

CANTORIA: A PELEJA DA CULTURA POPULAR E DAS IDENTIDADES

Hadson Bertoldo Sales Lima¹

Resumo: A dissertação Associação de Trovadores e Violeiros da Região do Sisal da Bahia e os Vestígios da Cultura Popular objetiva estudar a arte popular da cantoria a partir do recorte da Associação. A cantoria traz em si a vertente oral das práticas musicais da poesia e cultura popular, performatizada nas simbologias da viola, no timbre das vozes e em cada nota tocada, marcas da expressividade e teatralidade dos cantadores. Os poetas populares transitam entre as qualidades de poeta que cantam improvisos e /ou poeta que escrevem. A pesquisa, em andamento, aborda a cultura popular e identidade tomando como referência a manifestação artística da cantoria, a partir da metodologia de observação pela Etnografia e seu conjunto de técnicas capazes de captar as experiências em polos. O aporte teórico será pautado nas discussões de Luís Câmara Cascudo, Marilena Chauí, Stuart Hall, Elba Ramalho, Suely Rolnik, João Sautchuk, dentre outros, espera-se como resultado Perceber como, quando e como fluem os processos de formação das figuras identitárias.

Palavras-chave: Cantoria. Cultura popular. Identidade.

A arte popular da cantoria é uma prática da poesia oral e da cultura popular, performatizada pelos cantadores. Faz parte da simbologia dessa expressão cultural, além da viola e cada nota tocada, o timbre das vozes dos cantadores. Essas vozes são muitas vezes marcadas pelo exagero e teatralidade desses poetas na produção dessa arte peculiar. A riqueza e maestria com que são criados os improvisos, nas pelejas entre cantadores, despertam a curiosidade do público – como também da academia – em conhecer o rico universo da cultura popular.

No entanto, compreender esse universo e estudar suas práticas envolve, entre outros movimentos, investigar a formação das identidades dos cantadores, uma vez que esses poetas populares ocupam diversos papéis sociais. Eles transitam assim entre as qualidades de poeta e as atividades que exercem em seu cotidiano. Enquanto cantadores, também apresentam uma diversidade de papéis, ora como poetas que cantam improvisos e /ou que escrevem, ora sendo confundido com poetas que produzem outros gêneros musicais ou textuais.

Assim o presente trabalho busca abordar a cultura popular e identidade tomando como referência a manifestação artística da cantoria e as práticas sociais dos cantadores, tendo como recorte de observação a ASTROVERES- Associação dos Trovadores e Violeiros da Região do Sisal, que realiza desde 1986 um encontro, com o intuito de “resgatar” os festivais e “preservar” as manifestações culturais da região.

Tal pesquisa faz-se pertinente pela possibilidade de buscar na cantoria, manifestação da cultura popular, a possibilidade de partilhar e investigar os sinais de transformações e deslocamento

¹ Mestrando em Crítica Cultural - UNEB/Campus II. Endereço eletrônico: hadsonbertoldo@hotmail.com.

das identidades do grupo estudado. A metodologia traz a possibilidade de observação pela Etnografia.com conjunto de técnicas, e que em sentido amplo é capaz captar as experiências em pólos

PARECE, MAS NÃO É: A ARTE PECULIAR DO IMPROVISO

Embora tenha forte representatividade na Região Nordeste brasileira e ser nessa região que se encontram os maiores representantes do gênero poético, é comum ter a ideia vaga do que seria a cantoria, por quem é produzida e como aqui chegou. É comum a confusão entre as fronteiras com outros gêneros musicais nordestinos que a cantoria cruza, como é o caso do coco de embolada, os aboios ou mesmo o cordel. São todas formas que se aproximam em suas identidades musicais, mas também se distanciam ao percorrer e delimitar símbolos que lhes são próprios.

João Sautchuk (2012), em seu estudo etnográfico acerca da cantoria apresenta e traz algumas formas poéticas musicais que mantêm identidades temáticas e formas simbólicas que se aproximam e se distanciam da cantoria através da apresentação dos padrões estéticos estruturais dessas práticas culturais nordestinas.

Sobre a forma poética do coco de embolada o autor classifica como um desafio poético que também acontece entre dupla, acompanhado por instrumento, que diferente da cantoria não será a viola, mas sim o pandeiro. Mesmo tendo modalidades de estrofes parecidas ou mesmo incomuns à cantoria, o coco de embolada tem como maior característica o uso do humor “o principal atrativo é o humor surpreendente de piadas e rápidas sobre o companheiro de versos ou sobre algum assunto” (Sautchuk, 2012, p. 3). Os emboladores também usam da prática do improviso de versos, mas o interesse principal é manter o ritmo intenso das estrofes humorísticas de modo a atrair a atenção da plateia.

Segundo autor, em sua pesquisa ele percebeu que esse interesse, o atrativo e diferencial do coco de embolada também é o ponto chave para os cantadores expressarem “superioridade” em relação aos emboladores, é que para os primeiros o investimento no uso do humor “baixo” faz com que os segundos fiquem em um patamar inferior no domínio do improviso com temáticas diferentes. Não cabe aqui a busca por uma hierarquização ou mesmo classificação entre melhor ou pior, mas demarcar as diferenças existentes entre as manifestações citadas

É percebida a mesma prática com outro gênero que comumente a cantoria é comparada ou mesmo confundida, o cordel. Os cantadores alegam a maior utilização do tempo pelos cordelistas em suas criações, e isso possibilita contatos com fontes de inspirações e assim desenobrece os produtos

finais. A cantoria e o cordel são gêneros que têm seus aspectos entrelaçados no que tange à história como também na prática de execução, mas são em essência distintos. Sobre esse debate, Elizabeth Travassos (1997) traz a cantoria como vertente oral do complexo de práticas musicais da poesia popular da Região Nordeste do Brasil, segundo a autora o cordel seria a outra vertente dessa prática, a vertente escrita. Sendo ambas, vertentes que partilham de um agente aglutinador responsável pela construção da cantoria. Assim aponta:

Embora se gabem de não recorrer a essas fontes escritas ao improviso – e muitas vezes os folhetos são vistos com fonte envelhecidas- a maioria dos cantadores admite que a leitura ou a audição dos poemas impressos foi um componente importante de sua formação (TRAVASSOS, 1997, p. 535).

Percebe-se a importância da produção escrita na formação da cantoria e dos cantadores. O processo inverso também ocorre “a produção escrita, por sua vez, inclui grande número de criações poéticas que se pretendem o registro escrito dos combates de cantoria” (TRAVASSOS, 1997, p. 535) o que forma o quadro social de valores e princípios sociais que extrapolam o contexto da cantoria. Quanto à prática, muito das modalidades de estrofes utilizadas no cordel são bem comuns na cantoria, ambas compartilham da utilização incomum de regras de métricas e de rimas e ambas estão associadas ao universo social e temático do Nordeste e da vida no sertão.

Sautchuk (2012) ainda traz um terceiro gênero que pode assemelhar-se à cantoria, o aboio. Chamado de também de canto de trabalho de Vaqueiro, esse gênero é utilizado pelos vaqueiros para reunir o gado no pasto, podendo deslocar-se de espaço e chegar a ser utilizado ao contexto de espetáculos de realização de vaquejadas por duplas que utilizarão do improviso para entoar as chamadas “toadas de vaquejada”. Os padrões estruturais de cada gênero apresentado não podem e nem devem servir como padrão de classificação ou mesmo na criação de uma hierarquia, uma vez que cada um tem sua peculiaridade, notoriedade e é dono de um espaço dentro das representações culturais nordestinas

Estando umbilicalmente ligada à região Nordeste, datam da segunda metade do século XIX os primeiros registros dos poemas narrativos e dos desafios cantados nessa região. No início, os estudos relacionados à cantoria não estiveram identificados como manifestação resultante da cultura local, mas sim como permanência de uma tradição cultural europeia, o que causou a negligência das dimensões de tal manifestação.

Em terras brasileiras, Cascudo (1970), elenca em suas produções e publicações elementos que revelam os principais acontecimentos culturais e literários que agitaram o cenário cultural da região Nordeste na década de 20: o modernismo e o regionalismo. Sobre o segundo, o autor, através de um

levantamento de atividades e produções, buscou estabelecer os elementos iniciais para a construção da identidade e da tradição literária oral local.

Através desse estudo, Luiz da Câmara Cascudo vem definir cantoria sertaneja como “o conjunto de regras, de estilos e de tradições que regem a profissão do cantador” (p. 128), Travassos (1997) complementa “em termos simples, a cantoria é a arte de cantar versos improvisados, por dois repentistas que se acompanham à viola, em estilos alternados” (p. 537). Quem faz poema é poeta. O repentista seria um poeta capaz de acompanhar o movimento entre a tradição e as transformações do contemporâneo, fazendo, ao mesmo tempo, de forma cantada e musicada- por meio da sua viola - a bela junção entre a música e a palavra, dando raiz aos seus poemas/repentes.

O lirismo e aproximação com o campo é algo incomum à expressão cultural oriunda do velho continente. Chegando aqui no Brasil, a cantoria ganha traços próprios se consolidando como uma vertente da poesia popular oral. A expressão cantoria é a junção que surge dos versos feitos na hora, repentinos, “de repente” e, com o repentino cantar de tais versos, estes já são acompanhados ao som inconfundível das violas- instrumentos inseparáveis dos cantadores repentistas. Dauss (1982) acrescenta:

É um desafio entre algumas pessoas, na maioria das vezes duas pessoas, no qual cada um tem que encontrar uma resposta para os versos de desafio do oponente [...] as estrofes são geralmente improvisadas, mas frequentemente os cantadores empregam também passagens tradicionais aprendidas de cor, quando convém ao contexto do tema tratado (p. 8)

A partir do diálogo entre o modo de produção da manifestação, o sujeito que produz e o contexto em que é produzido, Sautchuk (2012) traz o agenciamento dessas esferas na construção da cantoria e situa: “o termo cantoria designa o gênero poético-musical, a situação de sua apresentação e o campo social formado por cantadores e seus ouvintes (p. 1)”.

A grande relevância e diferencial dessa abordagem estão relacionadas às situações sociais que são trazidas não somente entre os cantadores, e suas vivências e suas experiências como tais, mas as relações existentes como a plateia, que deixa um pouco de si na interação com os cantadores.

MARCAS E SÍMBOLOS DA CANTORIA

Para alguns pesquisadores, nossa poesia popular floresce através dos trovadores europeus do século XI, que buscavam através de seus versos, levar alegria aos senhores feudais entediados em seus imensos castelos sombrios. Daí o uso do termo “ trovador ” ao poeta da arte peculiar da cantoria. Não sendo o grande objetivo desse texto a busca pelo possível surgimento da cantoria, trago o juízo de Sauchuk (2012) não apenas em admitir a ideia da cantoria como desdobramento histórico do

trovadorismo provincial e ibérico, mas apontando para o movimento de um olhar mais apurado acerca de tal episteme, “sobretudo, é necessário olhar criticamente as ideias de ‘origem’ e ‘herança’, e identificar com rigor quais processos sociais estariam envolvidos na atualização dessas práticas de poesia cantada no decorrer dos séculos” (p. 5)

Recorrendo a Câmara Cascudo, o antropólogo e folclorista traz sua importante contribuição acerca dessa rica manifestação ao trazer o duelo travado pelos cantadores vão além dos palcos quando o assunto é o acesso à educação. Cascudo, então mostra esses universos quando diz que os cantadores ‘analfabetos’ utilizam e socorriam a memória daquilo que ouviu falar, conservando uma resposta pronta já dita por outros cantadores para aproveitar no momento oportuno, já os ditos ‘alfabetizados’ a bibliografia exigida eram histórias sagradas episódios bíblicos dentre outros.

Quanto aos debates, duelos ou pelejas esses são desenvolvidos entre as duplas de cantadores que são desafiados, no momento, a abordarem sobre temas que vão de conteúdos críticos da atualidade a temas de amor e descrição de suas vidas cotidianas, o que Sautchuk (2012) vem chamar de “diálogo poético”. Segundo o autor, esse “diálogo” é regido por regras de métricas e rimas, travando um esforço por constante criatividade e por convencer as plateias do poder de criação do artista. O autor ainda aponta o “caráter dialógico” das apresentações uma vez que essas impõem uma certa dependência mútua entre os artistas desafiados que consiste na parceria em entoar e acompanhar, simultaneamente, um ao outro com suas violas, ao mesmo tempo que não pode deixar de lado a disputa- que caracteriza e representa o gênero poético-musical.

Outra característica que nos chama atenção na cantoria é a enunciação: as vozes dos cantadores, a voz é o elemento central de tal manifestação. A espetacular teatralidade, o timbre vocal- atuação da voz cantada na transmissão da mensagem- e volume, fogem ao estilo suave que costumamos ouvir em músicas que não são de cantorias de repente, mas são essas as armas da expressão do ser cantador. Ainda Elba Ramalho (2001) chama a atenção para a análise de questões relativas ao volume, ao tempo, a dinâmica e timbre de como serão proferidos os versos, pois esses irão demonstrar o grau de desenvoltura e experiência do cantador.

José Dettoni (2013) em seu estudo antropológico da cantoria vem dizer que para o cantador/repentista/trovador não há tempo ruim para inspiração que arte a consiste e se firma do improviso. Assim, afirma que “o improviso é parecido com o coração. Parece que a outra categoria preparo, é semelhante à inteligência. Esta sim, precisa para preparar-se estudar, ensaiar, viver o pré, prever. Ele (o repentista), nunca está preparado e sempre está pronto” (p. 13). Dettoni traz a essência da manifestação, que na ausência de preparo e prontidão pode levar ao insucesso de quem está na disputa.

Quanto à métrica utilizada na cantoria de viola há gêneros e regras para a sua fiel execução. Assim, a enunciação dos versos segue um estilo de estrutura métrica bastante utilizada: a sextilha. Para Ramalho (2001) a sextilha consiste no estilo de fazer versos seguindo uma lógica, a lógica seriam três versos contendo duas frases. A autora ainda aponta que a lógica da sextilha fez com que se tornasse o estilo mais popular entre os catadores, por possibilitar uma variedade de toadas e se adaptar aos mais variados conteúdos temáticos dos debates. Mais do que conhecer e fazer uso das estruturas métricas, o repente envolve habilidades na composição e apresentação. Transcendendo os moldes, firma-se na construção e manutenção de imagens pessoais de um eu mais forte, mais inteligente, mais corajoso e mais poderoso que o parceiro de peleja ou mesmo da plateia.

Diante de todas propriedades, símbolos e marcas a cantoria expressa, assim, traços de um eu marcado pelo estilo que expressa o popular, conseguindo, sempre, um diálogo com o novo. Em que momento a cultura popular foi valorizada? Como era vista? Em meio ao processo de globalização, o que seria “popular” e como são demarcados os limites das identidades? É o que se propõe o tópico seguinte, respondendo esses questionamentos através da dimensão global a local.

O PALCO DA CULTURA E IDENTIDADE

Aquilo que hoje conhecemos como tradição cultural popular, surge no século XIX com a corrente artística nomeada Romantismo. A designação ocorreu devido ao fato de que foi nesse momento histórico que houve a consolidação e fortalecimento dos Estados nações com a busca da unidade de língua, religião, território, política, o que refletiu, assim, no âmbito cultural.

Se os Estados nações eram regidos pelo sistema social e econômico capitalista, estes estariam divididos em classes sociais: burguesia capitalista, pequena burguesia e proletariado. A dicotomia socioeconômica trouxe para o campo cultural as principais formas de produção do sistema em questão, consequências que são perceptíveis até os dias atuais. Para arte e cultura incidiu na divisão da distinção em dois principais tipos de representações: a erudita ou de elite- destinada aos intelectuais e artistas de classe dominante- a burguesia- e a popular ou ingênua que seria destinada aos trabalhadores urbanos e rurais representada pelo proletariado.

A exaltação ao modo de vida do trabalhador camponês e à forma de produzir sua cultura ganhou destaque no cenário europeu no fim do século XVIII e início do século XIX, quando intelectuais em reação ao Iluminismo elitista, contra a tradição e à razão, classificaram o povo como interessante e exótico. Burke (1989) elucida tal momento da seguinte maneira: “Os artesãos e camponeses decerto ficaram surpresos ao ver suas casas invadidas por homens e mulheres com

roupas pronúncias de classe média, que insistiram para que cantassem canções tradicionais ou contassem velhas histórias” (p. 26)

A “descoberta”, o interesse pela cultura popular tinha razões históricas de serem baseadas nos âmbitos estéticos, políticos e econômicos. A razão estética pautava-se na revolta contra a arte, fazendo com que o “polido” passasse a ser classificado como algo pejorativo e o “selvagem” passou a ser sinônimo de elogio. Esse movimento parece acontecer atualmente, quando observamos uma hibridização das culturas populares e eruditas já não sendo mais possível organizá-las e classificá-las nessas duas categorias.

Nas Américas tal processo também foi percebido. Nas economias dos países da América Latina, na década de 20, iniciou-se uma reorganização de sua economia e um reajuste de suas políticas. O novo panorama, encharcado de ideologia da classe em ascensão, mostra não só na economia e política a necessidade de mudança, como também no campo do comportamento, fazendo com que as sociedades latinas busquem incorporar ao seu modo de vida das “nações modernas”, a nação europeia. Ao novo projeto, comenta Martín-Barbero (1997):

Surge assim um novo nacionalismo, baseado na idéia de uma cultura nacional, que seria a síntese da particularidade cultural e da generalidade política, da qual as diferentes culturas étnicas ou regionais seriam expressões. A nação incorpora ao povo, transformando a multiplicidade dos desejos das diversas culturas num único desejo: participar do sentimento nacional. (p. 217)

Martín-Barbero (1997) em seu estudo, mostra a importância do Estado no processo do projeto modernizador e que este mostrou-se protagonista na estrutura política necessária. Então, a heterogeneidade dos países latinos sofreu um processo de funcionalização, havendo, assim, a folclorização da cultura local para ser oferecida como curiosidade aos estrangeiros, à essa ação foi percebida uma estratégia funcionalizada da política centralista.

Entrando no debate do que seria popular versus o erudito, chegamos ao entorno que irá classificar e distinguir os tipos de arte e cultura não é o fato de serem oriundas da elite ou dos trabalhadores, mas sim a maneira que estas são realizadas, como aponta Chauí (2009, p. 289): “a distinção foi concebida (e continua a sê-lo, até hoje) como diferença na forma e na qualidade das próprias artes”. Assim, as principais diferenças eram apontadas levando em consideração a complexidade da elaboração- a arte popular é mais simples e menos complexa do que a erudita no que compete à forma e complexidade. E se estende quanto à relação com o novo e o tempo, a popular tende a ser tradicional e repetitiva, a erudita propõe algo de vanguarda, voltada ao futuro.

Ainda sobre o mesmo repertório, cabe-nos ainda trazer Hall (2003) desconstruindo o “popular” e a dicotomia popular/erudito. Em seu ensaio intitulado *Notas sobre a desconstrução do popular*, o

autor traz a dificuldade na abordagem com o que seria cultura, como também o conceito de popular, aponta para o fato que foi no decorrer da transição do capitalismo agrário para o desenvolvimento do capitalismo industrial que houve uma luta em torno da cultura dos trabalhadores, das classes trabalhadoras e dos pobres – ponto importante para as mudanças das forças sociais, na cultura, na tradição e no modo de vida das classes populares.

O capital tinha interesse na cultura das classes populares porque a constituição de uma nova ordem social em torno do capital exigia um processo mais ou menos contínuo, mesmo que intermitente, de reeducação no sentido mais amplo. E a tradição popular constituía um dos principais locais de resistência as maneiras pelas quais a “reforma” do povo era buscada (p. 247-248).

É a partir desse interesse que a cultura popular passa a ser atrelada à tradição e mal interpretada como retrógrada, conservadora. Assim, Hall, propõe a “transformação” como centro do estudo da cultura popular e que essa transformação se dá do processo de persistência - da luta por manter o tradicional- com as diversas relações ocasionadas no contato com o outro. Assim, o autor investe na perspectiva de que “A cultura popular não é, num sentido puro, nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que as sobrepõem. E o terreno sobre o qual as transformações são operadas” (p. 248).

Sobre esse olhar, devemos interpretar o estudo da cultura popular pelos seus interesses duplos de se mostrarem como exemplos da tradição, mas que também se mostra interessada no novo o que Hall vem chamar de dialética da contenção/resistência. Essa abordagem de cultura popular faz-nos sair da ideia de algo estável e fechado, levando-nos a pensar como uma atividade desmontável e remontável.

Percebemos no decorrer do tempo o remodelamento dessa manifestação. Desde sua origem com os trovadores europeus configurando-se como expressão de grande influência, repercussão e notoriedade no antigo mundo até a sua chegada ao Brasil e fortalecimento na região Nordeste, refletindo, nos repentes, o modo de vida e as identidades vinculadas ao contexto sociocultural desse espaço.

São nesses espaços que irá morar a ideia de universalidade proposta pela globalização, onde se pregará Estados sem limites territoriais, autônomos e soberanos e nações com cultura unificada fabricantes de identidades violentadas e submissas, como aponta Giddens (2002) “As instituições modernas diferem de todas as formas anteriores de ordem social quanto a seu dinamismo, ao grau em que interferem com hábitos e costumes tradicionais, e a seu impacto global.” (p. 9), o autor traz a perspectiva de que é impraticável a dissociação a constituição das sociedades modernas, em sua máquina atual, sem levar em conta as consequências trazidas pela globalização ou os riscos sociais

imprimem tanto no espaço em que estamos inseridos como no nosso reconhecimento, em nossa identidade.

Para que esse processo ocorra as multinacionais são os atores hegemônicos e a mídia será o palco usado por elas. Então é introduzida uma ideologia de forma camuflada e maciça de consumismo e de que o mundo é uma “aldeia global”, nos levando à crença da existência de fluxos culturais e identidades compartilhadas, quando na verdade ao se analisar a fundo esse processo de troca de cultura não acontece de forma recíproca consolidando, assim, nas colônias culturais a servidão às regras da indústria cultural, Observa-se a fragmentação do núcleo de percepção do local, mudanças no padrão de produção e consumo da cultura. Há, assim, uma redefinição na contra imagem dos sujeitos, e novas e globalizadas identidades começam a ganhar espaços no colapso decorrente da busca pela homogeneização dos modos de produção das culturas.

Tomando como recorte as figuras dos cantadores, percebemos o trânsito na construção de suas identidades. Primeiro que estes são a descrição da ambiguidade do processo de globalização, uma vez que se trata de representantes da cultura local e da cultura regional, mas que em sua maioria são analfabetos ou semianalfabetos, ou seja, sofrem com a fase negativa de tal processo. São personalidades que expressam o saber de um povo através da literatura popular, mas que não se perfilham como tal por não ter reconhecimento legal da categoria, não conseguindo, por vezes, tirar o sustento diário.

Alguns aspectos são importantes para chegar ao conceito de identidade e suas dimensões, como aponta Kathryn Woodward: “a identidade é, na verdade, relacional e a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades” (2000, p. 19). Chega-se a um aspecto importante no processo de concepção da identidade que é o da criação de um sistema classificatório, onde as representações são esclarecidas, mostrando os limites entre dois grupos em oposição conseguindo, assim, chegar à delimitação da identidade na individualidade dos grupos. O cantor só é cantor porque não é cordelista, pois a partir de Woodward (2000), as identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas. Assim, o ser violeiro requer uma postura própria, com peculiaridades. Aquele que se intitula cantor faz uso do exagero, da teatralidade, transparecendo na expressão do corpo sentimentos diversos que lhes são acompanhados pelo tema abordado e pela viola sendo essa um símbolo associativo ao violeiro, a viola.

Ao pensarmos a sociedade e os reflexos de sua formação, nos damos conta de como o capitalismo tardio trouxe consigo poderosas forças estratégicas que deságuam na projeção das identidades- uma matéria prima sem contorno definido.

Na constante busca pelo entendimento de uma identidade no atual momento em que vivemos, Rolnik (1997) aponta que a exacerbada desestabilização nas identidades causada pelo processo de globalização em um lado e do outro a busca pela persistência identitária acaba por desaguar nos rios perigosos do esvaziamento. Pois o quando não se consegue criar um papel perfeito exigido pela lógica vigente do mercado resultado é a proliferação de subjetividades sem contorno definido, aterrorizadas, desassossegadas e vulneráveis à morte traumática das identidades.

POSSÍVEIS CONSIDERAÇÕES

A globalização como produto do sistema capitalista, faz acreditar que os sujeitos vivem numa aldeia global levando a sua transformação, através da aniquilação de sua identidade, individualidade e aplanamento de suas manifestações.

De um lado a existência, na própria sociedade, da perpetuação das lutas de classes, fundamenta o existir da diferenciação das culturas popular e da elite e a busca incessante da aproximação da primeira aos “padrões” impostos pela segunda, para, assim, ter seu merecido reconhecimento.

A cantoria, a arte com características marcantes e de representantes da cultura popular brasileira, entra nos centros urbanos e consegue conquistar seu espaço, ainda que de forma marginal, no mundo do rádio, da televisão e do disco. Rendendo-se, ao mercado capitalista e à ideologia da indústria cultural-expressão usada para indicar uma cultura baseada na ideia e na prática do consumo.

A mídia tem um importante papel na busca por esse “prestígio”, devido ao maior consumo de música popular urbano comercial por todas as camadas sociais em todas as regiões. São representantes da cultura popular e não se enquadra – por ser original- em pastiche e nem como erudita, mas que também não se engessa como cultura de massa por não seguir a lógica do capitalismo tardio.

Em meio a tal dúvida verifica-se, de forma tímida, a busca por parte de um pequeno grupo de Trovadores, Violeiros e Cantadores por condições de permanência de identidade frente a todo esse processo. Sem ter discernido se o que buscam é ser aclamados pelas plateias midiáticas ou a conservação daquilo que para muitos é mais que uma forma de expressão, é um estado de espírito do ser cantor.

A presente discussão se faz importante no sentido de trazer uma abordagem acerca das representações das identidades dos cantadores no contexto atual. Sendo de sumário valor na

concretização da cidadania plena dos indivíduos envolvidos em tal pesquisa, pois através da sua autoafirmação cultural e de sua identidade, esses, se reconhecem em seu núcleo, em seu lugar e são capazes de agir, questionar e transformar o espaço no qual está inserido. Além de partir da análise por um viés que se desloca do ranço do modelo etnocêntrico marxista e se aproximando da abordagem sobre a natureza da cultura na formação das identidades.

REFERÊNCIAS

BURKE, Peter. A descoberto do povo. In. *A Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. Cantoria. In. *Vaqueiros e Cantadores*. Porto Alegre: Ed. de Ouro, 1970.

DAUS, Ronald. Desafios e poemas épicos. In *O Ciclo Épico dos Cangaceiros na Poesia Popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

DETTONI, José. *O repente: valores antropológicos da arte efêmera*. São Paulo: LiberArs, 2013.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do "popular". In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (Org.). Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Uma teoria científica da cultura*. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

SUTCHUK, João Miguel. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Brasília: editora universidade de Brasília, 2012.

ROLNIK, Suely. *Taxicômanos de identidade: Subjetividade em tempo de Globalização. Uma insólita viagem à subjetividade*. Saberes nômades. Campinas: Papirus, 1997.

TRAVASSOS, Elizabeth. Notas sobre a Cantoria, (Brasil). In: *Portugal e o Mundo: O encontro de Culturas na Música*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos Culturais*. Tomaz Tadeu da Silva (Org.). Petrópolis: Vozes, 2000.

