

## UM OLHAR ANTROPOLÓGICO E PSICANALÍTICO PARA AS MATRIZES SIMBÓLICAS NA PERFORMANCE DO REPENTE NA CANTORIA DE VIOLA.

Marcelo Vieira da Nóbrega; Edmilson Ferreira dos Santos; Beliza Áurea de Arruda Mello

*Universidade Federal da Paraíba – vi2002@uol.com.br*

*Universidade Federal da Paraíba – edmilsonrecife@gmail.com*

*Universidade Federal da Paraíba - beliza.aurea@gmail.com*

É vasta a riqueza de simbolismos presentes durante a performance na cantoria de viola: corpo, voz, espaço e tempo cartografam uma vocalidade, cujas dimensões visuais apenas exteriorizam uma complexa rede de símbolos que perpassam memória, (in)consciência, pensamento, linguagem, tudo simploriamente resumido no que alguns repentistas – por via do senso comum – denominam de “dom”; outros, apenas “técnica”; já outros uma fusão de ambos. Por outro lado, há questões teóricas abertas, ligadas à performance no improviso do repente de viola, que se impõem como relevantes e procedentes, tais como: quais são as matrizes, ligadas ao (in)consciente, ao pensamento, e/ou à linguagem que definem o improviso? É puro dom, como afirmam os repentistas, uma categorização de “privilegiados pela divindade”, como ratificam, ainda, alguns repentistas ou o próprio senso comum? Ou não seria um estado de pura técnica, construída pelo tempo? Para buscar responder a tais questionamentos, neste trabalho, importantes serão os suportes teóricos de Durand, à luz da sua teoria da imaginação simbólica, bem como das concepções de performance e vocalidade de Zumthor (2010); das contribuições do fenomenólogo Merleau-Ponty, responsável pelas interferências do chamado pensamento de base interior, definidor da linguagem poética, para quem a posse desta é compreendida em primeiro lugar como a simples existência efetiva de ‘imagens verbais, quer dizer, de traços deixados em nós pelas palavras pronunciadas ou ouvidas, quer sejam traços corporais, quer eles se depositem em ‘um psiquismo inconsciente. Em outra vertente, todo o processo criador provém de uma a imagem poética, de uma consciência criadora, marca de uma fenomenologia elementar, microscópica, que vem antes do pensamento, e que emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem

(83) 3322.3222

contato@sinalge.com.br

**www.sinalge.com.br**

tomado em sua atualidade, base da teoria de Bachelard (1993). Portanto, corroboram-se tais perspectivas com a proposição de Levy-Strauss para quem seria inconcebível se pensar em um fenômeno sociológico sem a presença do psíquico. Segundo este autor é este ao mesmo tempo simples elemento de significação para um simbolismo que o ultrapassa. Busca-se investigar que, em tese, não haveria repente sem ato (in)consciente, memória. Ao discorrer acerca da chamada teoria do inconsciente coletivo Jung (2002) afirma que nosso inconsciente é um sujeito atuante e padecente, cujo drama o homem primitivo encontra analogicamente em todos os fenômenos grandes e pequenos da natureza. A pesquisa, de natureza essencialmente etnográfica, encontra-se em andamento e parte de um corpus de gravações de fragmentos de cantorias de viola em períodos distintos.

Palavras-chave: Cantoria de viola, Improviso, Simbolismo, Imagem poética, (In)consciente criador.

## I. INTRODUÇÃO

O cenário primeiro, motivador deste trabalho, se insere na praça central da cidade de Afogados da Ingazeira, em Pernambuco, um dos berços maiores da cantoria de viola, no chamado Pajeú das Flores, extremo sertão desse estado. O dia é 03/09/2014, precisamente às 16h30, circunscrito no locus de tensão maior, no velório e despedidas finais do repentista João Paraibano, em praça pública, momento em que – sob a forma de homenagem, em meio a uma multidão que se espremia neste local – um grupo de repentistas comandado por Sebastiao Dias, Rogério Meneses, Zecarlos do Pajeú, Adelmo Aguiar, Diomedes Mariano e Heleno da Silveira improvisam um conjunto de sextilhas<sup>1</sup> em homenagem a um dos grandes ícones da cantoria de viola, João

---

<sup>1</sup> A Sextilha é uma estrofe com rimas deslocadas, constituída de seis linhas, ou seis versos de sete sílabas. Na Sextilha, rimam as linhas pares entre si, conservando as demais em versos brancos (sem rima obrigatória). (Cf. em <https://poesiaecordel.wordpress.com/metricas/>). Data da consulta: 28/09/2016.

Paraibano<sup>2</sup>, morto dias após ser atropelado em Afogados da Ingazeira. A câmera<sup>3</sup> se movimentava freneticamente como que em busca do melhor ângulo de captação da emoção. A tensão é explícita e a tristeza e comoção afloram nos rostos captados pelo amadorismo (nervosismo?) do cinegrafista. Os repentistas se revezam, nas sextilhas, em performances<sup>4</sup>, cujos efeitos são bem defendidos por Glusberg: “a performance é fonte de numerosos fantasmas psicológicos que tocam a interioridade do sujeito e põe em crise sua estabilidade; estabilidade – literalmente falando – que se fundamenta na repetição normalizada de convenções gestuais e comportamentais.” (GLUSBERG, 2008, p. 65). Gestos e comportamentos, à luz do que G. H. Mead (apud GEERTZ, 2008, p. 33), um dos antropólogos da cultura, chama de símbolos significantes, isto é, “gestos, desenhos, sons musicais, dentre outros artifícios linguísticos ou mecânicos”, responsáveis por darem um novo significado à experiência, ao que sabiamente John Dewey (apud. GEERTZ, op. cit.) chama de “curso corrente das coisas experimentadas”. Enquanto símbolo fortemente significativa a morte de João Paraibano, inexoravelmente avassaladora naquele momento, abre brechas para que os improvisadores,<sup>5</sup> nas suas sextilhas – face à dor da perda do poeta e amigo – rendam-se ao poder cruel da morte – e procurem, na perspectiva eufemizante de Durand sobre a força da imaginação simbólica<sup>6</sup>, ao

<sup>2</sup> João Pereira Luz, repentista, nascido na cidade de Princesa Isabel (PB), em 07/10/1953, conhecido como João Paraibano, residente em Afogados da Ingazeira (PE), e irmão do repentista Edezel Pereira, também repentista. (Cf. SOBRINHO, 1990, p. 240). Considerado, no imaginário que povoa a tradição do repente pelo Nordeste, como um dos grandes panteões de inspiração e improviso. “João Paraibano é considerado por muitos apologistas e admiradores da cantoria e do repente um dos maiores cantadores de repente no braço da viola. Sua grandeza fica ainda maior quando o tema refere-se ao Sertão, onde ao longo desses anos tornou-se especialista no tema. Entretanto, é um grande poeta cantando tantos outros assuntos da cultura popular de improviso. (...) “Ganhador de vários festivais de violeiros, com três participações no Fantástico, pela Rede Globo de Televisão, juntamente, com o poeta Sebastião Dias, e recentemente no final de 2010 fez a despedida do ex-presidente Lula com o poeta Valdir Teles.” (Cf. >[https://www.facebook.com/pg/PoetaJoaoParaibano/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/PoetaJoaoParaibano/about/?ref=page_internal). Data da consulta: 21/05/2017<.

<sup>3</sup> Disponível em: ><https://www.youtube.com/watch?v=wb80LuM77b0>. Data da consulta: 21/05/2017.<.

<sup>4</sup> Aqui entendida como “ocorrido oral e gestual. Presença obrigatória de um corpo”. Quando a voz fala (qualquer que seja e em diferentes circunstâncias) renova-se então uma continuidade que se inscreve nos nossos poderes corporais, na rede de sensualidades complexas que fazem de nós no universo seres diferentes dos outros. E nessa diferença reside alguma coisa da qual emana a poesia” (ZUMTHOR, 2007, p. 39).

<sup>5</sup> Repentistas responsáveis, na performance, pela produção e transmissão simultâneas de um texto. (ZUMTHOR, 2010, p. 254).

<sup>6</sup> Significação atribuída à uma determinada imagem; sentido para além do objeto sensível. Remete-nos ao conceito de hermenêutica, em cuja base está a interpretação do sentido das palavras ou dos símbolos. Não importa até onde o homem estenda os seus sentidos, sempre haverá um limite à sua percepção consciente (Jung, 1964, p. 23). Disponível em: >

reconhecer o grande abismo no qual João estava sendo jogado, tentar eufemizá-lo, negando à morte a condição fatal de fim – a partir da metáfora da vela, da frágil vida - de vela que se apaga pelo sopro devastador da morte e garantindo-lhe a vida, conforme os versos a seguir, após a deixa<sup>7</sup> do poeta Diomedes Mariano: *João tá muito mais vivo/ Do que antes de morrer.*

*Eu ouvir você dizer  
Essa frase negra e bela  
Vou dizer como um poeta  
Que disse olhando a vela  
A morte está enganada  
João vai viver depois dela*

Os versos seguintes, por sua vez, corroboram mais uma vez com a eufemização da tragédia da morte na bela metáfora, síntese da capacidade que teria a mãe natureza, aos olhos do poeta, de – além de negar o fim trágico – acolher João no seu sagrado ventre, movimento de descida para o além-túmulo - característica do chamado regime noturno das imagens (RN), no dizer de Durand (1995) a ser aprofundado à frente. Após a deixa do poeta Adelmo Aguiar, *A terra é quem come/ O destino é diferente*, o repentista Sebastião Dias assim glosou:

*Olhando para o poente  
Vi como o quadro se encerra  
Quando Deus coloca o sol  
Dentro das fendas da serra  
Nós botamos o seu corpo  
Dentro do ventre da terra*

Segundo Durand, “o abismo é eufemizado no microcosmo do ventre”, neste caso da terra, para a qual todos somos pó e para ela retornaremos. (DURAND, 1993, p. 83). Ao propor os

<http://wp.ufpel.edu.br/gepiem/glossario/><. Data da consulta: 21/05/2017. Para Durand a ela ocorre “quando o significado não é de modo algum apresentável e o signo só pode referir-se a um sentido e não a uma coisa sensível”. (DURAND, 1993, p. 10).

<sup>7</sup> A deixa, na sextilha de viola, equivale à rima no verso final da estrofe anterior, rima a qual deverá obrigatoriamente ser repetida no primeiro verso da estrofe seguinte, fator importante de equilíbrio e redundância singular neste gênero da cantoria, um dos mais tradicionais.

três setores de utilização do símbolo, na sua fenomenologia do imaginário (setor que se presta à ciência objetiva; o dos sonhos; e o da palavra humana) Bachelard põe, no último deles, cenário da criação poética, a palavra como mediadora do mundo e afirma que “é na linguagem poética que encontramos esta encruzilhada humana entre uma revelação objetiva e o enraizamento desta revelação mais obscuro do indivíduo biológico”. (BACHELARD, apud DURAND, 1993, p. 62). Em outras palavras, de um lado, a objetivação da ciência; de outro, a “subjetivação da poesia, que, através do poema, do mito e da religião, acomoda o mundo ao ideal humano, à felicidade ética da espécie”. (BACHELARD, apud DURAND, op. cit.). É através da noção de arquétipo<sup>8</sup> de Jung que Durand diferencia a imagem que é fruto de *representação* (alegoria, signo) daquela que decorre de uma *apresentação* (símbolo). Por via do símbolo o homem acessa este sistema de virtualidades a que se nomeia arquétipos do inconsciente coletivo. Por sua vez, para Durand, a imaginação, enquanto função simbólica, e tida por Baudelaire, como a rainha das faculdades, é fator de profundo equilíbrio psicossocial já que uma de suas funções seria “negar eticamente o negativo”, o que quer dizer que ela é a negação do nada, da morte e do tempo (1979b, p.117, 119). Ao repentista, cabe-lhe se adentrar no seu mundo do imaginário - este aqui entendido, no dizer durandiano, como “o museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas,” (DURAND, 1993, p. 06); - ressignificar tais imagens, via mitificação, isto é, “repetição, sincronicidade das ligações simbólicas que compõem os processos do mito, do onírico e do sonho” (DURAND, 1993, p. 86); percorrer o que este teórico denomina de percurso antropológico da imagem, que parte do biológico até o psicossocial e cultural e vice versa, cuja lógica a ser obedecida - diferentemente da lógica binária de constituição do pensamento ocidental, positivista, cartesiano e marcada por um determinismo causal e fatalista - a lógica do imaginário, tem sua especificidade em uma ‘alogicidade’. Portanto, através do símbolo - na situação em análise, a figura arquetípica da morte - o repentista não se limita à mera descrição da superficialidade e linearidade do fenômeno humano, mas se adentra no que o

<sup>8</sup> “Conjunto de imagens primordiais provenientes de repetição progressiva de uma mesma experiência armazenada por muitas gerações no inconsciente coletivo. Seriam imagens primitivas inseridas no inconsciente coletivo desde os primórdios do ser”. (Disponível em: <[www.arquetipo.wordpress.com](http://www.arquetipo.wordpress.com)>. Data da consulta: 22/05/2017.

próprio Durand chama de “mundo da irupção simbólica contínua, através de incessante metamorfose”. (DURAND, 1993, p. 57). As sextilhas homenageantes, improvisadas diante do poeta morto, são irupções simbólicas arquetípicas de personificação da morte (respeito, indignação, impotência e negação), de saudade, perda e reconhecimento do poder do criador frente à frágil criatura humana. O cenário descrito motiva o objeto teórico fundante deste artigo: a questão do mundo da imaginação criadora que subjaz no improviso, característico do repente na cantoria de viola, a partir da constituição e/ou deformação do repertório imagético criado. Importantes questões suscitam-se, tais como: quais são as matrizes, ligadas ao (in)consciente, ao pensamento, e/ou à linguagem que definem o improviso? É puro dom, como afirmam os repentistas, uma categorização de “privilegiados pela divindade”, como ratificam, ainda, alguns repentistas ou o próprio senso comum? Ou não seria um estado de pura técnica, construída pelo tempo? A pesquisa, de natureza bibliográfica, documental e etnográfica, ainda em andamento, se pauta na análise de um corpus de 03 (três) fragmentos de cantorias de viola, aqui chamados, respectivamente, de cenários 01, 02 e 03. O primeiro deles, acima descrito, refere-se a registros de vídeos coletados no youtube que descrevem as últimas homenagens, em forma de sextilhas – gênero da cantoria de viola – feita em praça pública, na cidade de Afogados da Ingazeira (PE), no dia 03/09/2014, por volta das 16h30, no momento do velório do repentista João Paraibano; O Cenário 02 refere-se a fragmentos da lendária e controversa<sup>9</sup> peleja, sob a forma de desafio, ocorrida por volta de 1910, na fazenda Siupé, município de Paracuru (CE), entre Neco Martins, repentista e fazendeiro de São Gonçalo do amarante, e a cantadeira de Patos, Chica Barrosa; e o Cenário 03, trata-se de fragmentos de um galope a beira mar a desafio, gravado em 2011, entre os contendores Sebastiao da Silva e Valdir Teles. Ambas as pelejas buscam respostas à luz dos seguintes objetivos: a) investigar - à luz da fenomenologia da imaginação de Durand (1993), Bachelard (1990), embasados nos arquétipos de Jung (1990) e outros teóricos – as bases geradoras da

<sup>9</sup> Sobrinho (1990, p. 67-8) põe em xeque a veracidade dessa peleja. Para ele, não se tem registro da ida de Xica Barroso do sertão da Paraíba até Paracuru de fortaleza, no Ceará, já que não registros de trânsito de cantadores entre Pernambuco e Paraíba até o Ceará. “Na época o cantador mais viajado foi Josué Romano.”.

imagem poética no improviso no repente de viola; b) analisar os fragmentos de cantoria em análise à luz dos regimes de formação do imaginário propostos por Durand (1995); e c) analisar as interferências do imaginário na constituição e/ou ressignificação do repente no gênero cantoria de viola.

## **II. BASES TEÓRICAS: A GÊNESE DO REPENTE, A LINGUAGEM, A IMAGEM POÉTICA E O IMAGINÁRIO.**

Ao discorrer acerca da relação entre linguagem, corpo e fala, o fenomenólogo Merleau-Ponty defende a tese de que

a posse da linguagem é compreendida em primeiro lugar como a simples existência efetiva de ‘imagens verbais’, quer dizer, de traços deixados em nós pelas palavras pronunciadas ou ouvida, quer sejam traços corporais, quer eles se depositem em ‘um psiquismo inconsciente’. (...) O sentido das palavras é considerado como dado com os estímulos ou com os estados de consciência que se trata de nomear, a configuração sonora ou da palavra é dada com os traços cerebrais ou psíquicos. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 237; 238).

Ratifica o autor a ênfase na constituição da linguagem a partir de ‘imagens verbais’, ou de traços provenientes da força do fone, da enunciação vocal. No repente de viola, desta forma, os efeitos sonoros, decorrentes da vocalização dão significância maior ao fone, categorizando-o, por força da performance entre interactantes (fusão de elementos que confluem corpo, expressão, ritmo, melodia, etc) em um signo; ao mesmo tempo em que reatualizam uma memória, latente em um psiquismo (quase)inconsciente. Portanto, nestas condições, a performance, na cantoria de viola, tem raízes em uma operação interior, um estado de consciência, que se materializa na formalização estética dos versos e, com efeito, na expressão dos diversos subgêneros e estilos de cantoria de viola.

Neste sentido, a presença constante, na cantoria de viola, de elementos corporais transfiguradores, via performance, se perfazem a cada momento através do que Merleau-Ponty chama de ‘núcleos significativos’. Para este pensador o sentido da palavra não está necessariamente contido nesta enquanto som, mas unicamente naquilo que lhe dá transcendência, isto é, nos seus

núcleos significativos, responsáveis por transfigurarem seus poderes naturais. Aqui, entende-se corpo como encarnação de uma consciencia criadora. Na verdade, Saussure já denunciara essa relação – entre uma impressão (imagem) puramente psíquica (significante) e seu efeito de sentido em um conceito que dela advém (significado) na constituição estrutural do signo linguístico.

Por sua vez, Bachelard, na sua obra *Poética do Espaço*, em uma perspectiva de um olhar filosófico para criação poética - ao tratar do caráter ontológico da imagem poética como fundamental no processo de criação – reafirma a tese de que só se pode pensar na essência da imagem poética se esta puder ser adquirida a partir de uma fenomenologia da imaginação, isto é, “quando emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade”. (BACHELARD, 1990, p. 02). Ao contrário de Merleau-Ponty, que defende a fonte da imagem a partir do pensamento - segundo o autor, de base interior - Bachelard afirma provir a imagem poética de uma consciência criadora, marca de uma fenomenologia elementar, microscópica, que vem antes do pensamento. Desta forma, esta imagem não necessitaria de um saber. Seria uma dádiva de uma consciência ingênua, a que o autor chama de alma<sup>10</sup>, potência inicial da poesia. Nesta compreensão, “a poesia é uma alma inaugurando uma forma; habita na forma”. (BACHELARD, 1990, p. 06).

Ainda segundo Bachelard, são as “ressonâncias sentimentais” que nos permitem ouvir o poema. Desta forma, é a imagem que nos transporta à origem do ser falante, às chamadas ressonâncias. Para este teórico, esta seria uma experiência inovadora, um fenômeno poético primitivo, porque se marca pela criatividade, razão mais que fundante para que se constitua este ato poético como ontológico. (op. cit, p. 08). Entretanto, a imagem poética seria, nestas condições, um ocorrido psíquico de menor responsabilidade. Buscar nela uma justificativa na ordem da realidade sensível, assim como determinar seu papel e lugar na tessitura do poema são duas tarefas de segundo plano” (op. cit, p. 09) já que a materialidade da imagem poética (o verso, a imagem isolada, a frase que a desenvolve) cria espaços/vácuos de linguagem passíveis de análise”. (op. cit, p. 12). Haveria, sob essa perspectiva, certa razão dos repentistas em atribuírem ao seu processo criador como sendo um ‘dom’. Se a imaginação é a faculdade de produzir imagens, é ela então a potência maior de que o repentista lança mão para formatar seus versos. Desta forma, a imagem

---

<sup>10</sup> Alma enquanto imortal, indelével, âmago, centro, ponto onde tudo se origina e adquire sentido; poesia, compromisso da alma.

poética, enquanto fenômeno poético primitivo, o ocorrido do logos, seria inovadora e nos permitiria sentir seu valor de intersubjetividade. (op. cit, p. 08).

Por outro lado, segundo Zumthor

o improvisador possui o talento de mobilizar e de organizar rapidamente materiais brutos, temáticos, estilísticos, musicais aos quais se juntam as lembranças de outras performances e, frequentemente, de fragmentos memorizados de escrita. (ZUMTHOR, 2010, p. 254).

São, desta forma, os materiais brutos, matéria prima do improviso, depositados na memória, aqui referenciada na lembrança, que constituem o que Bachelard chama de, ora o sobre-consciente poético, ora as fantasias, base da fenomenologia da imaginação. Bachelard radicaliza, na sua hermenêutica da imaginação, o confronto da imaginação criadora com a ciência a ponto de ratificar que “ciência sem poética, inteligência pura sem compreensão simbólica das finalidades humanas, conhecimento objetivo sem expressão do sujeito, felicidade sem felicidade apropriadora não é mais do que alienação do homem.” (BACHELARD, 1990, p. 66).

Por sua vez, Lévy-Strauss, Jung, Eliade, Durand, Morin propõem e sistematizam a “existência de configurações míticas e psíquicas fundamentais”, definidoras das poéticas das oralidades, marcada pela tentativa audaciosa de generalizar e interpretar, na audição de um fato singular - que só responde por uma necessidade de prazer, esgotando-se nele.

## II. 1. O repente de viola e o regime de formação das imagens de Durand.

O improviso tem raízes justamente neste trajeto antropológico, de dupla direção, que oscila entre a gênese do gesto impulsional (instaurado no sobre-consciente e nos schemes<sup>11</sup> bachelardiano; nos materiais brutos depositados nos arquétipos da memória, de Jung, Durand e Zumthor) ao ambiente ecológico e social. São, portanto, os desejos, retroalimentados pelo mito, e impressões do repentista, em associação com as suas acomodações anteriores que constituem o equilíbrio entre a assimilação de sua vida efetivo-subjetiva e os estímulos do meio. (DURAND, 1998). Tal trajeto, que se inicia na imaginação criadora, tensionado por natureza, é responsável direto pela criação das

<sup>11</sup> Capital referencial de todos os gestos possíveis da espécie homo sapiens (ou homo symbolicus, para Cassirer)

chamadas imagens simbólicas, afetadas e transformadas pelo sujeito imaginante em função da relação de harmonia da essência do ser com as influências meio no qual o ser está inserido. Neste sentido, o repentista, no ato do improviso, não apenas necessita de dotação do dom, da aptidão, da técnica composicional, mas, sobremaneira, da interação com uma plêiade de componentes externos os mais diversos. Daí a razão de, necessariamente, Durand entender que não se pode pensar na compreensão do imaginário - aqui entendido como 'museu' de todas imagens produzidas pelo repentista - base da formação das imagens simbólicas - sem a presença de duas estruturas fundamentais: a) os schèmes, isto é, os chamados esqueletos dinâmicos e funcionais da imaginação; e b) a classificação isotópica das imagens (narrativas, visuais e/ou acústicas) a partir do que o autor denomina de dois regimes de formação das imagens, absolutamente polarizantes e onde estariam categorizados os diferentes símbolos: o diurno (característico das estruturas esquizomorfas) e o noturno (típico das estruturas sintéticas e míticas). Em linhas gerais na categorização dos primeiros, doravante RD, enquadram-se imagens simbólicas relacionadas à ascensão, heroísmo, poder, iluminação, razão, clareza e objetividade. Quase sempre o RD, segundo Abella (et. all)

costuma aparecer representado por símbolos de purificação, desfeminização, separação, mais especificamente por meio da representação de: cabeças, dentes, céu, fogo, rei, guerreiro, cavalo, pássaros, animais ferozes – principalmente lobo e leão –, entre outros. (Abella (et. all., 2012, p. 229-230)

Por sua vez, no Regime Noturno, doravante, RN, são constantes as associações com descida, engolimento, trevas, intimidade, maternidade, acolhimento, ciclos, símbolos sempre relacionados à fusão, transformação, subjetividade, eterno feminino, homogeneização, nutrição e eterno retorno. Ainda segundo Abella (et. all) são comuns, no RN, os símbolos marcados por

monstros, abismo, águas profundas, serpentes, *ouroboros*, natureza, terra, alimentos, vegetais, flores, árvores, grãos, crustáceos, répteis, lagartos, batráquios, peixes, cordeiro, entre outros. (Abella (et. all., 2012, p. 229-230)

Assim, no Cenário 01, isto é, nas sextilhas de despedidas, no velório do poeta Joao Paraibano, que introduzem este trabalho, as temáticas relacionadas à inquietação do ser frente ao poder avassalador da morte do colega fundem-se em sentimentos como perda, impotência, derrota, resignação frente ao poder divino, inexorável, que tem a capacidade de acolher a todos na sua criação, a mãe terra, além de negar peremptoriamente a morte como condição final. Aqui, reitera-se a força do poético, via imaginário simbólico da morte, como poder eufemizador das tragédias que a vida proporciona aos seres. As estrofes abaixo, extraídas do Cenário 01, bem representam tal sentimento e se enquadram no chamado RN das imagens, no dizer de Durand (1998)

*Amigo Joao era um profeta.*

*Era amigo seu sorriso*

*Sua palavra-conselho*

*que não tinha prejuízo.*

*Que o corpo ficou na terra*

*E a alma no paraíso*

*Olhando para o poente*

*Vi como o quadro se encerra*

*Quando Deus coloca o sol*

*Dentro das fendas da serra*

*Nós botar o seu corpo*

*Dentro do ventre da terra*

Por sua vez, quando se avalia o Cenário 02, na peleja, o desafio lendário entre Neco Martins e a negra e repentista Chica Barrosa, a presença do preconceito, quer seja de raça, de gênero e de outras formas – típico de um período histórico em que a mulher, sob condições normais, era relegada à condição de margem, quanto mais o fato de ser uma mulher, ser negra e repentista, já que esta arte era tipicamente formada por homens – impõe o poder do homem, ‘do macho sertanejo’, do viril, do dominador da espécie sobre a ‘fêmea’, tida como frágil, incapaz, põe em cena o arquétipo da supremacia do cabeça, macho dominador, excludente e opressor, o guerreiro, separador, enquanto gênero, de qualquer ‘contaminação’ feminina. Estabelece-se a grande antítese categorizadora do chamado RD das imagens, segundo Durand (1998). A estrofe abaixo, retirada da peleja, ratifica tal momento com versos do próprio Neco:

*Eu, agora, estou ciente*

*Que negro não é cristão:*

*Pois a alma dessa gente*

*Saiu debaixo do chão,*

*E lá na mansão celeste,*

*Não entra quem é ladrão. (Neco)*

(83) 3322.3222

contato@sinalge.com.br

**www.sinalge.com.br**

*De onde veio esta negra  
Com fama de cantador?  
Querendo ser respeitada*

*Como se fosse um senhor!  
Pois negro na minha terra,  
Só come é chiqueirador.*

Por fim, no Cenário 03, no Galope a Desafio, travado aqui entre dois dos grandes repentistas que o imaginário da cantoria resolveu eleger – Sebastião da Silva<sup>12</sup> e Valdir Teles<sup>13</sup> - gênero da cantoria bastante dinâmico, popular, movente e envolvente - no cenário da cantoria se caracteriza como o que ‘levanta plateia’ - a disputa de poder, de vaidade, típica da contenda, no desafio, se performatiza através das constantes tentativas de cada um dos contendores de desqualificar os dotes poéticos improvisadores do seu oposito. As estratégias são as mais diversas: referências a repentistas tidos como de modelo no meio, como padrão de perfeição; a façanhas heroicas de cada um deles; tentativas constantes de animalizar e coisificar o contendor, colocando-o como inferior; de se igualar ao gigantismo de símbolos da natureza (furacões, dilúvios, mares, montanhas, etc) em detrimento da ‘mediocridade’ do ‘inimigo’, dentre outros recursos característicos. Todas as estratégias, de uma forma ou de outra, remetem mais uma vez ao RD das imagens de Durand (1995), marcado pelo antitético domínio do vertical, da ascensão, do poder do guerreiro, do heroísmo, através da natural destruição do inimigo. Senão vejamos:

*VT = Eu bem que falei para Mariana  
Eu quero um poeta que passe na prova.  
Raimundo Caetano, ou um Vilanova,  
Ou um Zé Viola que não me engana.  
João Paraibano, pessoa bacana.  
Ou Bastião Dias que sabe cantar  
Até um Jonas, José de Alencar.  
Não sou como essa égua que mais me atrasa  
Eu vou montar nela pra voltar pra casa*

*Cantando galope na beira do mar.  
  
S.S = Eu sei que meu verso é quadro composto  
Eu sei que sou grande você é pequeno.  
Eu sou um dilúvio, você é sereno  
Eu sou um sorriso e o pranto em seu rosto.  
Você é um ímpar, mas eu sou composto.  
Você é o id, sou a preamar.  
Você é um cego, eu posso enxergar.*

<sup>12</sup> Sebastião José da Silva. Natural de Pilõezinhos (PB), nascido em 1945, é residente em Caicó (RN), tido no meio como um dos grandes do improviso. No momento – em face de grave enfermidade (AVC) – se encontra afastado da cantoria.

<sup>13</sup> “Valdir Rodrigues Teles. Cantador, nascido em Livramento (PB) a 18/07/1955”. (SOBRINHO, 1990, p. 511).

*Você é a várzea, eu sou a montanha*

*Cantando galope na beira do mar.*

*Você é quem perde, eu sou é quem ganha*

O poder de improvisação, típico do que o próprio Zumthor chama da capacidade que improvisador tem “de mobilizar e de organizar rapidamente materiais brutos”, (ZUMTHOR, 2010, p. 254) permite, por exemplo, que, conforme visto na estrofe abaixo, o repentista Sebastiao da Silva, no afã de desqualificar seu oponente, Valdir Teles (pai da apresentadora, e também poeta e naquele momento apresentadora da cantoria, Mariana Teles) se utiliza da presença da mulher – aí já se vislumbrando uma discussão que envolve gênero, no momento em que se percebe a ‘sutileza e o cuidado’ do poeta, homem, ‘macho’ e superior em não ‘baixar o nível’ da contenda, já que ali se encontrava uma mulher, jovem, caracterizando, mais uma vez, a presença do RD de Formação das imagens, segundo Durand (1998). Vejamos:

*S.S = Mas hoje comigo você se arrasa*

*No seu lombo hoje só não vou montar*

*Conforme morreu cantando sextilha*

*E chutar na bunda, cuspir no seu rosto*

*No mote de sete quase que eu te engolia*

*Para Mariana não sofrer desgosto*

*No mote de dez quase pisou em brasa*

*Nos dez de galope na beira do mar.*

*E agora no galope comigo se atrasa*

*E tem mais uma coisa que eu quero falar:*

A entrada na cena enunciativa de um terceiro simbólico, a presença da mulher – deitadamente posta em posição de inferioridade no ato criador - mas inserida no improviso, naquelas circunstâncias, se reveste de grande importância já que se permite protagonizar a significância de um terceiro elemento simbólico (a mulher, a frágil, a jovem, a dócil, a bela, a recatada), marca fundante da ciência do imaginário, responsável por quebrar paradigmas binaristas e positivistas, e porque não dizer extremamente iconoclastas, e introduzir um novo elemento de significação – via palavra poética – levada até o extremo o inefável, indizível, o mistério da criação, a imagem como símbolo, de significante ativo e de significado opaco, fosco e obscuro.

### **ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS.**

É fundamental pensar a gênese da capacidade criadora do improviso na cantoria de viola para além da mera condição de ‘dom divino’ e/ou sobrenatural. Há questões de natureza cognitiva e pragmática, tais como os elementos metalinguísticos e estruturais que são exigidos no processo composicional do repente, as influências do meio, os níveis de letramento década sujeito improvisador, os níveis de envolvimento e interação da plateia com o repentista durante as performances, dentre outras variáveis influentes. Entretanto, quer seja através dos chamados “núcleos significativos”, depositados no pensamento de base, fontes da imaginação, no olhar de Merleau-Ponty; quer da percepção do caráter ontológico da imagem proveniente de uma consciência criadora ingênua como crucial no processo de criação, emersão direta do coração, da alma, tida esta como ponto onde tudo se origina e adquire sentido, isto é, âmago, poesia, no dizer de Bachelard, para quem a poesia emerge direto do ser do homem, tomado em sua totalidade; ou ainda de uma capacidade inata e diferenciada que teria o improvisador de organizar, segundo Zumthor, materiais brutos, temáticos e estilísticos diferenciada; ou, por fim, na tese da existência do que Lévy-Strauss, Jung, Eliade, Durand e Morin chamam de “configurações míticas e psíquicas fundamentais,” desejos que, retroalimentadas pelo mito e pelas impressões do repentistas, em associação com suas acomodações anteriores (arquétipos de memória), passando pelas suas experiências e(a)fetivo-subjetivas, bem como os estímulos do meio no qual esse sujeito está inserido. O fato é que no improviso de viola há um trajeto durandiano que se inicia com uma complexa rede de imagens (schèmes) e regime de formação dessas imagens que, via mito<sup>14</sup>, passam

---

<sup>14</sup> “Sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. (DURAND, 2002, p.62-63).

por um processo de metamorfose desse símbolos, arquétipos e esquemas para palavras e ideias. O improviso nasce justamente desse processo, quase sempre tenso, de ressignificação de tais mitos, redundâncias significativas e necessárias, em palavras e discursos, estes aqui entendidos, no olhar foucaultiano como objeto de desejo, aquilo porque/pelo que lutamos. É a arma do improvisador: transformar suas imagens em armas de luta, dar ressignificados sentidos à morte, aliviá-la, redizê-la; tratar da velha saudade de forma nova; chorar as suas tristezas e desenganos de uma forma menos dolorosa. Por fim, vale, nesta compreensão, a título de esclarecimento da complexa relação entre a interminável dualidade ‘dom’ e ‘técnica’ (aqui não se pode falar ‘dom’ x ‘técnica’) na constituição do improviso no repente de viola, a máxima de Jouvre, reatualizada por Bachelard (1990, p. 06): “a poesia é uma alma inaugurando uma forma”. O improviso é dom, sim, é técnica, também. Para além desta constatação a pesquisa ainda carece de mais dados e informações.

## BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Alberto Filipe; TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. *Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário*. In: Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 7-13, out./dez. 2009
- BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins fonte, 1990.
- BARROS, Eduardo Portanova. (et. al). *Diferenças Imagéticas: considerações sobre a técnica e o símbolo no contexto comunicacional*. In: Compós: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Disponível em: >\_www.compos.org.br - nº do documento: F0FC258E-51F6-48F5-9371-7B65B2F1BF89<. Data da consulta: 21/05/2017.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa, Edições 70, 1993.
- \_\_\_\_\_. *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- \_\_\_\_\_. *O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso. (Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 02/12/1970)*. (Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio). 5ª ed. São Paulo: Loyola, 1999.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. 13ª reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- LINHARES, Francisco; BATISTA, Otacílio. *Antologia Ilustrada dos Cantadores*. 2ª ed. Fortaleza, (CE), Edições da UFC: 1982. (Pag. 85-90)

SOBRINHO, José Alves; ALMEIDA, Átila. *Dicionário Biobibliográfico de Poetas Populares*. Editora da UFPB: Campus II, Campina Grande (PB): 1990.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. (Tradução de Jerusa Pires Ferreira, et. al). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

Cenário 01. Disponível em: ><https://www.youtube.com/watch?v=wb80LuM77b0><. Data da consulta: 21/05/2017.

Cenário 03. Disponível em: ><https://www.youtube.com/watch?v=Wuq-TVSi8w0><. Data da consulta: 22/05/2017.