

A Cantoria Repentista como objeto de Educação Musical

Rodolfo Rodrigues

Universidade Federal do Cariri
rodolfo.tecmusica@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo apresentar o perfil dos cantadores repentistas, bem como o perfil da própria arte da Cantoria. Trazer uma reflexão acerca da produção desses poetas populares e de que maneira a relação com o ensino de música tem acontecido no ambiente escolar, expondo as contribuições e os limites apresentados, construídos a partir de determinadas regras dessa produção artística. A problemática central deste trabalho está na escassa utilização da música popular no processo de musicalização, onde os aportes dos métodos europeus predominam as estantes escolares. Para tanto, para subsidiar este trabalho, são analisados outros trabalhos científicos acerca do tema, além das atividades desenvolvidas entre os anos de 2017/2018 em escolas do Ensino Básico na Região Metropolitana do Cariri cearense, onde foram construídas atividades de musicalização através das regras da cantoria. Este trabalho visa trazer sua contribuição com a reflexão acerca do tema, não somente com a cantoria repentista, mas, a partir dela, com a música popular de forma geral.

Palavras-chave: Cantoria Repentista; Educação Musical; Cultura Popular.

Para Ramalho (2002, p. 3), Cantoria Repentista representa uma arte poético-musical, considerada como cristalização de sobrevivências das tradições que se imbricam no processo de miscigenação racial, forjando uma arte que se configura como tipicamente regional. Rodrigues (2017) diz que, dentre às várias manifestações artístico-culturais no Brasil há, em particular, a prática dos cantadores repentistas, poetas que acompanhados da viola desenvolvem versos rimados de improviso exteriorizando a identidade do seu povo.

Partindo dessas ligeiras definições, e de outros autores como Cascudo (1939); Nabuco (2008) e Grangeiro (2013), abordarei a cantoria como sendo uma manifestação cultural conectada na tradição e nas inovadoras transformações que continuam a caracterizar seu estilo, a notável relação diante dos avanços tecnológicos e a necessidade de adequar-se às referidas transformações, analisando como esse processo pode ocorrer no ambiente escolar.

A identidade da Cantoria

Compreender a arte Cantoria é compreender, antes de mais nada, seus gêneros e suas diversas funções. A composição de uma estrofe improvisada nada mais é do que a solidificação oral de um conjunto de regras que regem uma determinada modalidade estilística.

O Cantador, que também é o instrumentista que se acompanha da viola, conta, cantando ao seu público, tanto os eventos do mundo real em que vive quanto as fantasias que povoam a sua imaginação (RAMALHO, 2002, p. 6). A interdisciplinaridade presente nos diversos assuntos cantados numa Cantoria demonstram a gama de conhecimentos que esses poetas adquirem - e são importados a adquirir - para atender os anseios de seus ouvintes.

O Nordeste brasileiro é o grande celeiro desses cantadores, uma vez que o resquício das tradições ibéricas fez com que a presença desses poetas se fizesse de maneira estável e maciça nesta região. O fato é que de alguma forma, num determinado momento da história, a relação entre a África do Norte (presente na cultura do colonizador) e a África do Sul (presente na cultura dos escravos) se fez de maneira estável, fixando aqui o que para o povo africano era uma prática bem comum: a improvisação (NABUCO, 2008)¹.

Em meados do século XVIII são registrados os primeiros cantadores repentistas do nosso país, sendo atribuindo a Agostinho Nunes da Costa² o título de pioneiro no quesito improvisação de versos rimados. Se realmente foi o primeiro não se pode comprovar, sequer se foi cantador ou apenas escritor de poemas, mas o fato é que tornou-se o primeiro a ganhar notório prestígio na categoria.

Sua ascensão se deu majoritariamente no campo, espaço que havia - e ainda há - grande consumo do público. Essa presença massiva configura a identificação presente nos repentes, que, buscando retratar a realidade de seu povo, atrai para si um público que além de encontrar nos poemas uma forma de se sentir representado, encontra também um verdadeiro show de entretenimento. Contudo, a Cantoria não é hoje somente uma arte das

¹ Fala de ALMEIDA.

² 1797 – 1852.

zonas rurais, pelo contrário, os cantadores tem adentrado às cidades junto ao fenômeno do êxodo rural. Ramalho (2002, p. 3) explica que várias das razões para sua expansão têm sido as contínuas migrações dos nordestinos, fugindo das secas periódicas, e sua consequente inserção nos meios de comunicação, possibilitando desta forma a abertura de novos espaços em outros pontos do país.

Apesar do processo transitório do campo para a cidade é conclusivo que a tradição não foi corrompida, sequer perdeu força. Há de ver a presença de festivais, shows, programas de rádio e TV que a Cantoria conquistou nessas últimas décadas. Junto a isso, o cantador tem buscado acrescentar novas técnicas, temas e motivações, apropriando-se do presente sem abrir mão do passado (NABUCO, 2008).

Outro aspecto relevante para a conservação dessa tradição viva que se articula na mente dos artistas e de seu público certamente resulta do processo de relacionamento em torno de uma atração que lhes é mútua — a atração dos ouvintes e cantadores pela arte do Repente (RAMALHO, 2002, p. 13).

Pode-se perceber, desta forma, que a cantoria não distanciou-se do seu público da zona rural, sequer “elitizou-se”, apenas sequenciou seu trabalho num novo espaço; numa nova perspectiva, no caso o urbano. Essas mudanças são naturais à própria arte, uma vez que a estaticidade e a ortodoxia não pertencem ao universo artístico, onde o desdobrar-se, renascer-se e o renovar-se são, além de naturais, essenciais para a preservação da própria arte. A mudança não representa a criação de algo puramente novo, apenas a adequação ao próprio tempo, e é assim que Cantoria se mostra tão fiel às tradições e ao mesmo tempo tão atual.

A Cantoria no Ensino de Música

Podemos nos perguntar de que maneira a Cantoria Repentista pode atrelar-se ao contexto educacional, especificamente ao ensino de música. A resposta para tal é objetiva, e permite-nos usá-la também para diferenciá-la – e identificá-la – de outros gêneros de cantoria improvisada. Suas regras.

As regras da cantoria configuram um universo que para muitos é quase inacessível, pois além de serem numerosamente vastas o poeta tem em média de cinco a dez segundos (tempo em que o parceiro canta a sua estrofe) para organizar todas as ideias e apresentá-las de forma coesa (FERREIRA, 2010). Percebe-se que os cantadores são verdadeiros profissionais da poesia e detêm uma refinada agilidade de pensamento, alcançando uma categoria de destaque. A produção poética torna-se, além de complexa, fascinante, não só para os produtores da arte, mas também para quem os consomem, uma vez que a produção das rimas nunca se repete, sendo únicas e exclusivas ao momento.

O repertório das práticas musicais populares no Brasil soma um universo tão grande quanto o próprio território, e muitas dessas culturas passam, e até convivem, com nós de forma despercebida. O professor de música deve assumir a missão de proporcionar e oportunizar o contato com algumas dessas manifestações artísticas em seu trabalho docente. Porém, cientes da grandeza e da complexidade que cada gênero - seja dança, instrumental ou oral - traz em suas práticas de forma particular e singular, é que este trabalho aprofunda-se sobre um único gênero. Porém, não ignoro aqui as demais formas de musicalização, a Cantoria Repentista é pensada como uma opção, dentre muitas outras, para a inserção da música popular nas escolas.

A relação que se propõe aqui é de se utilizar de um conjunto considerável de referências emprestadas do próprio cantador. Se numa abordagem em sala de aula o professor de música planeje trabalhar, por exemplo, atividades de ritmo, improviso, canções, pulso, métrica, canto, harmonia, instrumentação, ou outros conteúdos, é sabido que é possível encontrar essas características presentes na produção poética dos repentistas, cabendo ao docente a condução dessas atividades de forma a favorecer a aprendizagem do aluno.

Atividades deste cunho foram desenvolvidas entre os anos de 2017 e 2018 em duas escolas de ensino básico das cidades de Crato e Juazeiro do Norte no estado do Ceará, relacionando a prática dos cantadores repentistas com propostas de aprendizagem musical. Algumas descrições destas atividades estão presentes em trabalhos publicados em 2017, onde

foram apresentados o processo, planejamento, dificuldades e resultados obtidos³. Cada uma delas traz consigo uma gama de possibilidades no trabalho do professor, considerando a inter-relação no processo de ensino/aprendizagem.

Em sala de aula é importante ressaltar que não se objetiva transformar os alunos em poetas, mas sim, através da poesia, leva-los a ter contato com essa produção, concomitante ao processo de musicalização.

A crítica que faz emergir essa proposta é que boa parte dos métodos de musicalização apoiam-se, ainda, em trabalhos europeus, trabalhos estes que quase sempre apresentam exemplos descontextualizados da realidade dos nossos alunos. Tal realidade vai na contramão do proposto no §2º do artigo 26 da LDB da educação nacional, que diz que “O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório da educação básica” (BRASIL, 2017). Nesse sentido, a proposta de trabalhar com uma cultura tipicamente presente na região do cariri - local em que se fundamenta esta pesquisa - se calca.

Vale também refletir sobre os limites dessa relação, tendo em vista que a inserção de uma no ambiente da outra influencia diretamente na forma de se auto reproduzir. Até que ponto a cantoria pôde/pode ser reinterpretada no ambiente escolar? Seria uma relação paradoxal, uma vez que a maior parte dos cantadores mais antigos teve pouco acesso à escolarização formal durante a infância e adolescência?

À parte das problematizações, é fato que cresce, entre os repentistas mais jovens, o número daqueles que possuem diplomas universitários e de pós-graduação. Isso ocorre justamente pelo processo do êxodo rural. Com a necessidade de adequar-se às exigências do próprio público quanto aos temas cantados os poetas têm buscado por diferentes formações, visando surpreender cada vez mais seu público ouvinte.

Atividades Desenvolvidas

³<http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/isme/2017/paper/viewFile/2334/1132>
<http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/congresso2017/cna/paper/view/2702/1450>

É importante que seja compreendido, antes de mais nada, algumas das regras da Cantoria, e que seja perceptível a utilização das mesmas no ato da criação poética, pois são elas que poderão apoiar o professor no seu trabalho em sala de aula. Para isso apresentarei a seguir como se desenvolve a improvisação, a rima, a oração, a métrica e o diálogo entre os poetas durante o ato poético, além de relatar as atividades desenvolvidas e o processo de elaboração das mesmas.

Conforme supracitado, as atividades foram desenvolvidas em duas escolas de ensino básico nas cidades de Crato e Juazeiro do Norte, ambas no estado do Ceará. Com as regras puderam ser desenvolvidas atividades iniciais de musicalização com crianças do Ensino Básico. No todo foi procurado sempre desenvolver atividades em duplas (rememorando a prática dos cantadores) e sempre partindo das próprias regras, construindo diferentes processos.

A *métrica* é responsável pela identificação dos modelos poéticos. É através dela que se descobre a quantidade de versos e a tonicidade presente numa estrofe. Numa sextilha (estrofe de seis versos), por exemplo, encontraremos em cada verso uma quantidade organizada de sílabas⁴ que caracterizam o estilo.

Todas as atividades desenvolvidas até o momento foram construídas a partir da modalidade Sextilha. Tal delimitação se explica no fato de que esta é uma das modalidades mais usuais e, de certa forma, mais simples. Além disso a Sextilha possui caráter introdutório na apresentação dos poetas, sendo relacionada também, nesta proposta, aos estudos introdutórios de musicalização.

A métrica da Cantoria é ritmicamente letrada, pensada a partir da contagem e marcação das sílabas presentes em cada verso. Podemos dizer de forma mais objetiva que a sextilha possui sete sílabas em cada verso⁵. Pense as seis primeiras marcações em colcheia e a última em semínima. “A constante rítmica é o verso de sete sílabas. Com sete-sílabas vem a ‘colcheia’ ou verso-de-seis-pés, ou versos-de-sete-pés, as quadras, que o sertanejo chama

⁴ A sílaba poética difere-se da sílaba gramatical, pois esta é subordinada ao ritmo do canto e/ou à declamação do verso. A última sílaba a ser considerada no verso é a sílaba tônica da última palavra, e quando uma palavra termina numa vogal átona e é precedida de uma palavra que se inicia também de uma vogal, elas se unem. Essas regras devem ser seguidas para a contagem silábica dos versos.

⁵ Existem sextilhas de 10 sílabas (martelo) e a gemedeira (outra modalidade poética). “A sextilha, o martelo e parcela são as formas usuais no desafio” (CASCUDO, 1984, p. 25).

‘verso’” (CASCUDO, 1984, p. 22). Apropriando-se desta rítmica foi que destinei uma aula para trabalhar pulsação rítmica, atrelada à leitura de cordéis e apresentação de vídeos. A maior potencialidade foi relacionar a fala com a musicalidade, construindo de dentro para fora.

A *Rima* é um quesito que deve ser observada com muito critério dentro da cantoria. Tavares (1979) diz que

Diversos grupos de cantadores não se permitem que se rime ‘cantar’ com ‘Ceará’, ou ‘cantador’ com ‘avô’, ‘mulher’ com ‘café’ e assim por diante. As rimas dos cantadores são consoantes, ou seja, exigem uma coincidência absoluta de sons entre as duas palavras, da vogal da sílaba tônica em diante. A rigidez dessa regra cresce ou diminui de região para região, mas é importante que ela seja levada em conta (TAVARES, 1979, p. 18).

Instigar a criatividade foi o principal objetivo nesta atividade. Para apoiar o planejamento foi levado em consideração fatores como “tempo para criação”, “temática” e “espaço”, partindo sempre da própria experiência. Nesse sentido as crianças foram postas a criar histórias que tivessem relação com suas próprias práticas, fatos ocorridos em casa, na escola ou qualquer outro espaço. Entretanto, para embasar esta criação, foram fornecidas (inicialmente) determinadas imagens que rimavam entre si (Coração – Avião; Cola – Escola; etc.), possibilitando as crianças a utilização das mesmas, ou não.

A *oração* está presente em todas as estrofes, e assim deve estar, pois a cantoria obriga-se a obedecer às especificações do tema que se propõe a apresentar. Pois, uma vez que se foge o escopo do tema fere-se essa regra, que quase sempre não passa despercebido pelos ouvintes dos apologistas⁶.

Essa relação, pensada para a musicalização, extrapola os limites unicamente linguísticos. O discurso não deve se limitar à fala, mas na construção musical. A partir desta

⁶ Apologista, o principal articulador de Cantorias. Organiza o evento, acolhe os cantadores em casa com honras especiais, se necessário for, e se sobressai pela sua capacidade de lidar com o público, de conduzir o evento, familiarizado que é na compreensão das técnicas da arte de improvisar poeticamente. Mais do que isso, o apologista representa uma categoria de ouvintes possuidores de aguçada sensibilidade artística. O caminho para se tornar cantador, muitas vezes passa pela experiência como apologista, pois o apologista é um ouvinte diferenciado. É o poeta que se revela nos cantadores. Forja-se no ambiente de Cantoria. Aprende dos cantadores e irradia seu entusiasmo com interferências durante o evento. Na maioria das vezes, propõe motes – criações suas ou dos ouvintes mais tímidos – e não hesita em apresentar, de viva voz, críticas e elogios (RAMALHO, 2002, p. 5-6).

demarcação foi construído inúmeros exemplos que necessitavam de complementos. Frases gramaticais e frases musicais. E em dupla, deveriam concluir este discurso, resolvendo entre si uma melhor solução para o “problema”.

A *Improvisação* é o alvo de toda cantoria, pois é o texto inédito que o poeta tem para apresentar ao seu público. Aqui devem estar atreladas todas as demais regras, sem exceção. Na improvisação poética há muito da linguagem comum, da manipulação de tradições compartilhadas, de analogias de ideias e formas de construção como recurso criativo, a partir das quais o improvisador é capaz de criar constantemente textos originais (SAUTHUCK, 2009, p. 10).

As atividades de improvisações foram sempre realizadas após as atividades apresentadas anteriormente, isto porquê nesta especificidade utiliza-se praticamente todas as regras de uma única vez. Neste sentido muitas atividades foram planejadas e aplicadas, entretanto, apresento aqui apenas uma delas. As crianças foram postas em duplas e em pares no centro da sala, atrás delas foram colocadas imagens distintas, ao se virarem deveriam criar uma história que fizesse sentido (oração), rimada e, se possível, metrificada.

Durante um desafio, momento em que há dois cantadores em cena, existem determinadas regras para a composição de uma estrofe. Uma delas é a *deixa*. Tavares (1979) diz que na *deixa* os cantadores têm a obrigação de fazer com que o primeiro verso de sua estrofe rime com o último verso da estrofe cantada pelo companheiro. Em determinados casos são dados também os chamados *motes*, esses são geralmente dois versos preparados por algum dos ouvintes, em que se deve finalizar as estrofes, obrigando o poeta a cantar os demais versos em consonância ao mote proposto.

Uma maneira de buscar uma maior relação com a vida dos alunos é considerar a cultura que faz parte do seu dia-a-dia, sua cultura experiencial. [...] É nesse sentido que, atualmente, existem tendências pedagógico-musicais, que se preocupam em contemplar e incluir, no ensino da música, a diversidade musical presente na vida dos alunos (WOLFFENBÜTTEL, *Apud* GRANGEIRO, 2013, p. 17).

Diante a breve apresentação dessas regras torna-se perceptível que todas são completamente passíveis à apropriação de professores em seus planejamentos pedagógicos,

uma vez que se trata de assuntos comumente trabalhados em sala de aula, seja para alunos já iniciados no processo de musicalização ou não.

Esse processo torna-se ainda mais valoroso onde o mercado tem assumido grande parte dos meios de difusão cultural, tornando em massa homogênea a heterogeneidade presente no Brasil, espaço que deveria ser considerado um verdadeiro caldeirão miscigenado de cultura, onde o híbrido se apresenta – ou deveria apresentar-se – de maneira natural.

Conclusão

Um trabalho que se realiza através da música popular apresenta-se como um meio de difusão e divulgação da música regional brasileira como veículo de preservação da cultura regional encontrada nos diversos “brasis” presentes no Brasil (SOBOL, 2012). Apropriar-se dessa música é tomar posse da própria identidade, confeccionando e reciclando novas descobertas, uma vez que esse universo torna-se desconhecido para os próprios repentistas, que ao iniciar uma cantoria sequer sabem o que irão cantar. De fato, a aprendizagem de forma mútua e simultânea caracteriza o diálogo que a própria cantoria enfrenta em seus desafios.

Tem sido perceptível a positiva resposta em sala de aula na utilização da cantoria no processo de musicalização, uma vez que suas regras surgiram como verdadeiro *insight* em todos os envolvidos. De alguma forma é como se os alunos já houvessem algum tipo de familiaridade com essa produção artística, ou pelo menos a reconhecessem de alguma forma. A cantoria põe-se sobre os bastidores e sua essência revela-se nas atividades.

Se pôr na posição de agente transformador em sala de aula, identificando as particularidades e as riquezas da cultura popular, é adotar para si o papel de vinculador da arte, uma vez que, partindo da própria arte, permite-se recriar novas artes, num movimento constante e fluido.

Referências

CASCUDO, Luiz da Camara. Vaqueiros e Cantadores. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984

FERREIRA, Edmilson. A arte dos repentistas: sua história e suas técnicas. Jornal do Maranhão, Recife, mai. 2010.

GRANGEIRO, M. I. C. Cantoria repentista como ferramenta de educação musical: Escola experimental de repentistas de Abaiara. Juazeiro do Norte - CE. Universidade Federal do Cariri - UFCA. 2013.

NABUCO, Fundação Joaquim. Poetas do Repente. Recife: Fundação João Nabuco, 2008.

RAMALHO, Elba Braga. Cantoria Nordestina: pensando uma estética da cultura oral. In: Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular - IASPM. México, 2002.

RODRIGUES, R.; MADEIRA, M. M. A. Criatividade, Improviso e Técnicas: Uma possibilidade de integrar o repente no Ensino de Música nas escolas de Ensino Básico. International Society Music Education - ISME - Natal, v.1, 2017.

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino. 2009. 214 f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SOBOL, R. S.. Música Regional Brasileira no Cânone do Canto Coral como Veículo de Difusão, Divulgação e Preservação da Cultura Brasileira. In: II Encontro FUNARTE Políticas para as Artes, 2012, Rio de Janeiro. II Encontro FUNARTE Políticas para as Artes, 2012.

TAVARES, B. Cantoria: Regras e Estilos. Pedramérico, Livreiro Sebista, p. 1-20, 1979.