-se um novo vocábulo, sem que haja nenhuma mudança mórfica, já que esta é expressa através da entonação.

2.3 REFLEXÕES SOBRE A CANTORIA DE PÉ-DE-PAREDE

Denominada pé-de-parede porque, no local reservado para os cantadores, as cadeiras são colocadas sempre junto à parede, a cantoria tradicional é composta por elementos que a particularizam como um momento singular de uma produção que se desenvolve a partir da interação estabelecida entre cantador e público durante cada apresentação.

Inseridos numa sociedade onde o povo e tudo a ele relacionado são vistos com reservas, percebe-se que o termo popular está envolvido por uma aura de impureza que afasta quem se imagina superior a qualquer produção que não reflita todo o prestígio de uma literatura canônica. Desse modo, a língua coloca à disposição elementos cuja estrutura morfológica indica qual tom é escolhido, a partir das denominações que se dão às coisas e aos seres. É assim que, na língua portuguesa falada no Brasil, o léxico comporta dois vocábulos derivados a partir de um mesmo morfema lexical: cantor e cantador. Enquanto se usa a primeira alcunha para fazer referência aos indivíduos que representam a música brasileira nacional e internacionalmente, aproximando-a das grandes produções européias, ou colocando-a dignamente entre os ilustres representantes da musicalidade americana, usa-se a segunda para fazer referência aos sujeitos que cantam e encantam, exaltando as raízes nordestinas e mostrando características de um país repleto de belezas naturais, mas, também, farto da simplicidade enaltecida de valores que passam a um segundo plano, conforme se desenvolvem a necessidade de vincular o progresso dessa nação à imitação das produções estrangeiras, evidenciando a formação heterogênea desta sociedade.

Na cantoria de pé-de-parede, o cantador está em relação direta com seu público, e é dessa relação dialógica que emergem suas produções, mediadas pelo interesse daqueles que conhecem e se interessam pela famigerada cultura popular e suas representações.

O pé-de-parede é organizado por apologistas¹⁰, os quais nem sempre são reconhecidos como cantadores, mas que se empenham em estimular a realização de cantorias, escalando os cantadores, reservando espaço, promovendo a divulgação, conseguindo patrocinadores, quando possível, convidando os moradores, oferecendo estada em sua casa, responsabilizando-se pelas refeições, funcionando como fuxiqueiros¹¹, passando a bandeja, pagando o cachê¹², enfim, criam condições para que o evento possa de fato acontecer, conforme a configuração mais difundida de cantoria.

¹⁰ Pessoas que conhecem as técnicas de composição e que promovem a organização e a realização dos eventos.

¹¹ Fuxiqueiro é o indivíduo que conhece as pessoas da região e senta-se ao lado do cantador para lhe dizer o nome das pessoas presentes para que o poeta possa incluí-las na produção.

¹² Algumas apresentações têm valores pré-estabelecidos, também chamados de cachês, para os cantadores.

As apresentações costumam acontecer em sítios, bares, fazendas, churrascarias ou qualquer outro lugar em que haja pessoas dispostas a apreciar a produção de repentes. Normalmente, há uma divulgação local quanto ao lugar e ao horário em que a apresentação acontecerá, além do destaque a quem está promovendo e aos cantadores convidados.

Na maioria das vezes, os cantadores chegam à cidade (se vierem de outro município), durante a manhã e são convidados do apologista para o almoço. Depois, descansam, tocam um pouco, relembram os grandes encontros e, aos poucos, começam a se preparar para o espetáculo. No horário marcado, lá estão os cantadores e o apologista, normalmente acompanhado de sua família, no local previamente estabelecido, para verificar a instalação do som (se necessário), arrumar o espaço de modo a definir o lugar onde os cantadores ficarão e o espaço reservado para a platéia, afinar as violas, enfim, tomar todas as providências necessárias para que o evento transcorra sem problemas. Aos poucos, o público começa a chegar e, quando julgam que já há um número suficiente, começam a dedilhar como que anunciando o início do espetáculo. O apologista, então, apresenta os cantadores através de um breve histórico que os situa dentro do movimento da cantoria nordestina. Combina-se com a platéia como será feita a coleta dos motes e, geralmente, a partir de um mote sugerido pelo apologista, começa a apresentação.

Os primeiros versos geralmente compõem uma sextilha e saúdam o público, reverenciam a cidade, relembram outras experiências, agradecem o convite, elogiam o companheiro. Paulatinamente, os espectadores são incorporados às produções e cada um que chega se vê envolvido no repente. À medida que a produção se desenvolve, a bandeja é introduzida e, a partir daí, os versos começam a destacar a necessidade de que os ouvintes colaborem. O apologista costuma ser o primeiro, o que acaba estabelecendo um parâmetro entre a sua contribuição e as demais. A solicitação para a bandeja começa a ser nominal, inclusive utilizando como referência os que já contribuíram, o que gera uma maior participação e coloca o citado numa situação de destaque. Como as cantorias costumam acontecer em locais que envolvem o consumo de bebidas alcoólicas¹³, às vezes, alguém se exalta, interrompe a cantoria para pedir um mote, para solicitar atenção dos cantadores, mas tudo costuma ser contornado com muita destreza pelos poetas.

Algumas produções duram mais do que outras e são reguladas pelo interesse demonstrado pelo público. Se tiver início uma dispersão, parece ser o momento para mudar o

¹³ Grande parte dos cantadores freqüenta o AA e se considera ex-alcóolatra.

gênero e introduzir algum que possa reconquistar a atenção dos presentes. O desafio¹⁴ costuma ser o gênero que mais atrativo, de modo que a deixa de um provoca no outro a motivação para continuar na disputa, suscitando na platéia demonstrações de torcida por um ou outro cantador, através de palmas, assobios. Ao contrário de registros passados que mostram que o desafio beirava o desrespeito quando faltavam argumentos e, por vezes, terminavam com discussões e até agressões corporais, hoje o limiar do bom senso não extrapola os limites da cordialidade, e o público sabe que as ofensas construídas no repente não passam de estratégias para provocar o parceiro a continuar.

Com o desenrolar das horas, os cantadores e o público começam a apresentar sinais de cansaço, e percebe-se que já é hora de iniciar a despedida e guardar a viola. A canção de despedida normalmente tem como refrão “Adeus, até outro dia.” De acordo com a participação dos presentes, os cantadores sabem se, de fato, o “outro dia” se concretizará, ou se não passa de apenas mais um refrão.

2.4 UM OLHAR SOBRE OS FESTIVAIS DE VIOLEIROS

De acordo com Ramalho (2000, p. 102), o primeiro festival aconteceu, na década de 70, na Paraíba, enquanto Ayala (1988, p. 29) registra o crescimento do que denomina congressos de repentistas, a partir dos anos 70, chegando a se configurar como grandes acontecimentos anuais. Ramalho (2000, p. 35) refere-se a estes os caracterizando como uma reunião de cantadores (por vezes até quarenta participantes) que se submete a apresentações que funcionam como eliminatórias para a grande final, quando é indicada a dupla campeã, enquanto os festivais funcionam com um número mais limitado de participantes (geralmente cinco duplas) e não conta com etapas eliminatórias. As apresentações visam classificar os participantes em posições que vão do 1º ao 5º lugar, com premiação para todos. De acordo com Lopes (2001, p. 211), torna-se necessário diferenciar festival, congresso e campeonato. Enquanto o festival dura apenas um dia, representando disputas que lidam com poucos repentistas, em geral de 5 a 10 duplas, o congresso acontece durante 3 dias, envolvendo 10 ou 20 duplas, e o campeonato desenvolve-se ao longo de 2 ou 3 meses, formatado a partir de

¹⁴ Neste trabalho este é concebido consoante Mário de Andrade, que considerava toda poesia oral improvisada como desafios.

etapas eliminatórias que conduzem a uma grande final e conta com um grande número de cantadores que varia, conforme a duração da produção.

A necessidade de manter acesa a chama dessa produção cultural originou os festivais, que têm características próprias. Por trazer elementos que os aproximam do show, funcionam com motes e modalidades pré-determinados pelos organizadores, tempo estipulado, corpo de jurados e premiações, entre outros. Apesar das modificações, preserva-se o rigor na construção dos versos e das rimas, conforme cada gênero, a manutenção das toadas e a apresentação formal dos cantadores. A participação do público modificou-se, mas não foi eliminada. É a platéia que dá estímulo aos cantadores, funcionando como um termômetro do seu desempenho. Apesar das fórmulas mnemônicas¹⁵ detectadas por Parry (apud HAVELOCK, 1997, p. 29), o improviso também está presente, pois os motes e os gêneros são sorteados no momento da apresentação, conhecidos apenas pela organização do evento. A tradicional cantoria de pé-de-parede mantém o seu espaço, após cada festival, mas a participação de todos os artistas envolvidos no evento não é garantida, pois, ao término deste, parte dos cantadores e da platéia volta para casa, pois normalmente mora em outras cidades.

As constantes mudanças sociais exigem que os cantadores desenvolvam estratégias que os mantenham atuantes em meio às novidades circundantes. Ayala (1988, p. 33) os apresenta como agentes da indústria cultural, uma vez que eles têm sua obra divulgada através da venda de Compact Discs (CDs) e Digital Vídeo Discs (DVDs), além da participação em programas de rádio, embora destaque que não vivem apenas dessas produções. Segundo Santos (2006), a apropriação dos *media* se dá naturalmente, como um meio de adaptação. De acordo com Lopes (2001, p. 31), o tempo de duração de cada produção, durante os festivais, estaria atrelado às exigências do mercado fonográfico, que lida com faixas entre 03 e 05 minutos. Uma vez que cada evento tem produzido, geralmente, um CD como produto final, a hipótese precisa ser considerada. Entretanto, há de se refletir sobre a afirmação de que a restrição do tempo limita o desempenho de cada cantador a ponto de não poder legitimar as classificações por desempenho. É evidente que a situação de competição gera efeitos de apreensão, mas é preciso pensar que essa nova possibilidade de performance requerer características outras dos cantadores, tais como conseguir adequar sua produção ao tempo estipulado. Até que ponto é relevante o estabelecimento de uma dicotomia entre os pés-de-parede e os festivais? O surgimento dos festivais precisa ser analisado, assim como as

¹⁵ Ao defender a teoria oralista homérica da composição, Milman Parry (apud HAVELOCK, 1997) baseou-se na presença de fórmulas narrativas que funcionavam preenchendo os lapsos métricos do cantor, permitindo-lhe a manutenção do fluxo narrativo. Sua existência foi comprovada a partir da análise da prática de cantores iugoslavos.

mudanças ocasionadas por essa outra possibilidade de divulgação da cantoria nordestina. Não há mais espaço para idéias que vêem a produção folclórica como estagnação e sim como o saber que se renova, respaldado pelo povo como conhecimento coletivo, por isso, é necessário verificar se um olhar antagônico não suscita um discurso que persiste na defesa da produção popular como exótica e intocável devido a sua suposta fragilidade de composição.

Os cantadores, hoje convidados para mostrar o que o Estado tem a oferecer, são os mesmos que normalmente são ignorados, quando pedem recursos para promover seus eventos. Em função não só disso, mas também de outros fatores que colaboram para uma exclusão vertiginosa, os festivais surgiram como um meio de manutenção e não de resgate de uma expressão cultural tipicamente nordestina, visto que a cantoria nordestina nunca esteve esquecida tal qual uma produção do passado. Sempre se manteve presente e viva para os que a admiram, sendo encontrada onde se sabe procurá-la. Mas uma sociedade midiática precisa de instrumentos que possam estar onde o homem não pode chegar. Se a atual situação dos cantadores nordestinos não permite que percorram os quatro cantos apresentando e divulgando sua arte, torna-se necessário encontrar meios que estabeleçam ou mantenham a relação entre produtores e receptores. Desse modo, prolifera-se a produção de CDs de repentes, contribuindo para acentuar o que Santiago¹⁶ (2004, p. 125) identifica como espetáculo (manifestação legítima de cultura) e simulacro (entretenimento da indústria cultural). Por analogia, os festivais são os espetáculos e os CDs, produzidos a partir desses, são os simulacros aos quais o povo recorre (inclusive pirateados) já que não se promove o acesso à cultura. As cópias hoje já gozam de autonomia e de um reconhecimento crescente que lhes confere valor. É esse meio que possibilita a confusão entre repentes e CDs de repentistas. Enquanto os primeiros só podem ser assim chamados se forem frutos do momento, criados num repente, os segundos podem, também, conter produções criadas a partir da escrita ou da memorização, o que é confirmado pelos cantadores:

Se for uma coisa que a gente ensaia deixa de ser repente e se chama cantador de repente. Um Cd desse meu, isso aí não é mais repente. O estilo de repente é tudo imediato, mas não foi repente tudo eu que escrevi mais Antônio Queiroz, ensaiamos tudinho, decoramos, depois gravamos. Todo CD, a não ser que grave no palco, então nós não pudemos. Isso aí eu não sei o que tem aí. Ninguém sabe a não ser Bule-Bule.

¹⁶ O termo simulacro é utilizado por Santiago (2004) para se referir aos dispositivos criados pela mídia cultural para reproduzir manifestações culturais *in loco*, que seriam os espetáculos propriamente ditos.

Vamos saber quando subir ao palco, quando o locutor abrir a carta, ler, aí a gente vai saber.¹⁷

Como uma moeda, a produção de instrumentos midiáticos apresenta duas faces, contribuindo para a divulgação da arte ao mesmo tempo em que abre espaço para a formação de conceitos equivocados a respeito desta.

Uma vez configurada a situação da cantoria de viola, torna-se relevante destacar as características que se fazem presentes em cada festival. A partir da formação de um grupo composto por doze cantadores (seis duplas), criou-se o movimento Circuito da Viola. Desde então, há o compromisso de promover seis encontros anuais, sob a responsabilidade de cada dupla. Os locais pré-estabelecidos normalmente são as cidades onde os cantadores moram. Atualmente, o movimento conta com a participação de cinco duplas, pois com o falecimento de Papada (Antônio Vilas Boas), em janeiro de 2006, houve a saída de Bule-Bule (Antônio Ribeiro da Conceição), visto que atuavam como parceiros. Desse modo, fazem parte do grupo: Paraíba da Viola e Davi Ferreira (Ichu-BA), Nadinho e Antônio Maracujá (Conceição do Jacuípe-BA), Antônio Queiroz e Miguelzinho (Serrinha-BA), Lineu do Açude e Som da Viola (Cavunge-BA), Lavandeira e Ailton (Valente-BA). Ocasionalmente, a ausência de um cantor associado motiva o convite a um repentista não-associado.

Os motes e os gêneros que serão desenvolvidos pelas duplas são elaborados pelos organizadores de cada evento, mantendo-se sempre uma distribuição composta por sextilha¹⁸, mote de sete¹⁹, mote decassílabo²⁰ e um outro gênero que pode ser determinado pela produção ou escolhido por cada dupla, conforme previsto pela produção de cada festival. Muitas vezes confundida com o cordel, por dispor de características parecidas com este, que é composto por elementos que estão relacionados à oralidade, a cantoria dispõe de componentes que a particularizam, pois tem constituintes básicos como rima, métrica e oração, que precisam ser explicitados. De acordo com Goldstein (2004, p. 44-45), a rima pode ser interna ou externa²¹ e

¹⁷ Entrevista realizada pela autora com Paraíba da Viola, repentista, em 13 de dezembro de 2005, durante o XIV Festival do Circuito Baiano da Viola, produzido em Salvador. Transcrição realizada pela autora.

¹⁸ Denominação comumente atribuída à produção de um verso composto por seis pés heptassílabos. Entretanto, Ramalho (2001, p. 112) apresenta uma nova proposta que atrela a produção da sextilha ao uso da toada, de modo que “[...] levando em conta a estrutura fraseológica da toada, tem mais sentido considerar a sextilha como um terceto de três versos monorrítmicos de 15 sílabas poéticas, em vez do convencional: uma estrofe de seis versos setessílabos.”

¹⁹ Verso formado por dez pés heptassílabos.

²⁰ Verso formado por dez pés decassílabos.

²¹ A rima externa estabelece relação entre sons semelhantes no final de versos diferentes, enquanto a rima interna apresenta proximidade entre a palavra final de um verso e outra em qualquer posição no interior do verso seguinte.

trabalha com a possibilidade de relacionar vocábulos com semelhança entre consoantes e vogais (consoantes) ou apenas semelhança entre as vogais tônicas (toantes) de modo a lhes imprimir uma sonoridade. A métrica está relacionada à quantidade de sílabas métricas²², responsável também pela produção do ritmo, que precisa corresponder à cadência da voz, e estabelecer uma simetria entre os pés, uma vez que o não enquadramento destes ocasiona a produção de um pé quebrado, denominação dada aos pés que destoam dos demais por apresentar mais ou menos sílabas métricas. Já a oração (LOPES, 2001, p. 46) é responsável pela coerência entre os pés e os versos produzidos por cada cantador, assim como pela relação lógica existente entre as construções de cada cantador dentro do mesmo repente. Cada gênero é composto por uma determinada distribuição de rimas e de sílabas métricas.

A sextilha apresenta a distribuição de rimas ABCBDB, como ilustrado no exemplo a seguir, produzido por Nadinho e Antônio Maracujá²³ num *Desafio*:

Nadinho- Você diz que é meu amigo (A)
 Da minha família inteirinha (B)
 Mas acho que você hoje (C)
 Daqui para a manhazinha (B)
 Irá morrer nos meus braços (D)
 Frente ao povo de Serrinha (B)

Antônio Maracujá- Eu digo na rima minha (A)
 Vai ser uma bagaceira (B)
 Esse colega é cansado (C)
 Não sobe a minha ladeira (B)
 E daqui pra meia noite (D)
 Vou matar essa porqueira (B)

O mote de sete apresenta as rimas em ABBCCDDEED, conforme o trecho abaixo, produzido por Bule Bule e Miguelzinho²⁴, cujo mote é *O dever do caridoso é viver fazendo o bem*:

Bule-Bule- Irmã Dulce da Bahia (A)
 Legítima mãe da pobreza (B)
 Fez mais de uma defesa (B)

²² As sílabas métricas diferem das sílabas convencionais porque aquelas são contadas conforme sua realização fonética, contando-se apenas até a última sílaba tônica de cada pé ou linha. A cantoria geralmente utiliza versos heptassílabos, ou seja, que contêm sete sílabas métricas.

²³ Repente produzido no XVIII Festival de Serrinha, realizado em 16/12/06.

²⁴ Repente produzido no Festival de Valente, realizado em 26/08/06.

Enquanto ela existia (C)
 Quem o pão não possuía (C)
 Dava o pão, tratava bem (D)
 Pois o pão pra dar pra alguém (D)
 Ele é bem mais saboroso (E)
 O dever do caridoso (E)
 É viver fazendo o bem (D)

Miguelzinho- Eu peço pro pessoal (A)
 Passeando lá na rua (B)
 E menina seminua (B)
 Dê presente de Natal (C)
 Eu acho isso legal (C)
 A gente ajudar alguém (D)
 Leve pra seu armazém (D)
 Dê um pirão tão gostoso (E)
 O dever do caridoso (E)
 É viver fazendo o bem (D)

O mote decassílabo é constituído por rimas ABBCADDBBD, de acordo com o trecho abaixo, produzido por Davi Ferreira (DF) e Paraíba da Viola (PV)²⁵:

Davi Ferreira- Meu colega você não desanime (A)
 Pode ligar o barco e vá em frente (B)
 Que aqui na cidade de Valente (B)
 Desanimar eu já sei que é o fim (C)
 Mas agora velocidade imprime (A)
 Nós não vamos arrancar terra da lua (D)
 E assim o meu amor lhe flutua (D)
 E eu falo aqui constantemente (B)
 Abasteça o seu peito e vá a frente (B)
 Que assim a viagem continua (D)

Paraíba da Viola- Se você acha que a profissão (A)
 Num tá dando para você viver (B)
 As cantingas que vai para fazer (B)
 Não consegue real e nem tostão (C)
 Mas não perca a fé nem a ilusão (A)
 Olha bem pra cima e veja a lua (D)
 O que faz da viola minha e sua (D)
 Ela é nossa verdadeira idade (B)
 Abasteça o seu peito e vá à frente (B)
 Que assim a luta da vida continua (D)

²⁵ Repente produzido no Festival de Valente, realizado em 26/08/06.

Os lugares onde ocorrem as cantorias variam conforme as condições de que seus organizadores dispõem, podendo ser: escolas, clubes, sedes de associações, mercados, bares, churrascarias, centros culturais, praças, teatros etc. A infra-estrutura oferecida também está diretamente relacionada às possibilidades dos promoventes. Normalmente, conta-se com microfones, caixas de som, além de um técnico responsável pelo manuseio do equipamento de áudio. Como a premiação tem envolvido a gravação de um CD como produto final, tem-se recorrido à gravação como meio de perpetuar as produções que até então eram irrecuperáveis. O registro escrito ou em documento audiovisual, de acordo com Santos (2006, p.38), não é capaz de capturar a cumplicidade que se dá entre o produtor e sua platéia durante a criação poética. Do mesmo modo, Zumthor (1987, p. 27) diz que "La voz es siempre activa, pero su peso entre las determinaciones del texto poético fluctúa em virtude de las circunstancias; y el conocimiento (necesariamente indireto) que podemos tener de ella requiere una investigación de estas últimas."²⁶ Responsáveis pela configuração do discurso do orador, nos festivais de Circuito Baiano da Viola, os ouvintes condicionam a produção dos repentes ao mesmo tempo em que conduzem o desenvolvimento dos versos através da sua participação efetiva. É por meio de palmas, gritos, pedidos e risos, dentre outras expressões, que a platéia manifesta seu contentamento diante do que ouve. Colocando o público na posição de termômetro, os cantadores utilizam a expressividade desse, durante as apresentações, para perceber até que ponto está correspondendo aos anseios de quem pretende cativar. Justamente por isso, a elaboração dos motes e sua parceria com um determinado gênero da cantoria podem ser responsáveis pelo desempenho dos cantadores. O poeta João Crispim Ramos, responsável, juntamente com seu irmão, pela realização do Festival de Violeiros do Nordeste, que acontece anualmente em Feira de Santana, afirma justamente que, durante a elaboração dos motes e seu casamento com os gêneros, utiliza sua experiência não só como repentista renomado, mas, também, como jurado requisitado para equilibrar a complexidade do tema com a complexidade do gênero antecipando, inclusive, as supostas reações dos ouvintes, pois sabe que tais temas despertam maior interesse, assim como conhece os gêneros que costumam ser aceitos com mais entusiasmo pelo público. Sendo esse auditório composto não apenas pelos espectadores que vêm apreciar o desenvolvimento dos versos, mas, também, por um júri exigente, o qual, a depender da configuração de cada festival, pode ser formado por outros cantadores que figuram como concorrentes, nota-se a importância de desenvolver estratégias

²⁶ "A voz é sempre ativa, mas seu peso entre as determinações do texto poético oscila em virtude das circunstâncias; e o conhecimento (necessariamente indireto) que podemos ter dela requerer uma investigação destas últimas."

nas quais permitam agradar à heterogeneidade do público, sabendo, inclusive, que não necessariamente a dupla mais aplaudida será a vencedora, porque o julgamento também levará em conta aspectos formais que podem não ser percebidos e/ou vistos como importantes pelo público diante da construção geral. Além disso, o julgamento contemplará o desempenho da dupla, o que permite que, embora um dado cantador tenha apresentado melhor desenvoltura, é a capacidade de se articular com seu parceiro que definirá o lugar de classificação final, normalmente gerando insatisfação entre os presentes, porque utilizam critérios diferentes ao fazer sua avaliação.

2.4.1 Configuração do Circuito Baiano da Viola

Fruto do empenho e da iniciativa de alguns cantadores baianos, a partir do trabalho já desenvolvido em estados como Pernambuco e Paraíba, os Festivais de Violeiros produzidos pelo movimento Circuito Baiano da Viola são promovidos e custeados pelas duplas envolvidas.

Partindo do conceito de cantoria conforme Ayala (1988, p. 17), que a percebe como "[...] um sistema em processo no qual se articulam os repentistas e o público, em cuja dinâmica surge a produção poética", verifica-se seu surgimento e sua consolidação no Nordeste como uma manifestação dita "popular", produzida por nordestinos e dirigida a um público também prioritariamente nordestino, como uma possibilidade de entretenimento e de divulgação de saberes e temas ligados à sociedade local.

Nota-se, através das entrevistas realizadas, que os sujeitos envolvidos com este gênero geralmente são oriundos de famílias que tinham ou têm uma estreita relação com essa manifestação, o que pode ser ilustrado com o trecho abaixo²⁷:

Entrev.- Paraíba, eu queria que você me falasse sobre como o repente começou a fazer parte da sua vida. Quem lhe influenciou, quem lhe incentivou? Como é que isso aconteceu?

Paraíba- Além de eu ser filho de um cantador de coco e de embolada, eu sempre eu promovi a cantoria na minha casa. Eu vi que meu pai promovia a cantoria na casa dele, desde menino que eu me criei assistindo os cantadores do passado, da velha guarda e, quando eu me casei, eu comecei a promover a cantoria na minha residência,

²⁷ Entrevista realizada pela autora com Paraíba da Viola, repentista, em 13 de dezembro de 2005 durante o XIV Festival do Circuito Baiano da Viola, produzido em Salvador. Transcrição realizada pela autora.

despertando ainda mais a minha idéia poética, o que em geral acontece com todos os cantadores.

Além disso, o apoio de poetas já consagrados funciona como cartão de visitas para apresentação e fortalecimento dos iniciantes em espaços onde só podem circular e divulgar sua arte se dispuserem de convite, da repercussão do seu trabalho ou do respaldo de alguém influente.

Entrev.- Tem algum cantador que tenha lhe inspirado, que lhe serve como exemplo?
Paraíba- É o seguinte, tem demais, porque isso aí ninguém ensina, não precisa falar, mas um pratica o outro, um cantador incentiva o outro, o cantador ajuda. Eu tenho um colega chamado Bem-te-vi, lá no interior, que você vai ter a honra de conhecer, gente muito boa que eu já citei duas vezes nas entrevistas na Rádio Sisal de Conceição do Coité. Eu agradeço estar no nível que eu estou, gravando CD, sendo conhecido na capital, cantando nos melhores ambientes da capital, nos melhores hotéis da capital, no Hotel da Bahia, no Othon Palace Hotel, no Fiesta, aquele lá do Itaigara, todos esses hotéis, minha querida, eu agradeço a parte de Deus a Bem-te-vi, porque, quando eu comecei, ninguém queria cantar comigo porque eu já era bebo e não sabia cantar repente e Bem-te-vi sustentou a barreira cantando de graça comigo. Cada um colhe o que planta, porque Bem-te-vi o que plantou, eu disse também. Se ele tivesse me abandonado como os outros fizeram, eu não teria começado a cantar, pois não tinha companhia, então não teria me tornado o que sou. Então esse colega me incentivou muito, me inspirou e hoje minha inspiração vem dos cantadores com quem trabalho, desses CDs de grandes cantadores que andam no circuito. Cada dia eu tenho mais uma prática através desses CDs que eu vendo.

Vinculados ao repente como uma expressão familiar, os referenciais dos cantadores são as pelejas, sejam elas reais ou lendárias. Nascidos em áreas rurais, costumavam ter como temas os motes ligados ao cotidiano da região, mas se engana quem pensa que seu universo literário fica circunscrito a seu mundo local. Atingidos por todas as mudanças que assolaram e assolam o país, participaram dos processos migratórios e passaram a ter contato com o universo urbano, inserindo, em suas canções, a nova realidade que por ora se apresentava. Além disso, o advento do rádio e da televisão aproximou-os de outras regiões, dando-lhes acesso a outros costumes, tanto do Brasil como do mundo.

Por isso, os motes sobre temas regionais convivem com notícias mundiais, despertando no produtor a necessidade de estar sempre em busca de novidades, mantendo-se atento às mudanças que acontecem no mundo. Observa-se, também, que a imagem do cantador analfabeto já não mais corresponde à realidade, pois foi substituída ou convive com um novo estereótipo sem fronteiras, que engloba desde o indivíduo com pouca formação escolar, por vezes autodidata, até o que é pós-graduado, numa reunião que ilustra a diversidade desse universo.

Em meio a tantas mudanças, mantém-se a tentativa de manutenção da memória, a partir da retomada de elementos que tendem a ser ofuscados pelos novos interesses manifestados pela sociedade.

Partindo-se do pressuposto que a origem da cantoria está ligada a uma tradição oral, numa sociedade de oralidade primária (ZUMTHOR, 2000), seu perfil envolve características que contribuem para a prática da memorização, sendo a apresentação em versos apenas uma delas. A partir da configuração envolvendo rimas, o indivíduo processa esquemas mnemônicos que colaboram para o armazenamento das informações. A atualidade já expõe os sujeitos a uma oralidade secundária, visto que fazem parte de uma cultura escrita, mas, ainda assim, os festivais de violeiros apresentam produções em que permanecem algumas características "originais". Em se tratando da cantoria improvisada, a composição de seus subgêneros obedece a uma forma que envolve quantidade de sílabas métricas, quantidade de pés e estrutura, conforme o gênero.

O repente ou cantoria de improviso sempre foi descrito como uma realização do nunca visto, do inusitado. Para Santos (2006, p. 36), "improvisar é compor, organizar naquele momento um texto, um discurso, um canto, uma melodia, obedecendo a normas e regras preestabelecidas", cujo mistério reside "na organização dos materiais, na adaptação a condições e pressões não previstas e na rapidez da resposta". Sua realização é norteadada pela preparação das estrofes guardadas na memória, ao lado da retomada inconsciente de versos na íntegra e, por vezes, de estrofes ouvidas em outras cantorias.

Ao se falar sobre a construção dos repentes, há de se destacar o lugar ocupado pela viola durante o desenvolvimento das cantorias. De acordo com Ramalho (2001, p. 115), a cantoria se desenvolve sobre "tapete sonoro", um bordão que acompanha cada gênero. Embora possa funcionar apenas como um suporte durante cada produção, é vista por cada cantador como uma companheira inseparável, indissociável da figura do repentista, ganhando vida e características de mulher, conforme esse trecho de um repente produzido por Leandro Tranquilino (LT) e Miguelzinho (M)²⁸ com o mote Por que gosto de viola:

Leandro Tranquilino- Gostar da minha viola
 Sempre me aconteceu
 Ergui minha mão pra ela
 E ela também se ergueu
 E ela me dá na vida
 O que a vida não me deu

²⁸ Repente produzido no V Festival de Violeiros de Ichu, em 17/12/06.

Miguelzinho - A viola apareceu
 E num foi coisa qualquer
 Eu sou motorista dela
 Dela mesma eu sou chofer
 Ela tem cintura fina
 Igualmente a minha mulher

2.4.2 Lugar da negociação: a cantoria na Bahia

Embora não haja uma vasta bibliografia que trate especificamente da cantoria de improviso desenvolvida na Bahia, é Ramos (1999) quem informa que foi Dadinho, nome artístico de Crispim Manoel Ramos, o primeiro cantador baiano, enquanto Nordestino (2003) o apresenta como o responsável por colocar esse Estado na rota da cantoria nordestina, mas é Gama (1996) quem o descreve, elencando justificativas para o sucesso deste:

Primeiro por saber utilizar as palavras de forma consciente e curiosa. Seu dom imaginativo traz para a sociedade, o excêntrico documento da realidade com um toque irônico, se necessário, mas ao mesmo tempo meigo e exaltador. Conhecedor das dificuldades, possuidor de inegável inteligência e lutador numa vida de pejejas sabe unir pontos precisos para construção de canções e versos verdadeiros. Estas retratam caminhos do sertanejo que diante da platéia demonstra inspiração e a vontade de espalhar o seu canto, a sua obra de trovador.

Embora fosse serrinhense de nascimento, Dadinho adotou Feira de Santana como sua terra e foi de lá que sua carreira como cantador ganhou o mundo. Sua arte inspirou muitos cantadores e contribuiu para que muitos reconhecessem nela o seu lugar. Desse modo, segundo Maxado (2003), foi o responsável pela iniciação de muitos repentistas, o que é confirmado através dos pés abaixo:

Assim, Dadinho deixou mais
 Outros nomes repentistas
 Como Nadinho de Riachão,
 Fuad Maron, de Conquista,
 Zezinho, em Ipecaetá,
 E Zizinho de BelaVista.

Apolônio da Costa Neves,
 Antônio Maracujá,
 Papada e Cosme Ribeiro,

Beija-Flor e Sabiá,
 Vianey e Zé Rodrigues
 Bem- Te- Vi e Ceará. (2003, p. 4)

Também entre os cantadores é o nome de Dadinho que figura entre os pioneiros na arte do improviso na Bahia, o que confirma um dos entrevistados:

Entrevistadora- E a cantoria aqui, na Bahia, começou por onde e com quem?
 AQ- Bom, não se tem esse registro, eu mesmo não tenho... para te dizer com muita certeza, mas os mais velhos mesmo são Dadinho, que nós conhecemos, e esse próprio Joãozinho e Lourinho, aí houve João Venâncio, na cidade de Piritiba, Cosme Ribeiro. Esses começaram a fazer as primeiras cantorias lá na nossa região, incentivados já por Apolônio Belo e por Cabral, Elias Cabral que apareceram lá por lá e levaram eles para fazer os furos e aí causou interesse neles, e eles não pararam mais, continuaram.²⁹

Segundo João Ramos (1999, p. 67), o I Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros aconteceu em Salvador (BA), em 1955, enquanto José Ramos (1991, p. 26) afirma que I Festival de Violeiros do Nordeste aconteceu em 1975, logo após a fundação da Associação dos Violeiros e Trovadores da Bahia (AVTB), em Feira de Santana. A partir disso, essa cidade, que já funcionava como passagem para tantos viajantes devido a sua localização, passa então a funcionar também como uma referência na realização de festivais, já que a realização de cada evento mobiliza cantadores de todo nordeste, pois, ainda segundo Ramos (1991): “O daqui, é realmente Nordestino; trazemos uma dupla de cada estado, é diferente de outros que fazem por aí, com convidados de dois ou três Estados e chamam de Congresso Nacional. Isso fazemos cumprindo nossa proposta inicial, com os de fora, sem faltar espaço para os de casa [...]” (p. 26).

Não se pode esquecer que Dadinho fazia parceria com seu filho Caboquinho, nome de José Ramos Crispim, de modo que alguns cantadores chegam a afirmar que este teria se iniciado na cantoria e depois seu pai o teria acompanhado. De qualquer modo, foi a dupla Dadinho e Caboquinho que iniciou o desenvolvimento dos festivais na Bahia.

Obrigados a conviver com a demanda de uma sociedade de consumo, os sujeitos envolvidos desenvolvem meios de sobrevivência, utilizando os recursos disponíveis, mas atrelando o seu uso à divulgação da sua arte. Um olhar desavisado ou menos atento pode não alcançar a dimensão da relação que se dá entre produtores, mantenedores e receptores, uma

²⁹ Entrevista realizada com o repentista Antônio Queiroz, em 23/06/07, em Salvador.

vez que ainda predomina a velha dicotomia entre cultura erudita e cultura popular, de modo que os autores da segunda permanecem como o exótico que representa o povo nordestino. Assim sendo, sua figura é alçada ao posto de destaque em situações que buscam mostrar as atrações locais, conectando a figura do cantador à figura do nordestino que resiste com heroísmo à seca que se instala. Essa seca tem trégua na vida do repentista quando este é contratado, com um cachê determinado, para entreter os presentes e fazê-los rir, como o bobo da corte que apresenta o riso e remói o choro, porque só interessa a seus ouvintes o que tem a oferecer e não o que lhe é negado cotidianamente. Assim vive o cantador. Como nesses eventos o show é pago e a repercussão costuma ser grande, esse é o momento de que o repentista dispõe para divulgar seu trabalho, marcar sua presença como um elemento agregador e divulgador da cultura local.

Mas, uma vez encerrado o espetáculo, os laços são afrouxados e os atores voltam ao quase anonimato. A saída de cena representa a sua volta à rotina e às dificuldades diárias. A criação de um movimento gerado pelos próprios cantadores a fim de organizar a promoção de eventos que retratem a real situação da classe, surge como uma tentativa de apresentar à sociedade os sujeitos sem os papéis que precisam representar diante do contrato firmado. É nos festivais, que ocorrem com uma aparência própria, que esses mesmos sujeitos reencontram seu lugar de destaque. Agora não é mais apenas a busca pela sobrevivência através do dinheiro e da manutenção da vida, mas sim pela manutenção da arte. Essa representação artística já teve sua morte anunciada várias vezes e costuma ser citada como o passado que insiste em resistir e tumultuar o andamento da sociedade, entretanto, para surpresa dos alheios, renova-se constantemente e mantém-se ativa e produtiva através dos que insistem em não ceder ao que lhes é mais caro: a liberdade de expressão.

É através do discurso que os sujeitos firmam sua posição na sociedade, demarcam seu território. Segundo Rousseau (2003, p. 147-148), na origem da linguagem está a música, a poesia, visto que as primeiras histórias, as primeiras alocações, as primeiras leis foram em versos: a poesia foi descoberta antes da prosa; devia ter sido assim, visto que as paixões falaram antes da razão. O mesmo aconteceu com a música: em princípio, não houve outra música além da melodia, nem outra melodia, além do som diversificado da palavra; os acentos formavam o canto, as quantidades formavam o compasso, e falava-se tanto através dos sons e do ritmo quanto através das articulações e das vogais.

A voz do cantador aparece na sociedade e finca suas raízes utilizando a música e a poesia como elementos de disseminação e de resistência, uma vez que estão presentes e se sustentam como a representação do belo. Em se tratando do repente, sua beleza é sempre

associada ao saber do povo, que seria construído de modo espontâneo, simples e superficial. A relação estabelecida entre o popular como simples e o erudito como complexo denuncia a postura adotada pela sociedade diante das expressões que legitimam suas representações. Tentar neutralizá-las configura-se uma estratégia de enfraquecimento e de manipulação dos saberes contidos em produções que retratam o universo de sujeitos que colaboram maciçamente para a quebra de fronteiras colocadas e sustentadas pelo poder vigente.

3 ETHOS: DA RETÓRICA DE ARISTÓTELES À ANÁLISE DO DISCURSO DE DOMINIQUE MAINGUENEAU

Além da persuasão por argumentos, a noção de *ethos* permite, de fato, refletir sobre o processo mais geral da adesão de sujeitos a uma certa posição discursiva.

MAINGUENEAU, 2005, p. 69

Uma vez que os estudos lingüísticos predominantes no início dos anos 1960 adotavam métodos que privilegiavam a análise de conteúdo, fez-se necessária uma teoria do discurso que se dispusesse a perceber as relações existentes entre os componentes lingüísticos e socioideológicos. Ainda fruto de muitos olhares, o termo “discurso” tem sido utilizado com várias acepções, dando origem a linhas teóricas que pretendem estudar como se dá o desenrolar de uma discursividade. Dentre elas, destacam-se duas vertentes em voga: a Análise de Discurso de linha francesa e a anglo-saxã. Embora ambas tenham como propósito a análise de produções tidas como discursivas, é a partir do modo como concebem a idéia de sujeito que adotam posturas diferentes. Enquanto a primeira mantém relações com a história, a segunda desenvolve-se em torno de pressupostos sociológicos. Enquanto, de acordo com Mussalim (2003), a primeira defende que os sujeitos são condicionados por uma dada ideologia que determina o que pode ou não ser dito, conforme as demandas de uma dada conjuntura histórico-social, a segunda considera que os sujeitos são prenes de intenção e que esta vem à tona no espaço da interação verbal.

Tendo surgido nos anos 1960, a partir dos estudos de Pêcheux, filósofo que se propôs a estudar a discursividade, a Análise de Discurso de linha francesa (doravante AD) surge como fruto de uma relação vindoura entre, pelo menos, três áreas do conhecimento: Lingüística, História e Psicanálise.

De acordo com Possenti (2005, p. 357), a construção do conhecimento pode ser considerada de duas formas: através de uma tradição que vincula o desenvolvimento das ciências ao caminhar da sociedade, do progresso; ou através de uma ruptura, buscando mudar o rumo dos estudos até então empreendidos. A AD mostra-se fruto de uma ruptura justamente porque propôs uma nova abordagem frente aos estudos desenvolvidos na época acerca da linguagem, diferenciando-se da Lingüística, através de um corte epistemológico, que descarta alguns discursos ao mesmo tempo em que fomenta a elaboração de outros:

[...] a AD não é, portanto, o acréscimo de uma pitada histórica, cultural, ideológica, psicológica ou psicanalítica ao que diz a lingüística, em seus diversos compartimentos. Não é simplesmente a fonostilística, a conotação, a sintaxe voltada para o falante, a semântica a que se acrescenta o tempero do contexto, ou o texto como efeito de um processo. A AD pode tratar de cada um desses “temas”—mas os tratará rompendo com o que a lingüística faz em cada um deles. (p. 357).

Em princípio, na fase intitulada AD-1, primeira fase, buscou-se trabalhar com discursos mais estabilizados, cujas condições de produção são mais estáveis e homogêneas, resultando em posições sociais menos conflitantes. Na base dessa proposta encontra-se a noção de máquina discursiva trabalhada por Althusser (1974) como parte do materialismo histórico³⁰, sendo definida como:

[...] uma estrutura (condições de produção estáveis) responsável pela geração de um processo discursivo (como o manifesto comunista, por exemplo) a partir de um conjunto de argumentos e de operadores responsáveis pela construção e transformação das proposições, concebidas como princípios semânticos que definem, delimitam um discurso. (MUSSALIM, 2003, p. 118)

A partir de uma nova fase, intitulada AD-2 (segunda fase), a noção de máquina discursiva é paulatinamente substituída pela noção de formação discursiva (doravante FD) apresentada por Foucault (1969), definida por este como “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou lingüística dada, as condições de exercício da função enunciativa”. A partir disso, entende-se que tudo que pode e deve ser dito está pautado numa dada FD, de modo que os lugares sociais determinam quais as produções possíveis, pois detêm discursos produzidos antes por outros sujeitos em outras situações, incorporados através de alianças ou confrontos. Longe de ser uma produção imutável, a FD é uma dispersão, fruto de um conjunto de paráfrases que se atualizam através de novas produções. Desse modo, para Brandão (2004, p. 35), “O discurso não é atravessado pela unidade do sujeito e sim pela sua dispersão; dispersão decorrente das várias posições possíveis de serem assumidas por ele no discurso [...]”.

³⁰ O materialismo histórico é proposto por Althusser como o pressuposto de que as ideologias têm materialidade, sendo vistas não apenas como idéias, mas sim como “[...] um conjunto de práticas materiais que reproduzem as relações de produção.” (MUSSALIM, 2003, p. 103)

É somente a partir da AD-3 (terceira fase) que acontece de fato a desconstrução da “maquinaria”, pois se reconsidera a relação entre uma FD e as demais. Enquanto a AD-2 considera que, embora atravessada por outros discursos, a FD mantém uma identidade que pode ser percebida através de uma análise discursiva, a AD-3 passa a contar com a noção de interdiscursividade, entendendo que os discursos não se constituem de maneira independente, mas se formam de maneira regulada no interior de um interdiscurso.

Entendendo o contexto como elemento condicionado histórica, cultural, social e ideologicamente, os estudos de AD romperam com a idéia de que o contexto restringe-se à situação, trazendo à tona a possibilidade de lidar com fatores denominados condições de produção. Estas compreendem os sujeitos e o contexto sócio-histórico, ideológico, contribuindo para a configuração de uma cena enunciativa. Permitem que um mesmo enunciado construa efeitos de sentido completamente diferentes conforme os elementos envolvidos quando da enunciação. Segundo Pêcheux (1997), nesse momento entram em cena as formações imaginárias, responsáveis pelas imagens construídas pelos interlocutores numa situação de interação. Para Mussalim (2003, p. 137),

Esse jogo de imagens, mesmo estabelecendo as condições de produção do discurso, ou seja, aquilo que o sujeito pode/deve ou não dizer, a partir do lugar que ocupa e das representações que faz ao enunciar, não é preestabelecido antes que o sujeito enuncie, mas este jogo vai se constituindo à medida que se constitui o próprio discurso. Em outras palavras, o sujeito não é livre para dizer o que quer, a própria opção do que dizer já é em si determinada pelo lugar que ocupa no interior da formação ideológica à qual está submetido, mas as imagens que o sujeito constrói ao enunciar só se constituem no próprio processo discursivo.

Uma vez que a constituição dessas imagens se dá ao longo do processo de interação, deduz-se que as relações sociais são perpassadas por idéias pré-concebidas sobre os lugares sociais e sobre os sujeitos que passam a ocupá-los. Essas concepções pré-estabelecidas são designadas formações imaginárias, conforme proposta apresentada por Pêcheux (1969). Buscando ilustrar tal processo, a seguir apresenta-se o quadro proposto pelo autor supracitado:

Esquema de formações imaginárias

Expressão que designa as formações imaginárias	Significação das expressões	Questão implícita cuja resposta subentende a formação imaginária correspondente
A { Ia (A) Ia (B)	Imagem do lugar de A para o sujeito colocado em A	“Quem sou eu para lhe falar assim?”
	Imagem do lugar de B para o sujeito colocado em A	“Quem é ele para que eu lhe fale assim?”
B { Ib (B) Ib (A)	Imagem do lugar de B para o sujeito colocado em B	“Quem sou para que ele me fale assim?”
	Imagem do lugar de A para o sujeito colocado em B	“Quem é ele para que me fale assim?”

(PÊCHEUX, 1969)

De acordo com essa proposta, cada sujeito lida permanentemente com a construção de imagens sobre o lugar que ocupa, sobre o lugar que ocupa seu interlocutor e sobre cada discurso produzido.

Afastando-se da análise de conteúdo e da filologia, a AD introduz a noção de efeito de sentido entre interlocutores, situando a discussão em torno da opacidade da língua, considerando a construção de sentidos resultante da interação entre os sujeitos, descartando a concepção de um sujeito dotado de uma intenção, concebendo-o como ideologicamente assujeitado, inserido numa dada sociedade e filiado a uma dada formação ideológica (doravante FI), que pode ser evidenciada pelas formações discursivas que permeiam seu discurso. A noção de formação discursiva (doravante FD) foi cunhada por Foucault e repensada por Pêcheux no âmbito da AD, definida por este como “posições políticas e ideológicas, que não são feitas de indivíduos, mas que se organizam em formações que mantêm entre si relações de antagonismo, de aliança ou de dominação.” (apud CHARAUDEAU, 2006, p. 241).

Tendo na construção do sentido o cerne de sua discussão, a AD admite que o sentido constrói-se a partir de FDs que materializam FIs, construídas com base em fatores históricos, negando-se a universalidade e a generalidade dos sentidos, visto que a opacidade de língua permite que novos sentidos possam ser considerados, a partir de cada enunciação.

Para Brandão (2004, p. 49), “[...] É a FD que permite dar conta do fato de que sujeitos falantes, situados numa determinada conjuntura histórica, possam concordar ou não com o sentido a dar às palavras [...].”

Cada fase da AD concebe diferentemente a noção de sujeito a ser adotada. Assim, enquanto em AD-1 o sujeito apresentava-se assujeitado pela máquina discursiva, em AD-2 ele apresenta-se disperso, passando a ocupar diversos papéis, conforme as funções sociais que desempenha, mas é só em AD-3 que passa a ser visto como heterogêneo, clivado, dividido, perpassado pelo discurso do outro, que se apresenta a partir da interdiscursividade constituinte, sendo, então, “[...] um sujeito descentrado, que se define agora como sendo a relação entre o ‘eu’ e o ‘outro’ [...] constitutivamente heterogêneo, como o discurso o é.” (MUSSALIM, 2003, p. 134).

Clivado, apresenta-se livre e assujeitado ao mesmo tempo, como defende Orlandi (2003),

A forma-sujeito histórica que corresponde à da sociedade atual representa bem a contradição: é um sujeito ao mesmo tempo livre e submisso. Ele é capaz de uma liberdade sem limites e uma submissão sem falhas: pode tudo dizer, contanto que se submeta à língua para sabê-la. Essa é a base do que chamamos assujeitamento. (p. 50)

De acordo com Possenti (2005), é, justamente, nessa terceira fase, que o outro passa a ser considerado como constituinte do discurso, pois, como defende Orlandi (2003, p. 52), “A condição da linguagem é a incompletude. Nem sujeitos nem sentidos estão completos, já feitos, constituídos definitivamente. Constituem-se e funcionam sob o modo do entremeio, da relação, da falta, do movimento [...]”. No entanto, é preciso estar atento, como sugere Possenti (2005, p. 389), a partir das idéias de Althusser (1973), para não confundir essa parceria com uma suposta liberdade que gera a intenção, visto que o sujeito mantém-se assujeitado, mas não mais uno, pois, “Para a AD, não há falante, locutor, muito menos emissor. Há sujeito (alternativamente, enunciador). O que é, evidentemente, na esteira das rupturas com a pragmática e com as teorias lingüísticas dominantes, outra ruptura, talvez a mais importante para a teoria.” (POSSENTI, 2005, p. 386).

Essa presença do outro no discurso pode ser denominada de diversas formas, com suas respectivas particularidades. Embora o conceito de polifonia tenha sido originalmente proposto por Bakhtin, Ducrot (1987, p. 164) propõe sua ressignificação:

Dizer que um discurso, considerado como um fenômeno observável, é constituído de seqüência linear de enunciados, é fazer a hipótese [...] de que o falante o apresentou como uma sucessão de segmentos em que cada um corresponde a uma escolha “relativamente autônoma” em relação à escolha dos outros. Direi, então, que um intérprete, para segmentar em enunciados um dado discurso, deve admitir que esta segmentação reproduz a sucessão de escolhas “relativamente autônomas” que o sujeito julga ter efetuado. Dizer que um discurso constitui um só enunciado é, inversamente, supor que o sujeito falante o apresentou como o objeto de uma única escolha.

Desse modo, nega o conceito até então defendido pela lingüística, segundo o qual cada enunciado possui um só autor, passando a reconhecer a presença de outras vozes que perpassam cada discurso, contribuindo para sua constituição. Da mesma forma, Bakhtin (apud BRAIT, 2005, p. 94/95) traz à tona a noção de uma linguagem dialógica, na qual se pode perceber:

Por um lado, o dialogismo diz ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse sentido que podemos interpretar o dialogismo como o elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem. Por outro lado, o dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que, por sua vez, se instauram e são instalados por esses discursos. E, aí, o dialógico e dialético aproximam-se, ainda que não possam ser confundidos, uma vez que Bakhtin vai falar do eu que se realiza no nós, insistindo não na síntese, mas no caráter polifônico dessa relação exibida pela linguagem.

Caminhando na mesma direção encontra-se Authier-Revuz (1998) ao propor o conceito de heterogeneidade discursiva. Para a autora, os discursos são construídos mediante a presença de outros que contribuem para o que denomina heterogeneidade mostrada ou constitutiva. Enquanto a primeira se faz perceber claramente através de idéias que remetem diretamente a outras formações discursivas e ideológicas, a constitutiva se mostra presente mas só pode ser percebida através de articulações que

Ao buscar delimitar o campo de atuação da AD, Pêcheux (2006, p. 56) esclarece o que concebe como discurso:

Não se trata de pretender aqui que todo discurso seria como um aerólito miraculoso, independente das redes de memória e dos trajetos sociais nos quais ele irrompe, mas de sublinhar que, só por sua existência, todo discurso marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação dessas redes e trajetos: todo

discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho (mais ou menos consciente, deliberado, construído ou não, mas de todo modo atravessado pelas determinações inconscientes) de deslocamento no seu espaço: não há identificação plenamente bem-sucedida, isto é, ligação sócio-histórica que não seja afetada, de uma maneira ou de outra, por uma “infelicidade” no sentido performativo do termo — isto é, no caso, por um “erro de pessoa”, isto é, sobre o *outro*, objeto da identificação.

Do mesmo modo, torna-se necessário esclarecer que o conceito de texto presente na AD desvincula-se da abordagem adotada pela Lingüística textual, visto que aqui é adotado como parte de uma cadeia discursiva, uma superfície discursiva que expressa um processo discursivo vinculado a fatores sociohistóricos e ideológicos, inserido numa dada FD, podendo ser visto como “linearizações concretas (materiais) de discursos” (POSSENTI, 2005, p. 365), entendido também como o lugar onde se dá a materialidade discursiva.

Após esse breve caminhar pelo universo da discursividade³¹, a discussão aqui empreendida enveredará pelo mundo retórico, dispondo-se a verificar, ainda que, de maneira provisória, como o conceito de *ethos* tem ocupado o seu espaço nos estudos que se debruçam sobre o discurso.

3.1 ELEMENTOS DA RETÓRICA ARISTOTÉLICA

As discussões sobre Retórica sempre tiveram como ênfase as produções orais com cunho argumentativo, filiando-se ao âmbito da oratória. Filósofo grego e um dos mais destacados discípulos de Platão, a ponto de ser chamado por este de “o Espírito”, Aristóteles foi um grande estudioso da retórica, tendo, inclusive, fundado uma escola de eloqüência onde socializava os princípios da oratória, que julgava ser de três tipos: a) política, que está voltada para o futuro e estimula os ouvintes a desenvolverem (ou não) determinadas ações; b) jurídica, que se propõe a acusar ou defender alguém baseada em fatos passados; c) exibicional, que se preocupa com o presente e utiliza elogios ou censuras. Gênero literário de maior destaque no século IV a.C., a eloqüência gozava de prestígio entre os pensadores da época de modo que era extremamente importante conhecer seus artifícios, uma vez que estava presente em todos os âmbitos da sociedade grega. Responsável por ter cunhado o conceito de Retórica como “a faculdade de observar os meios de persuasão disponíveis em qualquer caso

³¹ O conceito de discursividade aqui adotado é o proposto por Orlandi (2001, p. 20) como “[...] os efeitos da língua na história”.

dado”, Aristóteles ([IV a.C.] 2007, p. 22) lançou a *Arte Retórica* por volta do século IV a. C., durante sua segunda estada em Atenas e assim a especificou:

[...] a retórica não está associada a uma classe definida de assuntos, mas ela é universal como a dialética, além de ser útil também. Ainda, a função da retórica não é simplesmente ser bem-sucedida na persuasão, mas descobrir os meios de alcançar tal sucesso, assim como as circunstâncias de validar cada caso em particular.

É justamente a tentativa de evidenciar os recursos utilizados no processo persuasivo que ratificam a diversidade de elementos utilizados.

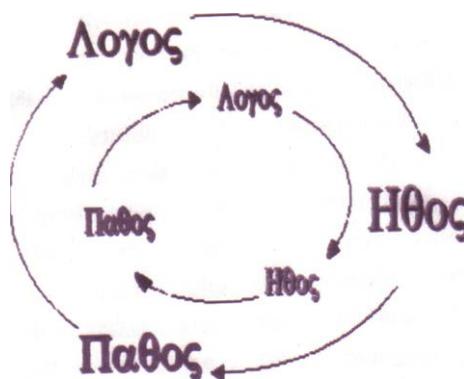
Uma vez que os recursos oratórios estavam ligados ao discurso oral, neste o autor aponta três espécies de estratégias utilizadas pelos que visam a alcançar objetivos persuasivos: “a primeira espécie depende do caráter pessoal do orador; a segunda resulta da inserção da audiência em determinado estado psicológico; a terceira espécie decorre da prova ou da prova aparente fornecida pelos termos do próprio discurso”(ARISTÓTELES, [IV a.C.] 2007, p. 23).

A proposta aristotélica compreende que cada espécie está fundamentada em um elemento do processo retórico: a) *ethos* (primeira espécie) - constitui-se pelo que é dito pelo orador, sem concepções prévias advindas do auditório; b) *páthos* (segunda espécie) - só será de fato bem-sucedida se o discurso conseguir atingir o que concerne a cada emoção envolvida, visto que cada uma tem demandas específicas que precisam ser percebidas e contempladas de modo que a imagem do orador precisa inspirar confiança para despertar a credulidade por parte do auditório; c) *lógos* (terceira espécie) - o sucesso do discurso dependerá dos argumentos apresentados e das respectivas provas apresentadas a fim de ratificar a verdade aparente referente a cada situação. Enquanto o primeiro está voltado para o orador, o segundo refere-se ao auditório, e o terceiro diz respeito ao discurso, à linguagem utilizada em cada circunstância. Para Eggs (2005), Aristóteles diferencia-se dos demais estudiosos da época justamente porque coloca o *ethos* num lugar de destaque, enquanto os demais defendiam que este não era peça importante no processo persuasivo. Formadores da tríade retórica, os três elementos acima elencados serão brevemente revistos a seguir, pois, para Meyer (1994, p. 41):

[...] esconde-se no fim de contas uma estrutura bem precisa, respectivamente, a relação entre si e outrem (*ethos* e *pathos*, de acordo com Aristóteles) pela via de uma linguagem (*logos*) ou simplesmente de um instrumento de comunicação. O que

importa, para fazer a síntese, é apreender bem essa relação e não, como o catálogo das definições poderia dar a entender, pôr todo o peso num dos termos, a partir do qual se reduziriam os outros dois.

Do mesmo modo, Rocha (2003, p. 297) apresenta graficamente como a tríade retórica atua conjuntamente, de maneira que qualquer construção que enfoque um dos elementos automaticamente reverbera sobre os demais:



Assim, é necessário destacar que a segmentação aqui proposta atende tão somente às necessidades intrínsecas ao desenvolvimento da pesquisa, pois, percebe-se a inviabilidade de analisar os elementos retóricos de maneira isolada.

3.1.1 Considerações sobre o *ethos*

O caráter pessoal do orador alcança a persuasão, quando ele nos leva a crer no discurso proferido.

ARISTÓTELES, [IV a.C.], 2007, p. 23

Ao tratar do caráter do orador, Aristóteles ([IV a.C.] 2007, p. 25) defende que este só terá a adesão do auditório se o seu discurso for passível de crédito, de modo que não haja dúvidas quanto ao que está sendo enunciado e também quanto ao caráter de quem enuncia, pois

[...] a persuasão retórica é efetiva não só pela demonstração, mas também pelo argumento ético. Ela ajuda o orador a nos convencer, caso acreditemos que ele esteja certo de possuir determinadas qualidades, tais como: bondade, boa vontade para conosco, ou ambas em conjunto. (ARISTÓTELES, [IV a.C.], 2007, p. 50)

Deste modo, busca explicitar as prováveis abordagens que são mais eficientes em cada contexto. Sua Arte Retórica ocupa o lugar do discurso didático que visa a ensinar como lidar com cada situação, escolhendo qual a imagem adequada a ser criada para e por cada orador, conforme o estado em que se encontra o ouvinte em questão. Para isso, utiliza uma abordagem convincente que pode ser exemplificada e provada conforme a necessidade percebida em cada auditório: “Há três coisas que inspiram confiança na personalidade do orador, as quais nos induzem a crer em uma coisa distinta de qualquer prova dela. Essas três coisas são: o bom senso, o bom caráter moral e a boa vontade” (ARISTÓTELES, [IV a.C.] 2007, p. 82).

Mostrando que o *ethos* constrói-se não apenas através do que o orador diz sobre si, mas também sobre a imagem que elabora sobre os demais participantes da cena enunciativa, a proposta aristotélica sugere que

Assim, caso você não tenha nada a dizer do próprio homem, poderá opô-lo contra outros, tal como Isócrates fez devido à falta de familiaridade com a argumentação jurídica. Essa comparação deveria ser feita com homens famosos, que reforçarão seu caso, pois é nobre superar os grandes homens. É natural que o único método de “destacar os efeitos” deveria ser anexado particularmente aos discursos de louvor, pois eles visam provar a superioridade sobre os outros, e qualquer superioridade é uma forma de nobreza. Desse modo, se você não puder comparar seu herói com homens famosos, deveria ao menos compará-lo com outras pessoas comuns, desde que qualquer superioridade seja mantida ao revelar a excelência.

(ARISTÓTELES, [IV a.C.] 2007, p. 56)

Uma vez que a imagem do orador molda-se às necessidades dos ouvintes, faz-se necessário verificar como se dá a constituição dos auditórios e de que modo se estabelece a relação entre este e o *ethos*, visto que é do envolvimento entre estes dois elementos que surge o processo interativo da linguagem, cujas marcas colaboram para a dinamicidade do texto.

3.1.2 A constituição do *páthos*

Para Aristóteles, o discurso é composto por três elementos: o orador, o assunto e o ouvinte, “a quem se dirige o discurso, e o qual determina o fim e o objeto do discurso.” ([IV a.C.], 2007, p. 29). Assim, torna-se necessário verificar que elementos podem ser considerados ouvintes: “O ouvinte poderá ser o membro de uma assembléia que toma decisões sobre eventos passados ou futuros, um jurado que toma decisões sobre eventos passados, enquanto os que decidem meramente sobre a destreza dos oradores são chamados de observadores”. (ARISTÓTELES, [IV a.C.] 2007, 29-30).

Percebe-se, então, que só é ouvinte aquele que pode deliberar, do contrário, é apenas um mero observador. Uma vez que as deliberações sempre estão relacionadas aos interesses do orador, este precisa conhecer seu público de modo a dizer-lhe o que pretende e persuadi-lo contemplando suas expectativas. Para isso, precisa conhecer que emoções estão dominando os ouvintes. Como emoções, o autor destaca: comparação, indignação, raiva, ódio, inveja, rivalidade e belicosidade. Cada uma influencia o ouvir do auditório, conduzindo-o a uma interpretação:

É claro que quando se deseja acalmar os outros, deve-se elaborar essa linha de argumento; deve-se introduzir os ouvintes no estado psicológico correspondente e apresentar aqueles com quem eles estão furiosos ou como terríveis, ou como dignos de reverência, ou como benfeitores, ou como agentes involuntários, ou como profundamente desgostosos com aquilo que tenham feito.

(ARISTÓTELES [IV a.C.], 2007, p. 89)

Segundo este filósofo, todos os indivíduos visam à felicidade, por isso, o orador precisa saber que esta é constituída por: bem-nascer, abundância de amigos, bons amigos, riqueza, bons filhos, abundância de filhos, uma velhice feliz, saúde, beleza, força, estatura desenvolvida, vigor atlético, fama, honra, boa sorte, virtude, recursos e sorte (ARISTÓTELES, [IV a.C.] 2007, p. 35). A partir da identificação da concepção de felicidade do ouvinte, deve-se construir um discurso que possa atribuir-lhe o que deseja. Para isso, precisa-se verificar a constituição do discurso.

Para Eggs (2005, p. 43),

[...] como o auditório é a meta de todo o processo de convicção, ele é necessariamente o *juiz* da conveniência da expressão afetiva do orador. Para poder julgar essa conveniência, ele deve inicialmente dispor de dois sistemas inferenciais de avaliação, a saber, uma *tópica das paixões* e uma *semiótica das paixões*. A *tópica das paixões* permite inferências *dedutivas* a partir das situações-tipo ou dos cenários que desencadeiam determinados afetos [...].

A semiótica das paixões, entretanto, refere-se às deduções feitas a partir dos signos gerados pelo corpo humano, tais como gestos, mímicas, maneira de falar, de modo que a partir desses elementos constitui-se uma imagem do orador. Para isso, conta-se também com as indicações advindas do discurso.

3.1.3 Um olhar sobre o *lógos*

Independente de auditórios, a linguagem utilizada deve evitar formas que indiquem mau gosto, sendo estas: a) o mau uso de palavras compostas; b) o emprego de palavras estranhas; c) o uso de uma sílaba longa, inoportuna, ou epítetos freqüentes; d) a metáfora. Aristóteles ([IV a.C.] 2007, p. 60) estabelece uma distinção entre *símile* e *metáfora* de modo que o primeiro se dá através da comparação, enquanto o segundo atribui diretamente as características a quem se destinam.

Uma estratégia que parece se aplicar satisfatoriamente a todos os auditórios é o elogio, entretanto, este deve estar voltado para as necessidades de cada platéia:

Devemos considerar também a natureza da nossa audiência particular quando discursamos sobre o elogio, pois, como Sócrates costumava dizer: "Não é difícil elogiar os atenienses em uma audiência em Atenas". Se a audiência valoriza uma determinada qualidade, dizemos que nossos heróis têm tal qualidade, qualquer que seja o discurso que façamos aos citianos, espartanos ou filósofos. De fato, tudo que é estimado representamos como nobre. Afinal, a nação considera as duas coisas como muito do mesmo. (ARISTÓTELES, [IV a.C.] 2007, p. 54)

Aristóteles defende que a linguagem precisa desenvolver-se de modo a conseguir que o auditório assimile as características pretendidas pelo orador, mantendo-se no estado psicológico que melhor corresponda aos objetivos pretendidos:

Essa competência da linguagem é algo que faz com que as pessoas acreditem na verdade de suas histórias. Suas mentes inferem a conclusão falsa que você está prestes

a confiar, do fato de que os outros comportam-se como você o faz, embora você tenha descrito-lhes tais coisas; portanto, eles acreditam em sua história, seja ela verdadeira ou não. Além disso, um orador emotivo sempre faz com que sua platéia sintam-se como ele, mesmo quando nada há em seus argumentos; esse é o motivo de muitos oradores tentarem oprimir sua platéia por meio de um simples barulho.

(ARISTÓTELES, [IV a.C.] 2007, p. 159).

O discurso ocupa lugar de destaque no processo persuasivo porque é responsável pela constituição da imagem do orador, de modo que seu público consegue inferir sua condição através do que é dito:

[...] se o orador utiliza as várias palavras que estejam mantidas em uma disposição particular, ele reproduzirá o caráter correspondente, pois um camponês e um homem educado não dirão as mesmas coisas nem falarão do mesmo modo. Dessa maneira, provoca-se alguma impressão diante da platéia por meio de um dispositivo que os oradores empregam para exceder à exaustão, quando dizem “Quem desconhece isso?” ou “É sabido por todos”. O ouvinte envergonha-se de sua ignorância e concorda com o orador, de modo que tem de partilhar do conhecimento que todos possuem.

(ARISTÓTELES, [IV a.C.] 2007, p. 159).

A partir do exposto, pode-se perceber que as relações entre orador, auditório e discurso são estabelecidas através do uso de estratégias persuasivas, que consideram que há supostas características universais que, uma vez detectadas, podem ser manipuladas.

Para Eggs (2005, p. 41), entre os três elementos da tríade retórica, o *logos* é o único a se apresentar com capacidade de convencimento independente da situação enunciativa, enquanto os demais estão diretamente vinculados à enunciação e aos elementos que a compõem.

3.2 A NOVA RETÓRICA

Dispostos a trazer à tona discussões que por tanto tempo foram excluídas do rol da ciência por não corresponderem aos princípios da lógica proposta por Descartes, Perelman e Olbrechts-Tyteca ([1958] 2005) propõem um novo tratado de argumentação, predispondo-se a apresentar um novo olhar acerca da Retórica, mais especificamente, sobre os Tópicos apresentados por Aristóteles. Intitulam-no como uma Nova Retórica porque suas preocupações estão voltadas para o Renascimento e, conseqüentemente, para os autores gregos e latinos que se detiveram a estudar “a arte de persuadir e de convencer, a técnica da

deliberação e da discussão” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, [1958] 2005, p.5). Uma vez que os estudos anteriores privilegiavam a análise das enunciações orais, estes pretendem abordar os aspectos presentes em obras escritas, tais como produções jornalísticas e filosóficas. Entretanto, mantêm um vínculo direto com os pressupostos aristotélicos, pois,

O que conservamos da retórica tradicional é a idéia mesma de auditório, que é imediatamente evocada assim que se pensa num discurso. Todo discurso se dirige a um auditório, sendo muito freqüente esquecer que se dá o mesmo com todo escrito.

(PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, [1958] 2005, p. 7).

Uma vez que apresentam novas concepções, cabe explicitar quais conceitos estão presentes nessa proposta. Os termos discurso, orador e auditório são compreendidos, respectivamente, como argumentação, aquele que a apresenta e aqueles a quem ela se dirige. Desse modo, compreende-se que é na concepção de auditório que residem os maiores vínculos entre as propostas apresentadas sobre retórica. Ao destacar a importância do auditório para a configuração da argumentação, os autores esclarecem:

[...] se quiser agir, o orador é obrigado a adaptar-se a seu auditório, sendo facilmente compreensível que o discurso mais eficaz sobre um auditório incompetente não é necessariamente o que comporta a convicção do filósofo. Mas por que não admitir que algumas argumentações possam ser dirigidas a toda espécie de auditório? Quando Platão sonha, em Fedro, com uma retórica que, esta sim, seria digna do filósofo, o que ele preconiza é uma técnica que poderia convencer os próprios deuses. Mudando o auditório, a argumentação muda de aspecto e, se a meta a que ela visa é sempre a de agir eficazmente sobre os espíritos, para julgar-lhe o valor temos de levar em conta a qualidade dos espíritos que ela consegue convencer.

(PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, [1958] 2005, p. 8).

Ao reforçarem como a configuração do auditório condiciona a argumentação e a intenção do orador, os autores acrescentam: “Há seres com os quais qualquer contato pode parecer supérfluo ou pouco desejável. Há seres aos quais não nos preocupamos em dirigir a palavra; há outros também com quem não queremos discutir, mas aos quais nos contentamos em ordenar” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, [1958] 2005, p.18). E é, justamente, no valor atribuído ao auditório que reside o poder da argumentação. É o orador que precisa condicionar sua argumentação aos anseios do auditório, pois,

Com efeito, para argumentar, é preciso ter apreço pela adesão do interlocutor, pelo seu consentimento, pela sua participação mental. Portanto, às vezes é uma distinção apreciada ser uma pessoa com quem outros discutem. O racionalismo e o humanismo dos últimos séculos fazem parecer estranha a idéia de que seja uma qualidade ser alguém com cuja opinião outros se preocupem, mas, em muitas sociedades, não se dirige a palavra a qualquer um, como não se duelava com qualquer um. Cumpre observar, alias, que querer convencer alguém implica sempre certa modéstia da parte de quem argumenta, o que ele diz não constitui uma ‘palavra do Evangelho’, ele não dispõe dessa autoridade que faz com que o que diz seja indiscutível e obtém imediatamente a convicção. Ele admite que deve persuadir, pensar nos argumentos que podem influenciar seu interlocutor, preocupar-se com ele, interessar-se por seu estado de espírito. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, [1958] 2005, p. 18).

Os caminhos apontados pela escrita sugerem um auditório que se disponha a ler e não a ouvir, mas é justamente nesse ponto que residem as questões suscitadas por Perelman e Olbrechts-Tyteca ([1958] 2005) e por Maingueneau (2005), pois ambos defendem que o suporte nos quais os discursos estão materializados não prescindem do papel do ouvinte, pois, em todos os casos, o lugar do ouvir é requerido e imposto como imprescindível para a adesão do auditório. Fazer-se ouvir equivale a merecer atenção, então, toda argumentação baseia-se na possibilidade de conquistar seu auditório inicialmente pela atenção destinada. Entretanto, vale ressaltar como a constituição do público condiciona o discurso do orador. É claro que informações iniciais colaboram para a construção de um perfil deste, mas é importante não se deixar trair pela idéia de que, apesar de representarem a mesma classe social ou o mesmo meio cultural, todos os integrantes do auditório concordarão com os propósitos do interlocutor. A necessidade de conhecer o auditório está diretamente relacionada ao sucesso da argumentação, mas cabe ao orador a sensibilidade para perceber como este se modifica ao longo do processo de sedução, pois são os argumentos expostos que conduzirão o olhar do ouvinte.

3.3 O *ETHOS* E A CENOGRAFIA NA ANÁLISE DO DISCURSO

Para todas as abordagens que valorizam a eficácia da fala, o *ethos* não é somente uma postura que manifesta o pertencimento a um grupo dominante, ele é uma imagem de si construída no discurso que influencia opiniões e atitudes.

AMOSSY, 2005, p. 142

Ressaltando que, por muito tempo, a Análise do Discurso (doravante AD) trabalhou com *corpus* diversos sem considerar os atos de enunciação em que estavam inseridos, Maingueneau (2005) propõe a inserção dos atos de fala, contribuição da Pragmática, e destaca que, segundo esta, a linguagem é compreendida como uma forma de ação, dá destaque ao seu caráter interativo, pois cada ato de fala é indissociável de uma instituição onde, de fato, possa ser realizado.

Ao tentar diferenciar Pragmática e AD, Maingueneau (2005b) traz à tona uma diferença tida como fundamental: enquanto os pragmáticos contam com supostas intenções dos falantes, considerando as variáveis sócio-psicológicas da situação de comunicação e as interpretações psicologizantes, os analistas do discurso identificam, nesse tratamento dos dados, uma redução das condições de produção, com propensão ao apagamento da relação entre o real da língua e o real da história, o que é inconcebível para a AD.

Considerando que a língua compreende uma *dêixis* que envolve as coordenadas espaço-temporais implicadas em um ato de enunciação, a noção adotada para *dêixis* discursiva desempenha a mesma função, embora esteja voltada, segundo o autor, para o nível do universo de sentido que uma formação discursiva constrói através de sua enunciação. Assim, essa é composta por locutor discursivo, destinatário discursivo, cronografia e topografia, sendo apenas um primeiro acesso à cenografia.

Maingueneau é um dos responsáveis pelo ressurgimento dos estudos sobre *ethos* na atualidade. Embora a concepção aristotélica de *ethos* correspondesse apenas ao *ethos* discursivo, o autor destaca a necessidade de considerar a existência de um *ethos* pré-discursivo, composto por representações prévias do *ethos* do enunciador, considerando, inclusive, o gênero discursivo a que o texto em questão pertence, além do posicionamento ideológico a que está vinculado, o que o aproxima da postura adotada por Haddad (2005) e também de Amossy (2005), pois, para estes, é por meio do *ethos* pré-discursivo que se dá a construção do *ethos* discursivo que conta com as representações construídas previamente pelo auditório sobre o seu interlocutor, o que pode ser ratificado ou negado pelo discurso:

O poder de persuasão de um discurso decorre em boa medida do fato de que leva o leitor a identificar-se com a movimentação de um corpo investido de valores historicamente especificados. A qualidade do *ethos* remete, com efeito, à figura desse “fiador” que, mediante sua fala, se dá uma identidade compatível com o mundo que se supõe que ele faz surgir em seu enunciado. Paradoxo constitutivo: é por seu próprio enunciado que o fiador deve legitimar sua maneira de dizer.

(MAINGUENEAU, 2005b, p. 73)

Embora, em princípio, não apresentasse nominalmente o conceito de *ethos*, sua presença já pode ser percebida em obras do autor, como *Gênese dos Discursos* ([1984] 2005a), quando se dispõe a falar sobre a constituição de uma semântica global em um discurso humanista devoto. Ao tratar do estatuto do enunciador e do destinatário, o autor evidencia que “Os diversos modos da subjetividade enunciativa dependem igualmente da competência discursiva, sendo que cada discurso define o *estatuto* que o enunciador deve conferir-se e o que deve conferir a seu destinatário para legitimar seu dizer”. (MAINGUENEAU ([1984] 2005, p. 91). Aqui, nota-se a referência a elementos constituintes da imagem do enunciador e de sua relação com o seu auditório. Embora, na obra supracitada, o autor utilize o termo destinatário, neste trabalho optou-se pelo termo co-enunciador, por entender que este compreende a noção de interação discursiva, ao contrário da passividade apresentada pelo primeiro, termo que paulatinamente também é substituído, pois, segundo o próprio autor, em obra posterior,

Se admitirmos que o discurso é interativo, que ele mobiliza dois parceiros, torna-se difícil nomear “destinatário” o interlocutor, pois, assim, a impressão é a de que a enunciação caminha em sentido único, que ela é apenas a expressão do pensamento de um locutor que se dirige a um destinatário passivo. Por isso, acompanhando o lingüista Antoine Culioli, não falaremos mais de “destinatário”, mas de co-enunciador. Empregado no plural e sem hífen, coenunciadores designará os dois parceiros do discurso. (MAINGUENEAU ([1984] 2005c, p. 54).

Ao tratar do modo de enunciação ou maneira de dizer, encontra-se o conceito de tom e sua relação com a proposta elaborada por Bakhtin, assim como a remissão à voz, ritmo e corpo. Desse modo, constrói-se um caminho teórico que atrela tom, caráter e corporalidade, constituintes da figura do fiador, pois, “Com efeito, o rosto que suporta o tom deve ser caracterizado “psicologicamente”, ver-se dotado por disposições mentais que sejam o correlato dos afetos que o modo de enunciação engendra.” (MAINGUENEAU ([1984] 2005, p. 96). Assim,

Esse “caracter” é inseparável de uma “corporalidade”, isto é, de esquemas que definem uma certa maneira de “habitar” seu corpo de enunciador e, indiretamente, de enunciatário. Se, segundo a expressão de Certeau, “cada sociedade tem seu corpo”, delimitado por múltiplas codificações, cada discurso também tem o seu: corpo textual que não se dá jamais a ver, mas está presente por toda a parte, disseminado em todos os planos discursivos. (MAINGUENEAU ([1984] 2005, p. 97)

Essa tomada de corpo passa a ser o resultado da simbiose que se instala entre o discurso que se enuncia e seu modo de enunciação. A esse processo o autor dá o nome de incorporação e apresenta essa proposta de modos diferentes em obras diferentes. Em *Gênese dos Discursos* ([1984] 2005) e, também, em *Novas tendências em Análise do Discurso* ([1987] 1997), esse conceito é apresentado por Maingueneau através de três dimensões que o autor apresenta como complementares:

1. O discurso, através do corpo textual, faz o enunciador encarnar-se, dá-lhe corpo;
2. Esse fenômeno funda a “incorporação” pelos sujeitos de esquemas que definem uma forma concreta, socialmente caracterizável, de habitar o mundo, de entrar em relação com o outro;
3. Essa dupla “incorporação” assegura, ela própria, a “incorporação imaginária” dos destinatários no corpo dos adeptos do discurso.

(MAINGUENEAU, [1984] 2005a, p. 98)

Aqui, ainda segundo o autor, o destinatário passa a ser considerado quando do processo de enunciação, ganha corpo através de uma maneira de dizer. Em *Análise de textos de comunicação* ([1998] 2005c), entretanto, é apresentado um outro quadro que retoma a noção anteriormente proposta, com algumas alterações. Dessa vez, a incorporação é definida como “[...] a ação do ethos sobre o co-enunciador”. (MAINGUENEAU, [1998] 2005c, p. 99) e mais uma vez é sustentada por três procedimentos que agora surgem como indissociáveis:

1. a enunciação leva o co-enunciador a conferir um *ethos* ao seu fiador, ela lhe dá *corpo*;
2. o co-enunciador *incorpora*, assimila, desse modo, um conjunto de esquemas que definem para um dado sujeito, pela maneira de controlar seu corpo, de habitá-lo, uma forma específica de se inscrever no mundo;
3. essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um *corpo*, o da comunidade imaginária dos que comungam na adesão a um mesmo discurso.

(MAINGUENEAU, [1998] 2005c, p. 100)

Uma das primeiras modificações notadamente apresentadas é a introdução da noção de *ethos*, ao lado de fiador e co-enunciador, elementos denominados protagonistas da interação da linguagem. O corpo adotado pelo fiador lhe é imputado pelo co-enunciador através da enunciação, a qual permite o estabelecimento de uma comunidade imaginária comum para ambos, o que propicia a adesão dos espíritos a um só discurso.

Em *Cenas da enunciação* (2006b), mais uma vez, Maingueneau recorre aos elementos constituintes da incorporação, a partir de pequenas modificações em relação às propostas já apresentadas:

1. a enunciação da obra confere uma “corporalidade” ao fiador, ela lhe *dá corpo*;
2. o destinatário *incorpora*, assimila, desse modo, um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de relacionar-se com o mundo habitando seu próprio corpo;
3. essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um *corpo*, o da comunidade imaginária dos que comungam na adesão a um mesmo discurso. (p. 62/63).

Entre as propostas apresentadas, adota-se aqui a que revela a noção de *ethos* (MAINGUENEAU, [1998] 2005c) por considerá-la a mais completa para os propósitos que ora se apresentam.

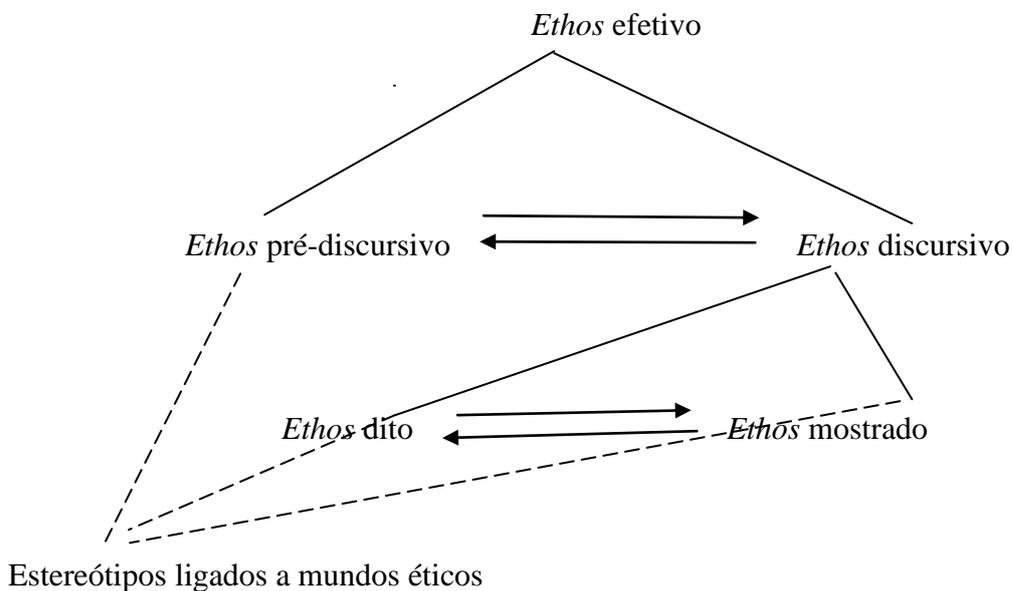
Contra-pondo-se à concepção aristotélica, Maingueneau propõe que os textos escritos também possam ser analisados, envolvendo produções que não sejam apenas argumentativas, mostrando que todo texto possui tom, sendo este composto por um caráter e por uma corporalidade. A idéia de tom apresentada por esse autor encontra-se amparada na noção de entonação desenvolvida por Bakhtin ([1929], 2000), pois, percebe-se claramente a estreita relação que existe entre os dois conceitos, de modo que se pode ver aqui o dialogismo que circunda as obras desses dois escritores. Para Dahlet (2005, p. 251),

[...] a entonação é lugar de memória e lugar de encontro. Lugar de memória acústica e social, pois tanto o autor quanto o leitor estão totalmente impregnados de entonações, desde a mais tenra infância, e a entonação depositada no texto constitui-se da sedimentação dessas diversas entonações, ao mesmo tempo em que reflete o grupo social ao qual pertencem.

É através dessa memória que se dá a identificação dos diversos tons que se fazem presentes em todas as produções, sejam elas orais ou escritas, pois,

A vocalidade radical das obras manifesta-se através de uma diversidade de tons, na medida de suas respectivas cenografias. Esse termo “tom” apresenta a vantagem de poder ser empregado para todos os enunciados escritos, assim como para os enunciados orais (podemos falar do “tom de um livro”). A instância que assume o tom de uma enunciação evidentemente não coincide com o autor efetivo da obra. Trata-se de fato dessa representação do enunciador que o co-enunciador deve construir a partir de índices de várias ordens fornecidos pelo texto. Essa representação desempenha o papel de um **fiador** que se encarrega da responsabilidade do enunciado. (MAINGUENEAU, 2001, p. 139)

Tanto Aristóteles ([IV a.C.] 2007) quanto Maingueneau (2005) evidenciam que o *ethos* não se refere ao que o enunciador diz sobre si, mas sim ao que pode ser inferido sobre este a partir da elaboração do seu discurso. A constituição da cena enunciativa pode revelar um *ethos* dito ou um *ethos* mostrado. De acordo com Santana Neto (2005, p. 24), o primeiro está presente no discurso, enquanto o segundo é evidenciado em elementos paralingüísticos, tais como tom de voz, expressões faciais, gesticulação e elementos imagéticos, tais como postura, vestuário etc. A proposta de Maingueneau aparece de maneira ilustrada através do seguinte gráfico:



(MAINGUENEAU, 2006b, p. 69)

Aqui, percebe-se o permanente diálogo entre os tipos de *ethè* apresentados. Embora faça referências ao *ethos* efetivo em trabalho anterior, é apenas em *Discurso Literário* (2006a) e *Cenas da enunciação* (2006b) que Maingueneau o apresenta como parte do quadro que propõe para ilustrar a esquematização dos *ethè*, ao que esclarece:

O *ethos* de um discurso resulta de uma interação de diversos fatores: *ethos* pré-discursivo, *ethos* discursivo (*ethos mostrado*), mas também de fragmentos do texto em que o enunciador evoca sua própria enunciação (*ethos dito*): diretamente (“é um amigo que lhes fala”), ou indiretamente, por exemplo, por meio de metáforas ou de alusões a outras cenas de fala [...]. (MAINGUENEAU, 2006b, p. 69)

Segundo Amossy (2005, p. 126/127), a construção do auditório está submetida à estereotipagem, tanto quanto o *ethos* do orador, responsável por parte da autoridade requerida pelo discurso. Desse modo,

O orador adapta sua apresentação de si aos esquemas coletivos que ele crê interiorizados e valorizados por seu público-alvo. Ele o faz não somente pelo que diz de sua própria pessoa (freqüentemente, não é de bom-tom falar de si), mas também pelas modalidades de sua enunciação. É então que ele incumbe o receptor de formar uma impressão do orador relacionando-o a uma categoria conhecida. O discurso lhe oferece todos os elementos de que tem necessidade para compor um retrato do locutor, mas ele os apresenta de forma indireta, dispersa, freqüentemente lacunar ou implícita. Assim, um estilo pontuado de exclamações permite induzir o caráter impetuoso ou colérico do locutor, enquanto um falar lacônico e rude, que não se prende a convenções de polidez, pode indicar um homem íntegro que diz a verdade sem meias palavras. Aquele que louva a qualidade de seus adversários se apresenta como um homem honesto e imparcial; o que enche seu discurso de alusões eruditas e de citações parece um homem culto. É o conjunto das características que se relacionam à pessoa do orador e a situação na qual esses traços se manifestam que permitem construir sua imagem. Se esta é sempre em última instância singular, é preciso ver, entretanto, que a reconstrução se efetua com a ajuda de modelos culturais que facilitam a integração dos dados em um esquema preexistente.

Ao defender a existência de um *ethos* que já circula na sociedade e que vem à tona na cena enunciativa Maingueneau (2005b; 2006b) passa a considerar a presença de estereótipos, base dos recortes culturais que contribuem para a constituição da imagem do fiador. Pois, para Amossy (2005, p. 125),

[...] a idéia prévia que se faz do locutor e a imagem de si que ele constrói em seu discurso não podem ser totalmente singulares. Para serem reconhecidas pelo auditório, para parecerem legítimas, é preciso que sejam assumidas em uma doxa, isto é, que se indexem em representações partilhadas. É preciso que sejam relacionadas a modelos culturais pregnantes, mesmo se se tratar de modelos contestatórios.

São esses modelos culturais estereotipados que são reforçados ou rechaçados ao longo do processo discursivo. Bhabha (1998, p. 125), ao analisar os estereótipos presentes no discurso colonial, chega à seguinte conclusão:

[...] o ato de estereotipar não é o estabelecimento de uma falsa imagem que se torna o bode expiatório das práticas discriminatórias. É um texto muito ambivalente de projeção e introjeção, estratégias metafóricas e metonímicas, deslocamento, sobredeterminação, culpa, agressividade, o mascaramento, cisão de saberes “oficiais”

e fantasmáticos para construir as posicionalidades e oposicionalidades do discurso racista.

Assim como funciona para a constituição de um discurso racista, o estereótipo aparece em outras instâncias discursivas, apresentando-se sempre de maneira fluida, adequando-se a épocas e situações, conforme o que seja requerido por cada fiador. Por isso, ainda de acordo com Bhabha (1998, p. 110), “[...] o estereótipo é um modo de representação complexo, ambivalente e contraditório, ansioso na mesma proporção em que é afirmativo, exigindo não apenas que ampliemos nossos objetivos críticos e políticos mas que mudemos o próprio objeto de análise”. (p. 110). Portanto, longe de ser visto como um conceito estanque e fechado, renova-se, faz-se presente em relações de poder que se estabelecem mediante laços amorosos, políticos, profissionais ou tantos outros quais sejam as necessidades apresentadas.

3.3.1 A constituição da cenografia de Maingueneau e sua relação com a performance de Zumthor

O estudo do *ethos* a partir da visão de Aristóteles distinguia a co-existência de três elementos: *phrônesis* (parecer ponderado), *eunóia* (dar uma imagem agradável de si) e *areté* (apresentar-se como um homem simples e sincero). Enquanto o olhar aristotélico concebia o *ethos* apenas como um meio de persuasão, Maingueneau (2005b, p.75) propõe que este seja compreendido como parte constitutiva da cena de enunciação. A fim de esclarecer em que consiste o conceito de cena de enunciação, é necessário que sejam definidas tanto cena quanto enunciação. Para Maingueneau (2006, p. 95/96), a enunciação precisa ser vista como algo que se desenvolve “em um espaço *instituído*, definido pelo gênero de discurso, mas também sobre a dimensão *construtiva* do discurso, que se ‘coloca em cena’, instaura seu próprio espaço de enunciação” enquanto o conceito usual de cena refere-se a esta como “a representação que um discurso faz de sua própria situação de enunciação”. O mesmo autor (2005, p. 75; 2006b, p. 96) compreende que a cena de enunciação é composta por três cenas: a) a cena englobante, que determina a que tipo de discurso pertence o texto em questão (discurso religioso, político, publicitário etc.); b) a cena genérica, que é definida por cada gênero do discurso, visto que exigem cenas específicas; c) a cenografia, que é instituída pelo próprio discurso, cuja composição envolve uma cronografia (um momento) e uma topografia (um lugar) que

possibilitam o surgimento do discurso, além de um locutor discursivo (enunciador) e de um destinatário discursivo (co-enunciador). Desse modo,

A cenografia, com o ethos da qual ele participa, implica um processo de enlaçamento; desde sua emergência, a fala é carregada de um certo ethos que, de fato, se valida progressivamente por meio da própria enunciação. A cenografia é, assim, ao mesmo tempo, aquilo de onde vem o discurso e aquilo que esse discurso engendra: ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cena da qual vem a palavra é precisamente a cena requerida para enunciar nessa circunstância. São os conteúdos desenvolvidos pelo discurso que permitem especificar e validar o ethos, bem como sua cenografia, por meio dos quais esses conteúdos surgem [...]. (MAINGUENEAU, 2006b, p. 68)

A noção de cenografia proposta aproxima-se do que Zumthor (2000) concebe como performance. Segundo este autor, o termo foi cunhado em língua inglesa embora seja historicamente reconhecido como de formação francesa. Nos anos de 1930 e 1940, foi emprestada ao universo da dramaturgia e espalhou-se pelo mundo, passando a ser utilizada por etnólogos, cujo olhar volta-se para as manifestações lúdicas de qualquer ordem, o que contribuiu para que, a partir do início dos anos de 1950, o termo passasse a ser utilizado pela lingüística, desenvolvida nos Estados Unidos, como imprescindível em operações pragmáticas e generativas. Assim, para Zumthor (2000, p. 59), a performance seria

[...] termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, a performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*. Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela as faz “passar ao ato”, fora de toda consideração pelo tempo [...].

Ainda que esteja relacionada à teatralidade, a noção de performance envolve não apenas os aspectos da encenação enquanto espetáculo previamente ensaiado, mas, também, elementos que estão presentes em todas as situações de interação, independente da configuração das sociedades onde os sujeitos estão inseridos. É assim que podem ser encontrados elementos que aproximam esse conceito da concepção de cenografia tratado por Maingueneau (2005a; 2005b; 2006a; 2006b). Nas produções televisivas e fílmicas, a cenografia é responsável pelo conjunto de elementos necessários para a constituição das cenas

de modo a (re)criar a ambientação. Considerada numa perspectiva discursiva, pode ser entendida como o cenário necessário para o desenvolvimento de cada discurso, uma vez que é a enunciação que definirá qual a cenografia em questão, visto que

As regras da performance __ com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade de transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público __ importam para a comunicação tanto ou mais do que as regras textuais postas na obra na seqüência das frases; destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance. Habitados como somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele. (ZUMTHOR, 2000, p. 35).

A estreita relação com a escrita, no contexto de oralidade secundária, dificulta a percepção da performance nos textos orais. É necessário distanciar-se da escrita e perceber como as produções orais apresentam características que precisam ser vistas com um olhar sensível e desperto para nuances que apresentam elementos responsáveis pelo estabelecimento de uma relação entre enunciador e co-enunciador, permitindo que a cenografia requerida por cada texto considere não apenas os propósitos de cada interlocução, mas, também, quais mecanismos são acionados pelo coenunciadores a fim de atingir a plenitude comunicativa. Para Fernandes (2007, p. 344)

A performance caracteriza-se pelo encontro, num espaço e tempo determinados, entre o narrador e o(s) ouvinte(s). O primeiro, para ser bem sucedido, deverá tentar conquistar a atenção do segundo, de modo a sensibilizá-lo pela narrativa. Se assim porta-se o narrador, ele terá grandes chances de tornar seus ouvintes potenciais narradores.

Cada texto solicita de seus enunciadores uma performance diferente. Além disso, uma mesma produção permite que performances variadas sejam apresentadas, tudo numa tentativa de adequação do discurso à imagem que cada interlocutor produz e/ou tenta reforçar ou refutar. A relação de cumplicidade requerida por todo e qualquer processo enunciativo permite que, conforme as condições de produção disponíveis, os recursos utilizados voltem-se mais para o verbal ou para o gestual, de modo que todas as estratégias utilizadas apresentem-se como parte de uma grande teia que envolve falante e ouvinte numa mesma sintonia. No

caso dos festivais de violeiros, tanto os elementos verbais quanto os não-verbais surgem como recursos para manter e/ou estabelecer uma relação de proximidade.

Segundo Santana Neto (2005, p. 23), “[...] a enunciação discursiva contribui para fazer emergir uma imagem de orador destinada a um auditório. O tom de voz, na fala, a escolha das palavras e dos argumentos, gestos, mímicas, postura etc.”, ao mesmo tempo em que constituem o *ethos* mostrado, estão intrinsecamente relacionados à composição da cenografia necessária e da performance que a realiza. A relação explicitada entre o corpo e a voz gera um fazer retórico apresentado por Zumthor (2000, p. 89):

A retórica da Antiguidade — sem dúvida, neste ponto herdeira dos sofistas — colocava assim, implicitamente, uma afirmação que, depois de um longo tempo de surdez, voltamos, hoje, a ouvir atentamente e com um espírito que consente. Ela ensinava, à sua maneira, que para ir ao sentido de um discurso, sentido cuja intenção suponho naquele que me fala, era preciso atravessar as palavras; mas que as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada. É nesse sentido que se diz, de maneira paradoxal, que alguém pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo que ele me fala) constitui para mim um corpo-a-corpo com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos.

Pensando com o corpo, os cantadores expõem ao mundo o modo como estão alicerçados numa tradição oral. Esta, para Thomas (2005), refere-se aos saberes que são passados adiante por mais de uma geração, de maneira instável, sendo que a escolha do será perpetuado pela oralidade está condicionado a fatores culturais, sociais, políticos e ideológicos. São justamente esses fatores, cada um a sua maneira, que conduziram a cantoria de improviso aos dias atuais. Esta permanece alimentando a imaginação de tantos ouvintes que, embora estejam inseridos numa sociedade eminentemente escrita, vêem na oralidade a possibilidade de manter vivos os conhecimentos que não dispõem de ensinamentos formais, como a arte de improvisar, por exemplo. Pensando na teoria oralista defendida por Milman Parry, Thomas (2005) defende que, embora concorde com a existência de um sistema formular, este não permitiria a repetição constante de uma poesia oral, pois o público e o contexto em que se desenvolviam as apresentações dos cantadores exigiam que algumas adequações fossem feitas. Assim, o improviso estaria garantindo seu espaço, seria a junção das fórmulas e da improvisação o produto apresentado pelos poetas gregos. Do mesmo modo, apesar da presente pesquisa não se deter exatamente sobre este aspecto, percebe-se, através

das produções analisadas, que a performance dos repentistas baianos está alicerçada numa cenografia que exige que os textos produzidos apresentem discursos passíveis de transfiguração, conforme o auditório a ser alcançado, mas mantenham uma estrutura que favoreça a memorização. Esta é a base para que os repentes ouvidos sejam passados adiante, contribuindo para a perpetuação de um saber que sobreviverá às mudanças promovidas pela escrita, valendo-se dos recursos que esta oferece para enriquecer ainda mais o leque de informações disponíveis, de modo que cada apresentação, seja num festival ou numa praça, jamais soará aos ouvidos mais atentos como uma releitura repetição que os julga incapazes de distinguir uma produção improvisada de uma recitação baseada na escrita.

4 PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS

Considerado um dos ilustres representantes da literatura oral, o repente tem contado com o surgimento de novas tecnologias para resistir e existir, além do testemunho daqueles que presenciam sua produção. Fruto do instante, esse gênero tem sido perpetuado em diversos suportes sem que seus admiradores precisem de fato participar do(s) evento(s) onde são gerados. Entretanto, isso também tem permitido ao mercado fonográfico apresentar diversos trabalhos sob o rótulo de repente, quando, na verdade, estão apenas representando o universo da cantoria, já que as condições que propiciam sua produção não estão vinculadas ao universo da poesia oral e sim segundo os moldes da escrita, num processo inverso ao utilizado pelos poetas do improviso.

4.1 COLETA DO *CORPUS*

O *corpus* a ser analisado neste trabalho foi coletado durante o XVIII Festival de Violeiros de Serrinha, realizado em 16 de dezembro de 2006. Esta edição conta com a participação de quatro duplas: Miguelzinho e Leandro Tranqüilino, representantes de Serrinha (BA); Paraíba da Viola e Davi Ferreira, de Ichu (BA); Nadinho e Antônio Maracujá, de Riachão do Jacuípe (BA); Antônio Queiroz e Lavandeira, representantes de Valente (BA). Essa era a configuração que se apresentava quando da realização desse festival, mas, atualmente, para 2007, algumas mudanças foram empreendidas: agora Serrinha é representada por Miguelzinho e Zé Pedreira, enquanto Ichu conta com Davi Ferreira e Flávio Ferreira, e Salvador volta a ter participação no Circuito, sendo Paraíba da Viola e Leandro Tranqüilino os responsáveis pelos eventos na capital. Dentre os cantadores, apenas Leandro não era associado ao circuito na época em que a coleta de dados aconteceu, mas sempre se fez presente, inclusive substituindo colegas que porventura não podiam comparecer.

A pesquisa aqui empreendida teve início em agosto de 2004, a partir do registro do XVI Festival de Serrinha, entretanto, o distanciamento entre a coleta dos dados iniciais e o desenvolvimento efetivo do projeto motivou a necessidade de apresentar dados atuais, de modo a retratar a situação vigente na cantoria baiana, justificando então o recorte dado ao festival supracitado. Entretanto, tanto o trabalho de campo desenvolvido em cada cidade onde ocorriam os festivais, quanto as cantorias de pé-de-parede presenciadas, contribuíram para

uma observação apurada, obtida a partir do contato direto com os cantadores, com a produção de cada evento e, mais que isso, com o universo onde estão inseridos os sujeitos sobre os quais se debruça esse trabalho. Foi a observação direta que evidenciou a necessidade de viabilizar registros das imagens, pois percebeu-se que a simples coleta de áudio não seria suficiente para retratar a cena enunciativa em que se desenvolvia cada discurso. Mais uma vez, foi a análise das imagens produzidas que evidenciou a impossibilidade de registro e recuperação de todos os elementos presentes em cada situação.

Os registros em áudio e vídeo foram produzidos pela autora com autorização dos responsáveis pelo evento. Para a gravação do áudio, utilizou-se um aparelho de MP3 com gravador digital, da marca Dynacon, com capacidade para 128 MB. O tipo de gravação usado foi WAV, com, aproximadamente, 5 minutos de duração cada um. Posteriormente, procedeu-se à conversão de WAV para MP3, utilizando o programa MUSICMIGHT JUKEBOX, de modo a facilitar o envio das informações para CDs³². A gravação em vídeo foi feita em filmadora SAMSUNG SC-D352 através de miniDV³³ SONY — pequenas fitas —, com gravações do tipo SP,³⁴ resultando em 180 minutos de vídeo. O material foi armazenado em um microcomputador através do programa Windows Movie Maker, possibilitando o envio das imagens para DVDs³⁵.

Zumthor (2000, p. 17-19) avalia o impacto dos meios eletrônicos, auditivos e audiovisuais sobre a vocalidade e os relaciona à escrita por três motivos: a) normalmente suprimem a presença do portador da voz; b) ultrapassam o presente cronológico ao transmitir uma voz reiterável, indefinidamente, de modo idêntico à produzida *in loco*; c) dispõem de recursos que permitem o apagamento de referências espaciais da voz viva, podendo compor um espaço artificial para o desenvolvimento da voz midiaticizada. Conclui que a perda ocasionada pelos *media* refere-se à “corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão.”

O registro dos dados foi realizado pela autora e se revelou fonte de aprendizagem contínua. Disposta a construir seu próprio *corpus*, embrenhou-se no mundo da cantoria e passou a acompanhar os cantadores, não apenas nos momentos em que se dispunha a desenvolver sua pesquisa, mas, também, quando era convidada para participar de eventos que

³² Abreviatura utilizada para *Compact Disc*, que apresenta a capacidade padrão armazenar entre 700 ou 800 MB.

³³ Abreviatura utilizada para *Mini Digital Vídeo*, um formato de fita magnética usada para armazenar vídeos em formato digital. Cada fita mini DV armazena entre 60 e 90 minutos de vídeo (conforme o tipo de gravação), com 520 linhas horizontais de resolução, uma qualidade semelhante à do DVD.

³⁴ Modo de gravação que permite uma melhor qualidade da imagem, utilizando cada fita por até 60 minutos.

³⁵ Abreviatura utilizada para *Digital Versatile Disc*, apresentando a capacidade padrão para armazenar 4,7 GB de dados.

envolviam aspectos tanto profissionais quanto pessoais. Vista, a princípio, com reservas por aqueles que estão cansados de figurar apenas como material de pesquisa, sem serem observados como sujeitos, aos poucos conquistou a confiança de todos e sua presença passou a ser requisitada. A participação, inicialmente tímida, com um caderninho e uma caneta, foi ganhando espaço e dispondo dos meios possíveis para registrar os eventos, como gravador, câmera fotográfica e filmadora. A opção por responsabilizar-se inteiramente pelos registros demonstrou-se um aspecto dificultador. Como saber quando cabia gravar ou quando isso poderia significar desrespeito aos seus momentos de dor? Como munir-se de caderno, caneta, gravador, câmera fotográfica, filmadora e atenção para tudo que acontecia? Às vezes, a fita do gravador acabava, a caneta falhava, o botãozinho de gravar não era acionado, a foto saía ruim, o áudio era inaudível, a imagem ficava escura demais, o holofote queimava justamente no final do evento, não dava tempo anotar todas as participações, era chamada para controlar o tempo e se via às voltas com todas as funções, que se imaginava capaz de desempenhar. A aparição em cada novo evento era um misto de satisfação, diante de uma nova oportunidade, e de receio de repetir os erros cometidos anteriormente. Administrar todos os sentidos e tentar manter-se pesquisadora acima de tudo, sem perder seus objetivos, mostrou-se tarefa hercúlea, porém foram as dificuldades vividas que fortaleceram ainda mais a certeza de que o trabalho valia a pena, e que a confiança depositada em si pelos sujeitos ali presentes não poderia ser desperdiçada. O compromisso firmado precisava ser cumprido, e o medo de não conseguir caminhava lado a lado com a vontade de apresentar o complexo processo de produção dos repentes.

Embora o objetivo maior seja perceber a constituição dos *ethè* nos festivais, o que envolveria apenas o material produzido durante a realização destes, buscou-se, também, entrevistar os cantadores cujos repentes estão sendo analisados, assim como outros que também participaram dos eventos do circuito ou de outros que apresentavam uma configuração próxima. Algumas entrevistas foram realizadas em meio à organização dos eventos, mas, muitas vezes, devido ao envolvimento dos possíveis entrevistados com as questões práticas, foi preciso recorrer a outras situações. Estas, sempre acordadas conforme a disponibilidade dos entrevistados, simbolizam momentos de descontração, mas também de formalidade, pois, naquele momento, os papéis sociais ocupados pelos interlocutores os coloca em posições relativamente inversas: é o cantador quem tem a contribuir com o seu saber, enquanto o entrevistador faz perguntas que julga serem necessárias para obter as informações que considera importantes. Entretanto, por vezes, a conversa ganhava contornos que não haviam sido previstos, evidenciando um dos aspectos dos gêneros produzidos na

oralidade: o planejamento textual pode ser apenas parcialmente previsto e programado, pois cabe também à situação de interação a responsabilidade pelo resultado a ser obtido. Desse modo, também, nas entrevistas, buscou-se perceber como se dá a constituição dos *ethè* dos repentistas perante o entrevistador, tendo este como representante do auditório universal, visto que compreendem que o que disserem também será ouvido por outras pessoas, comprometendo-se a pesquisadora, inclusive mediante termos de autorização assinados pelos cantadores, a manter-se fiel ao conteúdo lingüístico coletado.

4.2 DELIMITAÇÃO DO *CORPUS*

Como cada evento gera uma média de vinte repentes, contando com a presença de pelo menos quatro duplas filiadas ao Circuito Baiano da Viola, conforme a configuração do próprio movimento, dentre os realizados e registrados em 2006 escolheu-se aquele cuja filmagem apresentasse melhores condições, para ser utilizada como material de análise. Em face da inviabilidade de tratamento dos vinte textos produzidos, buscou-se selecionar, pelo menos, um de cada dupla. Desse modo, o *corpus* foi constituído por quatro repentes. A escolha destes deu-se de modo a apresentar gêneros diferentes, a fim de perceber como se dá a constituição do *ethos* em algumas das diversas estruturas que constituem o universo da cantoria de improviso. Embora o desafio seja apontado como aquele em que, de fato, acontecem os embates poéticos, buscou-se mostrar que isso acontece também em outras produções, percebendo-se que a cenografia referida por um duelo perpassa os demais gêneros. Entre esses foram selecionados aqueles cujo mote sorteado apresentava um tom arrogante, atribuindo à figura do cantador um *ethos* de um valente pronto para o combate, envolvido numa cenografia de disputa, de peleja. Assim, foram selecionados os seguintes repentes: a) Desafio em forma de sextilha, proposto por Antônio Maracujá e Nadinho; Cantador que me enfrenta morre em menos de uma hora, um mote de sete, elaborado pelos cantadores Miguelzinho e Leandro Tranqüilino; É burro, maluco ou retardado quem achar que me vence em cantoria, mote decassílabo produzido por Paraíba da Viola e Davi Ferreira; Eu lhe deixo espedaçado, desafio composto como mote de sete por Antônio Queiroz e Lavandeira. Os festivais apresentam a seguinte ordem quanto à execução dos repentes: 1) sextilha; 2) mote de sete; 3) mote decassílabo; 4) gênero livre ou sem um mote específico. Além de contemplar as estruturas poéticas normalmente presentes nos festivais, a análise aqui proposta apresenta dois

desafios desenvolvidos a partir de formatos diferentes, um deles, inclusive, sem um mote específico, ficando a temática a critério dos cantadores, poupando-lhes da responsabilidade de construir métrica, rima e oração sobre a abordagem proposta pelos organizadores. A nomenclatura utilizada na cantoria de improviso segue os parâmetros de outras construções poéticas populares, como o cordel, e denomina pé ou linha o que as demais construções chamam de verso, enquanto os versos correspondem ao conjunto de pés ou linhas, sendo chamado nas demais de estrofe. Desse modo, a sextilha analisada revela oitenta e quatro pés, num total de quatorze versos. Enquanto o mote de sete é composto por cento e vinte pés e doze versos, o mote decassílabo é constituído por cem pés, totalizando dez versos, ao passo que o desafio construído como mote de sete apresenta cento e quarenta e dois versos, ao longo de quatorze versos.

Uma vez realizado o armazenamento das informações, procedeu-se a transcrição dos dados. Esta aconteceu a partir da audição do material coletado, buscando-se manter a integridade dos dados obtidos. Como a presente pesquisa não tem objetivos relacionados à sociolinguística, a transcrição realizada não utilizou modelos que buscassem captar particularidades específicas de cada cantador. A análise esteve pautada prioritariamente no aspecto discursivo, utilizando o texto como materialidade discursiva. Neste, pretendeu-se identificar a presença dos *ethè*³⁶ dito e mostrado, conforme os conceitos desenvolvidos por Maingueneau (2005), assim como perceber se a constituição desse conta com a elaboração dos *ethè* discursivo e pré-discursivo. Arelada à identificação dos *ethè*, encontra-se a noção de cena enunciativa, desenvolvida por Culioli, nos anos 1960, constituída pelas cenas englobante e genérica, além da cenografia. Embora as duas primeiras também sejam consideradas na análise aqui desenvolvida, esta se debruça, prioritariamente, sobre a constituição da cenografia presente nos festivais.

Em meio às situações acima descritas, o material resultante das gravações e das filmagens evidencia as condições de produção que favorecem ou dificultam o desenvolvimento dos festivais. São as condições precárias que muitas vezes comprometem o desempenho dos violeiros. Carente de patrocinadores, ou contando, basicamente, com a ajuda de quem acredita na força da cultura popular, os organizadores dos festivais oferecem o que é possível a cada um, em cada contexto. O apoio dos governantes varia de cidade pra cidade, indo da simples recusa em colaborar, sob a justificativa dos famigerados orçamentos restritos,

³⁶ De acordo com Maingueneau (2006, p. 52), o plural de *ethos* é *ethè*, e não *ethoi*, por se tratar de uma palavra neutra em grego antigo.

até à cessão do espaço, para a realização do evento, à doação do aluguel da aparelhagem de som ou algum valor, para a compra dos troféus.

A realização da presente pesquisa exigiu que a autora desenvolvesse concomitantemente as funções de pesquisadora, jornalista, fotógrafa e câmerawoman. Inexperiente, e vendo nesse trabalho o desafio de se mostrar capaz de sair do seu lugar seguro de pesquisador, viu-se chamada a se posicionar diante do descaso que percebia para com os representantes da cantoria baiana. Disposta a participar, descobriu-se impotente. Quanto mais dificuldade presenciava, mais admirava a capacidade de superação daqueles que insistem em viver da arte.

4.3 TÉCNICAS DE ANÁLISE

Uma vez que os objetivos desse trabalho incidem sobre a identificação dos *ethè* dito e mostrado nos quatro repentes solicitados, é necessário que se perceba que não há uma divisão categórica entre eles, considerando-se as nuances que apresentam, o que torna qualquer tentativa inflexível de classificação numa possível segmentação, contribuindo para uma desarticulação dos dados, pois

O ethos efetivo, aquele que, pelo discurso, os co-enunciadores, em sua diversidade, constituirão, resulta assim da interação entre diversas instancias, cujo peso varia segundo os discursos. A distinção entre ethos dito e mostrado inscreve-se nos extremos de uma linha contínua, já que é impossível definir uma fronteira clara entre o 'dito' sugerido e o mostrado não-explicito. (MAINGUENEAU, 2005, p. 82)

Tendo como base analítica o esquema sobre *ethos* proposto por Maingueneau (2006, p. 69), buscou-se perceber também a construção e/ou validação de estereótipos, tanto do auditório em relação ao fiador, quando do *ethos* pré-discursivo, quanto do fiador em relação ao mundo, pois a construção de sua imagem traz em si a configuração da sua posição perante aos demais sujeitos.

Embora a análise tenha se debruçado sobre todos os pés produzidos por cada cantor, o desenvolvimento dos textos requereu que, muitas vezes, se apresentasse um olhar geral sobre cada verso, pois as relações que se estabelecem entre eles indicam que a

segmentação pé após pé nem sempre consegue explicitar como se dá a construção do sentido. Do mesmo modo, as produções dos cantadores geralmente apresentam-se como réplicas, exigindo que a análise remonte às construções anteriores para tentar perceber por que caminho discursivo cada enunciador envereda, numa tentativa de identificar em que pontos a teia discursiva presente na cena enunciativa firma suas bases.

A referência ao nome do cantador apresenta aquele que o identifica no universo da cantoria, pois o nome com o qual foi registrado no cartório cede espaço para o nome que o consagrou junto ao público. A escolha dos nomes evidencia a relação dos repentistas com o mundo, pois escolhem ou constroem aqueles que representam, de algum modo, o seu contato direto com o repente, funcionando, também, como elemento agregador para a construção dos *ethè*. Desse modo, os nomes reais aparecerão apenas se apresentarem algum dado que possa contribuir diretamente para a constituição da imagem que espera criar para si e para os outros.

5 CENOGRAFIA E PERFORMANCE NOS FESTIVAIS

A partir da concepção de cena de enunciação — anteriormente definida nesse trabalho — Maingueneau (2005a; 2005b; 2006b) estabelece a existência concomitante de três cenas: englobante, genérica e cenografia. Enquanto a primeira refere-se ao tipo de discurso adotado, a segunda preocupa-se com os elementos que permitem a configuração da cena, que envolvem a cenografia, composta por uma cronologia e por uma topografia que definem qual a aparência que será utilizada na exposição do discurso empreendido.

A cena englobante presente nos festivais de violeiros tem nos repentes a presença do discurso literário, proposta que favorece e privilegia a criação de imagens que não necessariamente precisam corresponder à realidade. Situada na zona de um conflito que utiliza o termo discurso literário tanto para as produções eleitas pelo cânone quanto para aquelas fruto de uma necessidade econômica que busca atender aos anseios de um público mais diversificado, apresenta uma ambigüidade:

De um lado, designa em nossa sociedade um verdadeiro tipo de discurso, vinculado a um estatuto pragmático relativamente bem caracterizado; de outro, é um rótulo que não designa uma unidade estável, mas permite agrupar um conjunto de fenômenos que são parte de épocas e sociedades muito diversas entre si. Seria talvez necessário introduzir aqui uma distinção entre o *discurso* literário, reservado ao regime da literatura moderna, e a *discursividade* literária, que acolhe as mais diversas configurações, admitindo assim uma irreduzível dispersão *de* discursos literários. Não obstante, esses esforços de terapia terminológica podem não passar de letra morta, restringindo-se a deslocar o problema para o adjetivo “literário”. O mais simples é, sem dúvida, ter consciência desse duplo estatuto, que é, por um lado, moeda corrente nas ciências humanas e sociais. (MAINGUENEAU, 2006a, p. 09)

Tanto o discurso literário quanto a discursividade literária estão presentificados nas produções oriundas da cantoria de improviso. Esta também considerada representante da discursividade literária, lutando constantemente para mostrar ser digna de figurar entre os gêneros que compõem o seu leque. Partilha do discurso literário, porque tem em si elementos que estão no escopo dos estudos sobre a literatura pós-moderna, que anseiam por desfazer os já frouxos nós que insistem em separar literatura erudita e literatura popular.

Lemaire-Mertens (2007b) aponta para o fato de que tanto as produções escritas quanto as oriundas da oralidade requerem seu lugar de verdade. Em se tratando dos textos provenientes da cantoria de improviso, muitas vezes o conteúdo está subjugado ao ritmo. Nos

textos orais, principalmente nos poéticos, a coerência interna — também denominada oração — só alcança seus propósitos quando se articula plenamente com a métrica e com a rima, formando a tríade necessária para o desenvolvimento dos pés.

Ao tratar da cena genérica, percebe-se que esta condiciona os elementos necessários para que a cena englobante possa ser estabelecida. Os festivais de violeiros não podem prescindir da presença de um auditório, composto por pessoas que admirem a arte do versejar, e que, mais do que isso, sejam capazes de opinar sobre as produções realizadas, ou seja, é confluência do prazer com o saber que formulará a platéia necessária para este tipo de evento. É evidente, entretanto, que a presença da indústria cultural providencia a entrada do popular em locais até então improváveis, contribuindo para sua tão necessária circulação, mas o desenvolvimento dos eventos revela, através de atitudes tanto do público quanto dos cantadores, onde está a diferença entre ser conhecedor, apreciador ou simplesmente freqüentador. Enquanto o primeiro conhece a técnica de improvisação e pode opinar porque se julga capaz de ocupar a posição de cantador, o segundo admira, conhece alguns procedimentos, mas mantém-se no lugar de mero espectador. O terceiro aproxima-se da arte do improviso muitas vezes levado por um interesse pelo popular que durará o tempo suficiente para esgotar seu ar de novidade, caindo no esquecimento. Fruto de um interesse furtivo, não consegue ultrapassar os limites da admiração, capaz de contemplar os repentes como meio de entretenimento, mas incapaz de julgá-los como arte literária.

O conceito de cenografia envolve a noção de cena enquanto representação e o modo como esta se inscreve, ou seja, que imagem assumirá para validar o discurso que apresenta.

A obra se legitima criando um enlaçamento, dando a ver ao leitor um mundo cujo caráter convoca a própria cenografia que o propõe e nenhuma outra: através daquilo que diz, o mundo que ela representa, a obra tem de justificar tacitamente essa cenografia que ela mesma impõe desde o início. Porque toda obra, por sua própria apresentação, pretende instituir a situação que a torna pertinente.

(MAINGUENEAU, 2006, p. 253)

A cenografia presente nos festivais envolve uma dinâmica que engloba não apenas os sujeitos que a produzem, mas também o modo como estes se inserem na cena. Não basta portar uma viola. Não basta saber improvisar. É preciso atrelar a isso uma caracterização esperada pelo público e exigida pela situação: a viola deve estar bem afinada, além de ser

bonita e estar em excelente estado; a roupa precisa ser formal e com cores que possibilitem distinguir seus portadores; o sapato brilhando; o chapéu — há quem não se separe dele — precisa estar bem apumado. Os cantadores e o público devem ficar próximos, mas é preciso que uma linha imaginária mantenha-se presente para delimitar o espaço e a posição ocupada por cada um. Torna-se necessário o uso de microfones para que o público — normalmente maior do que o presente nas cantorias de pé-de-parede — não perca nada do que é dito pelos cantadores. Estes precisam ficar em pé, com a platéia sentada a sua frente. Nesses eventos a participação da platéia ganha destaque a partir das demonstrações de apreço ou desgosto frente às apresentações. É através de palmas, vaias, gritos de incentivo ou de descrédito que o auditório emite sua opinião. O combustível do cantador mantém-se graças ao estímulo que recebe enquanto se apresenta. É o termômetro. Após a participação de cada cantador, é a quantidade de palmas e a vibração demonstrada pelo público que confere o retorno do que foi produzido. Se o público não demonstra muito ânimo, pode ser que a produção esteja agradando pouco, então, é o momento de buscar alternativas. Como o tempo é curto e o tema é pré-determinado, o jeito é inovar na escolha das rimas, no conteúdo dos versos. Elogios à platéia são sempre bem-vindos, assim como insinuações que coloquem o citado em situações vexatórias. Brincar com a sexualidade ou com o desempenho sexual também arranca risos e aplausos, porém um verso construído sem titubeio, com uma rima difícil, com uma resposta certa são recebidos com muita euforia. Houve um tempo em que as provocações rompiam os limites das construções poéticas, e os cantadores protagonizavam cenas que, por vezes, envolviam até a polícia.

Para compor esse quadro, é necessário que o *ethos* adotado por cada cantador imprima-lhe força, coragem, sabedoria e uma dose de malícia para permanecer num limite que beire o jocoso, mas que fuja do vulgar, do lugar-comum. Como o público normalmente é composto pelas famílias dos cantadores e como a comunidade local costuma comparecer em família, trazendo crianças e idosos, torna-se necessário o respeito aos supostos valores morais constituintes da sociedade brasileira. É prevendo o que é importante para o seu público que os cantadores compõem seu discurso. Entretanto, não cabe aqui a defesa do pressuposto aristotélico de que a construção do *ethos* funciona apenas como estratégia persuasiva. Defende-se que a sua construção se dá também a partir da junção dos elementos que compõem a cena enunciativa, compreendendo a cenografia. Alguém que se anuncie como repentista, mas não apresente uma imagem que corresponda ao estereótipo criado em torno da figura do violeiro, provavelmente, não conseguirá a adesão do seu auditório apenas com a apresentação do seu discurso. É preciso estar inserido no universo da cantoria para

compreender como os participantes desse mundo valorizam a simplicidade, o despojamento, a sinceridade, o reconhecimento, a atenção. Porém, não há espaço para a construção do sentido que vincula a qualidade dos versos compostos à simplicidade aparente. A linguagem utilizada no repente não está aquém ou além de qualquer outra produção literária. Apresenta características intrínsecas à técnica da improvisação e busca refletir o universo de seus produtores.

Todo o cenário montado para a realização dos festivais tem como pressuposto que público e cantador precisam estar próximos, pois a energia que emana deles precisa circular numa rotatividade que colabore diretamente para o desenvolvimento das apresentações. Normalmente, as duplas ficam numa posição de destaque no ambiente onde se dará o evento, mas os espaços reservados não criam um distanciamento, pois mesmo quando há um palco, esse tende a ser pequeno e baixo a ponto de permitir a aproximação dos presentes. No evento aqui analisado, embora houvesse um pequeno palco, os repentistas apresentavam-se no chão, numa distância mínima entre estes e os seus ouvintes, o que favorece uma interação mais intensa.



(Festival de Serrinha)

Além disso, os cantadores podem apresentar-se em pé ou sentados, de modo que a postura é requisitada por cada cena enunciativa, já que nos festivais eles ficam em pé junto a uma parede, posição que inclusive é responsável pelo nome das cantorias de pé-de-parede. Após a realização de todo festival acontece uma cantoria de pé-de-parede, oportunidade em que o público aproxima-se ainda mais.

A relação que os cantadores mantêm com a viola não pode ser negligenciada porque esta ocupa um lugar extremamente importante no universo da cantoria. Embora desempenhem o mesmo papel, possuem cores, formas e valores diferentes, conforme a estética apresentada, o que colabora diretamente para a imagem que os ouvintes criam ou mantêm sobre os cantadores.



(Festival de Cavunge)



(Festival de Ichu)

O vestuário dos cantadores normalmente é outro elemento que encontra lugar na cenografia estabelecida. É preciso que estejam vestidos como cantadores, com camisa, calça, sapato e, normalmente, chapéu. Embora haja uma predominância quanto ao uso de peças mais formais, também podem ser usadas camisetas e calças jeans, mas nada que possa descaracterizar a imagem que os presentes têm sobre os repentistas. Geralmente com cores fortes, as roupas ganham destaque no palco e chamam a atenção da platéia. Os chapéus são os mais variados, com tamanhos, cores e até formatos diferentes, completando a cena necessária para o desenvolvimento da cantoria.



(Festival de Valente)

Outro elemento que figura como constituinte da cenografia dos festivais é o troféu. Normalmente dispõe de destaque nas apresentações, ficam à vista de todos e, normalmente, indicam a classificação por seu tamanho e beleza. Como a compra destes depende dos recursos de que os organizadores dispõem, também apresentam tamanhos, formatos e cores muito variáveis, mas são sempre empunhados com um evidente orgulho. A premiação acontece no final do evento, momento em que os cantadores vão ao palco receber seus prêmios das mãos de figuras representativas da sociedade local e também daqueles que colaboram, de algum modo, para a permanência dos festivais. Ao mesmo tempo, quem

entrega o troféu também se sente premiado, pois a escolha do seu nome indica a sua representatividade para os cantadores.

Durante as apresentações, há elementos performáticos que não se deixam registrar em outro lugar além da memória, visto que, surgem como consequência do evento, fruto da relação entre os cantadores ou entre estes e o público. O momento no qual os cantadores afinam a viola pode acontecer antes da apresentação de cada dupla, enquanto outra se apresenta, mas, normalmente, as violas são afinadas no palco, na frente dos ouvintes, criando um suspense antes dos motes serem sorteados e contribuindo para que o cantador posicione-se no palco escolhendo de que lado vai ficar, enquanto o apresentador faz os agradecimentos aos colaboradores para a realização do festival e destaca a presença de pessoas consideradas importantes, que vão desde um cantador mais velho até alguma autoridade política. O ajuste no microfone acontece, o sorteio é feito e, finalmente, os cantadores sabem que motes terão que desenvolver. A depender do gênero, o mote é longo e exige uma maior capacidade para decorá-lo, o que é extremamente importante para o desenrolar dos versos, pois estabelece não só o tema a ser abordado, mas também que rimas serão utilizadas. A afinidade entre os parceiros da dupla permite que alguns motes indiquem uma postura diferente no palco, já que os parceiros se aproximam ou um sai do seu lugar e posiciona-se próximo do outro, para lembrá-lo o mote e mostrar que também é responsável pelo desempenho de seu parceiro, pois o resultado advém da performance da dupla.

Enquanto um apresenta, o outro pensa no que vai dizer e, muitas vezes, o lugar da voz é tão necessário que transborda, por isso precisam sussurrar o que dirão, pois funciona também como um recurso para a memorização. Uns suspendem a cabeça, outros a abaixam, outros olham para o lado, mas, independente da demonstração que dão, quem os vê percebe a poesia crescendo em cada um e aflorando, ganhando espaço, até que jorra, ecoando por todos os cantos do ambiente. Durante a execução dos repentes, os olhos ficam arregalados, o corpo muitas vezes treme e se inclina para frente ou para trás, as veias da garganta ficam alteradas, a mão balança no ar ou bate na viola sem tocá-la, o fôlego por vezes parece que está acabando, mas hei que termina a produção e a platéia, que já contribuía com demonstrações de que estava apreciando a apresentação, irrompe em palmas, em maior ou menor quantidade, com mais ou menos ênfase, conforme a avaliação que faça dos cantadores.

Para Zutmhor (1989, p. 22),

Cuando el poeta o su intérprete canta ou recita (ya sea el texto improvisado o de memoria) únicamente su voz le confiere autoridad. El prestigio de la tradición, ciertamente, contribuye a valorarlo; pero lo que integra en esta tradición, es la acción de la voz. Por el contrario, si el poeta o el intérprete lee en un libro lo que escuchan sus oyentes, la autoridad procede más bien del libro como tal, objeto visualmente percibido en el centro del espectáculo interpretativo; la escritura, con los valores que notifica y conserva, es explícitamente parte de la interpretación. En el canto o la recitación, aunque el texto declamado haya sido compuesto por escrito, la escritura permanece oculta. La lectura pública, por eso mismo, es menos teatral, cualquiera que sea la *actio* del lector: la presencia del libro, elemento fijo, frena el movimiento dramático, al mismo tiempo que introduce connotaciones originales. Sin embargo, no puede eliminar el predominio del efecto vocal.

Todos os elementos apresentados contribuem para a constituição da performance de cada cantador que, de posse da autoridade instituída pela voz, tenta encontrar um caminho que o conduza discursivamente na direção do interesse de seu auditório e dos objetivos que traça quando produz o repente. Embora *ethos* e cenografia sejam aqui apresentados em separado, é necessário ressaltar que a constituição dos dois se dá de maneira interpenetrável, resultante de toda configuração da cena enunciativa.

6 *ETHOS* PRÉVIO E DISCURSIVO NOS REPENTES DO CIRCUITO BAIANO DA VIOLA

Organizados por comissões compostas pelos cantadores de cada localidade participante do Circuito, os festivais têm como uma de suas principais características a elaboração prévia dos motes. Desconhecidos para os demais competidores, estes são elaborados pela dupla anfitriã. O sorteio indica qual o gênero e qual o mote, cabendo à dupla definir quem começa e que encaminhamento dará à competição. Conhecida amplamente pelas disputas quase intermináveis entre dois cantadores, onde cada um tenta provar que domina mais a arte do improviso do que o outro, a cantoria tem no desafio um dos seus gêneros mais esperados e aclamados. Embora atualmente os embates não findem na agressão física e configurem também uma simulação, já que os cantadores compõem em parceria, a tônica do texto é envolta num clima de confronto.

O festival de Serrinha está em sua décima oitava edição e teve, durante algum tempo, os cantadores Antônio Queiroz e Miguelzinho como organizadores. No final de 2005, a parceria foi desfeita e estes passaram a se apresentar com outros companheiros. Sede da Associação dos Trovadores e Violeiros da Região do Sisal (ASTROVERES), Serrinha é também a terra de Dadinho, um dos cantadores responsáveis pela divulgação da cantoria de improviso na Bahia. O local escolhido para o espetáculo analisado foi a churrascaria Boi na Brasa, localizada no centro da cidade. Por não se tratar de um lugar comumente voltado para a prática dos festivais, é grande a movimentação no local de pessoas alheias ao evento, e o som de um ritmo “da moda”, vindo de um carro estacionado na porta do local, preenche o ambiente e tudo ao redor, enquanto o show não começa. Conforme o tempo passa, aumenta a expectativa da platéia e a torcida para que o som de fora dê espaço ao som de dentro.

O festival tem início e, enquanto os cantadores se posicionam em lugar de destaque, todos os presentes são convidados a entoar o Hino dos Trovadores, composto por Rodolfo Coelho Cavalcante nos anos 1950, que abre todos os eventos promovidos pelos cantadores, apresentando-os:

Somos nós, trovadores brasileiros,
E cantamos a vida com prazer
Nossos versos são humildes e fagueiros
Mas são grandes, nos dão para viver!

Somos unidos,

Vamos marchando
Cantando versos,
Nos alegrando!

Quando o amargo da vida nos domina,
Nossos versos têm mais inspiração
Nossa arte é de glória, nos fascina,
Ser poeta é a nossa profissão!

A constituição do *ethos* dito figura no primeiro pé³⁷, através do uso da primeira pessoa do plural, em Somos nós, trovadores brasileiros, referindo-se a todos os cantadores presentes, já que no momento em que o hino é entoado não apenas os participantes do Circuito são convidados a compor o coro. Do mesmo modo, a depender dos organizadores, todos os presentes que são reconhecidos como apreciadores e incentivadores da cultura popular também são chamados ao palco. Embora o hino seja cantado antes que se dê início às cantorias, seu autor era cordelista e não repentista, o que reforça a distinção feita por um dos cantadores entre trovadores e repentistas, já que a canção refere-se aos primeiros. Para Miguelzinho, trovadores são aqueles que declamam cordéis, contam histórias do universo popular, mas normalmente não produzem de improviso. Além disso, busca-se uma referência nacional para os cantadores, já que se apresentam como brasileiros e não apenas como baianos, o que colabora para comunicar ao público que essa arte se encontra presente no país inteiro. Em E cantamos a vida com prazer, o verbo cantar surge como suposto sinônimo de trovar, enquanto percebe-se a referência à temática presente tanto nos versos orais quanto escritos: a vida. É ela que aparece através dos inúmeros temas ligados à vida do cantador, mas não há espaço para lamúrias, pois canta-se com prazer, por vontade, não por obrigação. Mais uma vez o uso da primeira do plural, em Nossos versos são humildes e fagueiros, evidencia um tom de simplicidade, atrelado a um *ethos* dito humilde, o que é sugerido pelo adjetivo humildes, cujo uso, em parceria com *fagueiros*, agrega-lhe o poder da criatividade, responsável por sua vivacidade. Em Mas são grandes, nos dão para viver, o uso da conjunção adversativa mas indica uma ruptura entre a possível relação que pode ser feita entre simples, humilde e sem qualidade. A grandeza, requerida através do adjetivo grandes, refere-se à complexidade poética inerente ao universo da literatura popular, relegada ao descaso por muitos que não possuem a sensibilidade necessária para enxergar quanto saber se encontra entrelaçado a versos aparentemente pobres, confundindo muitas vezes produção e produtores.

³⁷ Conforme anteriormente explicitado, na cantoria denomina-se linha ou pé cada produção reconhecida na poesia canônica como verso. Por outro lado, o que o canônico chama de estrofe, no popular será denominado verso.

O viver da poesia da arte aparece como uma demonstração da resistência que se renova constantemente, numa luta pela sobrevivência. Sabe-se que muitos poetas populares não conseguem viver de suas produções poéticas, precisam recorrer a outras fontes de renda e, embora isso possa ser percebido em todo o país no mundo artístico, de maneira geral, porque poucos podem de fato viver da arte que produzem, para alguns cantadores baianos isso é visto como parte do descrédito que percebem na sociedade e principalmente no poder público, pois, citam outros lugares onde é de fato possível viver de cantoria e da produção de cordéis, dentre tantas outras formas de manifestação popular. Em Somos unidos/ Vamos marchando o adjetivo unidos refere-se a uma união que se apresenta em prol da cultura, mas a utilização do verbo marchar remete a uma cenografia que remete a combatentes em situação de guerra, diferenciando-os dos homens simples: agora são guerreiros. Nesse momento, vem à tona uma cena validada que permite que o auditório perceba que, independente de interesses pessoais, todos estão dispostos a ir à luta para defender a permanência dessa arte. Isso ganha uma força ainda maior, no caso dos festivais, porque os cantadores não recebem nada por cada apresentação e justificam a existência do movimento como uma tentativa de enfrentamento perante àqueles que não investem em cultura. Em vez de armas e de gritos, portam poesia e cantam, sendo responsáveis pela própria alegria. Em Quando o amargo da vida nos domina/ Nossos versos têm mais inspiração, admitem que, apesar da alegria, a vida também lhes apresenta motivos para amargura, na demonstração de um tom sofrido, atrelado a um *ethos* sofredor, mas resistente, visto que parece ser justamente nos momentos de tristeza que os versos são mais inspirados e funcionam como combustível para a criação. Em Nossa arte é de glória, nos fascina, o reconhecimento da sua produção como arte o coloca como vencedor, cujo reconhecimento é a glória almejada. O fascínio permite que se perceba mais os ganhos do que as perdas e, em Ser poeta é a nossa profissão, requerem o direito de figurar como profissionais, reconhecendo ‘ser cantador’ como trabalho, já que por muito os poetas foram vistos como desocupados, elementos marginais. Ao mesmo tempo, evidenciam que são de fato poetas e, se exercem outras atividades, é a necessidade de sobrevivência que os conduz a isso.

6.1 ANÁLISE DA SEXTILHA



A sextilha proposta com tom de desafio apresenta os cantadores Nadinho de Riachão (doravante E1³⁸) e Antônio Maracujá (doravante E2). Ambos são da cidade Riachão do Jacuípe, interior baiano, e lá trabalham como guardiões da cantoria nordestina desenvolvida na região. Enquanto Antônio figura no meio repentista como cantador tarimbado, acostumado a enfrentar grandes cantadores ao longo de sua reconhecida carreira, Nadinho desponta como um dos mais promissores prosseguidores dessa arte de versejar. Uma vez que se trata de uma produção dialogada, cabe a um dos cantadores assumir o turno conversacional³⁹ e dar início ao texto. É preciso esclarecer que o termo diálogo é utilizado aqui não apenas referindo-se à situação de interação que parece representar, mas também, e principalmente, remetendo à noção de dialogismo cunhada por Bakhtin ([1929] 2004). De acordo com Fiorin (2006, p. 18/19),

Segundo Bakhtin, a língua, em sua totalidade concreta, viva, em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica. Essas relações dialógicas não se circunscrevem ao quadro estreito do diálogo face a face, que é apenas uma forma composicional, em que elas ocorrem. Ao contrário, todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos.

A partir disso, é necessário, ainda segundo Fiorin (2006, p. 18/19), expor que o dialogismo está presente nos enunciados e não nas unidades da língua, pois, dentre outros

³⁸ Os repentistas serão denominados enunciadore, adotando o conceito elaborado por Maingueneau. Uma vez que são quatro duplas, seus componentes serão classificados de E1 a E8, conforme a ordem de análise dos repentes.

³⁹ A noção de turno conversacional aqui adotada refere-se à elaboração de Castilho (2000, p. 56)

traços, estas são repetidas constantemente, ao passo que aqueles são irrepetíveis; esses exigem uma resposta, ao passo que aquelas não requerem posicionamentos. Assim,

Não é a dimensão que distingue uma unidade da língua de um enunciado, pois este pode ir desde uma réplica constituída de uma única palavra (por exemplo, “não”) até uma obra em vários volumes. O que os diferencia é que o enunciado é uma réplica de um diálogo, pois cada vez que se produz um enunciado o que se está fazendo é participar de um diálogo com outros discursos. O que delimita, pois, sua dimensão é a alternância dos falantes. Um enunciado está acabado quando permite uma resposta de outro. Portanto, o que é constitutivo do enunciado é que ele não existe fora das relações dialógicas. Nele estão presentes ecos e lembranças de outros enunciados, com que ele conta, que ele refuta, confirma, completa, pressupõe e assim por diante. Um enunciado ocupa sempre uma posição numa esfera de comunicação sobre um dado problema.

Defendendo que o dialogismo se dá através de forças centrípetas e centrífugas, presentes em todas as formações sociais, o autor distingue-as conforme o modo como estabelecem uma relação dialógica com os enunciados que as precedem e as sucedem. Enquanto as primeiras colaboram para a elaboração de “centralização enunciativa do plurilingüismo da realidade” (FIORIN, 2006, p. 30), as últimas buscam promover a derrocada de qualquer centralização, apelando inclusive para o riso a fim de atingir seus propósitos. A partir disso, percebe-se como os princípios bakhtinianos evidenciam que a circulação das vozes nas formações sociais está atrelada ao poder que emana de cada relação. Percebe-se a presença de duas concepções de dialogismo, segundo Bakhtin: um é denominado dialogismo constitutivo e não se apresenta no fio discursivo, evidenciando, na verdade, que mantém um trânsito com os demais discursos; o outro apresenta a apropriação de outras vozes no discurso, atrelando-se a uma forma composicional. Este, pode ser implementado através de duas estratégias: numa, denominada por Bakhtin de discurso objetivado, o discurso alheio é citado claramente, e mantém um distanciamento com o discurso que o cita; na outra, o discurso apresenta um dialogismo interno, não há uma separação muito nítida entre citado e citante.

Uma vez delimitado o espaço onde os discursos aqui analisados serão compreendidos, pode-se prosseguir a apresentação dos dados. Apesar das tantas regras presentes nos festivais, já anteriormente enumeradas no capítulo 1, as duplas podem escolher que toada, ou seja, qual melodia será dedilhada na viola para acompanhar o desenvolvimento de cada produção poética, ao mesmo tempo em que decide qual dos componentes iniciará cada apresentação. No texto ora analisado (Exemplo 01), é o cantador Nadinho de Riachão quem assume a posição de primeiro enunciatador (doravante E1). Desse modo, é a ele que cabe

inicialmente determinar qual o tom do discurso, já que não houve mote pré-estabelecido, sendo determinada apenas a modalidade de desafio, cabendo aos parceiros decidirem qual o gênero a ser utilizado.

(01)

L 01	E1	Você diz que é meu amigo Da minha família inteirinha Mas acho que você hoje Daqui para a manhazinha Vai morrer nos meus braços
L 06		Frente ao povo de Serrinha

E1 inicia sua participação utilizando o discurso indireto. Em Você diz que é meu amigo (L 01), distancia-se da afirmação supostamente atribuída a Antônio Maracujá (doravante E2), e apresenta uma das características presentes na concepção dialógica defendida por Bakhtin ([1929] 2004): o uso do discurso indireto como demonstração da presença do discurso de outrem. Aqui, o uso dessa possibilidade lingüística é entendido como marca do discurso objetivado, pois estabelece uma nítida separação entre o que é dito por E1 e o que é atribuído a E2. A partir disso, aquele enfoca dois valores que integram o rol dos que constituem o *ethos* dos cantadores: a amizade e a família. O adjetivo inteirinha (L 02) funciona como termo totalizante, resumitivo, tornando desnecessário elencar todos os membros que compõem o núcleo familiar. Em Mas acho que você hoje (L 03), a introdução da conjunção adversativa, mas indica ao auditório que uma mudança está por vir, ressaltando que os laços fraternais e familiares não têm espaço nessa disputa poética. O verbo achar apresenta uma suposição, já que o embate está apenas começando, entretanto, evidencia um tom prepotente, seguido de um *ethos* arrogante constituído por E1, que admite sua superioridade sem sequer ter ouvido seu oponente, valendo-se disso para criar no auditório algumas impressões a seu respeito e também sobre seu parceiro, contribuindo para a identificação do *ethos* pré-discursivo dos dois cantadores. Uma vez que não faz referência direta às potencialidades de E1, identifica-se aqui o *ethos* mostrado, responsável por apresentar, no discurso, referências indiretas sobre o fiador, constituindo o *ethos* efetivo. De acordo com Maingueneau (2005b, p. 82),

O *ethos* efetivo, aquele que, pelo discurso, os co-enunciadores, em sua diversidade, constituirão, resulta assim da interação entre diversas instancias, cujo peso varia segundo os discursos. A distinção entre *ethos* dito e mostrado inscreve-se nos extremos de uma linha contínua, já que é impossível definir uma fronteira clara entre o “dito” sugerido e o “mostrado” não-explicito. As metáforas, por exemplo, podem ser consideradas como tendo a ver ao mesmo tempo com o dito e com o mostrado, segundo a maneira pela qual são geridas no texto.

Em Daqui para a manhãzinha (L 04), pode-se perceber que a locução adverbial daqui para circunscreve a cronografia adotada, antecipando que a disputa deverá estender-se pela noite adentro, buscando retomar e validar junto ao auditório uma das cenografias clássicas da cantoria: cantadores mantêm-se em pelejas que varavam a madrugada. Embora saiba que dispõe de apenas cinco minutos, no total, para cada apresentação da dupla, E1 evoca uma cenografia que remete ao universo tradicional da cantoria, sem considerar um tempo pré-estabelecido para finalizar os embates poéticos. Desse modo, evoca o que Maingueneau (2005, P. 82) denomina cena validada:

A cena validada é ao mesmo tempo exterior e interior ao discurso que a evoca. É exterior no sentido de que lhe preexiste em algum lugar no interdiscurso, mas é igualmente interior, uma vez que é também o produto do discurso, que a configura segundo seu universo próprio.

O substantivo manhãzinha, no diminutivo, antecipa quando se dará o término da disputa: não durará até o sol nascer, já que manhãzinha refere-se às primeiras horas do dia. Em Vai morrer em meus braços (L 05) a metáfora da morte configura um clima de duelo, em que o vencedor conquista a vitória através da morte do outro, apresentando o que se denomina *ethos* dito sugerido, apresentando uma relação direta entre os *ethè* dito e mostrado. Apesar disso, a imagem criada remete ao sacrifício cristão, referindo-se à imagem bíblica de Jesus Cristo morrendo nos braços de sua mãe, cena que representa também o sofrimento materno, indicando a relação de afeto que existe entre os interlocutores. Nesse momento, em Frente ao povo de Serrinha (L 06), E1 inclui o auditório diretamente no seu discurso e o conclama a testemunhar, numa aparente solicitação de cumplicidade e de posterior testemunho da derrota do seu parceiro e de sua já anunciada vitória. O tempo envolvido no espaço argumentativo indica que a batalha não será fácil, pois demonstra um aparente reconhecimento dos dotes do seu oponente, apesar de defender que isso não é o suficiente para vencer.

(02)		
L 07	E2	Eu digo na rima minha Vai ser uma bagaceira Esse colega é cansado Não sobe a minha ladeira E daqui pra meia-noite
L 12		Vou matar essa porqueira

A produção de E2 evidencia a cena genérica em que a apresentação está inserida, pois o exemplo 02, em Eu digo na rima minha (L 07), identifica o poema como responsável pelo contrato entre os enunciadores, incluindo-o no rol do discurso literário, responsável pela cena englobante em que se dá a disputa. E2 coloca-se no seu lugar de cantador e é dessa posição que procura interceder, demonstrando perceber que é através do embate criado pela linguagem que se dará a disputa. Nesse momento é evidenciado o lugar do *lógos*. Embora a análise aqui desenvolvida tenha como destaque a constituição dos *ethè*, vale ressaltar que a divisão entre *ethos*, *páthos* e *lógos* é meramente metodológica, uma vez que é inviável dispor-se a analisar o primeiro sem reconhecer o embricamento entre este e os demais constituintes da retórica. Ao inserir no seu discurso uma referência direta ao texto onde esse se materializa, E2 procura desviar o tom da discussão para o plano literário, mais especificamente para o universo da cantoria de improviso, evidenciando que a relação que ali está estabelecida rompe as barreiras do real e filia-se ao universo do imaginário, onde tudo é possível. Embora os presentes saibam que E2 é mais velho que E1, o que pode ser percebido apenas através do *ethos* mostrado, observa-se que, na cenografia em questão, o vigor físico está atrelado à capacidade de lidar com a construção poética, pois, em Esse colega é cansado/ Não sobe a minha ladeira (L 09/10) apela para o cansaço de seu parceiro e traz a imagem da ladeira como metáfora para falar de sua experiência. A partir disso, o seu *ethos* dito apresenta-se experiente, requer um tom que o autoriza a se colocar no lugar de quem possui as habilidades necessárias para assumir a posição a que se predispõe. Para Maingueneau (2005b, p. 80/81), a constituição do *ethos* dito

[...] além da figura do fiador e do anti-fiador, pode também incidir sobre o conjunto de uma cena de fala, apresentada como um modelo ou um antimodelo da cena de discurso. Tal cena de fala pode ser chamada de cena validada, em que “validada” significa “já instalada na memória coletiva”, seja como antimodelo, seja como modelo valorizado. A cena validada fixa-se facilmente em representações estereotipadas popularizadas pela iconografia.

Valendo-se disso, parece acreditar que vencer não será tão difícil quanto parece para seu oponente, pois, de acordo com o tempo discursivo delimitado em E daqui pra meia-noite (L 11), afirma que a disputa durará menos do que o previsto por seu parceiro. Mais uma vez retoma-se e busca-se validar a cena que traz a lembrança das longas peijas que duravam noites inteiras e que muitos dizem até durar dias, convocando o auditório a atrelar a sua imagem a de tantos outros cantadores que por ali passaram, ao mesmo tempo em que busca ativar na memória dos presentes a lembrança das inúmeras situações em que o viram sair vencedor. Desse modo, constrói seus *ethos* evocando disputas lendárias que povoam o universo da cantoria. Ao concluir sua fala, referindo-se pejorativamente a seu parceiro, E2 reforça o que já enunciara no início: o que há entre os dois não passa de coleguismo e este não tem nenhum peso nas relações que se estabelecem durante o embate.

(03)

L 13	E1	Você só canta besteira E a ninguém contém respeito Eu sei conceituar tudo Você a nada tem conceito Acho que estou me perdendo
L 18		Com um frouxo assim do seu jeito

Ao perceber-se verbalmente depreciado, E1 prontamente desvia seu discurso da figura do interlocutor e passa a se centrar na produção poética deste, pois sabe que é isso que de fato está em jogo, buscando também exaltar o papel do *lógos* na configuração dos repentes. Aponta a falta de respeito presente no discurso do outro numa tentativa de conquistar a adesão do auditório, pois entende que o respeito é algo precioso para este. A partir disso, dá início a um processo de comparação entre si e o outro, colocando-se numa posição de superioridade, evidenciando um *ethos* sábio, com um tom marcadamente desafiador e prepotente. A partir do verso 03, exemplo 03, Você só canta besteira/ E a ninguém contém respeito (L 13/14), vale-se do *ethos* mostrado, pois, ao construir a imagem de seu parceiro está, na verdade, construindo seu próprio perfil, ainda que de maneira indireta. Já em Eu sei conceituar tudo (L 15), assume o *ethos* dito, vale-se do verbo *saber* e mostra-se portador de um conhecimento importante para o desenvolvimento de repentes, trazendo à tona o que julga deficiências presentes no discurso de seu oponente, voltando-se, nesse caso, para a capacidade de conceituar. Em Acho que estou me perdendo/ Com um frouxo assim do seu jeito (L 17/18), utiliza mais uma vez o *ethos* dito, mas dessa vez assume um tom de injustiça, atrelado a um

ethos lamurioso. Finaliza sua participação, nesse momento, questionando-se sobre a possibilidade de estar mais bem situado no sistema da cantoria caso se dispusesse a duelar com outro parceiro e, então, recorre ao adjetivo frouxo para caracterizar E2, o que coloca em risco a reputação deste perante o auditório, visto que este vocábulo figura na sociedade como uma extensão do sentido de covardia, inclusive com uma conotação sexual. Aqui, através do *ethos* mostrado, refere-se à fraqueza do seu parceiro, assumindo um *ethos* corajoso e piedoso ao mesmo tempo, já que estar com seu parceiro, apesar de sentir-se prejudicado, confere-lhe a imagem de benevolente, preocupado com o bem do próximo, ao passo que enquadra seu parceiro na posição de não merecedor de seus esforços.

(04)

L 19	E2	Você não canta nada direito E hoje aqui lhe desmantelo Lhe dou uma surra de varas Dou pancada de chinelo Sou acostumado a dar surra
L 24		Nesse cantador donzelo

E2 mantém seu discurso em consonância com o de seu co-enunciador, desenvolve argumentos que fazem referências diretas ao modo de cantar deste. A partir disso, envereda por um caminho discursivo onde indica que a disputa – que, até então, se apresentava como meramente poética - agora caminha em direção ao embate físico. Entretanto, em Dou pancada de chinelo (L 22), percebe-se um indício do laço paternal que une E2 a E1, visto que essa opção de violência não está relacionada ao modo como os homens duelam, mas sim como um pai, em algumas situações, vale-se dessa ameaça para amedrontar seus filhos. Nesse momento, o enunciador evidencia para os presentes que a frouxidão mencionada pelo outro faz parte de um discurso forjado, o que refuta ao anunciar que é capaz de bater em E1, inclusive demonstrando não haver nenhuma novidade nesse ato. Para abrilhantar sua fala, anuncia à platéia a condição sexual de E1 (donzelo), e passa a colocá-lo numa posição de descrédito, pois é a virilidade que desponta como uma das características atribuídas ao modelo de homem respeitado pela platéia. A referência a sua suposta inexperiência sexual permite perceber uma extensão de sentido que a vincula a sua inexperiência também na cantoria, o que não pode ser dito de E1, já que todos conhecem sua trajetória profissional, tendo sua virilidade reconhecida na região e atestada pelos presentes, através do comparecimento de sua esposa, seus filhos, seus netos e até sua sogra, ao evento.

- (05)
- | | | |
|------|----|--|
| L 25 | E1 | Eu sou forte no martelo
Você nunca me dá fim
Está claro para o povo
Que eu sou bom, você é ruim
Que dez de você cantando |
| L 30 | | Ainda não pega a mim |

Uma vez que a discussão está centrada na importância da linguagem, nessa disputa, E1 assume seu turno enaltecendo seu desempenho num dos gêneros mais temidos pelos repentistas: o martelo⁴⁰. Esse é anunciado por Bule-Bule⁴¹ e outros como “o vestibular do cantador”, numa referência à avaliação que determina a entrada de alunos na universidade, apresentando-se como um funil, já que as vagas oferecidas não conseguem absorver as demandas da sociedade. Do mesmo modo, dominar gêneros da cantoria é uma prova da habilidade de cada cantador, pois se apresenta como um teste da capacidade de improvisação devido à complexidade da sua estrutura. Buscando manter e/ou conquistar a concordância da platéia, sabendo o quanto isso é importante para seu parceiro, mais uma vez envolve o público na sua argumentação e afirma que este demonstra já ter compreendido o alcance da competência poética de cada um, mostrando-se estar mais satisfeito com o desempenho de E1, oportunidade em que este evidencia sua capacidade de vencer não só o seu oponente, neste momento, mas todos os outros que o desafiem e tenham perfil parecido.

- (06)
- | | | |
|------|----|---|
| L 31 | E2 | Hoje aqui vou lhe dar fim
Vou lhe tirar do caminho
Apanhou de Zé Pedreira
É um surra de Miudinho
Passa uma noite cantando |
| L 36 | | Pra perder pra Caboquinho |

À medida que E1 constrói sua imagem como cantador capaz de enfrentar tantos outros cantadores, E2 passa a enumerar repentistas conhecidos com quem aquele trava disputa e sai derrotado, ao mesmo tempo em que constrói uma rede discursiva que o vincula aos ganhadores, enquanto ao outro caberia a posição de derrotado. Como “dar uma surra” em

⁴⁰ O gênero martelo, também chamado de martelo agalopado, foi desenvolvido por Pedro Jaime Martelo, o que lhe deu tal nome, e consiste em pés decassílabos que formam um verso com dez pés.

⁴¹ Nome artístico de Antônio Ribeiro da Conceição, cantador, sambador e cordelista aclamado.

cantoria significa derrotar incontestavelmente o outro, apresenta outros que supostamente já teriam tido o prazer de “bater” em E1.

(07)

L 37	E1	Você sabe que Nadinho Hoje é peso pesado Você diz que me ensinou Mourão até ser trocado Se você já foi meu mestre
L 42		Isso é coisa do passado

No exemplo 07, E1 utiliza o distanciamento para falar sobre si, o que pode ser indicado através do uso da terceira pessoa do singular. Apresenta-se como peso pesado, acionando uma referência que o filia não apenas ao universo das pessoas realmente com um peso considerado alto, mas também a sua força, já que é o nome de uma das categorias do boxe, que envolve pessoas com um determinado peso, mas também a sua força, nesse caso referindo-se ao seu potencial na arte de improvisar. Embora não esteja presente em nenhuma passagem anterior do texto, E1 refere-se a uma afirmação de E2 que só encontra sentido se houver uma relação com o contexto extralingüístico, pois, em nenhum momento, E2 coloca-se no contexto lingüístico na posição de mestre, de professor. O pronome se, no uso do subjuntivo, apresenta a possibilidade, mas não descarta a sua recusa. Entretanto, esclarece que essa relação não mais perdura, porque, provavelmente, pensa ter superado seu mestre, fazendo parte do universo das lembranças, parte constituinte do interdiscurso.

(08)

L 43	E2	Você hoje está lascado Comigo tu geme e chora Vou te dar uma surra de peia Vou lhe rasgar de espora Boto uma sela no lombo
L 48		Me escancho e vou-me embora

E2, no exemplo 08, retorna justamente para estabelecer uma relação entre E1 e eqüino. Agora, ao referir-se ao modo como irá ‘bater nele’, as expressões utilizadas remetem ao universo da montaria. Se o objetivo é funcionar como ofensa, é provável que E2 não esteja se referindo à idéia do garanhão, que soaria como um elogio no universo machista. Cabem

aqui equinos que são usados como transporte e não aqueles montados para exercer seu papel junto ao cavaleiro, predominando a idéia da equitação, esporte que enaltece a figura do animal montado, cujo desempenho é, em grande parte, o responsável pela vitória, por isso tratado como campeão, parceiro do atleta e extremamente valorizado.

(09)

L 49	E1	Você pula toda hora Igualmente a uma pipoca Deixe de tocar viola Volte lá para a estoca Que você não vale a conta
L 54		Da viola que tu toca

Quando E1 inicia o exemplo 09 comparando seu parceiro a uma pipoca porque este pula demais, a idéia pode remeter à inconstância da sua produção ou a uma possível fuga do tema. Esse argumento aparece como uma justificativa utilizada para ilustrar por que seu parceiro deve voltar para a estoca, atividade braçal que exige força física, mas pouca elaboração intelectual. Desse modo, defende que E2 deveria exercer uma função para a qual estivesse preparado, admitindo que não tem capacidade para lidar com a viola e, por conseguinte, com a arte de improvisar, já que não é sequer merecedor de empunhar sua viola, visto que é apresentada como superior, de muito valor para ser manuseada por alguém que não é digno disso.

(10)

L 55	E2	Só sabes fazer fofoca E eu vou lhe jogar no lixo Eu não vou chamar de bicha Mas posso chamar de bicho Que eu vou lhe botar a cela
L 60		E o cabeção e o rabicho

O ato de fofocar, normalmente, na sociedade brasileira, é atrelado à figura feminina. Ao enunciar que E1 só sabe fazer fofoca (L 55), comunga com as idéias expostas por FDs que reservam ao feminino a execução de papéis menores em função de sua capacidade intelectual, e também física, supostamente limitada. O advérbio *só* funciona como

pressuposto, evidenciando que o problema não é fazer fofoca, mas sim fazer apenas isso, contribuindo para que E2 perceba E1 como desnecessário, cabendo-lhe o lixo como destino, local que assume as características do que recebe. A referência posterior à homossexualidade, em Eu não vou lhe chamar de bicha (L 57), de maneira pejorativa, através do uso do substantivo *bicha*, evidencia que E2 também mantém-se vinculado a FDs que creditam à homossexualidade uma necessidade de apropriação de elementos do universo feminino, trazendo à tona mais um estereótipo. Esse, presente na base do quadro proposto por Maingueneau (vide capítulo 2), está diretamente ligado à construção do *ethos*, pois

A especificidade de um *ethos* remete, de fato, à figura de um “fiador” que, por meio de sua fala, se dá uma identidade que está de acordo com o mundo que ele supostamente faz surgir. Uma tal problemática do *ethos* leva a contestar a redução da interpretação a uma simples decodificação; alguma coisa da ordem da experiência sensível funciona no processo de comunicação verbal. As “idéias” suscitam a adesão do leitor por meio de uma maneira de dizer que é também uma maneira de ser tomado pela leitura de um *ethos* envolvente e invisível, participa-se do mundo configurado pela enunciação, acede-se a uma identidade de certa forma encarnada. O poder de persuasão de um discurso decorre em parte do fato de que ele leva o destinatário a identificar-se com o movimento de um corpo, por mais esquemático que seja investido de valores historicamente especificados. (MAINGUENEAU, 2006b, p. 70)

Desse modo, as idéias preconceituosas a respeito da mulher e do homossexual encontram eco num auditório composto, em sua maioria, por sujeitos vinculados a uma FI que não consegue lidar, com sensatez, com as questões de gênero. Sabe-se que E1 busca, através de seu discurso, a construção de um *ethos* que corresponda à imagem que envolva os anseios e os valores do seu auditório particular. Ao mesmo tempo, percebe-se que sua produção também atingirá um auditório universal sobre o qual não tem controle, mas costuma englobar admiradores da arte da cantoria. Demonstrar uma atitude de estranhamento junto aos representantes dos grupos acima mencionados funciona como uma estratégia para manter um perfil que corresponda ao esperado por seu público, mostrando-se apto a manter-se na posição de cantador, como mantenedor de uma tradição eminentemente machista, que, apesar de apresentar algumas representantes femininas que se destacam, vêem o seu espaço no universo do improviso como uma concessão. Quando E1 recusa-se a chamar seu oponente de *bicha*, mas utiliza o verbo *poder*, em Mas posso chamar de bicho (L 58), manifesta uma referência a uma das FIs que circulam na sociedade atribuindo à homossexualidade um caráter de animosidade, aproximando os vocábulos *bicha* e *bicho* e dando ao segundo uma posição de superioridade em relação ao primeiro. Além disso, afirma, em Que eu vou lhe botar a cela/ E

o cabeção e o rabicho (L 59/60), que colocará em E1 adornos como *cela*, *cabeção* e *rabicho*, próprios dos eqüinos, retomando o discurso já iniciado no exemplo 08, mas, aqui, também pode-se perceber a referência às posições adotadas tanto pelo eqüino quanto pelos homossexuais, cujo adjetivo utilizado na sociedade para fazer-lhes referência é *montado*, numa suposta posição de submissão e inferioridade dos sujeitos a que se refere. Ainda que preconceituosas, as idéias contidas no exemplo 10 são acolhidas pela platéia, o que pode ser percebido através das palmas, dos gritos e dos risos emitidos pela platéia numa clara demonstração de cumplicidade com o *ethos* mostrado construído.

(11)

L 61	E1	Você quem parece bicho Não toca pinho e nem goza O seu cabelo é a crina De uma jumenta ferosa Daquela que há quinze dias
L 66		O dono dela não goza

No exemplo 11, E1 rejeita o papel que lhe é atribuído por E2, chamando-o também de bicho, mas utilizando argumentos que indicam características que podem justificar sua inclusão; não no mundo animal, visto que já é hipônimo deste, mas no rol dos ditos incapazes. Para patentear essa incapacidade, diz que aquele Não toca pinho e nem goza (L 62), ou seja, não toca viola como caberia a um grande cantor, e não é capaz de sentir um prazer próprio do *ethos* pré-discursivo que acompanha o repentista idealizado pelo auditório. Nesse momento, ao referir-se a E2, E1 colabora para a constituição do seu *ethos* mostrado, estabelecendo a figura de um antifiador que se opõe ao que ele seria. Além disso, em O seu cabelo é uma crina (L 62), evidencia características do seu *ethos* mostrado, visto que a relação com *crina* deve-se ao fato de E2 ter cabelos lisos. Como o acesso a essa informação só é possível porque os presentes visualizam os cantadores, apresenta-se aqui mais um meio de verificar informações que são veiculadas pelo texto, mas que apenas encontram respaldo no contexto extralingüístico. O discurso desvia-se das funções até então enfocadas e concentra-se na descrição física dos elementos envolvidos na disputa. Ao comparar E2 com uma jumenta ferosa (L 64), animal tido como inferior, refere-se ao universo da zoofilia, insinuando a existência de uma relação entre esta e seu dono, fazendo também uma alusão ao papel feminino desempenhado no ato sexual, pois, de acordo com uma FI católica, o sexo deve ser

visto apenas como responsável pela perpetuação da espécie através da reprodução e não como espaço para o exercício do prazer. Este, normalmente é negado à mulher e estimulado no homem, visto que só através do seu gozo a procriação poderá ser concebida.

(12)

L 61	E1	Você perde a sua prosa Fica bem desconcertado Só anda lá pela rua Fazendo um rebolado Fico com vergonha até
L 66		De dizer que és viado

E2, no exemplo 12, novamente volta a fazer referência direta ao *lógos*, em Você perde a sua prosa (L 61). Entretanto, a referência à prosa aqui não remete à construção da produção textual, visto que todos sabem tratar-se de poesia, mas pode funcionar como filiação a FDs que vêm no vocábulo um sinônimo de conversa, assunto, numa acepção corriqueira que faz parte do repertório lexical dos presentes. Mais uma vez o discurso filia-se a FDs que encaram o homossexualismo com preconceito. Em Só anda lá pela rua/ Fazendo um rebolado (L 63/64), destaca o rebolado como uma característica feminina que é ridicularizada, quando adotada por qualquer outro sujeito. Através de Fico com vergonha até/ De dizer que és viado (L 65/66), assume um tom envergonhado, seguido de um *ethos* dito constrangido, buscando despertar na platéia a admiração por seu comportamento. O advérbio até pode ser compreendido de, pelo menos, duas maneiras: pode funcionar como inclusive, como se isso se somasse a outros fatores responsáveis por sua vergonha; mas pode também ser relacionado à possibilidade de E2 perceber em E1 atitudes que extrapolam o recorte estabelecidos pelos representantes da comunidade homossexual, de modo que sequer pode classificá-lo como tal. O vocábulo viado soma-se ao vocábulo bicha, utilizado por este mesmo enunciador no exemplo 10, o que evidencia que busca manter-se fiel a sua formação ideológica, valendo-se do seu aporte lexical para novas nuances sobre o mesmo tema.

(13)

L 73	E1	Você tá muito enganado Querendo aparecer Me disse que canta tudo Sabe de tudo fazer Que é o campeão do pinho
L 78		Então cante que eu quero ver

E1, no exemplo 13, imediatamente, busca negar as afirmações de E2. Em Você tá muito enganado/ Querendo aparecer (L 73/74), afirma que aquele está lançando mão de informações equivocadas com o intuito de ganhar visibilidade junto ao público, numa referência direta ao *ethos* dito que seu oponente está tentando construir. A partir disso, encaminha seu discurso para a suposta inabilidade de seu parceiro no universo da cantoria, evidenciando mais uma estratégia utilizada para a constituição do seu *ethos* mostrado, do mesmo modo que marca a presença do dialogismo bakhtiniano, mais uma vez através do uso do discurso indireto, em Me disse que canta tudo/ Sabe de tudo fazer/ Que é campeão do pinho (L 75-77), e do uso dos verbos na terceira pessoa do pretérito perfeito do indicativo, seguido da conjunção que, pois

Aquilo de que nós falamos é apenas o conteúdo do discurso, o tema de nossas palavras. Um exemplo de um tema que é apenas um tema seria, por exemplo, “a natureza”, o “homem”, “a oração subordinada” (um dos temas da sintaxe). Mas o discurso de outrem constitui mais do que o tema do discurso; ele pode entrar no discurso e na sua construção sintática, por assim dizer, “em pessoa”, como uma unidade integral da construção. Assim, o discurso citado conserva sua autonomia estrutural e semântica sem nem por isso alterar a trama lingüística do contexto que o integrou.

Ainda mais, a enunciação citada tratada apenas como um tema do discurso, só pode ser caracterizada superficialmente. Para penetrar completamente no seu conteúdo, é indispensável integrá-lo na construção do discurso. Se nos limitarmos ao tratamento do discurso citado em termos temáticos, poderemos responder às questões “Como” e “De que falava Fulano?”, mas “O que dizia ele?” só pode ser descoberto através da transmissão de suas palavras, mesmo que só sob a forma de discurso indireto. (BAKHTIN, [1929] 2004, p. 144)

Ao mesmo tempo em que marca a presença do discurso de outrem, evidencia um distanciamento do enunciador quanto às afirmações feitas, no intuito de não comprometer-se. Em Então cante que eu quero ver (L 78), o uso do imperativo no verbo cantar indica o desafio proposto a E2 para que demonstre o que afirma ser capaz de fazer como repentista. A afirmação de que o outro disse tudo saber fazer, remete ao universo do improvisado e ao domínio desta arte, ao mesmo tempo em que a expressão campeão do pinho sugere a participação do seu desafiante em outras competições que envolvem o repente.

- (14)
- | | | |
|------|----|--|
| L 79 | E2 | Você que não vá crescer
Com essa cara tão lisa
Eu vou lhe dar uma surra
Vou rasgar sua camisa
Que esse cantador safado |
| L 84 | | Hoje achou o que precisa |

No entanto, no exemplo 14, E2 recusa o desafio justificando que E1 precisa crescer, o que pode ser uma referência à pouca experiência deste como cantador. Em Com essa cara tão lisa (L 80), a referência à cara lisa pode ser utilizada com remissão a, pelo menos, duas FIs: a) tem cara lisa aquele que não apresenta barba e bigode, adornos que funcionam como responsáveis pelo reconhecimento do elemento masculino e sua virilidade; b) representa o sujeito mentiroso, capaz de negar, apresentando expressões que não demonstram marcas de envolvimento, ainda que todos saibam quais os atos cometidos. Quando E2 afirma, em Vou lhe dar uma surra/ Vou rasgar sua camisa (L 81/82), que baterá em E1 e que danificará parte de sua roupa, demonstra a intenção de ridicularizá-lo perante a platéia e de destituí-lo da posição de cantador, visto que apanhar e apresentar-se vestido de maneira desleixada não condizem com o *ethos* pré-discursivo criado sobre os repentistas. Se E1, até então, tivesse figurado como repentista competente, a partir de Que esse cantador safado/ Hoje achou o que precisa (L 83/84), E2 evidencia que, no momento em que a batalha foi travada, a máscara de seu oponente caiu, mostrando sua faceta mentirosa, o que pode ser ilustrado pelo adjetivo safado. Este se refere diretamente à realização de safadezas, mas o que cabe aqui é perceber que se apresentar como um bom cantador, quando isso não corresponde à verdade, pode ser entendido pelo auditório como uma safadeza. Além disso, ao conduzir o auditório a essa constatação, E2 reforça seu prestígio junto à platéia, demonstra o que é capaz de fazer para que seus ouvintes não permaneçam enganados, assumindo, então, um tom de bravura e adquirindo uma corporalidade através de um *ethos* heróico, como numa peça teatral, pois

Uma espécie de *jogo de ilusão* faz com que o espectador se identifique com o herói, quase sempre a personagem principal na certeza de que ele está garantido diante daquele sofrimento exposto. Através do herói, tudo pode ser vivido ilusoriamente pelo espectador. Por outro lado, este fato ilusório permite ao autor a liberdade de poder abordar o que quer que seja porque há, em princípio, uma precondição de que o espectador é *neurótico* e poderá fazer *fruir prazer em vez de simples aversão*.

(ANDRADE, 2003, p. 88)

É, em meio a esse jogo de ilusão, que as imagens dos enunciadores e seus co-enunciadores são gradativa e paulatinamente construídas, contando com possibilidades que vão do vilão ao herói repentinamente, tudo para cativar a adesão do auditório e fazê-lo incorporar as idéias colocadas como suas.

6.2 ANÁLISE DE UM MOTE DE SETE



(MIGUELZINHO E LEANDRO TRANQUÏLINO)

A configuração da parceria da dupla que compôs o segundo repente a ser analisado apresenta Miguelzinho, um dos anfitriões e também um dos vencedores da última edição. Filho da terra, morador da cidade, um dos fundadores da ASTROVERES⁴² e apresentador de um programa numa rádio local, trouxe sua família, estando sua filha atuando na organização e também como presidente da mesa julgadora. Do outro lado, está Leandro Tranquílino, cantor que, na ocasião, não fazia parte do Circuito Baiano da Viola, participando como convidado. Natural de Candeal, interior baiano, atualmente mora em Salvador. Convertido ao protestantismo, faz da cantoria também um espaço para divulgar sua fé, evidenciando-a sempre que possível. Conhecedor do seu público, o cantor serrinhense tem o privilégio de cantar para uma platéia que lhe admira, o que colabora para o seu bom desempenho.

O mote de sete geralmente é o segundo gênero produzido por cada dupla e pode ser descrito como uma modalidade mediana, não sendo apontada pelos poetas como a fácil

⁴² Associação dos Trovadores e Violeiros da Região do Sisal. De acordo com Miguelzinho, um dos fundadores, a diferença entre trovadores e violeiros estaria no fato desses fazerem cantoria de improviso enquanto os outros declamam cordéis, repetem peijas inesquecíveis, mas não produzem repentes.

nem tão pouco como a mais difícil. Formada por um sujeito reconhecido como branco, na comunidade da qual faz parte, e por um negro, a dupla formada por Miguelzinho e Leandro Tranqüilino pode suscitar no imaginário do auditório a lembrança das pelepas entre Romano do Teixeira e Inácio da Catingueira, senhor de engenho e escravo, respectivamente, que protagonizavam disputas imemoráveis. Carregando consigo todas as marcas de ser negro numa sociedade escravocrata, era, no espaço do repente, que o escravo Inácio via a oportunidade para mostrar sua capacidade criativa. Normalmente saía vitorioso, pois entregava-se apenas quando seu desafiante dispunha-se a “cantar ciência”, ou seja, quando passava a tratar de assuntos presentes nos livros escolares da época, já que Inácio era analfabeto e atribuía a riqueza dos seus versos ao caminhar da sua vida.

De acordo com Maingueneau (2005, p. 75), a elaboração de cada discurso está baseada na configuração de uma dada cena enunciativa. Considerando o *ethos* como parte constitutiva dessa cena, o mote Cantador que me enfrenta morre em menos de uma hora é responsável pela antecipação do tom arrogante a ser adotado pelos repentistas perante o auditório e pelo desenvolvimento das imagens a serem reforçadas e/ou refutadas. Para fins metodológicos, os locutores serão assim classificados: E3 (Miguelzinho) e E4 (Leandro Tranquilino) e os exemplos serão enumerados de 15 a 24.

(15)

L 01	E3	Cantador você sabia Que ia cantar comigo E que ia correr perigo, Dava praga e agonia
L 05		Puxe a sua covardia Dê no pé e vá embora Então vá xingar lá fora Como mulher ciumenta
L 10		Cantador que me enfrenta Morre em menos de uma hora

O verbo enfrentar, presente no mote, antecipa qual a cenografia a ser adotada. O verbo morrer surge como sinônimo de derrota, pois apresenta a locução adverbial em menos de uma hora como a cronografia, segundo a qual se desdobrará a disputa. Embora o tempo para desenvolver o mote seja apenas cinco minutos, a referência a um maior espaço de tempo evidencia uma tentativa de estabelecer uma relação com as formações discursivas que

defendem que quanto mais rápido morrer o oponente, mais gloriosa será a vitória do cantador. De acordo com Haddad (2005, p. 148),

[...] o orador, ao pronunciar seu discurso deve construir uma imagem de si que seja análoga a seu objetivo argumentativo, levando em consideração a idéia que presumivelmente o auditório projeta dele. O *ethos* prévio ou pré-discursivo condiciona a construção do *ethos* discursivo e demanda a reelaboração dos estereótipos desfavoráveis que podem diminuir a eficácia do argumento.

No exemplo 15, E3 busca reforçar o *ethos* pré-discursivo construído a seu respeito, o que pode ser evidenciado pelo uso do verbo *saber* (L 01) no pretérito imperfeito. Acontece o mesmo com as locuções verbais que remetem ao futuro do pretérito, em Que ia cantar comigo (L 02), assim como em E que ia correr perigo (L 03). Desse modo, ao ser o primeiro a se apresentar, pode valer-se disso para ativar no auditório as imagens que esse tem sobre si, ao mesmo tempo em que colabora para a criação de um *ethos* pré-discursivo desfavorável a seu parceiro. Esse terá que construir seu discurso de maneira que possa desfazer os elementos negativos a seu respeito que foram veiculados por E3. Apresentar-se como fonte de perigo ameaça a credibilidade do seu co-enunciador perante o auditório, buscando descredenciá-lo para ocupar a posição de violeiro. Ao colocar seu parceiro na posição de covarde, assume um *ethos* arrogante que corresponde ao tom proposto pelo mote, colocando-se na posição de valente. A figura da mulher surge como representação de covardia e evidencia a posição preconceituosa adotada por E3, o que se confirmará ao longo do texto:

(16)

L 11	E4	Sou mestre no improviso Há tempo lhe avisei Que hoje aqui chegarei Você vai ter prejuízo
L 15		Não vai perder o juízo Porém vai levar espora Avisse a sua senhora Que eu vou quebrar sua venta Cantador que me enfrenta
L 20		Não güenta nem meia hora

Correspondendo à provocação iniciada por E3, E4 inicia o exemplo 16 também com uma tentativa de manter sua imagem de cantador vitorioso, apresentando-se como mestre

do improviso (L 11). Através da locução adverbial há tempo (L 12), seguida do verbo avisar, no pretérito perfeito, traz à tona a informação que também possui um *ethos* prévio e que este é caridoso, pois preocupou-se em avisar seu parceiro a fim de não causar-lhe surpresa. O advérbio hoje, presente em Que hoje aqui chegarei (L 13), situa a cronografia onde acontece o evento, funcionando como dêitico, ao passo que o advérbio aqui se refere à topografia presente na enunciação. O verbo chegar apresenta conjugação no futuro do presente, destoando do tempo verbal estabelecido pelo discurso até então, o que demonstra uma tentativa de adequação à rima exigida pelo mote de sete, segundo a qual devem rimar os versos 1, 4 e 5; 2 e 3; 6, 7 e 10; 8 e 9. Preocupado com a rima, E4 acaba por descuidar-se quanto à oração, responsável pela coerência interna do repente, entretanto, isso não é o suficiente para comprometer sua composição, pois, rapidamente retoma o tema proposto e, em Você vai ter prejuízo/ Não vai perder o juízo/ Porém, vai levar espora (L 14-16)), adota um *ethos* de vencedor, através de um tom ameaçador,

Se o auditório, velho conhecido de E3, não tiver vastas referências sobre E4, este busca delimitar seu espaço. Ainda para Haddad (2005, p.163), “[...] a imagem preestabelecida afeta, e até condiciona, a construção do *ethos* no discurso. Longe de constituir um elemento exterior ao discurso, cuja análise não deve ser levada em conta, o *ethos* prévio está, ao contrário, estreitamente ligado ao *ethos* discursivo”. E é, justamente por sua estreita relação com o *ethos* discursivo, que se percebe na mudança do mote uma alteração que sugere mais do que um simples descuido. Identifica-se aqui mais uma tentativa de E4 em mostra-se diferente do que E3 pode ter feito crer a platéia, pois, a alteração de Morre em menos de uma hora (L 10) para Não güenta nem meia hora (L 20) evidencia que, ao dispor-se a vencer, utilizando a metade do tempo previsto por E3, está aí mais uma prova de seu *ethos valente*.

(17)

L 21	E3	O pobre do escurinho Por nome de Tranqüilino Pela força do destino Ele mudou de caminho
L 25		Pelo dia é Leandrinho Pela noite é Isadora Vê mulher e não namora Se tiver homem ele enfrenta Cantador que me enfrenta
L 30		Morre em menos de uma hora

E3 inicia seu discurso assumindo um tom de piedade para combinar com a incorporação de um *ethos* benevolente, o que é sugerido pelo uso do diminutivo escurinho, conjuntamente com *pobre*, em O pobre do escurinho (L 21). Ao afirmar que Pela força do destino/ Ele mudou de caminho (L 23/24), percebe-se aqui a sua filiação a uma FI que reserva à homossexualidade uma determinação biológica, desassociada da possibilidade de escolha. Além disso, a referência a *destino* acrescenta um quê de predestinação, contra a qual não se pode lutar. Ao mesmo tempo, mudar de caminho sugere uma extrapolação dos moldes impostos pela sociedade, principalmente através de FIs católicas (onde se encontra E3) e protestantes (onde se encontra E4), que legitimam apenas a existência de homens e mulheres, rotulando o homossexual como aquele que precisa de salvação para voltar aos moldes cristãos. A referência a uma dupla personalidade de E4, que assume uma identidade masculina durante o dia, em Pelo dia é Leandrinho (L 25) e uma feminina durante a noite, em Pela noite é Isadora (L 26), remete ao universo dos travestidos, que precisam adequar-se às exigências da sociedade. Entretanto, ao utilizar o nome Leandrinho em sua versão masculina, isso seria um indício de sua identidade secreta. Assim, qualquer tentativa de construção do *ethos* por parte de E4 precisará desconstruir a imagem criada por E3.

Evidencia-se aqui a presença de um estereótipo sobre a figura do travesti. Para Amossy (2005, p. 125), a estereotipagem é

[...] uma operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente, um esquema coletivo cristalizado. Assim, a comunidade avalia e percebe o indivíduo segundo um modelo pré-construído da categoria por ela difundida e no interior da qual ela o classifica.

Desse modo, a imagem do travesti apresenta-se como não compatível com a imagem do cantador, pois, enquanto aquele precisa adotar atitudes diferentes conforme a identidade que esteja assumindo, no ambiente da cantoria é a masculinidade que deve estar presente sempre. Assim, E4 não parece apto a ocupar o lugar de cantador, pois, não possui as características necessárias para isso. Mais uma vez E3 dá espaço ao preconceito e se vale dos estereótipos criados em torno do negro e do homossexual, trazendo as imagens formadas sobre estes para despertar no auditório a possibilidade de descrença perante o discurso do seu interlocutor, já que representa duas classes marginalizadas pela sociedade. Ao tratar seu parceiro como escurinho, o locutor traz à tona o preconceito que até então estava implícito e

que poderia ou não ser percebido apenas quando da visualização da cena entre um cantador branco e um cantador negro, mas, ao ser incorporado ao discurso, busca despertar a simpatia de parte da platéia. Entretanto, também pode promover a desconfiança entre os que se identificam com os elementos rechaçados. Observa-se que a argumentação tem seu foco deslocado do interlocutor direto para o auditório, o que evidencia uma tentativa de garantir a adesão deste.

(18)

L 31	E4	Pode comprar o caixão Completa capela e flores Que eu vou tirar seus valores Hoje morre em minhas mãos
L 35		Quem antes era um leão Vi morrer sem ter demora Quem antes foi caipora Hoje em dia ele é jumenta Cantador que me enfrenta
L 40		Morre em menos de uma hora

A partir disso, E4, que até então adotava um tom moderado, após as insinuações de E3, não se intimida e mostra-se disposto e capaz de eliminar seu parceiro. Se antes seu ataque não seria suficiente para tirar o juízo do outro, agora pode matá-lo. Em Hoje morre em minhas mãos (L 34), o advérbio *hoje* é um determinante da cronografia adotada, referindo-se diretamente sobre o tempo em que a disputa é realizada. Em Quem antes era um leão/ Vi morrer sem ter demora/ Quem antes foi caipora/ Hoje em dia ele é jumenta (L 34-37), recorre aos elementos leão e caipora, que figuram no imaginário popular como sinônimo de valentia e esperteza e os apresenta frágeis e passíveis de derrota (no caso do leão) e de dominação (no caso da caipora). Uma vez que se mostra capaz de derrotar figuras tão fortes, traz para a constituição do seu *ethos* mostrado uma demonstração de força capaz de lidar com seres de grande representação na natureza: o rei das selvas, elemento real; e a caipora, elemento que pertence ao universo do folclore brasileiro e que é tão respeitado quanto o leão, funciona como um defensor das matas e dos animais. Ao estabelecer uma relação entre a caipora e a figura da jumenta, que goza apenas do descaso que ronda os marginalizados, pretende mostrar que até os seres mais arredios podem ser dominados, e que a admiração pública pode ser passageira.

(19)

- L 41 E3 Eu não vou lhe fazer nada
 Não vou lhe meter a lenha
 Porque a nega tá prenha
 Não vou deixar machucada
- L 45 Oh, Dona Chica Pelada
 Peço socorro a senhora
 Que o demonhim nasce agora
 Já tá estorando a placenta
 Cantador que me enfrenta
- L 50 Morre em menos de uma hora

Segundo Amossy (2005, p. 126), a constituição dos estereótipos apresenta a relação que se dá entre o fiador e seu auditório quanto à FD a que estão vinculados, de modo que,

Na perspectiva argumentativa, o estereótipo permite designar os modos de raciocínio próprios a um grupo e os conteúdos globais do setor da doxa⁴³ na qual ele se situa. O locutor só pode representar seus locutores se os relacionar a uma categoria social, étnica, política ou outra. A concepção, correta ou errada, que faz do auditório, guia seu esforço para adaptar-se.

Baseando-se, mais uma vez, em preconceitos provenientes de estereótipos arraigados, E3 inicia o exemplo 19. Mas, contraditoriamente, assume um tom de benevolência e um *ethos* bondoso, ao poupar uma mulher grávida, em Porque a nega tá prenha/ Não vou deixar machucada (L 43/44). Entretanto, sua imagem aparentemente doce não se sustenta perante o uso do substantivo *nega* que pode ser relacionado, nesse contexto, a pelo menos duas formações ideológicas: pode representar o racismo já enunciado em outros versos, assim como pode demonstrar desrespeito para com a companheira de seu parceiro, pois, na sociedade brasileira, essa denominação costuma referir-se a parceiras de relações extraconjugais ou a relacionamentos que envolvam menos compromisso⁴⁴. A observação de trechos anteriores mostra que E4 refere-se à parceira de seu oponente como “senhora”, o que

⁴³ Segundo Charaudeau e Maingueneau (2006, p. 176), doxa “é uma palavra emprestada do grego e designa a opinião, a reputação, o que dizemos das coisas ou das pessoas. A doxa corresponde ao **sentido comum**, a um conjunto de representações socialmente predominantes, cuja verdade é incerta, tomadas, mais frequentemente, na sua formulação lingüística corrente.”

⁴⁴ Em algumas situações o substantivo *nega* também é utilizado de maneira carinhosa, numa demonstração de proximidade, de modo que o que vai determinar o sentido adotado é a relação que se estabelece entre os constituintes da cena enunciativa.

realmente pode evidenciar respeito, mas também pode funcionar como meio de assumir um *ethos* respeitoso para conseguir a adesão da platéia.

Em Que o demonhim nasce agora/ Já tá estorando a placenta (L 47/48), chama o bebê de demonhim, possivelmente atribuindo aos negros poderes malignos que os aproximam do mal personificado na figura do demônio, percebendo-se a relação entre raça e religiosidade. Em seu cordel *O casamento de Lampião com a filha do Satanás*, José da Costa Leite apresenta Chica Pelada como sua futura sogra, sendo esta mulher de Satanás e filha do cão Cinturão. Ao ser chamada para ajudar no parto, pode-se perceber aqui a introdução de sua figura como uma referência à figura da parteira, ainda tão presente no universo dos cantadores.

(20)

L 41	E4	Touro metido a valente Mas usa de covardia Sou cantador da Bahia Já nasci pra ser potente
L 45		Sou bardo do seu repente Você conhece e se escora O jeito é lhe dar agora Novo cristar de pimenta Cantador que me enfrenta
L 50		Morre em menos de uma hora

A tentativa de reforçar junto ao público a imagem de Miguelzinho como covarde exige um tom de valentia, seguido de um *ethos* que demonstra auto-suficiência. Em Sou cantador da Bahia (L 43), evidencia-se a construção do *ethos* dito de E4 como alguém que tem orgulho não apenas de ser cantador, mas também de ser fruto de um Estado cujo desempenho em cantoria é reconhecido internacionalmente, pois a auto-denominação como cantador baiano corresponde-lhe ao *ethos* pré-construído sobre a cantoria desenvolvida na Bahia. Do mesmo modo, em Já nasci pra ser potente (L 44), percebe-se que a competência para a cantoria é algo determinado pelo lugar de nascimento do cantador, assim como também a vincula às FI que vêem o bom desempenho do como repentista como fruto de um dom, atribuindo ao divino a capacidade de cantar bem, buscando despertar no auditório uma imagem que corresponda à capacidade para o improvisado como um traço inerente, que precisa ser apenas desenvolvido, desprezando quem se dispõe a aprender, já que, não é apresentado como algo passível de aquisição.

Em Sou bardo do seu repente/ Você conhece e se escora (L 45/46), apresenta-se como o bardo, o responsável pela qualidade do repente cantado pelo outro e, ao afirmar que este conhece seu valor e se aproveita disso, visa a despertar na platéia admiração por seu desempenho, ao construir para si um *ethos* competente e, ao mesmo tempo, explorado, que assume um tom de injustiçado. A partir disso, elabora a figura do antifidiador, digno de desconfiança e descrédito quanto a sua produção, cuja imagem de aproveitador e de incapaz não corresponde à imagem de cantador, normalmente descrito como um homem honesto e batalhador. Diante dessa constatação, a ameaça que se segue recebe o apoio dos presentes porque se justifica pelos motivos apresentados anteriormente. Em O jeito é lhe dar agora/ Novo cristar de pimenta (L 47/48), o enunciador assume um tom que o coloca na posição de impelido a tomar uma atitude, não exatamente porque deseja, mas porque seu parceiro não lhe deixa alternativa. O novo cristar de pimenta antecipa em que estado ficará E5 após lhe enfrentar, pois, a metáfora aqui apresentada utiliza a cor da pimenta (vermelha) justamente para indicar a vermelhidão provocada pelas “pancadas” que receberá do oponente. Por alimentar o estereótipo de homem sertanejo, mantém-se como aquele que não pode ferir sua honra, de modo que precisa enfrentar aqueles que o desafiam.

(21)

L 51	E3	Não conto de modo algum Aquilo que aconteceu Um jegue morto comeu De manhã cedo em jejum
L 55		De tarde soltou um pum Quase meu tampão estoura Tinha um cachorro lá fora Colocou a mão na venta Cantador que me enfrenta
L 60		Morre em menos de uma hora

Aparentemente desconexo quanto ao desenvolvimento do texto, o exemplo 21, produzido por E3, começa com uma estratégia para despertar a curiosidade do auditório, ao direcionar sua argumentação para esse. Nesse momento, o texto apresenta características narrativas, evidenciadas em Não conto de modo algum/Aquilo que aconteceu (L 51/52), numa tentativa de mascarar a proposta discursiva do poeta: ridicularizar seu parceiro. Uma vez criada a expectativa nos presentes, aventura-se a contar o fato ocorrido assumindo um tom cômico em conjunto com um *ethos* divertido. Embora não seja claro, dá pistas para que o

auditório possa associar os acontecimentos à figura de E4, através do verbo comer, na terceira pessoa do pretérito perfeito do indicativo, em Um jegue morto comeu (L 53). Em seguida, situa o acontecimento no período da manhã, fazendo questão de ressaltar o estado de jejum em que seu oponente estava. De modo, o seu *ethos* mostrado surge como educado e bem alimentado enquanto constrói para E4 a imagem de quem passa por privações, dispondo-se, inclusive, a comer um jegue como a primeira refeição do dia. A referência ao pum (L 55) figura aqui como uma evidência do comportamento inadequado de seu parceiro, demonstrando filiar-se a FDs que vêem essa ação como digna de repúdio, já que demonstra uma falta grave quanto ao código de conduta que sustenta alguns setores da sociedade brasileira. Ao personificar a figura do cachorro como alguém capaz de tapar a venta (L 57/58), provoca o riso nos presentes, diante da cena criada. A expressão adverbial lá fora indica a localização dos enunciadores em relação ao cachorro na cenografia descrita.

(22)

L 61	E4	Pensando que é cantador Veio ir contra Tranquilino Um vate show nordestino Que veio pro seu setor
L 65		Povo do interior Pensa que é metido a Pirapora Se um jegue morrer lá fora Só assim ele alimenta
L 70		Cantador que me enfrenta Morre em menos de uma hora

Ao iniciar sua produção, utilizando o verbo pensar no gerúndio, em Pensando que é cantador (L 61), E4 afirma que E3 só é capaz de enfrentá-lo por imaginar-se cantador, ou seja, demonstra que há um estereótipo criado em torno da figura do repentista, o que evidencia a presença do *ethos* pré-discursivo. Para Haddad (2005, p. 163), “A análise argumentativa tem como dever, portanto, estudar a dinâmica pela qual a imagem produzida no discurso leva em conta, corrige e refaz a representação prévia do orador.” Assim, buscar-se-á perceber aqui quais estratégias são utilizadas para construir, reconstruir, reforçar ou refutar as imagens tanto provenientes do *ethos* pré-discursivo quanto aquelas que são criadas pelo *ethos* discursivo ao longo do poema. Em Veio ir contra Tranquilino/ Um vate show nordestino/ Que veio pro seu setor (L 62-64), a construção veio ir corresponde a um uso que tem se tornado cada vez mais freqüente na língua falada no Brasil e apresenta o verbo ir na terceira pessoa do

singular do pretérito perfeito, para referir-se ao próprio enunciador, apresentando um distanciamento entre este e o que enuncia, o que pode ser percebido como uma estratégia para atribuir seu título de vate show nordestino, sinônimo de cantador aclamado e multifacetado, capaz de apresentar-se em qualquer ocasião para a qual for convidado, não sendo apenas uma afirmação sua. Ou seja, é a presença dessa idéia em outros discursos que torna legítima a sua denominação, numa referência a outras vozes que circulam no âmbito da cantoria de improviso. O destaque para nordestino evidencia mais uma vez a importância de pertencimento do cantador a uma dada região. Nesse caso, é importante, para a sua argumentação, evidenciar que pertence ao nordeste, região conhecida pela vasta produção de repentistas e demais poetas populares reverenciados pelo mundo afora. Seu setor pode ser entendido como uma referência direta à cidade onde está acontecendo o festival, Serrinha, e apontada como origem de E3 porque este é serrinhense e participa do Circuito Baiano da Viola como representante de sua terra. E4, naquela ocasião, ocupava a condição de convidado, sem apresentar uma relação direta com Candeal, cidade onde nasceu. O vocábulo setor indica uma espécie de organização quanto aos lugares ocupados por cada um dos cantadores ali presentes. Ao mesmo tempo, indica um certo territorialismo quanto à atuação de cada um dentro do próprio Estado baiano. O que está em jogo nesse momento não é apenas o pertencimento à Bahia, mas sim a vinculação com cada localidade representada.

Uma vez que E4 faz referência ao povo do interior como aquele que pensa ser metido a Pirapora, traz à tona, pelo menos, duas FIs: aquela que vincula o interiorano à ignorância, e aquela que permite uma distinção entre os vários interiores que constituem a nação brasileira. Percebe-se, também, que E4 se exclui do rol dos classificados como interioranos, pois, agora, se assume como morador da capital. Retoma a idéia do cantador que passa por privações ao incorporar ao seu discurso a idéia de alimentar-se de um jegue, presente no discurso de E3. A presença do dialogismo indica que os enunciadores comungam da mesma idéia, mas apenas para atribuí-la ao outro.

(23)

L 71	E3	É certo que foi casado Um pobre d'um companheiro Mas é muito cachaceiro Um vagabundo safado
L 75		Era tanto depravado Que a mulher foi embora Largou aquela senhora Se emancebou com a jumenta Cantador que me enfrenta

L 80 Morre em menos de uma hora

Ao apresentar seu parceiro como alguém que foi casado e que não mais pertence a essa instituição, E3 remete a seu *ethos* mostrado, que o apresenta como um pai de família admirado na cidade. Ao responsabilizar E4 por sua separação, vinculando a imagem deste ao álcool, à safadeza e à depravação, E3 cria um *antiethos* que só valoriza a sua figura. No universo da cantoria, muitos são aqueles que eram alcoólatras e hoje freqüentam centros de recuperação. É no passado que E3 vai buscar argumentos para depreciar a imagem de seu parceiro, porque todos sabem que atualmente este é protestante e frequentemente utiliza os espaços que lhe são concedidos para enaltecer sua religião e sensibilizar aqueles que a ela ainda não são convertidos. O estereótipo criado em torno do alcoólatra envolve também a figura do sujeito considerado vagabundo, normalmente porque este não trabalha, assim como traz em si a presença de uma suposta perversão, visto que o álcool seria o responsável por desfazer os limites que separam os costumes aceitos na sociedade daqueles que são repudiados por esta. A relação criada por E3 entre esses elementos o filia a uma FI que vê o alcoolismo como um desvio de conduta, uma “falta de vergonha”, ao contrário de outras que o compreendem como uma doença que precisa ser tratada. E4, que até então tinha sido abandonado, é convidado a mudar de posição e passar a ocupar o espaço daquele que larga a família por causa de relacionamentos extraconjugais. As relações fora do casamento não são aceitas pelos discursos católico e protestante que só abençoam os relacionamentos que passam pelo crivo das respectivas religiões e as igrejas que as representam, o que é revelado no texto pela escolha do verbo emancebar e a indicação da jumenta como sua próxima parceira.

(24)

L 81	E4	Esse cantador imundo Não me vence na cantiga Quando ronca encho a barriga Mas me vende em um segundo
L 85		Corre que fica corcundo Fala de Nossa Senhora E quando me encontra agora O que falou não sustenta Cantador que me enfrenta
L 90		Morre em menos de uma hora

E4 inicia o exemplo 24 dirigindo-se diretamente ao auditório a fim de construir uma imagem negativa a respeito de seu parceiro. A suposta imundice deste pode estar vinculada tanto às idéias desenvolvidas no verso anterior quanto a sua necessidade de recorrer a informações escusas para atingi-lo. A afirmação Não me vence na cantiga (L 82) remete diretamente às limitações que E3 apresenta na arte de versejar, funcionando como mais uma estratégia para desfazer o *ethos* pré-discursivo criado a respeito deste. Em Quando ronca encho a barriga/ Mas me vende num segundo (L 83/84) refere-se aos laços fraternos que os une: enquanto E4 mostra-se capaz de suportar qualquer coisa, como o ronco, em prol da amizade dos dois, E3 aparece como aquele para quem isso não tem a menor importância, mostrando-se capitalista acima de tudo. O apelo de E4 à figura santa de Nossa Senhora é usado para mostrar ao auditório que alguém como E3 ocupa um lugar que não merece, pois, não é possível atrelar a imagem de uma santa a um sujeito que não consegue assumir as coisas que diz, numa remissão às idéias conservadoras que apresentou até então em defesa de valores ligados à igreja.

(25)

L 91	E3	Não existe cantador Pra bater em Miguelzinho Se travessar meu caminho Eu sou um devorador
L 95		Se bater com esse trator O seu corpo despiora E a sua cabeça estora Seu pescoço se arrebenta Cantador que me enfrenta
L 100		Morre em menos de uma hora

A princípio dirigindo-se a um suposto auditório universal, o que pode ser percebido em Não existe cantador/ Pra bater em Miguelzinho (L 91/92), E3 evidencia que é capaz de vencer qualquer um que se proponha a desafiá-lo. Ao assumir mais uma vez um tom de arrogante, seguido de um *ethos* prepotente, atrela a sua imagem a de um trator capaz de destruir qualquer coisa que apareça em seu caminho. Aqui, percebe-se sua tentativa de reestabelecer a imagem que a platéia tinha a seu respeito antes da disputa começar.

(26)

L 101	E4	Já correu de Laurentino
-------	----	-------------------------

	Já apanhou de Onildo
	Se escondeu de Ivanildo
	E também de Zé Quirino
L 105	Pensando que Tranquilino
	Ainda é caipora
	Apanhou de Zé da Hora
	Só que ele não comenta
	Cantador que me enfrenta
L 110	Morre em menos de uma hora

Objetivando mostrar para os presentes que a imagem de cantador invencível criada para si por E3 é uma farsa, busca enumerar grandes nomes da cantoria de improviso, com quem teria duelado e saído perdedor. Apresenta E3 como covarde, já que correr, apanhar e se esconder não são atitudes relacionadas a pessoas corajosas. Assim, mais uma vez constrói seu *ethos* mostrado através das características apontadas em seu parceiro. Como defende Amossy (2005, p. 125),

No momento em que toma a palavra, o orador faz uma idéia de seu auditório e da maneira pela qual será percebido; avalia o impacto sobre seu discurso atual e trabalha para confirmar sua imagem, para reelaborá-la ou transformá-la e produzir uma impressão conforme as exigências de seu projeto argumentativo.

Ao longo do texto, identifica-se a presença de estratégias que são utilizados pelos cantadores a fim de reforçar as imagens pré-concebidas quando essas são favoráveis, ao mesmo tempo em que tentam constantemente negar as imagens criadas por seu co-enunciador, visto que está em jogo a reputação dos envolvidos na disputa.

6.3 ANÁLISE DE UM MOTE DECASSÍLABO



(DAVI FERREIRA E PARAÍBA DA VIOLA)

A constituição da cena enunciativa, que determina qual o tom a ser adotado pelos interlocutores, já é definida previamente pelo mote. A construção deste sugere a presença de um dado fiador e este precisa desenvolver um *ethos* que corresponda à provocação enunciada pelo mote É burro, maluco ou retardado quem achar que me vence em cantoria, que faz referência a sujeitos que gozam de pouco ou nenhum prestígio na sociedade por portarem características que os distinguem dos demais, reforçando, ao mesmo tempo, os estereótipos existentes e buscando cristalizar conceitos. Os vocábulos burro, maluco e retardado evidenciam a construção de FDs vinculadas a uma FI que aparenta dificuldade para lidar com o diferente, pois os sujeitos que recebem tais nomeações apresentam reações diferentes em relação aos demais ao lidar com situações inerentes à vida cotidiana. Desse modo, percebe-se que apenas esses, que não correspondem ao padrão comportamental exigido pela sociedade, podem cogitar a possibilidade de desafiar determinados cantadores, pois os outros, por reconhecerem o potencial de cada um, não ousam desafiá-los.

Os cantadores em questão são Davi Ferreira (doravante E5) e Paraíba da Viola (doravante E6), representantes de Ichu (BA). Este é paraibano, como o próprio nome evidencia, e carrega consigo a fama herdada dos seus conterrâneos, mundialmente reconhecidos como exímios cantadores. Atualmente divide-se entre Conceição do Coité (BA), onde mora com a família, e Salvador, cidade onde trabalha como responsável por uma banca de cordéis e CDs que fica na sede da Ordem Brasileira dos Poetas da Literatura de Cordel, entidade fundada por Rodolfo Coelho Cavalcante. Esta funciona numa barraca localizada na Praça Visconde de Cairu, entre o Mercado Modelo e o Elevador Lacerda, cartões-postais da

capital baiana. A localização privilegiada permite que o material exposto seja visto tanto pelos moradores que circulam no vai-e-vem da metrópole quanto pelos inúmeros turistas que percorrem a cidade durante o ano todo. Diariamente, normalmente por volta das 16h, tem início a apresentação de uma dupla de cantadores, o que costuma chamar a atenção dos transeuntes, momento em que a bandeja é passada, numa tentativa de conseguir mais do que a atenção do público. A manutenção da banca permite que E6 seja conhecido não apenas como cantor, mas também como uma referência quando se pensa onde encontrar cordel em Salvador. Frequentemente convidado para participar de eventos promovidos por órgãos públicos que buscam divulgar a cultura local, constantemente tem sua imagem veiculada na mídia, o que o torna ainda mais conhecido. E5, por outro lado, é da cidade de Nova Esperança, distrito de Ichú, onde mora e é conhecido como cantor pelos moradores, além de ter um programa diário numa rádio local. Está no universo da cantoria baiana há muito tempo e tem seu valor reconhecido pelos cantadores mais velhos, sendo que sua fama circunscreve-se aos apreciadores da cantoria no interior baiano, particularmente nas cidades mais próximas da sua, onde seu programa tem maior alcance, além daqueles que frequentam os festivais e as cantorias de pé-de-parede⁴⁵. Sendo a segunda dupla a apresentar-se no festival, o repente aqui analisado é a terceira produção da dupla.

(27)

L 01	E5	Já que eu sou a fera do improviso, Na viola, no verso e no repente Você não vai passar na minha frente Se passar sofre grande prejuízo
L 05		Nessa hora, colega eu lhe aviso Porque eu sou a fera da Bahia Você é cantador que canta e cria E aqui vai ficar desaprimado É burro, maluco ou retardado
L 10		Quem achar que me vence em poesia

O exemplo 27 é iniciado a partir do *ethos* dito constituído em Já que sou a fera do improviso (L 01). A expressão já que se apresenta como causa, enquanto o uso do artigo definido a surge atrelado ao substantivo fera na construção de uma metáfora que atribui ao cantor os elementos que remetem à idéia de um *ethos* indomável, valente, imbatível, mas aqui surge relacionado ao universo do improviso e pode ser entendido como aquele que é o

⁴⁵ A diferenciação entre festivais e cantorias de pé-de-parede aparece no Capítulo 1.

criador dos melhores versos, o que pode ser confirmado através de Na viola, no verso e no repente (L 02), pois três importantes peças da cantoria são convocadas para ilustrar a capacidade do enunciador, buscando construir sua imagem como invencível.

(28)

L 11	E6	Em Salvador peguei Antônio Queiroz Em Araci eu dei tapa em Zé Pedreira Em Valente eu ataquei Lavadeira E ainda fiz o coitado perder a voz
L 15		E Curió que diz que cantou veloz Eu peguei o safado em Água Fria E Miguelzinho marcou hoje, esse dia Pois eu vim pra matar esse safado É burro, maluco ou retardado
L 20		Quem disser que me vence em cantoria

A retomada de cantadores consagrados, supostamente derrotados por E6, evidencia a mesma estratégia de que dispôs E2, mas assume uma posição diferente, pois, enquanto este colocava o seu interlocutor na posição de derrotado e exaltava seus desafiantes, aquele se coloca como vencedor e usa a fama dos demais para construir sua imagem, demonstrando que merece o lugar que ocupa, porque derrotou adversários fortes e renomados. Os verbos pegar (L 11), dar (tapa) (L 12), atacar (L 13) e matar (L 18) conduzem a uma cenografia que remete à luta, ao embate. Em E ainda fiz o coitado perder a voz (L 14), o adjetivo coitado a princípio poderia ser entendido como constituinte de um *ethos* bonzinho, mas o tom empreendido pelo texto indica que se trata de mais uma demonstração da crença de E6 em sua superioridade, do mesmo modo que perder a voz é a metáfora que demonstra a sua suposta capacidade de tirar de seu oponente o bem mais precioso de um cantador. Sem a voz, não há enfrentamento. O silêncio representa a derrota no universo da cantoria. Em E Curió que diz que cantou veloz (L 15), o uso do discurso indireto revela o discurso de outrem, marca dialógica, para refutá-lo. Além das figuras dos cantadores cujo *ethos* pré-discursivo é de vencedor, há de se destacar a cena validada que os apresenta como derrotados nas suas próprias cidades, exceto Antônio Queiroz, que tem seu nome relacionado à capital, demonstrando que, se não são capazes de ganhar em seu território, nos demais não representam perigo. Assim, E6 reúne elementos que contribuem para que seu *ethos* mostrado apresente-se como capaz de vencer seus adversários em qualquer situação, colocando-o no lugar de imbatível, posição também almejada por seu companheiro. Além disso, cantar rápido, sem muito titubeio, é um requisito indispensável e

admirado pelos repentistas, mas não parece ser o bastante para a constituição de um vencedor, visto que é um dado importante, mas não suficiente.

O uso do substantivo safado (L 16 e 18) surge como sinônimo de derrotado, cantador pouco habilidoso. O advérbio hoje (L 17) e a expressão esse dia (na mesma linha) aparecem como dêiticos que remetem ao dia em que a disputa aconteceu, o que só pode ser recuperado pela percepção da cena enunciativa no momento exato em que se dá o confronto. A simples audição do repente, ou mesmo sua visualização, não são suficientes para a recuperação desse dado.

(29)

L 21	E5	Para mim tu não passas dum otário Cantador, eu vou te dizer agora Eu nestante te lasco na espora Vou fazer tudo que é necessário
L 25		Você está fazendo o contrário Porque nunca mostrou categoria Mostra aí toda a sua garantia Porque eu sou poeta preparado É burro, maluco ou retardado
L 30		Quem achar que me vence em cantoria

O exemplo 29 tem início com o pé Para mim tu não passas de um otário (L 21), no qual o *ethos* dito surge para evidenciar a opinião de E5 a respeito de E6, o que pode ser compreendido através da expressão para mim, mas a construção do texto expressa a construção de um desafio para que este prove o contrário, se for capaz. O adjetivo otário aparece aqui também como sinônimo de despreparado. O uso do vocábulo cantador, em Cantador, eu vou te dizer agora (L 22) evidencia que o tom do discurso é de competição e não de uma conversa entre amigos. O uso do advérbio agora remete ao contexto enunciativo, situação onde acontece o enfrentamento. O verbo lascar (L 23) aparece diretamente relacionado à espora, instrumento utilizado em montaria e que traz à tona o universo rural a que pertencem os repentistas. Em Vou fazer tudo que é necessário/ Você está fazendo o contrário (L 24/25), percebe-se a construção de um *ethos* determinado, empenhado em desfazer qualquer *ethos* pré-discursivo que tenham construído a seu respeito como moderado ou de capacidade duvidosa. Os vocábulos categoria (L 26) e garantia (L 27) surgem atrelados ao verbo mostrar como requisitos indispensáveis ao ofício do cantador e à sua performance, necessários ao estar em jogo o desafio com um oponente cujo *ethos* dito mostra-se preparado.

(30)

L 31 E6 Vocês nenhum compreende o meu valor
 E nem sabe o lugar que eu nasci
 E nem sabe porque eu vim aqui
 Me mudei pra capitar Salvador

L 35 É porque eu fui feito pelo um cantador
 E nasci pra viver de cantoria
 E quem achar que é monstro na Bahia
 Venha aqui para sofrer do meu lado
 É burro, maluco ou retardado

L 40 Quem achar que me vence em cantoria

Nesse verso, E5 apela à noção de origem para justificar sua posição e reivindicar seu espaço junto aos vitoriosos, assumindo um *ethos* incompreendido por todos em Vocês nenhum compreende o meu valor (L 31) e evoca sua terra como garantia do seu valor em E nem sabe o lugar que eu nasci (L 32). Dirige-se diretamente para a platéia, seu auditório particular, atrelando seu desempenho à sua naturalidade, numa tentativa de negar a interculturalidade que se apresenta inerente às relações que se estabelecem no processo de globalização. Canclini (2006, p. 131) destaca que o processo de interculturalidade se dá não apenas a partir das diferenças, mas também através da hibridização. Então,

Nessa perspectiva, as nações se convertem em cenários multideterminados, onde diversos sistemas culturais se interpenetram e se cruzam. Só uma ciência social — para a qual se tornem visíveis a heterogeneidade, a coexistência de vários códigos simbólicos num mesmo grupo e até em um só sujeito, bem como os empréstimos e transações interculturais — será capaz de dizer algo significativo sobre os processos identificadores nessa época de globalização. Hoje a identidade, mesmo em amplos setores populares, é poliglota, multiétnica, migrante, feita com elementos mesclados de várias culturas. (CANCLINI, 2006, p. 131)

Ainda assim, E6 requer uma identidade que julga superior e “pura”. O uso repetitivo do verbo nascer evidencia ao local do nascimento e à filiação importantes papéis na constituição dos cantadores, pois, durante as entrevistas, os sujeitos referem-se a esses dados como determinantes para o seu desenvolvimento na cantoria de improviso. Entretanto, são esses mesmos sujeitos que lamentam o fato de seus filhos não se interessarem pela arte de versejar e que se mostram preocupados com o futuro do repente na Bahia porque faltam sucessores. Em tempos de globalização, ser filho de cantador continua sendo importante, mas já não é o diferencial para que alguém se torne cantador. O contato mais estreitado com outras

culturas e, conseqüentemente, com outras possibilidades de expressão da arte, proporciona o acesso a um maior número de escolhas, o que pode incluir ou não a cantoria de improviso.

Além disso, em E nasci pra viver de cantoria, o tom de predestinação mostra-se presente, ao requerer um *ethos* crédulo se filiado a FDs que defendem o cantar como um dom de nascença, não podendo apenas ser aprendido.

(31)

L 41	E5	Mostra aí para o povo o seu poder Que o povo presente está ouvindo Com certeza também me aplaudindo Mas eu vim aqui para dar prazer
L 45		Você veio para aborrecer E só tá falando muita heresia Mostre toda sua categoria Pra deixar esse povo animado É burro, maluco e retardado
L 50		Quem achar que me vence em cantoria

O apelo ao auditório evidencia a necessidade de fazê-lo aderir ao discurso do fiador e credita a este a capacidade de agradar ou desagradar, o que pode ser evidenciado pela expressão dos presentes, seja com aplausos, vaias ou gritos ou outras expressões. Em Mostra aí pro povo o seu poder (L 41) E5 desafia E6 a mostrar o que é capaz de fazer. O vocábulo povo refere-se aos presentes, enquanto poder remete ao potencial de E6 como repentista. Ao anunciar que o povo presente está ouvindo, o que parece ser óbvio, pode-se perceber um aviso para medir o alcance de seus versos, pois está em público, ou seja, à mercê da opinião e da crítica dos presentes. Ao creditar para si os aplausos que ouve, E5 desenvolve um *ethos* dito confiante, que crer já ter conquistado a admiração do auditório. Ao estabelecer um paralelo entre prazer e aborrecer, em Mas eu vim aqui pra dar prazer/ Você veio pra aborrecer (L 44/45) mostra que o bom cantador é aquele capaz de encantar a platéia ao conseguir proporcionar-lhe diversão, enquanto o cantador inexpressivo consegue apenas aborrecê-la, causando-lhe dispersão. O uso do vocábulo heresia, em E só ta falando muita heresia (L 46) remete a uma FI católica, que considera pecadores aqueles que emitem opiniões que firam os princípios dessa religião. Como até então o texto não apresenta informações vinculadas diretamente à negação dos princípios católicos, pode-se entender que seu sentido aqui pode ser vinculado a informações mentirosas, hipócritas. Também E5 requerer a demonstração de categoria por seu parceiro, o que parece ser indispensável, ao mesmo tempo em que afirma,

através do *ethos* mostrado, que a possui e por isso pode solicitá-la a seu oponente. Em Pra deixar esse povo animado (L 48), há o pressuposto de que o que foi produzido até então por E6 não foi suficiente para contagiar a platéia, e que seu desempenho não tem agradado o público.

(32)

L 51	E6	Meu colega eu aprendi a cantar Foi com seu Romano do Teixeira Conversei com Nacinho da Catingueira E com Antonio do Aboio me ensinar
L 55		É por isso que eu lhe vim lhe praticar Que pegar nem viola não sabia Não avisam porque é covardia Que esquece do que comeu no passado É burro, maluco ou retardado
L 60		Quem achar que me vence em cantoria

O uso da expressão meu colega (L 51), por E6, introduz um tom aparentemente moderado, fraternal, mas imediatamente este é substituído por um tom auto-suficiente, em parceria com um *ethos* dito arrogante, como uma estratégia para negar o que disse seu parceiro sobre sua produção, acrescentando mais um vez, em seu discurso, a participação de cantadores amplamente reconhecidos como exemplos de bons repentistas. Entretanto, não se contenta em citá-los: credita seu conhecimento à convivência com eles. O verbo aprender surge aqui como para introduzir uma prova inegável do seu saber poético, visto que ser discípulo de Romano do Teixeira é uma demonstração da sua influência no universo da cantoria. Entretanto, E6 diz ter conversado com Inácio da Catingueira, que aqui aparece chamado por um apelido carinhoso (Nacinho (L 53) como uma maneira de mostrar sua proximidade com este. Inúmeros autores (Mota (2002), Cascudo (2005), Santos (2006) dentre outros) indicam que o desempenho de Inácio era reconhecidamente superior ao de Romano, mas que este se destacava quando a disputa enveredava por um caminho que exigia conhecimentos provenientes de estudos formais, o que não podia ser exposto por aquele que era escravo e não havia freqüentado a escola. Desse modo, ao tentar mostrar-se superior, E6 finda por vincular seu nome ao do cantador menos aclamado. Mas, ainda assim, a construção do seu *ethos* não é prejudicada porque buscou referências admiradas pelo público, possibilitando a adesão deste. Ao colocar-se como discípulo de Antonio do Aboio, em E com Antônio do Aboio a me ensinar (L 54), herda deste o prestígio de que dispõe. Ao mesmo

tempo, assume o tom de bondade ao dar à disputa uma oportunidade para que o seu interlocutor possa praticar, fortalecendo seu *ethos* professoral, ao lhe creditar parte do sucesso de E5. Ao afirmar que seu parceiro sequer sabia pegar na viola, conhecimento extremamente elementar, esclarece em Não avisam porque é covardia (L 57), que essa informação não é veiculada porque comprometeria a imagem de E5. Mas essa aparente preocupação é uma estratégia para expor as dificuldades de E5, embora apresente um tom que apenas sugere benevolência para ganhar a simpatia do público. Desse modo, percebe-se que há de fato a constituição de um *ethos* pré-discursivo que pode favorecer ou prejudicar a imagem dos enunciadores. Em Que esquece do que comeu no passado (L 58) há uma alusão direta à contribuição de E6 para a formação de E5, que precisa ser levado em conta se esse não quiser ser visto como ingrato, posição rejeitada pelo público presente.

(33)

L 61	E5	Eu nasci pra bater em cantador E você nessa hora é mais um Vou bater até no verso comum
L 65		Eu já vi que você não tem valor Pode ficar lá mesmo em Salvador Fique lá na capitá da Bahia É o lugar que só tem bestologia E você tem que ficar desse lado
L 70		É burro, maluco e retardado Quem achar que me vence em cantoria

Em Eu nasci pra bater em cantador (L 61) mais uma vez remete-se a FDs que defendem que cantar é um dom, atribuindo ao divino a responsabilidade por tal desempenho. Desse modo, a construção discursiva envereda por um caminho que permite a construção de um *ethos* privilegiado, possibilitando que E5 seja visto como um cantador especial e, justamente através do *ethos* dito, essa construção vem à tona. Em Vou bater até no verso comum (L 63), o enunciador traz para o discurso uma referência direta ao universo da cena englobante, pois, no universo do improvisado, os versos não são vistos da mesma forma, uma vez que os próprios cantadores afirmam que alguns gêneros são mais complexos do que outros. O verso comum pode ser visto como o mais fácil, aquele cuja complexidade permite que até mesmo as pessoas que não dominam a arte de versejar possam se aventurar. Além disso, para Ayala (1988, p. 141)

[...] de todos os gêneros do repente, os que são mais cantados e tidos como decisivos para o reconhecimento da verve do cantador são as sextilhas e as décimas em decassílabo, isto é, os martelos, com ou sem mote. Além desses, há vários outros gêneros na cantoria, possibilitando uma maior variedade de formas, ritmos e assuntos ao espetáculo. Alguns deles são apontados, por repentistas e apologistas, como meros “enfeites”, sendo considerados “sem poesia”. É o caso do gabinete, do galope soletrado, do quadrão da meia quadra, do quadrão grande (ou vai e vem), do quebra-cabeça e da glosa de motes em quadra, acima citada, por deixarem pouca margem ao improviso, uma vez que são constituídos, em grande parte, por fórmulas fixas, reduzindo as possibilidades de desenvolvimento de assuntos. Por conterem muitos clichês, ou então por apresentarem exigências formais que os tornam praticamente impossíveis de serem improvisados, são os gêneros em que mais se recorre aos balaios⁴⁶. São cantados em congressos, pelo próprio caráter de festival ou de mostra geral do improviso que têm essas competições, sendo pouco pedidos em cantorias de pé-de-parede.

Mostrar-se superior, inclusive diante de uma modalidade que não apresenta dificuldade, reforça ainda mais a construção do *ethos* prepotente assumido por E5, ao mesmo tempo em que funciona como mais uma prova para o público da incapacidade de E6.

Em Eu já vi que você não tem valor (L 64), o vocábulo valor aparece diretamente relacionado ao desempenho demonstrado como cantador e, em parceria com Pode ficar lá mesmo em Salvador/ Fique lá na capital da Bahia/ É o lugar que só tem bestologia (L 65-67), reforça o quanto é inerente à imagem do cantador sua relação com o interior, com os elementos que remetem ao universo rural. Ao dizer que a capital do Estado é o lugar onde só tem bestologia, este vocábulo (que inclusive é um neologismo) resume como E5 percebe o fato de seu parceiro hoje ter seu nome mais ligado à cantoria desenvolvida na capital. Aqui, apresenta o que Bakhtin denomina dialogismo mostrado, quando a referência ao discurso de outrem não aparece de forma direta, pois a observação feita por E5 só se justifica como uma provável explicação para a informação emitida por E6, no exemplo 34. Enquanto seu parceiro vangloria-se do fato de morar na capital, vinculando-se a uma FI que percebe a saída do interior como uma conquista, um progresso se comparado ao tão divulgado atraso presente no interior, E5 defende a permanência na terra de origem como a demonstração de valorização dos traços constituintes do *ethos* do homem sertanejo e tem chances de agradar a uma parte significativa da platéia, pois está indiretamente defendendo os moradores locais. A estratégia utilizada consiste em usar os argumentos de E6 contra ele mesmo, numa tentativa de desmoralizá-lo.

⁴⁶ Os balaios são trechos escritos, previamente elaborados, que são misturados aos produzidos de improviso durante as apresentações.

(34)

L 71 E6 Meu colega, eu só tô lhe informando
 Que cantando ao meu lado é um perigo
 E você tenha cuidado comigo
 Que eu já tô começando é me arretando
 L 75 Meu colega, quando eu tô cantando
 Vem um anjo do céu que guia
 E meu trabalho tem maior garantia
 E meu serviço num sai um verso errado
 É burro, maluco e retardado
 L 80 Quem achar que me vence em cantoria

E6 mantém um tom moderado ao referir-se a seu oponente em Meu colega, eu só tô lhe informando (L 71). Assume um *ethos* amigável ao construir seu discurso filiando-se a uma FI que se vale da idéia de que amigo é aquele que se preocupa com o outro, aquele que avisa sobre os perigos da vida, que se preocupa, pois isso avisa que enfrentá-lo é de fato um perigo. Entretanto, o tom de advertência dá lugar ao de ameaça em E você tenha cuidado comigo/ Que eu já tô começando é me arretando (L 73/74). O uso do verbo arretar indica uma escolha lingüística que vincula o enunciador a uma região onde esse vocábulo pertence à variedade lingüística local. Ao mesmo tempo também funciona como meio de conseguir a métrica necessária⁴⁷.

A evocação do divino se faz presente na figura do anjo, portador do saber. Quem ousará duvidar da maestria de versos compostos sob a influência de um ser alado e divino que carrega apenas anseios de bondade e perfeição? Desse modo, essa figura colabora para a constituição de um *ethos* abençoado, que não pode ser vítima de dúvida quanto ao seu desempenho e, muito menos, de crítica. Em E meu serviço não sai um verso errado (L 78), mais uma vez há uma referência direta à cena genérica na qual os cantadores estão inseridos. Além disso, evidencia a preocupação de E6 com a estrutura do repente que constrói, o que pode ser encontrado também nos depoimentos de outros cantadores. A inserção dessa observação pode contribuir para desfazer qualquer *ethos* pré-discursivo que vincule a imagem dos cantadores a sujeitos que produzem uma poesia sem normas, o que seria suficiente para não julgá-la digna de valor. Entretanto, Ayala (1988, p. 130) ressalta que “O repentista está inserido em uma tradição poética que exige obediência a cânones rígidos. Procura não violar as normas, pois, quando o faz, não é apreciado pelo público, nem pelos colegas de profissão.” Desse modo, mais uma vez evidencia-se a queda de um dos tantos mitos que reservam ao

⁴⁷ Apenas uma análise lingüística minuciosa poderia evidenciar se de fato esse vocábulo faz parte do vocabulário desse cantador ou se seu uso restringiu-se ao momento da produção poética.

repente o lugar das produções desajeitadas simplesmente porque apresenta algumas regras diferentes das utilizadas pela literatura erudita, evidenciando mais um preconceito gerado pelo desconhecimento.

(35)

L 81	E5	Você está dizendo que é maior Mas o povo presente está notando Você canta aí tão gaguejando Por enquanto eu estou sendo o melhor
L 85		E o colega está sendo o pior Que não mostra nada de garantia Cadê a tua categoria Que eu só vejo um sujeito derrotado É burro, maluco e retardado
L 90		Quem achar que me vence em cantoria

O exemplo 35 tem início com o uso do discurso indireto, indicado, dentre outras marcas lingüísticas, pelo uso da terceira pessoa do singular, em mais uma demonstração do dialogismo constitutivo, que se fez presente também em outros versos desses cantadores, assim como nos dos demais. O tom de desafio permanece e demonstra sua importância na configuração de um *ethos* auto-suficiente, o que pode ser percebido pela escolha dos adjetivos maior (L 81), melhor (L 84), pior (L 85) e derrotado (L 88) para referir-se aos enunciadores, contribuindo para a constituição dos *ethè* dito e mostrado de E5. Mais uma vez a platéia, que desempenha o papel de co-enunciador, é incluída diretamente na disputa. O apelo ao público se enuncia na incapacidade do cantador de encantar a platéia, porque o gaguejar não combina com a figura do repentista, que precisa administrar o tempo de que dispõe, podendo ser prejudicado pela repetição. Além disso, sabe-se que gaguejar cantando demonstra muito mais a insegurança do cantador do que exatamente a sua condição de gago, já que os gagos normalmente não apresentam tal dificuldade ao cantar. Entretanto, dificuldades fonéticas não determinam o desempenho de um cantador, pois Antônio Queiroz possui uma fala extremamente nasalada e, ainda assim, desponta como um dos melhores cantadores, segundo seus admiradores, inclusive sendo elogiado por seus colegas de profissão.

Os vocábulos garantia e categoria, em Que não mostra nada de garantia, Cadê a sua categoria? (l 86/87), mais uma vez são utilizados por E5, demonstrando uma dificuldade para encontrar rimas para o vocábulo cantoria. Ainda segundo Ayala (1988, p. 131),

A rima, considerada a exigência mais simples, não deixa de trazer obstáculos ao repentista. Pode acontecer de esgotarem-se as alternativas e o cantador ter de recorrer a vocábulos já empregados anteriormente por ele ou por seu companheiro. Como não deve haver repetição da mesma palavra nos esquemas rítmicos, salvo nos casos em que o mesmo vocábulo é tomado em diferentes significados, o poeta, se não encontra soluções diferentes para a rima, fica em desvantagem junto ao colega. Entretanto, isso pode se dar até com os melhores repentistas.

Uma vez que cantoria não figura na lista das rimas raras, a repetição de rimas, tanto por E5 quanto por E6, evidencia uma dificuldade que necessariamente não atesta-lhes inferioridade poética, mas certamente pesará negativamente na avaliação feita por seus colegas/ concorrentes/ julgadores, tanto quanto no olhar do público que está atento para esses detalhes.

(36)

L 91	E6	É melhor que você solte a viola Novamente volte a sua manada Para roça e trabalhar na enxada Ou na esquina pedir esmola
L 95		Que comigo você não se controla Que eu não deixo (...) Você grita, você berra e hoje pia Mas vai ter que cair no meu machado
L 100		É burro, maluco ou retardado Quem disser que me vence em cantoria

Em É melhor que você solte a viola, E6 mantém seu tom conselheiro, a partir de um *ethos* supostamente preocupado com o bem-estar de seu parceiro. No entanto, a análise do texto inteiro esclarece que o conselho é, na verdade, uma ameaça, pois E6 apresenta duas opções a E5: desistir da cantoria ou morrer por ela. Em Novamente volte a sua manada/ Para roça e trabalhar na enxada (L 91-93), a referência direta à origem rural de grande parte dos cantadores mostra que apenas a filiação com o campo não credencia ao sertanejo a possibilidade de cantar. Mais do que isso, cantar seria uma opção ao trabalho na lavoura ou com animais, mas ao homem do campo as possibilidades de ocupação aparentemente sempre estarão voltadas apenas para essas duas possibilidades, pois, fora isso parece restar-lhe somente a opção de pedir esmola. Ao aproximar seu parceiro do universo campestre, E6 constrói seu *ethos* mostrado como homem urbano, já que mora na capital, ao mesmo tempo em que reforça sua imagem de bom cantador. Em Você grita, você berra e hoje pia (L 97), os

verbos gritar, berrar e piar são colocados nunca disposição decrescente, de modo que piar estaria numa escala menor e a presença do advérbio hoje remete à situação extralingüística na qual se desenrola a cantoria.

Quem é capaz de gritar e berrar com os outros, ou seja, E5, ao disputar com E6, limita-se apenas a piar. Evidencia-se, aqui, uma tentativa de tentar desconstruir o *ethos* pré-discursivo que pode haver a respeito de seu parceiro como valente. Aqui ele é apresentado como amedrontado durante a disputa, porque o piar é o canto de uma ave nova, inexperiente, incapaz de competir com o canto de um galo, responsável por despertar todos com o brado que saúda cada novo dia. Aqui se evoca a metáfora do pinto para E5 e do galo para E6. Como o galo é conhecido como o rei do galinheiro, o enunciador atrela sua imagem à desse animal, mas sai dessa posição ao enunciar, em Mas vai ter que cair no meu machado (L 100), o abate seu parceiro, ocupando então o lugar de quem possui mais poder do que o galo: o dono da fazenda, que pode decidir sobre a vida de todos os animais. A introdução da conjunção adversativa mas apresenta a idéia de que as características apresentadas não são suficientes para poupar o sacrifício de E5. A partir do exposto, evidencia-se o tom controlador de E6, que constitui um *ethos* autoritário, através do uso recorrente do imperativo.

Meyer (1994) ressalta que, independente do conceito de retórica que seja adotado, já que apresenta sete definições, não se pode ignorar a relação indissociável entre enunciadores, coenunciadores e linguagem. Assim, pode-se perceber, no desenvolvimento dos repentes, a presença da tríade retórica, pois a constituição do *ethos* se dá mediante a relação que o cantador busca estabelecer com seu auditório através de um uso da linguagem que possa evidenciar os objetivos dos enunciadores, que se revezam também na posição de coenunciadores.

6.4 ANÁLISE DE UM DESAFIO EM FORMA DE MOTE DE SETE



(ANTÔNIO QUEIROZ E LAVANDEIRA)

O desafio proposto como mote decassílabo apresenta os cantadores Antônio Queiroz (doravante E7) e Lavandeira (doravante E8). O primeiro é da cidade de Serrinha, mas, nesse momento, representa a cidade de Valente, juntamente com seu parceiro. É um dos fundadores da ASTROVERES e, normalmente figura como um dos organizadores dos festivais de Serrinha nos anos anteriores. E7 goza de prestígio junto aos demais cantadores e tem a seu favor o fato de cantar em sua terra, dispondo de um *ethos* pré-discursivo que o faz estar presente na lista dos melhores cantadores da Bahia na atualidade. O público presente conhece sua fama, ouve seu programa diário, convive com ele diariamente e costuma aguardar com ansiedade suas construções poéticas, sempre recebidas com euforia. E8, por outro lado, é filho de Valente e é como representante dessa cidade que está no Circuito. Ao contrário de E7, não é visto como um bom cantador por seus parceiros e também, por extensão, pelos frequentadores dos festivais. A dupla constituída com E7 deve-se à disposição deste para que o festival de Valente não deixasse de acontecer, já que nenhum outro parceiro se dispôs a compor a dupla com E8. O acompanhamento do rendimento dos cantadores em questão evidencia que estes não têm conseguido boa classificação nos festivais, o que costuma ser atribuído ao desempenho de E8. A análise realizada permite perceber que, ao longo do texto, E7 registra algumas falhas apresentadas por E8, ao mesmo tempo em que desenvolve estratégias que permitam a manutenção de sua imagem de bom cantador.

(37)

L 01	E7	No dia que eu me zangar Vou pegar o Lavadeira Pra região sisaleira Começar a esbagaçar
L 05		A surra que eu vou lhe dar O corpo fica quebrado O dedo fica aleijado A boca fica doente
L 10		Em Serrinha ou em Valente Eu lhe deixo espedaçado

O mote Eu lhe deixo espedaçado anuncia o tom que deve ser dado à disputa, de modo que, mais uma vez, o *ethos* dito requerido envolve uma imagem auto-suficiente, prepotente, invencível. O verbo esbagaçar refere-se ao que resta depois que a cana é moída, depois que seu sumo, o que lhe constitui, é retirado: o bagaço representa o fim. E é sobre isso que os cantadores deverão duelar.

Aqui também é possível perceber a presença dos elementos retóricos, como os define Meyer (1994, p. 44):

O orador é simbolizado pelo *ethos*: a sua credibilidade assenta no seu carácter, na sua honorabilidade, na sua “virtude”, em suma, na confiança que nele se deposita. O auditório é representado pelo *pathos*: para o convencer é preciso impressioná-lo, seduzi-lo, e mesmo os argumentos fundamentados na razão devem apoiar-se nas paixões do auditório para poderem passar e suscitar adesão. Resta enfim a terceira componente, sem dúvida a mais objetiva: o *logos*, o discurso, que pode ser ornamental, literal, ou então directamente literal e argumentativo. Tudo dependerá da questão subjacente ou expressamente posta, e por conseguinte do tratamento discursivo que convier utilizar. É aliás por ela que começa verdadeiramente a retórica: uma questão surge e não é susceptível de receber uma solução unívoca.

Se há uma relação indecomponível entre os elementos retóricos, esta só pode ser estabelecida numa dada cena enunciativa, de modo que é tão somente mediante a delimitação de uma cenografia específica que se determina o tom a ser adotado.

Em No dia que eu me zangar (L 01), o uso do futuro, cuja presença pode ser percebida ao longo do exemplo 37, expressa um tom de ameaça cuja configuração apresenta-se logo no início da disputa para demarcar o território que E7 delimita para si, expresso também pelo uso do verbo pegar (L 02), como sinónimo de enfrentar. Percebe-se aqui que o

discurso está direcionado para a platéia, o *pathos*, como a comunicar o que pode acontecer no confronto que ora se inicia. A referência à região sisaleira é uma menção direta à cidade onde está acontecendo o evento e também às cidades circundantes, o que permite perceber que não é apenas em Serrinha que E7 é capaz de enfrentar E8. A surra a que se refere E7 é aquela que se dá através do uso da linguagem, o *lógos*, que, nesse caso, precisa estar condizente com as exigências do gênero em questão. Ao explicitar como esta afetará fisicamente E8, a descrição das partes afetadas é uma metáfora que colabora para reforçar o *ethos* do enunciador como valente e capaz de destroçar seu parceiro. Em O corpo fica quebrado/ O dedo fica aleijado/ A boca fica doente (L 06-08), as partes afetadas (dedo e boca) são justamente aquelas mais utilizadas pelo cantador, sem as quais não pode exercer sua função. Enquanto a referência à boca não figura como um estado definitivo, o fim reservado ao dedo é a deficiência, cujo vocábulo utilizado para representá-la (aleijado) evidencia o caráter permanente que se pretende ressaltar, representando o fim da carreira de cantador, pois é a sua parceria com a viola que compõe a sua performance.

O pé Em Serrinha ou em Valente (L 09) destaca que E7 se enuncia com um *ethos* que o permite enfrentar e vencer E8, não só porque conta com um auditório que tem um *ethos* pré-discursivo favorável a seu respeito por se tratar da sua terra, como também afirma ser capaz de derrotar seu parceiro onde este se sente mais seguro, o que contribui para uma desmoralização ainda maior perante o auditório, o que configura o antifidador como incapaz de vencer até quando dispõe de condições favoráveis, antecipando-se a qualquer discurso que venha a creditar seu desempenho ao local onde a disputa está acontecendo.

(38)

L 11	E8	Você pra cantar comigo Precisa ver logo o peso Cante aí de olho teso Que eu também toco perigo
L 15		Sou cantador, sou teu castigo No repente improvisado Pra cantar bem animado Seja no lugar que for Respeite esse cantador
L 20		Lhe deixo espedaçado

E8, por sua vez, constrói sua argumentação voltando-se diretamente para seu co-enunciador. Assume um tom desafiador que envolve um *ethos* ameaçador. Em Que eu

também toco perigo (L 14) o advérbio também aparece como uma remissão direta ao discurso de seu parceiro, pois se apresenta como marca do dialogismo marcado. Já em Sou cantador, sou teu castigo (L 15), a afirmação, aparentemente óbvia, possibilita a construção de um sentido que atribui a E7 a imagem de não cantador, de modo que o *ethos* dito se dá a partir da descaracterização de um *ethos* pré-discursivo a respeito de seu parceiro. Em No repente improvisado (L 16), a cena englobante é caracterizada no próprio discurso, ao evidenciar o gênero em questão, acrescentando inclusive que apenas cantar repente não é suficiente, já que é necessário que este seja capaz de seduzir a platéia, animando-a. Em Seja no lugar que for/ Respeite esse cantador (L 18/19), também se pode perceber uma tentativa de superação quanto aos limites apresentados por seu parceiro, uma vez que este circunscreve sua atuação apenas às cidades dos cantadores. O verbo respeitar denuncia o respeito como elemento que precisa ser constituinte do *ethos* de qualquer cantador, já que é um dado apreciado pelo auditório.

(39)

L 21	E7	Você tem a minha cor Mas não era para ter Porque lhe falta o saber E o dom de conhecedor
L 25		O nome de cantador De artista renomado De cantador consagrado De ordeiro e de amigo Se facilitar comigo
L 30		eu lhe deixo espedaçado

O exemplo 39 começa apresentando um elemento até então ausente na disputa entre E7 e E8: o preconceito racial. Em Você tem a minha cor/ Mas não era pra ter (L 21/22), pode-se perceber que o racismo se estabelece de uma maneira diferente, pois a construção discursiva apresenta um homem branco discriminando um outro homem branco por apresentar a pele clara mas não demonstrar atributos para ser incluído no rol dos que são considerados superiores. O pronome possessivo minha (L 21) seguido do substantivo cor remete à cena enunciativa e é apenas pelo processo argumentativo desencadeado que se percebe a que cor E7 refere-se. A conjunção adversativa mas, seguida de uma negação, apresenta um tom de reprovação, seguido de um *ethos* mostrado superior. Mais uma vez evidencia-se a presença de estereótipos criados em torno do elemento negro, relacionando o

discurso deste enunciador a FDs que concordam com a idéia de que o elemento branco é mais capaz, supostamente, fundamentando-se numa velha teoria que defendia que o cérebro do negro é menor que o do branco, acreditando estar aí a comprovação da incapacidade do africano e de seus descendentes. Além disso, um olhar eurocêntrico insiste em defender que a habilidade para desenvolver atividades intelectuais é determinada pela raça. Nesse momento, evidencia-se a manutenção do discurso colonial apontado por Bhabha (1998, p. 106):

Minha leitura do discurso colonial sugere que o ponto de intervenção deveria ser deslocado do imediato reconhecimento das imagens como positivas ou negativas para uma compreensão dos *processos de subjetivação* tornados possíveis (e plausíveis) através do discurso do estereótipo. Julgar a imagem estereotipada com base em uma normatividade política prévia é descartá-la, não deslocá-la, o que só é possível ao se lidar com sua eficácia, com o repertório de posições de poder e resistência, dominação e dependência, que constrói o sujeito da identificação colonial (tanto colonizador quanto colonizado).

Os vocábulos saber (L 22) e dom (L 23) aparecem como constituintes inexistentes na raça negra, do mesmo modo que a noção de ordem e amizade (l 28). Além disso, parece incompatível a possibilidade de ser artista renomado ou cantador consagrado e negro, evidenciando um forte preconceito, já que o ethos pré-discursivo de E7 não permite que seu auditório atribua suas afirmações ao desconhecimento de tantos cantadores negros que talharam seu nome no mundo do repente. A presença do condicionante se (L 29), seguido do verbo facilitar, funciona como uma ameaça, mas também como um aviso, conduzindo o auditório a um enunciador cujo *ethos* é instável, podendo ser muito cruel, mas, ainda assim, capaz de alertar seu parceiro quanto ao perigo a que está exposto.

(40)

L 31	E8	Eu sou valente, eu brigo Com quem eu tenho costume Você também tem ciúme Debaixo deste abrigo
L 35		Repare o que eu lhe digo Lhe deixo desmantelado E de pé deixo pisado Na cantiga de viola Você ouve e se atola
L 40		Eu lhe deixo espedaçado

O *ethos* dito de E8 é rapidamente constituído como valente, mas apresenta uma contradição: que valente é esse que só enfrenta quem já conhece? Atribui o posicionamento de E7 à manifestação de ciúme, mas o ciúme seria de quê mesmo? O vocábulo ciúme aqui surge como sinônimo de inveja ou despeito, vocábulo cujo uso é muito corrente no interior do nordeste. Em Repare o que lhe digo (L 35) E8 usa a mesma estratégia de seu oponente, assumindo um tom ameaçador, inclusive, antecipando o que é capaz de fazer como homem valente. Deixar seu parceiro desmantelado (L 36) corresponde a desfazer as defesas deste, tornando-o suscetível às estratégias utilizadas para desarticular seu poder criador. A construção E de pé deixo pisado (L 37) pode até soar como exemplo de redundância, mas funciona também como um recurso para enfatizar o instrumento utilizado, uma vez que o verbo pisar também tem sido utilizado em conjunto com outros instrumentos. A metáfora apresentada refere-se à vitória pretendida e remete diretamente ao verbo espezinhar, que normalmente é utilizado com sentido pejorativo. Em Você ouve e se atola (L 39), o verbo atolar indica a impossibilidade de E7 manter-se firme e seguro diante das construções poéticas apresentadas por E8, de modo a tornar-se impossibilitado de reagir.

(41)

L 41	E7	Arrebente a viola O coteba (...) Pegue seu cavalo e pifa Sua mente descontrola
L 45		Não tem nada na cachola O juízo tá ocado E pra tá lá do meu lado Tem vezes que me atrasa
L 50		Se pisar na minha casa Eu lhe deixo esbagaçado

O exemplo 41 apresenta uma argumentação que se desenvolve em torno do uso do imperativo aplicado aos verbos arrebentar e pegar. E7 inicia seu discurso adotando um *ethos* mostrado que se apresenta como capaz de decidir o caminho a seguir. Nesse caso, aponta a retirada a melhor estratégia para fugir da batalha, numa demonstração de reconhecimento da sua derrota. Em Arrebente a viola (L 41), a ordem para destruir o bem mais precioso do cantor justifica-se para E7 pela incapacidade de E8 de cantar, por isso, não tem o direito de portar uma viola. Sem utilidade, é melhor destruí-la do que se dispor a macular a imagem desta como parceira de cantadores, lugar negado a E8. Como mostra Gama (1996, p. 11), é da

simbiose entre violeiro e viola que surge o repente, sendo ela instrumento incontestavelmente responsável por parte do desempenho do cantador:

A intimidade com a viola é a sua grande característica, deslumbrado na imaginação dedilha na amiga viola o que pensa e sente no momento em que toca e canta. A viola, permanente em sua vida, é claro, o acompanha a cada passo, em cada crescimento e sucesso. Ela é parte agradecida e exaltada em muitas das cantigas que participa. Por onde passam, **Dadinho** e a viola, despertam a atenção do povo.

A referência à incapacidade mental de seu parceiro em Sua mente descontrola/Não tem nada na cachola/ O juízo tá ocado (L 44-46), remete à impossibilidade de criar versos que possam enfrentar E7. Em E pra tá lá do meu lado/ Tem vezes que me atrasa (L 47/48), apresenta-se a importância da configuração das duplas no desenvolvimento dos repentes. Segundo Ramalho (2000, p. 128),

Para os próprios Cantadores o bom parceiro atualmente se torna o verdadeiro interlocutor. Ivanildo Vila Nova confessa que um parceiro ideal é aquele que o estimula ao improviso, aquele que justifica o ato de improvisar, aquele que entende seu modo de trabalhar o verso, para quem mais se justifica o ato criador; pois, em geral, o grande público não percebe certas nuances da poesia improvisada. Assim diz ele: “(...) eu canto muito mais pra o companheiro, preocupado com o companheiro de que pra uma platéia.” Este cuidado tem uma certa relevância no sentido de que não se trata apenas do processo comunicativo que se estabelece na expressão mais elevada da arte de improvisar versos cantados, mas da manutenção de um certo corporativismo (o parceiro não mais como antigamente deve se tornar um concorrente, como foi relato aqui) que mais reflete sua necessidade de sobrevivência. Neste sentido, o próprio Sistema garante sua autonomia pela redefinição das relações entre seus elementos, quando novas regras são criadas, dando-lhe novo sentido.

No caso dos festivais, que constituem o objeto de estudo dessa pesquisa, a configuração das duplas é proveniente de uma escolha dos parceiros, mas a situação de competição impõe uma dupla necessidade: é preciso mostra-se superior ao parceiro, entretanto, como o desempenho desde colabora diretamente para a obtenção da vitória, que consiste na premiação, é necessário também cuidar para que a sua produção não prejudique o desenvolvimento geral do que foi proposto. Isso é evidenciado durante as apresentações, por exemplo, quando um dos componentes esquece o mote e o outro automaticamente se dispõe a lembrá-lo. Em alguns casos, ciente da dificuldade do parceiro em memorizar os motes, principalmente os propostos para os martelos, que são maiores, o parceiro, antecipadamente, coloca-se numa posição de proximidade para, se necessário, auxiliar. Percebe-se que quanto

maior a cumplicidade entre os parceiros, maiores são as chances de a dupla apresentar um desempenho satisfatório, pois, segundo os próprios cantadores, a sintonia entre eles facilita o desenrolar do repente, o que é confirmado por Miguelzinho⁴⁸:

Entrevistadora- E por falar em momento, qual a importância que o senhor vê na parceria? Qual o papel que o parceiro tem, já que vocês são julgados por dupla, né? Mesmo que um parceiro se saia bem, se o outro não se sair, a dupla pode não ter determinada classificação. Qual o papel do parceiro?

Miguelzinho- O papel do parceiro, no caso Miguelzinho e Antônio Queiroz, Paraíba da Viola e Leandro. Eu e Antônio Queiroz tivemos três anos de rádio juntos. Chegou a uma convivência que quando o cara abre a boca já tá chamando venha pra aqui que eu, né? Aí já mostra a você. Aí ele lhe dá uma esticada, você cresce também. E quando você tá cantando com uma pessoa que você não tem essa convivência, muitas vezes você tá esperando uma coisa e vem outra totalmente diferente. Isso desconta. Por isso que você ter um parceiro que tem costume de cantar ajuda muito.

Desse modo, pode-se concluir que o atraso a que se refere E7 diz respeito ao descompasso que existe entre o ritmo de produção dos dois cantadores.

(42)

L 51	E8	Você vai pisar em brasa Que comigo é diferente Na matéria de repente Hoje corto a tua asa
L 55		Você não vai ni minha casa Que você é cabra safado Eu lhe deixo derrotado Comigo é diferente Rebento a boca e o dente
L 60		Eu lhe deixo esbagaçado

Em Você vai pisar em brasa (L 51/52) a metáfora escolhida indica que o tom ameaçador adotado colabora para a constituição de um *ethos* dito superior, sugerindo que o enfrentamento em questão configura a situação delicada e perigosa em que se encontra E7. Em Na matéria de repente/ Hoje eu corto a tua asa (L 53/54), a cena genérica aparece para caracterizar a capacidade de improvisar como a mais relevante. A referência à asa de E7 remete a uma expressão popular utilizada quando alguém está ganhando muito espaço, alçando vôo, aventurando-se por espaços que até então não lhe seria permitido ocupar. A asa

⁴⁸ Entrevista realizada em 23/12/07, em Cavunge (distrito de Ipecaetá/BA).

funciona como uma metáfora da liberdade, visto que a capacidade de voar não é intrinsecamente ligada à espécie humana. Através de Você não vai ni minha casa/ Que você é cabra safado (L 55/56), E8 retoma um pé colocado por E7, no qual é ameaçado caso apareça na casa deste. A expressão cabra safado, resultante da junção do substantivo cabra e do adjetivo safado, revela a presença de mais marcas do universo nordestino, pois o vocábulo cabra é utilizado como sinônimo de cara, homem, mas ganha outra conotação quando atrelado ao vocábulo safado, pois, cabra safado é aquele que não é digno de confiança, que não honra seus compromissos, enfim, funciona como um xingamento, uma maneira depreciativa de referir-se a alguém. Eu lhe deixo derrotado (L 57) surge como uma variação do mote, assim como Comigo é diferente (L 158) aparece como uma repetição da (L 52) (Que comigo é diferente). A linha 59 apresenta Rebento a boca e o dente, na qual o verbo rebentar apresenta como uma variação do verbo arrebentar e refere-se à boca e ao dente porque estes estão diretamente ligados à função desempenhada pelo cantador. Embora, a princípio, possa parecer irrelevante, vários estudos fonoaudiológicos têm procurado perceber quais as conseqüências observadas no processo articulatorio em função da ausência de alguns dentes. Inicialmente percebe-se que algumas palavras passam a ser pronunciadas de maneira diferente, mas, longe de ser apenas um possível dificultador no processo comunicativo-interacional, precisa ser compreendido também como um dos fatores que colaboram para o surgimento de uma dentre tantas variedades lingüísticas.

(43)

L 61	E7	Esbagaçado já é Não precisa força fazer Que Queiroz pra lhe bater Só falta ganhar mais pé
L 65		E se vier pisar meu pé Irá sair derrotado Talvez até sepultado Pra verdade ser o morto Cantador que canta pouco
L 70		Eu deixo espedaçado

Em Esbagaçado já é/ Não precisa força fazer (L 61/62), E7 reforça a sua incredulidade diante das afirmações de seu parceiro, pois garante que não é a ameaça de torná-lo esbagaçado que servirá como garantia da destreza deste. Adota um tom despreocupado frente às questões estéticas, assumindo-se esbagaçado não como sinônimo de

derrota, mas sim em uma tentativa de construir um *ethos* dito que se afaste do vaidoso e assumo-se como simples, modesto. Essa modéstia, entretanto, refere-se apenas à beleza, já que imediatamente incorpora o uso da terceira pessoa do singular em uma auto-referência, em Que Queiroz pra lhe bater (L 63), um meio de isentar-se da responsabilidade sobre as afirmações feitas a respeito de sua capacidade criativa, de modo que suas palavras podem ser entendidas como demonstração de uma constatação pública e não pessoal. Assim, assume um *ethos* mostrado que se apresenta dono de um *ethos* pré-discursivo que valoriza sua figura de cantador. Em Só falta ganhar mais pé (L 64), o verbo ganhar pode ser entendido como sinônimo de conquistar que, atrelado a mais pé, pode ser entendido como conquista de mais espaço, oportunidade para mostrar sua grandeza. A partir disso, adianta que qualquer tentativa de E8 para atrapalhá-lo pode resultar na derrota deste, o que pode ser comprovado através dos vocábulos derrotado (L 66), sepultado (L 67) e morto (L 68) que, apresentados numa ordem crescente dos fatos, anunciam a derrotada de seu oponente. Para concluir, em Cantador que canta pouco (L 69), E7 busca ratificar suas afirmações anteriores, contribuindo decisivamente para que o seu *ethos* mostrado esteja diretamente relacionado ao seu *ethos* dito, ambos criados para apontá-lo como um exímio cantador.

(44)

L 71	E8	Você também já tá rouco Você para mim na parada Quer dizer não canta nada Tua cabeça é um coco
L 75		A cantiga é um sufoco Você entra, camarada Com jeito e calma e cuidado E eu te deixo preparado Na cantiga, ah, eu peço Pra cantar eu desempenho
L 81		Eu te deixo esbagaçado

E8 inicia sua produção destacando um dificultador para o bom desempenho do cantador: a rouquidão. Embora não haja uma referencia direta ao caso, E7 apresenta, de fato, um complicador, pois sua articulação é comprometida em parte por uma disfunção que o faz pronunciar as palavras emitindo os sons mais pelo nariz que pela boca. A presença do advérbio também, em Você também já ta rouco (L 71), pode ser compreendida, pelo menos, de duas maneiras: a) E8 está rouco, além de apresentar outros sinais de cansaço; b) ambos, E7 e E8, estão roucos. Em Você pra mim na parada /Quer dizer não canta nada (L 72/73), E8

busca desconstruir um *ethos* pré-discursivo que perceba E7 como cantador eficiente, ao mesmo tempo em que reforça o seu próprio *ethos* mostrado apresentando-se, a partir da constituição do antifiaador, como repentista competente. Tua cabeça é um coco (L 74) retoma uma estratégia utilizada anteriormente por E7 (exemplo 41), pois coco aparece como oco por dentro. Normalmente possui água e uma polpa comumente denomina carne por ser comestível, mas esses elementos não preenchem todo seu interior.

A cantiga é um sufoco (L 75) surge como consequência da linha anteriormente construída, pois a capacidade de cantar está diretamente relacionada a um desempenho mental completo. A partir da (L 76), E8 adota um som professoral, assumindo um *ethos* dito disposto a ensinar a seu parceiro a arte de versejar, já que o apresenta como supostamente incapaz, mas os substantivos jeito, calma e cuidado (L 77) indicam qual a imagem que E7 precisa adotar para que isso aconteça: é preciso assumir um *ethos* cauteloso, paciente e respeitoso, que reconheça os dotes de seu parceiro e que esteja disposto a se colocar na posição de aprendiz. Desse modo, E8 indica que o aprimoramento do desempenho de E7 depende dele mesmo, da sua capacidade de fazer-se humilde, então, o enunciador exime-se da responsabilidade, já que se mostrou disposto a ajudar.

(45)		
L 82	E7	Mostro o valor que tenho Cantador nenhum supera Esse Lavadeira já era Só dá pra montar engenho
L 86		Ou então riscar desenho Mesmo assim mal desenhado Que para o improvisado Ele é pequeno demais Saia daqui, satanás
L 91		Eu lhe deixo espedaçado

No exemplo (45), E7 expõe claramente seu *ethos* dito como forma de negar as afirmações de E8. Em Mostro o valor que tenho/ Cantador nenhum supera (L 82/83), o tom apresentado é desafiador, constituindo um *ethos* destemido, pois, o verbo mostrar surge como a comprovação da suas palavras, ao mesmo tempo em que indica que seu desafiante não fez o mesmo, sugerindo que este omite-se, esconde-se. Em Esse Lavadeira já era (L 84), o discurso volta-se para a platéia, distanciando-se do seu anunciador mais direto. Percebe-se aqui uma tentativa de buscar a adesão do auditório, chamando sua atenção ao incluí-lo no

discurso, pois, para Perelman e Olbrechts-Tyteca ([1958] 2005 p. 20), “[...] Para que uma argumentação se desenvolva, é preciso, de fato, que aqueles a quem ela se destina lhe prestem alguma atenção [...].” O advérbio já, em parceria com o verbo ser, apresenta o fracasso antecipado de E8, numa construção que parece suscitar a irreversibilidade da questão. A partir da linha 85, E7 põe-se a justificar a construção do antifiador, apresentando outras funções nas quais seu parceiro pode obter sucesso. Em Só dá pra montar engenho (L 85), E7 acrescenta, ao seu discurso, o universo da fazenda, associando E8 às funções desempenhadas nos engenhos, que, normalmente, funcionam através da mão de obra escrava constituída pelos africanos. Aqui percebe-se a retomada do preconceito racial já apresentado no exemplo (39), pois o vocábulo engenho aciona uma rede discursiva que traz à tona as relações existentes no contexto sóciohistórico no qual vigorava a escravidão. A partir disso, aciona-se o *ethos* pré-discursivo que o auditório tem a respeito dos sujeitos envolvidos nesse processo. Ainda segundo Perelman e Olbrechts Tyteca ([1958] 2005, p. 23),

O estudo dos auditórios poderia igualmente constituir um capítulo de sociologia, pois, mais que do seu caráter pessoal, as opiniões de um homem dependem de seu meio social, de seu círculo, das pessoas que frequenta e com quem convive [...]. Cada meio poderia ser caracterizado por suas opiniões dominantes, por suas convicções indiscutidas, pelas premissas que aceita sem hesitar; tais concepções fazem parte da sua cultura e todo orador que quer persuadir um auditório particular tem de se adaptar a ele. Por isso a cultura própria de cada auditório transparece através dos discursos que lhe são destinados, de tal maneira que é, em larga medida, desses próprios discursos que nos julgamos autorizados a tirar alguma informação a respeito das civilizações passadas.

Desse modo, pode-se constatar que o *ethos* pré-discursivo que E7 tem, sobre o auditório, o autoriza a filiar-se a FDs que defendem idéias racistas sem comprometer sua imagem perante a platéia, pois estão em jogo tanto as funções sociais do enunciador quanto as dos coenunciadores. No entanto, é necessário destacar, ainda segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca ([1958] (2005, p. 24) que o auditório não é composto de maneira homogênea, de modo que os ouvintes assumem papéis diferentes, envolvendo três gêneros denominados pela retórica como gênero deliberativo, judiciário ou epidíctico, conforme deliberem, julguem ou apenas usufruam, respectivamente, do seu poder de manifestar. No caso dos Festivais, a platéia posiciona-se adotando prioritariamente o gênero epidíctico, pois, a princípio, ela parece estar ali apenas com o objetivo de entreter-se. Entretanto, também utiliza o gênero judiciário, pois, o modo como reage às apresentações influencia a avaliação dos jurados.

Apesar da predominância dos gêneros, deve-se considerar que essa fragmentação é apenas metodológica, pois eles se interpenetram, havendo somente um visível destaque de um gênero em detrimento dos outros, definido conforme a constituição da cena genérica e dos elementos que a referendam. Do mesmo modo que o *ethos* do fiador apresenta mudanças durante a formulação do seu discurso, o auditório também apresentará nuances que precisam ser captadas e utilizadas como parâmetro para as mudanças necessárias, de modo que a imagem do fiador consiga corresponder ao esperado pelos presentes, garantindo a adesão destes.

Em Ou então riscar desenho/ Mesmo assim mal desenhado (L 86/87), E7 expressa pouca proximidade do seu parceiro com o universo das artes plásticas, o que pode resultar também numa possível demonstração de desprezo, porque o verbo riscar conota uma possível dificuldade em perceber a expressividade de um desenho, pois envolve todos no emaranhado de produções sem sentido, filiando-se, então, a FDs que se esforçam, para reservar a essa arte, um lugar menos importante do que aquele destinado aos trabalhos manuais que têm resultados práticos ou intelectuais e contribuições diretas para a sociedade. Através da expressão mesmo assim, E7 destaca que nem essa habilidade E8 é capaz de desempenhar a contento, então, assume um *ethos* que possui conhecimentos que transcendem sua área de atração, o que colabora para despertar no auditório mais admiração por si, pois, evidencia, mais uma vez, que possui uma das características mais apreciadas, segundo os próprios cantadores: a capacidade de falar sobre qualquer assunto, apresentando um *ethos* mostrado sábio, através de um tom arrogante. Na linha 88, a partícula que, em Que para o improvisado/ Ele é pequeno demais (L 89), surge para introduzir uma explicação. À linha 88, o pronome pessoal ele é um anafórico, retomando o que foi exposto por E8, enquanto o adjetivo pequeno refere-se à capacidade demonstrada por E8 como repentista, o que é intensificado pelo uso do advérbio demais, que funciona como pressuposto, contribuindo para o estabelecimento de um gesto de leitura indicador da existência de outros cantadores em situação parecida, mas que há um determinado limite de aceitabilidade para esta deficiência. Para completar, Saia daqui Satanás (L 90) apresenta um argumento que remete diretamente a uma FD cristã, que defende a existência de um ser maligno, responsável por todas as atrocidades que acontecem. Ao usar esse substantivo, para referir-se a seu oponente, automaticamente, atribui-lhe todos os discursos que existem sobre esse ser.

L 92	E8	Mas você não canta mais Do jeito também que eu canto Não planta também o que eu planto Seu verso não é colocais
L 96		Você no meio dos animais Já está despreparado Eu te deixo enrolado Na cantiga de repente Eu mostro ser inteligente
L 101		Eu lhe deixo espedaçado

Em Mas você não canta mais/ Do jeito também que eu canto (L 92/93), a conjunção mas é introduzida justamente para rechaçar o argumento de E7 quanto ao seu desempenho de cantador. O advérbio mais indica uma comparação, na qual E8 assume um *ethos* que se mostra competente não apenas no universo da cantoria, pois, declara-se bom agricultor. Em Seu verso não é colocais (L 95), pode-se perceber que o vocábulo colocais assume uma função sintática de predicativo do sujeito, lugar que é normalmente preenchido por um adjetivo, mas, como o vocábulo utilizado não foi encontrado como parte do léxico registrado da Língua Portuguesa, há de se pensar em duas hipóteses: ou se trata de um neologismo ou simplesmente foi colocado para rimar com animais, presente em Você no meio dos animais (L 96), numa demonstração de que a construção rítmica ocupa um lugar mais importante para o cantador do que a oração, responsável pelo desenvolvimento do mote. Em Já está despreparado/ Eu te deixo enrolado (L 97/98) o advérbio já evidencia a concretização de uma situação que deveria acontecer no futuro, ao mesmo tempo, colabora para a constituição do *ethos* mostrado de E8. Ou seja, mostrar-se despreparado, no início da disputa, indica que seu oponente terá vantagem, mas essa afirmação de E8 precisa ser convalidada pelo auditório, senão este argumento não será considerado. O *ethos* dito do enunciador constitui-se também a partir do pronome eu, o qual lhe atribui, através do verbo deixar, a capacidade de colocar seu desafiante numa situação embaraçosa, visto que o adjetivo enrolado figura aqui como um sinônimo de atrapalhado, desconsertado. Já em Na cantiga de repente/ Eu mostro ser inteligente (L 99/100), o gênero em questão surge para mostrar a certeza de E8 quanto ao seu desempenho, já que a avaliação que expressa não apresenta nenhuma prova. O adjetivo inteligente pode ser entendido aqui como ser capaz de lidar, de modo seguro, com as exigências intrínsecas ao mundo do repente.

O desenvolvimento de argumentos está diretamente ligado à necessidade de conseguir a adesão do auditório, o que já foi ressaltado em passagens anteriores. Desse modo, afirmar sem apresentar provas pode ser compreendido como inconsistência argumentativa,

pois é a constituição dos auditórios que pode garantir a eficácia dos argumentos, de maneira que estes devem ser capazes não só de convencer, mas, também, de persuadir os ouvintes. O auditório universal, para Perelman e Olbrechts-Tyteca ([1958] 2005, p. 37),

[...] é constituído por cada qual a partir do que sabe de seus semelhantes, de modo a transcender as poucas oposições de que tem consciência. Assim, cada cultura, cada indivíduo tem sua própria concepção do auditório universal, e o estudo dessas variações seria muito instrutivo, pois nos faria conhecer o que os homens consideraram, no decorrer da história, real, verdadeiro e objetivamente válido.

Assim, cada enunciador vai conceber uma noção de auditório universal, mas precisa produzir discursos que possam ser aceitos e compreendidos não apenas pelos constituintes desse auditório, como também por todos aqueles que sua produção alcance. Entretanto, “Se a argumentação dirigida ao auditório universal, e que deveria convencer, não convence todavia a todos, resta sempre o recurso de desqualificar o recalcitrante, considerando-o estúpido ou anormal.” (PERELMAN E OLBRECHTS-TYTECA [1958] 2005, p. 37). Como E8 não poderá duvidar abertamente da competência do público para avaliar seu desempenho, este pode constituir E7 seu auditório universal e atribuir a este a incapacidade de reconhecer a sua superioridade.

(47)

L 102	E7	Eu sim sou cabra potente Tanto falo como canto Nos dois itens eu garanto E você vem de Valente
L 106		Pra fazer vergonha à gente Pra me fazer derrotar Vai voltar sem ser mandado Pra sua terra natal Quem comigo passa mal
L 111		Eu lhe deixo espedaçado

O exemplo 47 é iniciado a partir dos pés Eu sim sou cabra potente/ Tanto falo quanto canto/ Nos dois itens eu garanto (L 102-104), com uma demonstração clara de que está funcionando como uma réplica às informações anteriores, pois o pronome pessoal eu, usado conjuntamente com o advérbio sim, é uma afirmação utilizada por E7 para constituir seu *ethos* de homem corajoso. Além disso, a expressão cabra potente apresenta novamente o

substantivo cabra, já utilizado por E8, no exemplo 42, o que colabora para que este vocábulo seja de fato incluído entre os que constituem o repertório lexical dos cantadores. Para Scherer (2006, p. 13/14), a voz identifica os sujeitos, inclusive regionalmente, de modo que

Por mais que nos desloquemos de uma região para outra, de um estado para outro, ou ainda para fora das fronteiras ditas nacionais, em algum lugar habitável, essa cicatriz carrega consigo algo como uma espécie de origem, aquilo que constituiria o sujeito que somos. Fora ou dentro dessa fronteira física, os outros sempre fazem referência e trazem à superfície a cicatriz discursiva de nossa identificação regional ou estadual. O outro, ao escutar minha voz, identifica-me ao estado do meu *Eu dominante*. Esse *Eu dominante* fica latente, até aparecer em minha fala, pelos meus trejeitos, pelas expressões regionais, pela tonalidade e timbre de minha voz. O ritmo desta organização movimenta a fala através de um *continuum* de corpo-linguagem no infinito da linguagem nesse espaço de linguagem. Esse *Eu dominante* coloca a descoberto um universal a partir de um particular específico. Podemos dizer, então, que o que singulariza a voz é o lugar particular que ela dá à língua, de um lado em relação às condições de produção, e, de outro, pelo interdiscurso, no inconsciente.

Os festivais de violeiros apresentam condições de produção que estimulam o uso de expressões que podem vir a ser discriminadas em outras situações. No ambiente da cantoria, os enunciadores em questão precisam apresentar elementos que colaborem para a constituição de um *ethos* que represente os que estão ali presentes, mostrando-se portadores da voz e do discurso do público. Isso pode se dar de várias maneiras, apresentando o ritmo da voz, que também constitui o sotaque, responsável pela singularidade desse sujeito e pela sua identificação com um determinado espaço geográfico, assim, reconhece na voz a instância onde a língua se apresenta como portadora de um interdiscurso, que filia E7 e E8 ao universo das demais FDs já ouvidas, utilizando o léxico como suporte, inclusive, para identificar que lugares sociais estes sujeitos ocupam na sociedade. A associação entre cabra e potente apresenta uma interdiscursividade com expressões como cabra da peste, cabra da gota e cabra valente, que funcionam como expressão de valentia, coragem, mas, pela produção entendida em um todo, percebe-se que não pode ser vinculada a cabra safado, por exemplo. O adjetivo potente remete a uma suposta capacidade de lidar com grandes demandas, pois costuma ser utilizado para referir-se a equipamentos que suportam grandes cargas de energia, que suportam um grande volume de informações. Ao se autodenominar potente, E7 acrescenta mais um dado ao *ethè* dito e mostrado que vem construindo ao longo do seu discurso, ao mesmo tempo em que reforça qualquer *ethos* pré-discursivo existente a seu respeito como homem capaz de carregar o mundo nas costas, de suportar grandes sofrimentos, como um

Cristo que sofreu, mas continuou firme nos seus propósitos. As duas habilidades enaltecidas na linha 103 pelos verbos falar e cantar indicam que a fala e o canto ocupam um lugar de destaque no universo da cantoria, pois

Indefinível, senão em termos de relação de afastamento, articulação entre sujeito e objeto, entre Um e o Outro, a voz permanece inobjetivável, enigmática, não especular. Ela interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra de uma alteridade. Para aquele que produz o som, ela rompe uma clausura, libera de um limite que por aí revela, instauradora de uma ordem própria: desde que é vocalizado, todo objeto ganha para um sujeito, ao menos parcialmente, estatuto de símbolo. O ouvinte escuta, no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda “argumentação suspensa. Esta atenção se torna, no tempo da escuta, seu lugar, fora da língua, fora do corpo.

Jogo, ritmo vocálico anterior à instauração de um espaço e de um tempo mensuráveis, e que só é “sentido” na medida em que esta palavra designa direção e processo: a voz se encontra simbolicamente “colocada” no indivíduo desde o nascimento, significando (por oposição, segundo De Vasse, ao fechamento do umbigo, entrada e saída [...]). (ZUMTHOR, 1997, p. 17)

É a voz que veicula o discurso dos cantadores e que os interpela em sujeitos, apresentando-os vinculados a uma dada FD, que os concebe portadores do dom de cantar. Fala e canto vão apresentar características diferentes, pois, enquanto a primeira é inerente ao ser humano, a não ser que este apresente alguma limitação física, o segundo é um dom que poucos possuem, mas que muitos requerem. Ao apresentar sua palavra como garantia do que dizem, os enunciadores apresentam seu desempenho oral como prova, estratégia utilizada prioritariamente em sociedades orais, as quais encontram na palavra falada e/ou cantada todos os elementos que medeiam as relações entre os homens.

Para Lühning (2001, p. 26),

É interessante observar as palavras *cantar* e *encantar(-se)*. Examinado-se a raiz latina, descobre-se que *cantare*, desde o aspecto propriamente musical do cantar, instrumental, vocal ou poético, do elogiar, sempre incluiu também o aspecto do rezar da curandeira e do *enfeitiçar*, que é ressaltado através do *incantare*. Podemos então salientar e enfatizar que, no nível ritual e individual, a encantação de fato é uma forma de canto, para enfeitiçar, ressaltando a dupla relação entre fala e canto em termos de seus poderes mágicos, até hoje tão presentes no contexto do candomblé. O poder da fala ao nível do feitiço, da encantação mostra como é importante a junção entre palavra falada e música no contexto afro-brasileiro religioso. O termo *feitiço*, por sua vez, vem do latim *facticius*, existente já no século XV, referindo-se ao meio da encantação e seu resultado, “aquilo que foi feito”. O termo foi uma das poucas palavras portuguesas a serem introduzidas na Europa (fetiche em francês; Fetsch, em alemão), que na época ainda conhecia fenômenos muito semelhantes.

É justamente o encantamento que o cantor busca quando canta, pois, através dele, consegue a adesão do auditório, que será capaz de concordar com as teses deste, mantendo-se totalmente aceito para não perder nem um segundo do espetáculo que se desenvolvem sob seus olhos. Ainda segundo Lühning (2001, p. 26), esse poder exercido pela palavra falada e/ou cantada não é encontrado em todas as sociedades, pois as ocidentais, como a brasileira, por exemplo, mantêm uma relação muito mais estreita com a escrita, então, é prioritariamente com base em escritos que os sujeitos desenvolvem suas relações. Isso, entretanto, não nega o valor que a voz continua tendo nas sociedades de oralidade secundária, mas evidencia que esta já não desempenha o mesmo papel, pois funciona muito mais como uma alternativa, pois, mesmo em situações nas quais a fala é requerida, muitas vezes é uma estratégia de apresentação, muito mais como suporte para textos oralizados do que propriamente orais. Nos festivais, entretanto, é a voz que continua brilhando, ocupando o lugar principal, mesmo quando se sabe que as informações ali veiculadas foram, na maioria das vezes, coletadas na escrita, o que não compromete a imagem dos enunciadores perante o auditório. Todavia, a presença do balaio, que consiste numa estratégia de inserção de trechos anteriormente escritos e decorados no desenvolvimento dos repentes, ameaça a credibilidade dos cantadores, pois a escrita vai figurar como um recurso ilícito, que não deve ser utilizado, embora alguns repentistas não vejam problema no seu uso, desde que não diminua a importância do improviso, transformando as cantorias em espaço apenas de recitação.

Em E você vem de Valente/ Pra fazer vergonha à gente/ Pra me fazer derrotar (L 104-106), E7 evidencia que seu parceiro é um estrangeiro na sua terra, destacando, ao mesmo tempo, o fato de que se sente envergonhado perante o desempenho deste diante de um auditório que lhe admira, pois tem a consciência de que o resultado final considerará não só seu desempenho, mas também o de E8. O verbo derrotar é uma referência direta à cena enunciativa, que estabelece uma cenografia de competição. As apresentações visam diretamente ao resultado final, embora aparentemente os discursos as indiquem apenas como lugar do prazer de cantar, num tom de despreendimento, que colabora para a construção de um *ethos*. aparentemente pouco preocupado com o resultado final. Uma vez que a constituição da dupla com Lavandeira parece ter contribuído diretamente para que Antônio Queiroz passasse a não ter mais seu nome entre os primeiros colocados, a instância discursiva do repente pode ser uma válvula de escape a fim de que a platéia perceba que não é o responsável pelo fracasso da dupla, construindo para seu oponente a imagem de um antifiador que não contribui positivamente para a disputa de que participam. Desse modo, E7 fortalece seu *ethos*

mostrado, ao adotar um tom resignado diante dos fatos. Em Vai voltar sem ser mandado/ Pra sua terra natal/ Que comigo passa mal (L 107-109), o retorno de E8 para sua terra natal seria uma consequência do seu desempenho, que deverá ser reconhecido por este como um dificultador, sendo decisivo para que ele desista de cantar. Mais uma vez a partícula que aparece antecedendo uma explicação, apresentando o porquê da volta de E8, pois passar mal é o estado em que se encontra ao duelar com E7.

(48)

L 112	E8	Eu lhe boto em meu curral Lhe dou uma surra de peia Lhe tiro da casa alheia E lhe deixa ilegal
L 116		Você já vai passar mal Você se vê enrolado Boto fogo nesse coitado E ele não tem diploma Seu prestígio eu ligo e toma
L 121		Que eu lhe deixo esbagaçado

O exemplo 48 retoma um caminho discursivo anteriormente trilhado por E2 (exemplo 08, L 45), E1 (exemplo 11, L 61) e E4 (exemplo 16, L 16), pois apresenta uma metáfora segundo a qual seu parceiro normalmente ocupa o lugar destinado aos animais. Em Eu lhe boto no meu curral/ Lhe dou uma surra de peia (L 112/113), o vocábulo curral é utilizado numa associação com o pronome possessivo meu, atribuindo ao enunciador a autoridade necessária para dispor da vida dos seres que possui do jeito que lhe for mais conveniente. A surra de peia apresenta-se como a punição que será aplicada caso as solicitações do dono não sejam atendidas, uma vez que peia é um dos instrumentos utilizados no trato com equinos. Lhe tiro da casa alheia (L 114) indica que E7 não tem moradia, dispondo de favores para ficar na casa de alguém. O verbo tirar é utilizado para referir-se à autoridade exercida por E8, que objetiva expor seu parceiro a uma situação de apuro, de modo que não tenha outra opção a não ser obedecer aos apelos do seu oponente. O *ethos* dito E8 apresenta-o como um homem dotado de poder. Em Boto fogo nesse coitado/ E ele não tem diploma (L 118/ 119), a expressão botar fogo pode ativar no auditório a lembrança do ataque sofrido por um índio, em Brasília, que foi covardemente assassinado por adolescentes que atearam fogo em seu corpo. Uma vez que a sociedade brasileira gira em torno do poder exercido pelos títulos, o vocábulo diploma aparece para indicar a pouca importância que foi

dada ao caso por não se tratar de alguém julgado importante, podendo o mesmo acontecer com E7. Do mesmo modo, em Seu prestígio eu ligo e toma (L 120), constrói-se o sentido de que o prestígio deste não advém de uma formação acadêmica, de uma titulação que possa provar sua competência, de maneira que é fácil desmoralizá-lo, pois o verbo ligar indica a facilidade com que é possível destruir a vida de alguém com um telefonema, e refere-se à influência que E8 possui na sociedade, já que filia-se a FDs que apresentam a idéia de que os contatos certos podem facilitar e providenciar todas as coisas, principalmente numa sociedade corrupta, na qual o jeitinho brasileiro permite que os interesses estejam acima das leis e da justiça. Embora o *ethos* construído por E8o indique como um homem cruel, o apresenta como detentor de um poder que muitos admiram e desejam, o que finda por colocá-lo numa posição em que será admirado. Aqui o fiador busca a adesão da platéia numa jogada discursiva arriscada, pois sua imagem de amigo, que costuma ser admirada é comprometida, mas sobrepõe-se a esta o manto do poder e, nos tempos atuais, este é muito mais valorizado, ficando a amizade muitas vezes condicionada aos interesses que se apresentam.

(49)

L 122	E7	Ele sofre de glaucoma Um olho dele é ruim Que quando olhou pra mim Observei o tracoma
L 126		Entrei em estado de coma E se ele não for cuidado Vai é de vir a finado E eu não faço a sepultura Porque é mentira pura
L 131		Eu lhe deixo espedaçado

No exemplo 49, E7 modifica o modo como compõe seu discurso, pois, agora, assume um tom piedoso, através de um *ethos* preocupado com o próximo, voltando o foco discursivo para um suposto problema de saúde de E8: glaucoma. Em Um olho dele é ruim (L 123), o adjetivo ruim é utilizado como sinônimo de doente. Em Que quando olhou pra mim (L 124), a partícula que surge desempenhando um papel que normalmente requer o uso da conjunção e, com sentido aditivo, o que conduz à conclusão de que funciona como uma peça coringa tanto para E7 quanto para E8. Mais uma vez E7 assume um tom de sapiência, adotando um *ethos* capaz de versar sobre vários assuntos, além de poder desempenhar diversas funções, afirmando, inclusive, ser capaz de observar um tracoma apenas olhando

para E8, o que parece ser impossível, pois, tanto o glaucoma quanto o tracoma são doenças oftalmológicas que só são detectadas com um exame específico e normalmente não apresentam alterações visíveis a olho nu, como a catarata, por exemplo. E7 procura reforçar o *ethos* pré-discursivo existente sobre ele, inclusive entre os próprios cantadores, o que pode ser evidenciado no trecho a seguir:

Entrevistadora.- Quais são as características, Paraíba, que são mais marcantes num cantador experiente? O que é que ele tem de diferente?

PV- É o que eu disse, minha filha, porque a experiência é o que ele tem em si, é ele estudar, ler. Você vê, cantador tem obrigação de assistir até novela. A pessoa fala que quer que cante sobre tal novela, então, ele tem que saber o que é que se passou naquela ali. Esse é o cantador experiente. Antônio Queiroz é um dos cantadores mais experientes da Bahia. Ele chega na sua casa, se tiver vinte livros na sua estante, e se ele tiver intimidade com você, pega em todos os vinte. Às vezes não lê nem uma página de cada um, passa o olho na metade de uma página, de outra, mas olha todos eles. Então, esse é o cantador experiente.⁴⁹

Aqui, percebe-se que a noção de experiência apresentada pelo entrevistando está atrelada à proximidade que o cantador mantém com a escrita, principalmente com a leitura. E7 é apontado como repentista experiente porque, dentre outras coisas, mantém-se atualizado através da leitura, apresentando-se apto a falar sobre qualquer assunto. A partir de Entrei em estado de coma (L 126), E7 assume um tom preocupado, ativando no auditório a imagem que se tem do coma para descrever o seu estado perante a descoberta da enfermidade de E8, construindo um *ethos* capaz de se preocupar com o sofrimento alheio ao evidenciar o quanto se preocupa com seu parceiro.

(50)

L 132	E8	O meu repente é bravura Do jeito que eu já pensei Do cantor eu já cantei Dentro da verdade pura
L 136		Já demonstramos cultura No repente improvisado Agora com mais agrado Você cantou e eu cantei
L 141		Você parou e eu parei Eu lhe deixo esbagaçado

⁴⁹ Entrevista realizada em 13/12/05 com Paraíba da Viola.

E8 inicia o exemplo 50, que encerra a disputa, reforçando seu *ethos* dito, pois, em O meu repente é bravura/ Do jeito que eu pensei (L 132/133) é o adjetivo bravura que colabora para a construção da imagem sobre a qualidade do repente apresentado. O bravo é compreendido na sociedade como aquele capaz de enfrentar os maiores perigos, de resolver os problemas mais difíceis, de usar principalmente sua força física sem medidas para conseguir o que deseja, então, o uso do adjetivo correspondente atribui ao fiador todas as características que a sua produção apresenta. Ao mesmo tempo, este evidencia a imagem que tem formada sobre si, trazendo à tona as formações imaginárias indicadas por Pêcheux como constituintes de toda cena enunciativa. E8 diz confirmar sua previsão sobre seu desempenho, mostrando que também possui um *ethos* pré-discursivo que julga estar em consonância com o que o auditório possui. Em Do cantor eu já cantei/ Dentro da verdade pura (L 134/135), traz o conceito de verdade pura. Para Lemaire-Mertens (2007, p. 03) é necessário que

Constatemos antes de mais nada, que o conceito de *verdade* constitui, na verdade!, uma palavra-chave também dessas tradições orais e populares, cujos poetas, profetas, cantadores, declamadores e contadores reivindicam incessantemente a verdade como característica principal da palavra proferida. Possuem, para a apresentar e corroborar, para dar-lhe mais força de convicção, milhares de recursos, técnicas e estratégias — uma Paidéia que é ao mesmo tempo uma poética, uma política e uma pedagogia — e cujo objectivo é conseguir a adesão empática, imediata e total do seu publico [...].

Os cantadores lançam mão de todos os recursos que possuem para conseguir a adesão do auditório e, para isso, constituem uma cenografia que os apresenta oponentes, pois assim obterão com mais facilidade a atenção da platéia. Ao concluir o texto, voltam a apresentar-se como parceiros, mudam o tom do discurso para que os presentes percebam que os embates se dão apenas no universo poético, que assumem papéis dramáticos cuja postura exigida é de disputa, mas constituem uma dupla, cuja parceria está acima de tudo e que estão juntos lutando por uma classificação satisfatória. A noção de verdade também se encontra presente nessa estratégia de destituição dos papéis que os colocam em campos opostos porque os ouvintes precisam acreditar que há, pelo menos, duas verdades: uma que se apresenta quando assumem seus papéis no palco e outra que os acompanha na vida diária, quando assumem outros papéis sociais. Entretanto, percebe-se que é no instante da produção que surgem muitas marcas da relação que se estabelece fora dos palcos, num misto de realidade e fantasia que encanta a platéia e que o faz torcer, inclusive, por aquele que encontra as

melhores formas para desmoralizar seu parceiro, o que pode ser percebido pela reação que esboça diante das produções apresentadas. A adoção de *ethè* que se apresentam como defensores da verdade, íntegros, colabora para a imagem positiva que os enunciadores esperam ter construído junto ao auditório, em mais uma tentativa de construir um *ethos* discursivo que corresponda ao *ethos* pré-discursivo que imagina já estar estabelecido positivamente.

O conceito de cultura requerido por E8, em Já demonstramos cultura (L 136), apresenta-se como um vasto repertório de conhecimentos que o fiador julga ter demonstrado possuir, modelando seu *ethos* dito, mas agora divide com seu parceiro a responsabilidade da apresentação, adotando um tom justo, requerendo um *ethos* íntegro, de quem consegue reconhecer.que seu sucesso é fruto de um esforço coletivo. Em No repente improvisado/ Agora com mais agrado (L 137/138), o advérbio agora representa o momento da enunciação, indicando que E8 reconhece que, em alguns momentos, os repentes produzidos não conseguem atingir qualidade suficiente para mobilizar o auditório, pois o substantivo agrado refere-se à suposta avaliação do público. Para concluir, em Você cantou e eu cantei/ Você parou e eu parei (L 139/140), os verbos cantar e parar são utilizados para evidenciar a relação de cumplicidade existente entre os enunciadores, enquanto os pronomes você e eu confirmam que o resultado obtido é fruto da parceria. Entretanto, a ordem em que as pessoas verbais aparecem indica uma liderança exercida por E7, pois E8 coloca-se numa posição cuja conduta depende da orientação de seu parceiro.

A análise empreendida indica, assim como as demais, que o desenvolvimento da cena enunciativa que se constitui nos festivais de violeiros analisados requer a utilização dos elementos da tríade retórica de maneira que todos, cada um a sua maneira, colabora diretamente para a constituição dos discursos. De acordo com Adam (2005, p. 94),

[...] a prioridade atribuída a este ou àquele pólo, em um discursos ou em uma de suas seções, tem efeitos tanto sobre sua composição quanto sobre seu estilo, nos detalhes de sua verbalização. Qualquer esquematização discursiva deve ser considerada uma estrutura dinâmica submetida a atrações tendenciais entre esses três pólos. Seria fácil mostrar que o que se deve chamar de manipulação, e que é preciso distinguir claramente da argumentação, situa-se na base do triângulo, destruindo seu equilíbrio argumentativo fundado na controvérsia argumentativa que garante, de algum modo, o pólo do *logos*.

Perelman e Olbrechts-Tyteca ([1958] 2005) destacam que são os objetivos do orador que definem que estratégias serão utilizadas, ou seja, que discurso precisa ser criado

para conquistar a adesão do auditório, a partir do tom utilizado, para construir uma imagem que corresponda aos interesses de cada enunciador, a fim de se adequar à cenografia requerida por cada gênero.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa ora proposta buscou apresentar quais as estratégias utilizadas na constituição do *ethos* e da cenografia nos festivais de violeiros produzidos pelo Circuito Baiano da Viola. Para isso, utilizou um *corpus* composto por quatro repentes. Cada texto foi considerado materialidade discursiva, pois era o discurso, a partir da sua inserção numa dada cena enunciativa, que constituía o objeto de estudo.

Os *ethè* apresentados pelos cantadores evidenciam que tanto o *ethos* discursivo quanto o *ethos* pré-discursivo se fazem presentes nos repentes. Estes apresentam elementos que permitem concluir, ainda que temporariamente, que, ao entrarem no palco, a platéia já espera os cantadores com um olhar carregado de informações prévias que serão defendidas ou refutadas à medida que as apresentações vão acontecendo. Além disso, percebe-se que os cantadores também possuem uma imagem da platéia, evidenciando, então, as formações imaginárias indicadas por Pêcheux (1969), pois o jogo de imagens existentes, no momento das apresentações, é indicado nos repentes através do uso da língua e das possibilidades por ela oferecidas.

Os *ethè* discursivos dos cantadores são constituídos por imagens que os filiam a FDs que defendem o cantador como um homem leal, amigo, criativo, responsável, religioso, honesto, heterossexual convicto, sincero, inteligente, solidário, bom, justo, defensor da família e fiel, entre outros elementos. Além disso, percebe-se também que, na tentativa de encantar o público, convida o auditório para aderir ao seu discurso. Às vezes, os repentistas apresentam argumentos que, provavelmente, não serão convalidados por um auditório universal ou todos os componentes deste auditório particular, por isso, as estratégias de persuasão são construídas e reconstruídas rapidamente, à medida que percebem alguma reação negativa na platéia. O processo de (re)construção discursiva apresenta a tentativa constante de tentar desfazer a imagem dos parceiros como bons cantadores, ou seja, a construção do discurso está pautada na possibilidade de desconstruir o *ethos* pré-discursivo do oponente. Quando um cantador se apresenta numa cidade que não é a sua, esse dado também é usado como argumento para enfraquecer sua credibilidade perante os presentes. Ao mesmo tempo, todas as informações que são veiculadas, para a platéia, apontam para supostos defeitos ou segredos que esse cantador possui, e que estão sendo revelados para a platéia, sempre depreciando a imagem desse por se tratar de temas que são importantes para os

ouvintes. A adesão do auditório está condicionada, constantemente, à capacidade que o repentista apresenta para *desfazer* a imagem criativa que seu oponente veiculou, ao mesmo tempo que precisa desenvolver argumentos que neguem qualquer tentativa de confirmação das informações, criando os seus *ethè* dito e mostrado à medida que fala do outro.

Apresentando um caráter eminentemente dialógico, os repentes produzidos recorrem à palavra do outro, para confirmar ou negar argumentos, principalmente, através do discurso indireto, preocupando-se também com a recorrência aos nomes de cantadores renomados para fortalecer seus *ethè*. Esse dialogismo mostra-se presente através da interdiscursividade, pois há elementos que se repetem nos repentes de cantadores diferentes, recorrendo às mesmas FDs, funcionando como paráfrases discursivas. Entre as idéias que se repetem podem ser citadas aquelas que apresentam uma associação entre o cantador com quem duela e um animal, normalmente um equino. Além disso, a tentativa de classificá-lo como homossexual é recorrente e está presente em vários trechos, evidenciando um estereótipo que coloca o homossexual dentre os elementos que são rechaçados pela platéia. Há também a presença de argumentos que apresentam o negro como inferior, incapaz de ser um cantador que detém as características necessárias para que possa figurar entre os que são considerados melhores. A referência à figura da mulher é apresentada poucas vezes, mas sempre como pouco inteligente, ciumenta e também pouco apta ao universo da cantoria. Entretanto, todas as afirmações feitas são indiretamente classificadas como recursos literários, pois, às vezes, ao findar uma produção, os últimos versos tentam desconfigurar a cenografia de disputa que estava estabelecida entre os cantadores, de modo que é possível encontrar indícios de que os papéis assumidos no palco não têm espaço na sociedade, numa demonstração de que se percebe a importância do que foi dito para a construção da sua imagem, por isso, busca se desfazer, a qualquer custo, desse engano caso perceba que não condiz com o esperado pelos presentes.

Assim, a pesquisa aqui apresentada constatou a existência dos *ethè* discursivos, (tanto dito quanto mostrado, embora tenha se detido prioritariamente sobre o primeiro) e também do pré-discursivo, consoante com as propostas de Amossy (2005), Haddad (2005) e Maingueneau (2005b). Quanto à cenografia requerida pelos festivais, esta se apresenta como um grande palco onde os cantadores mostram-se como lutadores dispostos a tudo para conseguir atingir seus propósitos. O desafio não se mantém restrito a um gênero, perpassando por todas as produções, mostrando-se em um tom mais ou menos agressivo, conforme o mote sorteado e, também, mediante as respostas obtidas quando do desenvolvimento dos versos, pois cada construção funciona como uma réplica ao que foi dito pelo outro, de modo que o(s)

sentido(s) presente(s), no texto final, só pode(m) ser construído(s) a partir de um todo, pois as produções de cada cantador, se analisadas de modo isolado, não serão suficientes para ilustrar e perceber o caminho percorrido ao longo dos discursos.

Na sextilha analisada, produzida por Antônio Maracujá e Nadinho (E1 e E2, respectivamente) verificou-se uma maior utilização do discurso indireto, numa demonstração da presença do dialogismo, pois, muitas vezes, esse recurso aparecia como tentativa de distanciamento do enunciador quanto ao discurso enunciado. Além disso, aqui também há uma recorrência maior ao auditório a fim de este seja parâmetro avaliativo para o desempenho do repentista. Neste texto, percebe-se a introdução de estereótipos a respeito do homossexual, sempre numa tentativa de depreciar a imagem do parceiro ao compará-lo com um elemento visto com restrições pelos presentes, pois a figura do cantador está atrelada diretamente a uma imagem de homem másculo, forte, capaz de dominar tudo a sua volta. Aqui também a inexperiência de E1 aparece como um elemento dificultador, pois E2 agrega essa informação ao desenvolvimento das suas idéias, ao adotar alguns tons, dentre eles, um tom professoral para desenvolver tanto seus *ethè* dito e mostrado de cantador experiente que conta com um *ethos* pré-discursivo positivo a seu respeito: um modelo a ser seguido.

O mote de sete desenvolvido por Leandro Tranqüilino e Miguelzinho (E3 e E4, respectivamente), além do preconceito demonstrado contra o homossexual, em uma interdiscursividade com o discurso apresentado por E1 e E2, também evidencia um estereótipo a respeito do negro, ao cristalizar a imagem deste como inferior intelectualmente incapaz de desenvolver atividades que apresentem alguma complexidade. A figura feminina surge como fofqueira e ciumenta. Aqui, mais uma vez, não apenas um tom que permaneça do início ao fim do discurso, mas todas as nuances apresentadas colaboram para que os *ethè* discursivo e pré-discursivo dos cantadores também os apresentem como grandes repentistas, capazes de enfrentar qualquer oponente sem que, de fato, sua imagem seja maculada.

O mote decassílabo construído por Paraíba da Viola e Davi Ferreira (E5 e E6, respectivamente), assim como os demais, utiliza o discurso indireto para apresentar outras vozes que se fazem presentes no seu discurso. A noção de origem garante a capacidade poética através de uma referência ao Estado onde E5 nasceu, Paraíba, a fim de atrelar sua imagem à dos renomados cantadores provenientes daquele Estado. Além disso, a sua filiação constrói uma cena validada, pois a imagem do pai representa a figura do cantador como um grande modelo na arte de versejar e, também, responsável pela entrada do filho na cantoria de improviso numa referência à arte do improviso como uma herança, seja regional ou familiar, de modo que os sujeitos autorizados a ocupar o lugar de repentistas precisam dispor dessas

características. Os *ethè* aqui apresentados também são construídos a partir de elementos que os identifiquem como autênticos representantes do universo do repente, pois o discurso apresentado recorre a características tais como lealdade, amizade e amor à família, elementos constituintes da imagem do cantador.

O último repente analisado foi apresentado por Antônio Queiroz e Lavandeira (E7 e E8, respectivamente). Enquanto E7 conta com um *ethos* pré-discursivo que lhe reserva o lugar de cantador admirado que constrói seus *ethè* dito e mostrado para conseguir a manutenção dessa imagem, E8 está cantando fora da sua cidade e possui um *ethos* pré-discursivo que atribui seu desempenho à capacidade criativa de seu parceiro. A partir disso, todo discurso é elaborado numa tentativa de desfazer a imagem negativa criada a seu respeito, criticando seu parceiro à medida que se auto-elogia. Mais uma vez, o discurso racista se faz presente, agora, no discurso de E7, que, tendo a pele clara tal qual seu parceiro, defende que E8 não apresenta uma cor de pele condizente com sua capacidade intelectual, pois atrela à imagem deste todas as características que julga suficientes ao apresentar o negro como um ser dotado de pouco saber e também de pouca inteligência, incapaz de apresentar um desempenho satisfatório quando o assunto refere-se à capacidade de improvisar.

A análise apresentada evidenciou que o mote destinado a cada dupla, durante a realização dos festivais, determina antecipadamente que tom será adotado, de maneira que o repente criado precisa apresentar uma oração que corresponda diretamente ao tema dado. Entretanto, a determinação do gênero não é responsável pelo caminho discursivo a ser trilhado, pois se trabalhou com três gêneros distintos e, ainda assim, detectou-se uma afinidade entre eles e uma FD comum, a que todos parecem estar filiados. Desse modo, defende-se que o desafio não corresponde a um gênero específico, embora figure, entre eles, mas sim o tom que perpassa as produções e configura a cenografia a ser adotada.

As considerações apresentadas são apenas resultados parciais que podem vir a ser aprofundados em outra pesquisa, visto que a pretensão deste trabalho não é apresentar respostas, mas sim sugerir questionamentos sobre a necessidade de desenvolverem-se estudos voltados para o universo da cantoria devido à riqueza apresentada no material coletado. Reconhecendo que o *corpus* aqui analisado corresponde a uma ínfima parcela do material que se encontra à disposição, espera-se, ao menos, que esta pesquisa possa servir como fonte de consulta para tantos outros acervos que esperam por uma possibilidade de serem compartilhados com todos aqueles que estiverem dispostos a enveredar por esse caminho fascinante que permanece em pleno desenvolvimento apesar dos olhares desavisados que insistem em decretar seu fim para um futuro tão breve quanto o nascer do dia que está por vir.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste outras artes*. 2. ed. Recife: FJN, Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.
- ALCOFORADO, Doralice F. Xavier. *A escritura e a voz: um jogo intertextual*. Salvador:EGBA/ Fundação das Artes, 1990.
- AMOSSY, Ruth. O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução Dilson F. da Cruz; Fabiana Komesu; Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.
- ANDRADE, Regina Glória Nunes. *Personalidade e cultura: construções do imaginário*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução Marcelo Silvano Madeira. São Paulo: Rideel, [IV a.C.] 2007.
- _____. *Retórica das paixões*. Tradução Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, [IV a.C.] 2000.
- _____. *Arte retórica e arte poética*. Tradução Antônio Pinto de Carvalho. 14. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [IV a.C.] 1998.
- AUTHIER- REVUZ, Jacqueline. *Palavras incertas: as não-coincidências do dizer*. Tradução Cláudia R Castellanos Pfeiffer *et al.* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.
- AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito*. São Paulo: Ática, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução LAHUD, Michel; VIEIRA, Yara Frateschi. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.
- _____. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UNB, 1999.
- BERND, Zilé. Inscrição do oral e do popular na tradição literária brasileira. In: BERND, Zilé; MIGOZZI, Jacques (Org.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1995.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 2. ed. Campinas, SP: EDUNICAMP, 2004.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Tradução Leila Souza Mendes. Rio Grande do Sul: Editora da UNISINOS, 2006.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Editora da USP, 2006.

_____. *Consumidores e cidadãos*. Tradução Maurício Santana Dias. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.

_____. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Global, 2005.

CHARTIER, Roger. *Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Tradução Maria de Lourdes Meirelles Matêncio. Campinas, SP: Mercado de Letras; ALB, 2003.

DAHLET, Véronique. A entonação no dialogismo bakhtiniano. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

FERNANDES, Frederico. *A voz e o sentido: poesia oral em sincronia*. São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

GADET, F.; HAK, T (Org.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Tradução Bethânia S. Mariani *et al.* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

GAMA, Raimundo Gonçalves. Apresentação. In: RAMOS, João Crispim. *O primeiro cantador da Bahia*. Imprensa Universitária: Feira de Santana, 1999.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. São Paulo: Ática, 2004.

GONÇALVES, João Batista Costa. *Poder e afeto nas narrativas bíblicas: uma análise da construção do ethos discursivo nas parábolas contadas por Jesus*. 2006. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Ceará.

GUIMARÃES, Eduardo. *Texto e argumentação: um estudo das conjunções do português*. 4. ed. São Paulo: Pontes, 2007.

HADDAD, Galit. Ethos prévio e ethos discursivo: o exemplo de Romain Rolland. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução Dilson F. da Cruz; Fabiana Komesu; Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.

HAVELOCK, Eric. A equação oralidade- cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy (Org.). *Cultura escrita e oralidade*. Tradução Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1993.

HEINE, Palmira. *O ethos e a intimidade regulada: especificidades da construção do ethos no processo de revelação da intimidade nos blogs pessoais*. 2006. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia.

LEMAIRE-MERTENS, Ria. *Folheto ou literatura de cordel: uma questão de vida ou morte*. Portiers, 2007. Mimeografado.

_____. *Entre oralidade e escrita: as verdades da verdade*. Portiers, 2007. Mimeografado.

LOPES, Gustavo Magalhães. *De pés-de-parede a festivais: um estudo de caso sobre o repente nordestino na grande São Paulo*. Dissertação (Mestrado). 2001. Universidade Estadual de Campinas.

LÜHNING, Ângela. Música: palavra-chave da memória. In: TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006a.

_____. *Cenas da enunciação*. Tradução Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva *et al.* Curitiba: Criar, 2006b.

_____; Dominique; CHARAUDEAU, Patrick. *Dicionário de análise do discurso*. Coordenação de Tradução Fabiana Komesu. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006c.

_____. *Gênese dos discursos*. Tradução Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2005a.

_____. *Ethos, cenografia e incorporação*. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução Dilson F. da Cruz; Fabiana Komesu; Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005b.

_____. *Análise de textos de comunicação*. Tradução Cecília P. de Souza e Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, [1984] 2005c.

_____. *O contexto da obra literária*. Tradução Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Tradução Maria Augusta Bastos de Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

_____. *Novas tendências em análise do discurso*. Tradução Freda Indursky. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

MATOS, Cláudia Neiva. Anotações para um estudo da palavra poética cantada. In: PARAQUETT, Márcia; REIS, Livia de Freitas (Org.). *Fronteiras do literário 2*. Niterói: EdUFF, 2002.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. “Pipoca moderna”: uma lição — estudando canções e devolvendo voz ao poema. In: TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MOTA, Leonardo. *Cantadores- poesia e linguagem do sertão cearense*. 7. ed. Rio- São Paulo- Fortaleza: ABC, 2002.

_____. *Viroleiros do Norte- poesia e linguagem do serão cearense*. 7. ed. Rio- São Paulo- Fortaleza: ABC, 2002.

_____. *Sertão Alegre- poesia e linguagem do sertão cearense*. 3. ed. Rio- São Paulo- Fortaleza: ABC, 2002.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do discurso. In: _____; BENTES, Anna Christina (Org.). *Introdução à lingüística: domínios e fronteiras*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2003.

NASCIMENTO, Jussara Costa. *Poesia oral ritmada: repentistas, emboladores, griottes*. 2003. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia.

NORDESTINO, Franklin Maxado. *Dadinho botou a Bahia no mapa dos cantadores*. Feira de Santana, 2003.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução Enid Abreu Dobranszky. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2003.

_____. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas, SP: Pontes, 2001.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução Eni Puccinelli Orlandi. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2006.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova Retórica*. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____, Chaïm. *Retóricas*. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

POSSENTI, Sírio. Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Org.). *Introdução à lingüística: fundamentos epistemológicos*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

_____. *Os limites do discurso: ensaios sobre discurso e sujeito*. 2. ed. Curitiba: Criar, 2004.

RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

RAMOS, João Crispim. *O primeiro cantador da Bahia*. Imprensa Universitária: Feira de Santana, 1999.

RAMOS, José Crispim. *A Bahia e os repentistas*. Escola Gráfica N.Senhora de Loreto: Salvador, 1991.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução Flávia M. L. Moretto. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, [1976] 2003.

RUI, Manuel. *Correntes d'escritas*. Póvoa, 2002. Mimeografado.

_____. *Da fala à escrita*. Póvoa, 2003. Mimeografado.

_____. *S. Salvador da Bahia*. Salvador, 2003. Mimeografado.

SANTANA NETO, João Antônio de. *Processo argumentativo: estudo retórico de textos didáticos*. Salvador: Quarteto, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Memória das vozes: cantoria, romanceiro e cordel*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

_____. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999.

SCHERER, Amanda Eloina. Subjetividade, inscrição, ritmo e escrita em voz. In: MARIANI, Bethania (Org.). *A escrita e os escritos: reflexões em Análise do discurso e Psicanálise*. São Carlos, SP: Claraluz, 2006.

SOARES, Magda. *Alfabetização e letramento*. São Paulo: Contexto, 2003.

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

THOMAS, Rosalind. *Letramento e oralidade na Grécia Antiga*. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Odisseus, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. O encanto histórico da palavra cantada. In: TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

TRABATTONI, Franco. Oralidade e escrita em Platão. Tradução Fernando Eduardo de Barros Rey Puente; Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Discurso Editorial; Ilhéus: Editus, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Sônia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Tradução Espanha: Catedra, 1989.

APÊNDICES

APÊNDICE A- Sextilha

Mote: Livre

Enunciadores: Nadinho (E1) e Antônio Maracujá (E2)

VERSO	PÉ	REPENTE	ENUNCIADOR
01	01 03 06	Você diz que é meu amigo Da minha família inteirinha Mas acho que você hoje Daqui para a manhazinha Vai morrer nos meus braços Frente ao povo de Serrinha	01
02	07 09 12	Eu digo na rima minha Vai ser uma bagaceira Esse colega é cansado Não sobe a minha ladeira E daqui pra meia-noite Vou matar essa porqueira	02
03	13 15 18	Você só canta besteira E a ninguém contém respeito Eu sei conceituar tudo Você a nada tem conceito Acho que estou me perdendo Com um frouxo assim do seu jeito	01
04	19 21 24	Você não canta direito E hoje aqui lhe desmantelo Lhe dou uma surra de varas Dou pancada de chinelo Sou acostumado a dar surra Nesse cantador donzelo	02
05	25 27 30	Eu sou forte no martelo Você nunca me dá fim Está claro para o povo Que sou bom você é ruim Que dez de você cantando Ainda não paga a mim	01
06	31 33 36	Hoje aqui vou lhe dar fim Vou lhe tirar do caminho Apanhou de Zé Pedreira E uma surra de Miudinho Passa uma noite cantando Pra perder de Caboquinho	02

07	37 39 42	Você sabe que Nadinho Hoje é peso pesado Você diz que me ensinou Mourão até ser trocado Se você já foi meu mestre Isso é coisa do passado	01
08	43 45 48	Você hoje está lascado Comigo tu geme e chora Vou dar uma surra de peia Vou lhe rasgar de espora Boto uma sela no lombo Me escancho e vou me embora	02
09	49 51 54	Você pula toda hora Igualmente uma pipoca Deixe de tocar viola Volte lá para a estoca Que você não vale a conta Da viola que tu toca	01
10	55 57 60	Só sabes fazer fofoca E eu vou lhe jogar no lixo Eu não vou chamar de bicha Mas posso chamar de bicho Que eu vou lhe botar a sela E o cabeção e o rabicho	02
11	61 63 66	Você quem parece bicho Não toca pinho e nem goza O seu cabelo é a crina De uma jumenta ferosa Daquela que há quinze dias O dono dela não goza	01
12	67 69 72	Você perde a sua prosa Fica bem desconcertado Só anda lá pela rua Fazendo um rebolado Fico com vergonha até De dizer que és viado	02
13	73 75 78	Você tá muito enganado Querendo aparecer Me disse que canta tudo Sabe de tudo fazer Que é o campeão do pinho Então cante que eu quero ver	01

14	79 81 84	Você que não vai crescer Com essa cara tão lisa Eu vou lhe dar uma surra Vou rasgar sua camisa Que esse cantador safado Hoje achou o que precisa	02
----	----------------	---	----

APÊNDICE B- Mote de sete

Mote: Cantador que me enfrenta, morre em menos de uma hora

Enunciadores: Miguelzinho (E3) e Leandro Tranqüilino (E4)

VERSO	PÉ	REPENTE	ENUNCIADOR
01	01 05 10	Cantador, você sabia Que ia cantar comigo E que ia correr perigo, Dava praga e agonia Puxe a sua covardia Dê no pé e vá embora Então vá xingar lá fora Como mulher ciumenta Cantador que me enfrenta Morre em menos de uma hora	03
02	11 15 20	Sou mestre no improviso Há tempo lhe avisei Que hoje aqui chegarei Você vai ter prejuízo Não vai perder o juízo Porém vai levar espora Avise a sua senhora Que eu vou quebrar sua venta Cantador que me enfrenta Não guenta nem meia hora	04
03	21 25 30	O pobre do escurinho Por nome de Tranqüilino Pela força do destino Ele mudou de caminho Pelo dia é Leandrinho Pela noite é Isadora Vê mulher e não namora Se tiver homem ele enfrenta Cantador que me enfrenta Morre em menos de um hora	03
04	31 35	Pode comprar o caixão Completa capela e flores Que eu vou tirar seus valores Hoje morre em minhas mãos Quem antes era um leão Vi morrer sem ter demora Quem antes foi caipora Hoje em dia ele é jumenta Cantador que me enfrenta	04

	40	Morre em menos de uma hora	
05	41 45 50	Eu não vou lhe fazer nada Não vou lhe meter a lenha Porque a nega ta prenha Não vou deixar machucada Oh, dona Chica Pelada Peço socorro à senhora Que o demonhim nasce agora Já tá estorando a placenta Cantador que me enfrenta Morre em menos de uma hora	03
06	51 55 60	Touro metido a valente Mas usa de covardia Sou cantador da Bahia Já nasci pra ser potente Sou bardo do seu repente Você conhece e se escora O jeito é lhe dar agora Novo cristar de pimenta Cantador que me enfrenta Morre em menos de uma hora	04
07	61 65 70	Não conto de modo algum Aquilo que aconteceu Um jegue morto comeu De manhã cedo em jejum De tarde soltou um pum Quase meu tampão estoura Tinha um cachorro lá fora Colocou a mão na venta Cantador que me enfrenta morre em menos de uma hora	03
08	71 75 81	Pensando que é cantador Veio ir contra Tranquilino Um vande show nordestino Que veio pro seu setor Povo do interior Pensa que é metido a Pirapora Se um jegue morrer lá fora Só assim ele alimenta Cantador que me enfrenta Morre em menos de uma hora	04

09	82 86 91	<p>É certo que foi casado Um pobre d'um companheiro Mas é muito cachaceiro Um vagabundo safado Era tanto depravado Que a mulher foi embora Largou aquela senhora Se emancipou com a jumenta Cantador que me enfrenta Morre em menos de uma hora</p>	03
10	92 96 100	<p>Esse cantador imundo Não me vence na cantiga Quando ronca encho a barriga Mas me vende em um segundo Corre que fica corcundo Fala de Nossa Senhora E quando me encontra agora O que falou não sustenta Cantador que me enfrenta Morre em menos de uma hora</p>	04
11	101 105 110	<p>Não existe cantador Pra bater em Miguelzinho Se travessar meu caminho Eu sou um devorador Se bater com esse trator O seu corpo despiora E a sua cabeça estora Seu pescoço se arreventa Cantador que me enfrenta Morre em menos de uma hora</p>	03
12	111 115 120	<p>Já correu de Laurentino Já apanhou de Onildo Se escondeu de Ivanildo E também de Zé Quirino Pensando que Tranquilino Ainda é caipora Apanhou de Zé da Hora Só que ele não comenta Cantador que me enfrenta Morre em menos de uma hora</p>	04

APÊNDICE C- Mote decassílabo

Mote: É burro, maluco ou retardado quem achar que me vence em cantoria

Enunciadores: Paraíba da Viola (E5) e Davi Ferreira (E6)

VERSO	PÉ	REPENTE	ENUNCIADOR
01	01 05 10	Já que eu sou a fera do improviso, Na viola, no verso e no repente Você não vai passar na minha frente Se passar sofre grande prejuízo Nessa hora, colega eu lhe aviso Porque eu sou a fera da Bahia Você e cantador que canta e cria E aqui vai fica desaprumado É burro, maluco ou retardado Quem achar que me vence em poesia	05
02	11 15 20	Em Salvador peguei Antônio Queiroz Em Araci eu dei tapa em Zé Pedreira Em Valente eu ataquei Lavandeira E ainda fiz o coitado perder a voz E Curió que diz que cantou veloz Eu peguei o safado em Água Fria E miguelzinho marcou hoje, esse dia Pois eu vim pra matar esse safado É burro, maluco ou retardado Quem disser que me vence em cantoria	06
03	21 25 30	Para mim tu não passas dum otário Cantador eu vou te dizer agora Eu nestante te lasco na espora Vou fazer tudo que é necessário Você está fazendo o contrário Porque nunca mostrou categoria Mostra aí toda a sua garantia Porque eu sou poeta preparado É burro, maluco ou retardado Quem achar que me vence em cantoria	05
04	31 35	Vocês nenhum compreende o meu valor E nem sabe o lugar que eu nasci E nem sabe porque eu vim aqui Me mudei pra capitar Salvador É porque eu fui feito pelo um cantador E nasci pra viver de cantoria E quem achar que é monstro na Bahia Venha aqui para sofrer do meu lado É burro, maluco ou retardado	06

	40	Quem achar que me vence em cantoria	
05	41 45 50	Mostra aí para o povo o seu poder Que o povo presente está ouvindo Com certeza também me aplaudindo Mas eu vim aqui para dar prazer Você veio para aborrecer E só tá falando muita heresia Mostre toda sua categoria Pra deixar esse povo animado É burro, maluco e retardado Quem achar que me vence em cantoria	05
06	51 55 60	Meu colega eu aprendi a cantar Foi com seu Romano do Teixeira Conversei com Nacinho da Catingueira E com Antonio do Aboio me ensinar É por isso que eu lhe vim lhe praticar Que pegar nem viola não sabia Não avisam porque é covardia Que esquece do que comeu no passado É burro, maluco ou retardado Quem achar que me vence em cantoria	06
07	61 65 70	Eu nasci pra bater em cantador E você nessa hora é mais um Vou bater até no verso comum Eu já vi que você não tem valor Pode ficar lá mesmo em salvador Fique lá na capitá da Bahia É o lugar que só tem bestologia E você tem que ficar desse lado É burro, maluco e retardado Quem achar que me vence em cantoria	05
08	71 75 81	Meu colega eu só tô lhe informando Que cantando ao meu lado é um perigo E você tenha cuidado comigo Que eu já to começando é me arretando Meu colega, quando eu to cantando Vem um anjo do céu que guia E meu trabalho tem maior garantia E meu serviço num sai um verso errado É burro, maluco e retardado Quem achar que me vence em cantoria	06
09	82	Você está dizendo que é maior Mas o povo presente está notando Você canta aí tão gaguejando Por enquanto eu estou sendo o melhor	05

	86	E o colega está sendo o pior Que não mostra nada de garantia Cadê a tua categoria Que eu só vejo um sujeito derrotado É burro, maluco e retardado	
	91	Quem achar que me vence em cantoria	
10	92	É melhor que você solte a viola Novamente volte a sua manada Para roça e trabalhar na enxada Ou na esquina pedir esmola	06
	96	Que comigo você não se controla Que eu não deixo Você grita, você berra e hoje pia Mas vai ter que cair no meu machado É burro, maluco ou retardado	
	100	Quem disser que me vence em cantoria	

APÊNDICE D- Desafio em mote de sete

Mote: Eu lhe deixo espedaçado

Enunciadores: Antônio Queiroz (E7) e Lavandeira (E8)

VERSO	PÉ	REPENTE	ENUNCIADOR
01	01 05 10	No dia que eu me zangar Vou pegar o Lavandeira Pra região sisaleira Começar a esbagaçar A surra que eu vou lhe dar O corpo fica quebrado O dedo fica aleijado A boca fica doente Em Serrinha ou em Valente Eu lhe deixo espedaçado	07
02	11 15 20	Você pra cantar comigo Precisa ver logo o peso Cante aí de olho teso Que eu também toco perigo Sou cantador, sou teu castigo No repente improvisado Pra cantar bem animado Seja no lugar que for Respeite esse cantador Lhe deixo espedaçado	08
03	21 25 30	Você tem a minha cor Mas não era para ter Porque lhe falta o saber E o dom de conhecedor O nome de cantador De artista renomado De cantador consagrado De ordeiro e de amigo Se facilitar comigo eu lhe deixo espedaçado	07
04	31 35 40	Eu sou valente, eu brigo Com quem eu tenho costume Você também tem ciúme Debaixo deste abrigo Repare o que eu lhe digo Lhe deixo desmantelado E de pé deixo pisado Na cantiga de viola Você ouve e se atola Eu lhe deixo espedaçado	08

05	41	Arrebente a viola O coteba (...) Pegue seu cavalo e pifa Sua mente descontrola	07
	45	Não tem nada na cachola O juízo tá ocado E pra tá lá do meu lado Tem vezes que me atrasa Se pisar na minha casa	
	50	Eu lhe deixo esbagaçado	
06	51	Você vai pisar em brasa Que comigo é diferente Na matéria de repente Hoje corto a tua asa	08
	55	Você não vai ni minha casa Que você é cabra safado Eu lhe deixo derrotado Comigo é diferente Rebento a boca e o dente	
	60	Eu lhe deixo esbagaçado	
07	61	Esbagaçado já é Não precisa força fazer Que Queiroz pra lhe bater Só falta ganhar mais pé	07
	65	E se vier pisar meu pé Irá sair derrotado Talvez até sepultado Pra verdade ser o morto Cantador que canta pouco	
	70	Eu deixo espedaçado	
08	71	Você também já tá rouco Você para mim na parada Quer dizer não canta nada Tua cabeça é um coco	08
	75	A cantiga é um sufoco Você entra, camarada Com jeito e calma e cuidado E eu te deixo preparado Na cantiga, ah, eu peço Pra cantar eu desempenho	
	81	Eu te deixo esbagaçado	
09	82	Mostro o valor que tenho Cantador nenhum supera Esse Lavadeira já era Só dá pra montar engenho	07

	86	Ou então riscar desenho Mesmo assim mal desenhado Que para o improvisado Ele é pequeno demais Saia daqui, satanás	
	91	Eu lhe deixo espedaçado	
10	92	Mas você não canta mais Do jeito também que eu canto Não planta também o que eu planto Seu verso não é colocais	08
	96	Você no meio dos animais Já está despreparado Eu te deixo enrolado Na cantiga de repente Eu mostro ser inteligente	
	101	Eu lhe deixo espedaçado	
11	102	Eu sim sou cabra potente Tanto falo como canto Nos dois itens eu garanto E você vem de Valente	07
	106	Pra fazer vergonha à gente Pra me fazer derrotar Vai voltar sem ser mandado Pra sua terra natal Quem comigo passa mal	
	111	Eu lhe deixo espedaçado	
12	112	Eu lhe boto em meu curral Lhe dou uma surra de peia Lhe tiro da casa alheia E lhe deixa ilegal	08
	116	Você já vai passar mal Você se vê enrolado Boto fogo nesse coitado E ele não tem diploma Seu prestígio eu ligo e toma	
	121	Que eu lhe deixo esbagaçado	
13	122	Ele sofre de glaucoma Um olho dele é ruim Que quando olhou pra mim Observei o tracoma	07
	126	Entrei em estado de coma E se ele não for cuidado Vai é de vir a finado E eu não faço a sepultura Porque é mentira pura	
	131	Eu lhe deixo espedaçado	

14	132	O meu repente é bravura Do jeito que eu já pensei Do cantor eu já cantei Dentro da verdade pura	08
	136	Já demonstramos cultura No repente improvisado Agora com mais agrado Você cantou e eu cantei Você parou e eu parei	
	141	Eu lhe deixo esbagaçado	

APÊNDICE E- ENTREVISTA COM PARAÍBA DA VIOLA

Entrevistadora- Pesquisadora

Entrevistado- Paraíba da Viola (Antônio Tenório Cassiano)

Entrev.- Hoje são 13 de dezembro de 2005, vou fazer minha primeira entrevista com Paraíba da Viola. A gente vai fazer algumas perguntas sobre o projeto Circuito da Viola, sobre a importância disso pra vida dele. Boa noite, Paraíba.

PV- Boa noite, professora.

Entrev.- Eu queria que você me cedesse uma entrevista. É possível?

PV- É um prazer pra mim.

Entrev.- Posso gravar?

PV- É um prazer pra mim.

Entrev.- Tá bom. Obrigada. Eu queria começar sabendo seu nome, de onde você é.

PV- Meu nome completo é Antônio Tenório Cassiano, conhecido na Bahia como Paraíba da Viola. Eu nasci em 1942, num sítio chamado Bom conselho, no município de Teixeira do Paraíba, que é o município de Maturéia. Hoje estou com 63 anos e meio e venho nessa batalha poética há 20 anos.

Entrev.- Paraíba, eu queria que você me falasse sobre como o repente começou a fazer parte da sua vida, quem lhe influenciou, quem lhe incentivou. Como é que isso aconteceu?

PV- Além de eu ser filho de um cantador de coco e de embolada, eu sempre promovi a cantoria na minha casa. Eu vi que meu pai promovia a cantoria na casa dele, desde menino que eu me criei assistindo os cantadores do passado, da velha guarda e quando eu me casei eu comecei a promover a cantoria na minha residência, despertando ainda mais a minha idéia poética, o que em geral acontece com todos os cantadores.

Entrev.- Certo.

PV- Eu vim da Paraíba sem cantar repente, mas sou poeta desde menino, pois, se não for poeta desde menino não canta. Aqui foi que eu comecei a exercer minha arte que Deus me deu e venho nela até hoje.

Entrev.- Tem algum cantador que tenha lhe inspirado, que lhe serve como exemplo?

PV- É o seguinte, tem demais porque isso aí ninguém ensina, não precisa falar mas um pratica o outro, um cantador incentiva o outro, o cantador ajuda. Eu tenho um colega chamado Bem-te-vi lá no interior que você vai ter a honra de conhecer, gente muito boa que eu já citei duas vezes nas entrevistas na Rádio Sisal de Conceição do Coité. Eu agradeço estar no nível que eu estou, gravando CD, sendo conhecido na capital, cantando nos melhores ambientes da capital,

nos melhores hotéis da capital, no Hotel da Bahia, no Othon Palace Hotel, no Fiesta, aquele lá do Itaigara, todos esses hotéis, minha querida, eu agradeço a parte de Deus a Bem-te-vi porque quando eu comecei ninguém queria cantar comigo porque eu já era bebo e não sabia cantar repente e Bem-te-vi sustentou a barreira cantando de graça comigo. Cada um colhe o que planta, porque Bem-te-vi o que plantou eu disse também. Se ele tivesse me abandonado como os outros fizeram eu não teria começado a cantar, pois não tinha companhia, então não teria me tornado o que sou. Então esse colega me incentivou muito, me inspirou e hoje minha inspiração vem dos cantadores com quem trabalho, desses CDs de grandes cantadores que andam no circuito. Cada dia eu tenho mais uma prática através desses CDs que eu vendo.

Entrev.- E hoje que você já é um cantador conhecido, já tem os seus CDs gravados, já faz parte dos festivais, com que temas você prefere trabalhar e por quê?

PV- Todos os temas. Cantador não pode dizer eu prefiro esse tema, eu gosto é desse tema, não, cantador tem que cantar todos os temas, depende do que o povo mandar e que Deus me liberar pra cantar.

Entrev.- Tem algum que você tenha mais facilidade?

PV- É o seguinte, o cantador que vive da arte tem facilidade com todos porque a sextilha é muito boa de cantar, o mote de sete, o de dez é a mesma coisa. Com a ajuda de Deus ele tem facilidade com todos.

Entrev.- Hoje em dia você faz arte de um movimento chamado Circuito da viola, né? Fale um pouco sobre o movimento, como foi que você começou a participar dele.

PV- Olha, minha filha, esse Circuito da viola é um problema. Esse Circuito da Viola surgiu quando eu estava na barraca no Recanto da Viola mais Antônio Queiroz e a gente tava combinando e eu disse: Queiroz, por que a gente não faz como estão fazendo esses poetas da Paraíba e de Pernambuco? Ele disse: Como? Eu disse: Que eles lá tão fazendo assim...tão fazendo eu vou de graça pro seu, você vem de graça pro meu. Ele disse: Isso é bom mesmo, vamos bolar isso aí. Quando saiu essa conversa Caboquinho mais João Ramos chegaram lá em Serrinha, aí a gente citou a conversa a eles, aí Queiroz disse vamos marcar uma reunião. Botaram logo Caboquinho como presidente do Consórcio da Viola. Quando saiu a conversa, dizem quem se ateu foi Caboquinho, mas sabe por quê? Eu disse a Antônio Queiroz mesmo, é por que só aparece o nome do grande, mas você lembre que quem deu o nome a você fui eu antes de Caboquinho mais João Ramos chegar. Você podia até dizer foi iniciativa de Paraíba da Viola e aproveitada por João Ramos e Caboquinho, mas meu nome não saiu. Eh, então são essas coisas que eu tenho que dizer, mas eu vivo bem assim mesmo, eu sou cativo da cultura, eu jamais eu quero uma inimizade dentro da cultura. Era o Consórcio da Viola, mas depois

Caboquinho não quis mais juntamente com João Ramos e fizeram uma reunião pra acabar. Na hora que eles disseram tá acabado, aí Queiroz disse tá acabado, mas aqui nasce o Circuito agora e isso ainda é um grande problema entre Queiroz, Caboquinho, Miguelzinho, houve umas intrigas ainda, mas graças a Deus hoje tá tudo bem. Caboquinho agora se precisa ainda canta mais a gente no Circuito, já está fazendo cantoria com Queiroz, comigo e agora mesmo, com fé em Deus, dia 14 eu vou cantar com ele em Feira na Casa do Sertão e no dia 15 eu vou cantar no município de Angüera, num povoado chamado Queimada Grande, a terra de Zuzu, se Deus quiser.

Entrev.- Na sua opinião, quem é que faz, como você disse, com que alguns cantadores sejam conhecidos como os grandes e outros não?

PV- É porque tem cantador que canta mais que outros, estuda mais, a gente que canta sabe que o cantador precisa ter conhecimento geral. Eu mesmo não tenho conhecimento geral. O cantador que se torna maior que o outro é esse, o que canta mais, que se inspira mais, que tem mais criatividade do que o outro, então esses são os grandes. Tem a humildade também, que sendo humilde ele se torna um cantador grande, enquanto outros avançam na fama e no nome, nem que não cante, mas tem nome só.

Entrev.- O que você acha que torna difícil hoje em dia promover um festival, organizar um festival, quais são as dificuldades mais encontradas?

PV- Olha, filha, sabe o que é? É que os governantes da Bahia não ajudam o festival. Eu tive a honra de conseguir esse CD patrocinado pela Secretaria de Cultura do Estado, mas se eu for atrás de um festival, de dinheiro pra financiar um festival ela não patrocina de maneira nenhuma. O prefeito aí do interior você fala, ninguém tem dinheiro pra organizar um festival. Tem dinheiro pra colocar uma banda na rua, um trio-elétrico, mas pra organizar um festival não tem. É essa dificuldade e o comércio também não ajuda.

Entrev.- E como você acha que o governo poderia passar a estimular?

PV- Que eles fossem poetas como muitos governos que tem lá na Paraíba, no Ceará, em Pernambuco. O governo de Pernambuco faz a eliminação e o encerramento em Recife, como aconteceu agora há pouco tempo. É que a Bahia não é poética o quanto o norte é. Se fosse, era fácil, mas isso é muito difícil fazer. Pra ganhar uma cantoria na Bahia a gente tem que falar lá no nome de pessoa pra poder vir pagar um real. Os governantes não apóiam, o comércio não apóia. Eu disse antes e repito. Você vai fazer uma cantoria de bandeja aqui hoje e tem que falar no nome da pessoa pra ela lhe pagar um real. Isso é uma vergonha. Muita gente na Bahia acha que o cantador não é nada. Que o cantador não é um artista. Acha que um artista só é quem anda aí nu em cima de um palanque cantando, pinotando, fazendo palhaçada, de brinco

na orelha, é isso. E eu respeito o governo que apóia aquele também, mas devia apoiar a nossa cultura também, não apoiar um e deixar outro. A dificuldade é só essa porque lá pra Paraíba você escuta um CD de Geraldo Amâncio mais Valdir Teles, que é a cantoria em uma fazenda, que não fala em dinheiro. A bandeja está lá, mas todo mundo vem pagar sem ninguém precisar pedir. E quem paga a sextilha deixa o dinheiro de pagar o mote que peça, um desafio, uma vaquejada, qualquer outra coisa, um beira-mar, um martelo. Tudo isso é pago por fora. Aqui não. Aqui a pessoa paga um real e quer que a pessoa passe a noite todinha cantando pra ele, quer fazer do cara um escravo. Então é muito difícil. Vive quem tem paixão, quem tem amor pela cultura, como eu. Então é como eu estava dizendo, nunca tive um centavo de lucro do Consórcio da Viola pro Circuito. Nunca. Tenho tirado do bolso, mas tenho honra em fazer isso pra segurar a cultura da gente. Eu canto nesses festivais, mas nunca arrumei um trocado de fósforo com o dinheiro desses festivais que a gente faz. Quando é festival particular como esse de Feira de Santana, que não é do Circuito, aí não, a gente vai ganhando. Esse mesmo que a gente faz, com os poucos patrocinadores que arrumamos não sobra nada. Então a gente tira é do bolso pra pagar as despesas como aquele que você foi, lá no povoado Nova Esperança. E esse ano vai do mesmo jeito.

Entrev.- E como você acha que vocês poderiam valorizar mais esse trabalho?

PV- Eh, filha, é o seguinte, eu acho que nós não podemos valorizar mais do que o que a gente faz. Se a gente divulga, faz o cordel, grava, canta, vai aonde o povo chama, então, pra gente valorizar mais esse trabalho, eu agora volto atrás, não podemos valorizar e podemos. Bastava que o governo tivesse um fundo de participação na cultura da gente, então poderíamos valorizar mais porque teríamos renda pra fazer esses festivais, congressos e congressos.

Entrev.- Quais são as características, Paraíba, que são mais marcantes num cantador experiente? O que é que ele tem de diferente?

PV- É o que eu disse, minha filha, porque a experiência é o que ele tem em si, é ele estudar, ler. Você vê, cantador tem obrigação de assistir até novela. A pessoa fala que quer que cante sobre tal novela, então, ele tem que saber o que é que se passou naquela ali. Esse é o cantador experiente. Antônio Queiroz é um dos cantadores mais experientes da Bahia. Ele chega na sua casa, se tiver vinte livros na sua estante, e se ele tiver intimidade com você, pega em todos os vinte. Às vezes não lê nem uma página de cada um, passa o olho na metade de uma página, de outra, mas olha todos eles. Então, esse é o cantador experiente.

Entrev.- E o que faz com que um cantador que está começando agora seja aceito no grupo, faça parte do circuito. Como é que isso acontece?

PV- Acontece como o Som da viola, menino novo, que está chegando e a gente que está no fim da picada, como se diz, tem muito prazer e o incentiva muito porque nós saindo é obrigado que a nova geração fique pra poder não se acabar. É isso que sentimos mais no novo quando chega.

Entrev.- O que não pode faltar num cantador? Você já falou sobre a experiência, sobre a criatividade, como é que isso se faz perceber na hora do improviso?

PV- O que você pedir ele cantar, o tema que você der ele cantar, já sabe que é um cantador experiente.

Entrev.- E no caso dos festivais, onde vocês não sabem o que vão cantar, tudo é sorteado na hora, como é? Você faz alguma preparação, você ensaia com seu parceiro, você pensa nos temas, como é que isso acontece?

PV- Não, não ensaia, até porque eu não sei o que tem na caixa. Se for uma coisa que a gente ensaia deixa de ser repente e se chama cantador de repente. Um Cd desse meu, isso aí não é mais repente. O estilo de repente é tudo imediato, mas não foi repente tudo eu que escrevi mais Antônio Queiroz, ensaiamos tudinho, decoramos, depois gravamos. Todo CD, a não ser que grave no palco, então nós não pudemos. Isso aí eu não sei o que tem aí. Ninguém sabe a não ser Bule-Bule. Vamos saber quando subir ao palco, quando o locutor abrir a carta, ler, aí que a gente vai saber.

Entrev.- O que é importante para que uma dupla se saia bem, para que haja uma sintonia entre os dois parceiros?

PV- Olhe, deve se combinar toada.

Entrev.- O que é toada?

PV- A toada é a melodia, viu? Com que toada nós vamos cantar a sextilha? Tal toada. Com que toada nós vamos cantar o mote de sete? E o de dez é martelo, aí não tem toada, qualquer uma que a gente quiser, então, só é isso a combinação, afinar as violas iguais, tocar um baião igual, parar na hora certa, começar na hora certa, então isso é muito importante.

Entrev.- Tem alguma dica que um dê pro outro sobre o momento em que um vai terminar, que o outro vai começar, quem começa, quem termina?

PV- A gente pergunta. Quem sai na sextilha? Sou eu. Eu saio na sextilha você sai no mote de sete, eu saio no dez, você sai no último gênero, isso aí é combinação mesmo.

Entrev.- Você acha que no repente a viola, ela é apenas um acompanhamento, o mais importante é o improviso, é o que é dito, é a palavra, ou a viola é tão importante quanto o que é dito?

PV- A minha viola, minha filha, ela me tem a mesma importância da minha esposa. O amor que eu tenho pela minha esposa eu tenho pela minha viola. Porque na minha viola é que eu mato minha saudade, só à viola eu revelo as minhas mágoas do passado, o que eu sofri no passado. Os maus momentos, os bons momentos ... só na viola eu canto. Se não fosse a viola eu não lavava o peito dessa maneira.

Entrev.- Paraíba, eu vou aproveitar sua declaração de amor à viola pra agradecer pela entrevista cedida, viu, espero que eu possa contar com a sua ajuda sempre que for necessário, muito obrigada mesmo.

PV- Andréa, você sabe, pode até não acreditar, mas eu tenho você enquanto de filha. O amor que eu tenho por você é o amor que eu tenho por uma filha, e talvez não seja nem a toda filha, viu? Eu estou a sua disposição, não só aqui, não só lá na minha barraca como na sua residência, onde você tiver pode me ligar: Paraíba, venha cá que eu preciso de você aqui. Vá tal dia, em tal canto que eu tiver que eu preciso de você. Se você quer ver se é ou se não é, você experimenta um dia.

Entrev.- Brigada, querido.

Salvador, 13 de dezembro de 2005

APÊNDICE F: Entrevista com Antônio Queiroz

Entrevistadora- Pesquisadora

Entrevistado- Antônio Queiroz

Entrev. - Boa tarde, seu Queiroz.

AQ- Boa tarde, Andréa.

Entrev. - O senhor autoriza que eu grave essa entrevista?

AQ- Claro. Esse é um dever nosso, além de ser um prazer.

Entrev. - Muito obrigada. Podemos começar?

AQ- Podemos.

Entrev. - Ok. Eu queria que o senhor começasse falando seu nome, de onde o senhor é.

AQ- Bom, meu nome próprio é Antônio José de Queiroz. Sou do povoado de Ladeira que até cinco anos atrás pertencia ao município de Serrinha, hoje Barrocas. Filho de José Pedro de Queiroz e Dona Rosa Queiroz de Carvalho.

Entrev. - Como é que começou a sua relação com o repente?

AQ- Lá no Sertão, na minha época de criança tinha poucos. Lá em Serrinha praticamente não existia, mas em Feira de Santana apareceram dois cantadores que vieram de outros estados do Nordeste e aí começaram a fazer trabalho com Dadinho, que é serrinhense, mas que morava em Feira e Caboquinho e nós começamos a ouvir através de rádio. Agora o contato mais próximo mesmo, de ir em cantorias e tudo, nós só viemos ter depois de dez, doze anos de idade é que eu comecei a ir em algumas cantorias feitas inclusive na minha área lá em... onde meus pais residiam e residem até hoje, com o Lourinho que foi o primeiro cantador de Serrinha, Vadinho, do correio, como era chamado e Serginho Laranjeiras, que era o mais famoso e o outro era já Caboquinhinho e depois João Argeu que também é de outro estado do Nordeste, não me lembro qual e aí cantaram lá na região e a gente foi ganhando mais intimidade com a cantoria e foi despertando o interesse.

Entrev. - E a cantoria aqui na Bahia começou por onde e com quem?

AQ- Bom, não se tem esse registro, eu mesmo não tenho... para te dizer com muita certeza, mas os mais velhos mesmo são Dadinho, que nós conhecemos, e esse próprio Joãozinho e Lourinho, aí houve João Venâncio na cidade de Piritiba, Cosme Ribeiro. Esses começaram a fazer as primeiras cantorias lá na nossa região incentivados já por Apolônio Belo e por Cabral, Elias Cabral que apareceram lá por lá e levaram eles para fazer os furos e aí causou interesse neles e eles não pararam mais, continuaram.

Entrev. - E tem algum cantador que tenha inspirado o senhor, que tenha servido de exemplo, alguém que o senhor pensou para começar a cantar?

AQ- Tem, é... Dadinho mesmo foi, além de ser assim um cantador que através dele eu comecei a me interessar pela cantoria por ser o primeiro que eu vi em rádio, né? Agora para me botar mesmo na estrada aí já foi o Zé Pedreira ao lado de Dadinho, inclusive há 30 anos atrás eu fiz a primeira cantoria oficial da minha vida, lá com Zé Pedreira, três dias depois eu já estava na rádio, no programa de Dadinho e Zé Pedreira, então Dadinho sempre é citado por mim como um precursor de toda a história da minha carreira e Zé Pedreira como mestre.

Entrev. - E no meio disso tudo como foi que surgiu a idéia do circuito da viola, Circuito Baiano da Viola?

AQ- O Circuito Baiano da Viola surgiu devido às dificuldades enfrentadas pelos cantadores da Bahia. A Bahia tinha o grande festival de Feira e esse era certo, todos os anos. Aí acontecia esporadicamente em Serrinha alguns anos, Riachão de vez em quando e mais nada e Salvador, poucas vezes. Com o decorrer do tempo e as dificuldades aumentando, a ruindade dos políticos de cada cidade, os festivais acabaram. Continuou tendo só em Feira de Santana o único que não parou. Então, nós teve a idéia de fazer o Circuito Baiano da Viola que a princípio não era o CBV, tinha outro nome quando o criador foi Caboclinho, Paraíba, Leandro e eu que fizemos uma reunião em Serrinha e aí nasceu esse movimento.

Dois anos, três anos depois, acharam que não devia Feira de Santana continuar participando e fizeram uma reunião em Riachão de Jacuípe quando Feira saiu e muitos aderiu à idéia dos poetas de Feira e também saíram, porém ficou um número de núcleos em que dava para continuar por sair uma dupla ou duas não vai morrer o movimento e eu me levantei e criamos o Circuito Baiano da Viola que é esse atual e aí na mesma hora cinco cidades aderiu à nossa idéia, agora o que é dificuldade: cachê! Outra dificuldade não se tem, porque elaborar todo mundo sabe elaborar; saber o que é um festival, todo mundo sabe, aí tem inclusive como fazer: receber os colegas, o tratamento, essas coisas, agora o dinheiro não tinha e nasceu essa idéia da seguinte maneira: o circuito nós temos hoje seis duplas nele: eu e meu colega que representamos Valença, nós vamos em cinco festivais sem cachê e essas outras cinco duplas vão no nosso e nos demais e aí é a única maneira de a gente hoje ter seis festivais na Bahia, pelo circuito e mais Feira de Santana e mais alguns que surgem independente do circuito, então só teremos hoje o quê? Praticamente só Feira de Santana fazendo festival na Bahia.

Entrev. - E no circuito, para organizar os festivais, como é que vocês elaboram os motes? A estrutura é sempre a mesma?

AQ- É sempre a mesma. A única coisa que muda no circuito é essa de não ter dinheiro. O cantor já sabe: vai pra lá e tem que levar o dinheiro de ida e volta no bolso porque ele não tem o cachê como tem nos que não são do circuito. Agora a maneira é a mesma, a fórmula é a mesma, o mesmo padrão, a única coisa que modificou de uns dias para cá é sobre o julgamento que hoje nós não temos medo de jurados, os próprios cantadores se unem entre si: isso para evitar um grande problema que vinha acontecendo de cantadores não serem classificados e aí atribuir a sua derrota à mesa de jurados e dizer palavras terríveis e xingamentos, com algum jurado que não merecia ouvir isso, principalmente quando estava colaborando conosco. Aí Papada e Bule- Bule lançaram essa idéia e vingou: nós mesmos nos julgamos, então se houver um xingamento é entre um cantor e outro e não com pessoas que tá lá colaborando, tão lá colaborando e ainda serem xingados, né? Aí fica muito difícil.

Entrev. - Como é que se dá a avaliação, porque vocês atribuem pontos, não é? Para cada cantor atribuem esses pontos, vocês levam em conta o quê?

AQ- Olha, o que exige no regulamento de todos os festivais de quando eu me entendo até hoje são três itens: métrica, rima e oração, são três itens julgados. Agora, daí ramifica, as coisas surgem. Talvez um que é bom de métrica não seja feliz no dia e se atrapalhe e acontece também outros itens e ele termina a perder para um que ele nem imaginava que fosse campeão naquele dia ou talvez nunca na frente dele.

Entrev. - Mas na hora de elaborar os motes para cada festival, quando o senhor vai elaborar, do lugar onde o senhor é responsável, quais são os princípios que vocês têm? Vocês levam em conta o quê?

AQ- Olhe, os mais usados continuam sendo aqueles: sertão, saudade, amor de mãe, amor de mulher, amor a filhos e Sertão. O Sertão é o que mais a gente usa: a natureza, principalmente lá no Sertão e depois a gente busca um fato atual: uma guerra, uma catástrofe, um desastre... Outra coisa que se usa também é o futebol: a Copa América, Libertadores das Américas, Copa do mundo. O que vem acontecendo na época costuma se botar também como tema para os motes e aí não dificulta nada, a gente tem prática nisso e é facinho de fazer.

Entrev. - Os gêneros são sempre os mesmos?

AQ- São sempre os mesmos, agora a gente nos festivais, por exemplo, em Valença, os que a gente bota esse ano no próximo ano só se repete aqueles básicos como a sextilha, o mote de sete, o mote de dez que não tem como mudar... muda o mote mas a modalidade não e aí aquelas outras: boi na cajarana, falta um boi, vaqueiro!, martelo agalopado, essas a gente costuma mudar para não ficar repetitivo.

Entrev. - O senhor falou que para avaliar um festival vocês levam em conta a rima, a métrica e a oração, né? Baseado nisso, quais são as características que um cantador precisa ter para ser considerado um bom cantador?

AQ- Essas três coisas, se falamos no cantor, ele tem que estar preparado na métrica e muitos bons cantadores não são metrificados: o trabalho deles não é metrificado, mas muitas vezes um crescimento dele nos outros itens supera porque ele não metrificou e termina ganhando para um metrificado que não cantou, não fez rima certa, não colaborou, não cantou o que foi solicitado. Agora para ser mesmo um bom cantador ele precisa dessas três coisas além de outras, mas já que estamos falando nelas, essas três são indispensáveis para ser realmente um bom cantador.

Entrev. - E onde é que fica a criatividade, qual é o valor que a criatividade tem na produção do repente?

AQ- A criatividade é a principal, pois sem ela o cantador não anda, por isso que a gente chama esse fator a criatividade se atribui à inspiração, então se um cara tiver inspirado naquele dia, ele cria facilmente qualquer rima que lhe é pedida senão não vai para lugar nenhum e acha dificuldade no trabalho.

Entrev. - Ok. A gente vai parar um pouquinho, daqui a pouco a gente volta.

Salvador, 23 de junho de 2007.

APÊNDICE G- Fotos do XVIII Festival de Violeiros de Serrinha



APÊNDICE H- DVD do XVIII Festival de Violeiros de Serrinha