



## As toadas da cantoria nordestina à luz das noções de arquivo e repertório

Philippe Meyohas M. S. Pereira<sup>1</sup>

UNIRIO / PPGM

Mestrado

Subárea do SIMPOM: *Documentação e História da Música*

philippe.meyohas@gmail.com

**Resumo:** A partir do que Diana Taylor, pesquisadora especializada nos estudos de performance, desenvolve no livro “Arquivo e repertório”, este trabalho se pretende a discriminar e discutir sobre quais seriam as representações dessas duas noções dentro da manifestação poético-musical nordestina da cantoria de viola, especialmente no que tange ao material melódico sobre o qual a poesia improvisada é versada. Para tal, foi tido como base textos acadêmicos produzidos nas últimas quatro décadas que descrevem e debatem sobre o repente sertanejo.

**Palavras-chave:** Improviso; Música nordestina; Performance; Repente.

### The Melodies of the Cantoria Nordestina According to the Notions of Archive and Repertoire

**Abstract:** From what Diana Taylor, researcher specialized on the performance studies, develops on the book “The Archive and the Repertoire”, this work intends to discriminate and discuss what would be the representations of these two notions within the Northwestern Brazilian poetic-musical manifestation of the *cantoria de viola*, especially with regard to the melodic material upon which the improvised poetry is versed. For this purpose, it was based on academic texts produced in the last four decades that describe and debate this improvisational practice.

**Keywords:** Improvisation; Performance; Northwestern Brazilian Music.

### 1 A noção de arquivo e repertório e sua aplicação à música

No livro “Arquivo e repertório”, de 2003, Diana Taylor, acadêmica norte-americana, estabelece uma distinção entre o que seriam as duas maneiras com as quais se perpetua e se transmite conhecimentos relativos à memória social. Tendo como referência a civilização asteca dominada logo após a invasão castelhana, a autora separa o que seria “arquivo”, saberes inscritos, e “repertório”, saberes incorporados. E faz essa discriminação justamente para elaborar sobre seu conceito de “performance”, instrumento cultural através do qual o repertório se manteria e se manifestaria.

A primeira, a memória arquivada, segundo a pesquisadora, são os conhecimentos registrados em mídia<sup>2</sup> pelas sociedades e seus vestígios materiais, isto é, por exemplo, mapas,

---

<sup>1</sup> Orientado por Maya Suemi Lemos, com bolsa do CNPq.

<sup>2</sup> A informação “em mídia” foi um acréscimo conceitual, não presente na obra, que considerei pertinente levando-se em conta sua linha argumentativa.

textos literários e filmes, da mesma forma que restos arqueológicos, como ossos e artefatos. Tratando-se, portanto, de suas documentações físicas. Considerando a época e o contexto dos primeiros séculos da ocupação espanhola na América Central, Taylor, deste modo, discorre sobre a escrita verbal europeia como sendo sua grande representação naquele cenário e descreve como essa passou ali a ser entendida como de maior validade frente às práticas comunais e às formas de comunicação ameríndias, que não envolviam linguagem letrada. De acordo com o texto, o que justificava essa posição seria um subentendido caráter de durabilidade e uma suposta distância espacial e temporal que as letras tinham em relação aos fatos relatados oralmente, em contraposição aos ritos e às formas de interlocução autóctones. Ademais, essa dissociação geraria um falsamente presumido desligamento do conhecedor em relação ao conhecimento (2003, p. 48-49).

Já o repertório, conforme a pesquisadora minucia, é a sabedoria que se acumula nas consciências e nos corpos dos indivíduos através de interações sociais e que, em efeito, tem sua expressão de maneira efêmera, sendo perpetuada por comportamento reiterado e, assim, encenando a memória incorporada. Diferentemente do arquivo, requer a presença e a interação de pessoas, permitindo a agência individual, bem como não tem viabilidade de ser integralmente reduzida enquanto documento (2003, p. 49-51).

A memória repertorial, como já mencionado, teria sua transmissão mediante ao que Diana Taylor, assim como outros acadêmicos, identifica como performances. Tais atos de transferência seriam caracterizados por um sentido de expressão cultural e identidade social. E, nas palavras da própria, consistiriam concretamente nas “muitas práticas e eventos – dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião”. Para além de serem objetos de estudo, também integrariam seu próprio método de análise, uma vez que se prescindiria participar das mesmas para verdadeiramente se entender as redes de signos ali estabelecidas (2003, p. 27).

Em aula da disciplina “Saberes partilhados entre memória e música”, ministrada para alunos dos programas de pós-graduação em música da UNIRIO e da Universidade de Aveiro, a professora Maya Suemi Lemos, à luz dessa conceituação, procurou estendê-la para a área, a fim de questionar seus modos de arquivamento e historicização. Partindo das primeiras formas europeias de notação musical, ou seja, as primeiras etapas da escrita neumática para o canto gregoriano, a pesquisadora categoriza as diversas maneiras de grafia e gravação de música como análogas ao arquivo. Enquanto a notação gregoriana serviria como uma prótese mnemônica para a disseminação do rito católico romano durante a Alta Idade Média, partituras, LPs, CDs e filmagens de apresentações, assim sendo, exemplos contemporâneos de registro

sonoro, seriam representações necessariamente parciais das práticas musicais de fato. Tal afirmação se justificaria partindo da premissa que, como fenômeno complexo não só auditivo, as execuções apenas existiriam inteiramente nos concertos (informação verbal)<sup>3</sup>.

Embora não se tenha aprofundado sobre como funcionaria a correspondência com a noção de repertório, me veio à mente como uma peculiar ilustração dessa articulação o que ocorre na cantoria nordestina, e o efeito das performances sobre as típicas melodias empregadas, em cima das quais se versa o desafio poético improvisado dos cantadores. O repente entre violeiros, a meu ver, seria um exemplo de manifestação onde o que é transmitido musicalmente e sua propagação estariam particularmente vinculados aos eventos de sua prática, pois, não apenas o próprio conteúdo auditivo e literário é moldado a partir da situação social das apresentações, como também se trata de uma tradição substancialmente oral, tendo necessariamente dependido de interações pessoais para se conservar.

## 2 Sobre a cantoria nordestina e suas melodias

Os “cantadores”, “repentistas” ou “violeiros” são os artistas da chamada “cantoria de viola” ou “cantoria nordestina”, prática poético-musical característica e oriunda do interior de boa parte dos estados do Nordeste do Brasil, principalmente nas suas porções do sertão. Embora de gênese provinciana, se alastrou por efeito do êxodo dos sertanejos durante os séculos 20 e 21 para as capitais da região, assim como para os maiores centros urbanos brasileiros, sobretudo para Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo (SAUTCHUK, 2009, p. 1). Os poetas-músicos tradicionalmente apresentam-se em duplas nos eventos que levam o nome da própria prática, ou seja, nas “cantorias”, verdadeiros ritos ricos de códigos, costumes e regras próprias.

As cantorias “pé-de-parede”<sup>4</sup> são entendidas como a forma mais genuína e antiga dessa performance. Nelas, os cantadores produzem e reproduzem sua arte em residências de diletantes, apologistas<sup>5</sup> ou mesmo em estabelecimentos comerciais, e são remunerados através de cachês ou, mais costumeiramente, mediante doações da plateia. Entretanto, a partir da segunda metade do século passado, tornou-se comum adaptar esse formato para situações

---

<sup>3</sup> Fala enunciada durante aula da disciplina, em 18 de outubro de 2021.

<sup>4</sup> Dá-se esse nome porque tradicionalmente os cantadores, ao se apresentarem, ficam sentados em cadeiras junto às paredes, voltados para a plateia.

<sup>5</sup> “Apologistas” são os entusiastas e reconhecidamente especialistas da cantoria de viola. São eles que geralmente organizam e conduzem os eventos.

variadas: desde festivais, onde os poetas são submetidos a um júri, até para pequenas exposições de rua abordando turistas em locais públicos<sup>6</sup> (SAUTCHUK, 2009, p. 5-6).

Nessas apresentações em dupla, em todas suas diferentes configurações, os repentistas demonstram sua capacidade de improviso poético consoante às determinações próprias da prática, competindo em estrofes ou mesmo versos intercalados. No caso dos pés-de-parede, pessoas da audiência indicam tanto as “modalidades”<sup>7</sup>, ou seja, uma combinação específica de carácter textual, métrica poética, padrão de rimas, tipo melódico empregado ao cantar e seu acompanhamento, quanto os assuntos a partir dos quais o duo deve versejar. Algo que também faz parte dessa tradição e é bastante requisitado são os “motes”, isto é, quando um membro do público dá os dois versos finais de todas as estrofes a serem improvisadas em seguida. Nesses casos, os cantadores precisam desenvolver seu texto em coerência com as linhas propostas e obedecer ao estilo poético-musical empregado em motes<sup>8</sup>. Ademais, também é possível sugerirem repertórios memorizados e os gêneros com refrão, como, por exemplo, o “boi da cajarana”, o “brasil de caboco” ou o “martelo alagoano”, que têm sua forma poética e seus traços musicais característicos, aliados aos dois versos finais de cada estrofe, fixados textual e melodicamente.

No caso dos pés-de-parede, costumeiramente, os pedidos de motes e modalidades são redigidos em papel e colocados em uma bandeja entre os espectadores e os artistas, dentro da qual espera-se que integrantes da plateia depositem juntamente doações. A quantia, ao final do espetáculo, é dividida igualmente entre os dois desafiantes. Por sua vez, os assuntos, de forma geral, são sugeridos oralmente.

Os poetas cantam acompanhando-se, a si mesmo e ao parceiro, cada um com a sua viola de dez cordas, em típica afinação e encordoamento<sup>9</sup>. A esse acompanhamento dá-se o nome de “baião-de-viola”. Historicamente, outro instrumento utilizado era a rabeca

---

<sup>6</sup> Muito embora entoar sozinho versos memorizados em lugares de grande circulação com finalidade de obter donativos, como em feiras ou em praças, tenha sido algo usual até o princípio do século 20 ao menos (CASCUDO, 1939, p. 126-127).

<sup>7</sup> Também são referidas como “gênero” ou “estilo”.

<sup>8</sup> Motes são sempre de dez versos, seguindo o padrão de rimas ABBA’ACCDDC. Contudo, há aqueles de sete ou de dez sílabas poéticas por verso. Os motes decassilábicos, ou “motes em dez”, tem um número bastante mais reduzido de toadas, e, geralmente, considera-se que são as mesmas do “martelo agalopado”, modalidade com dez versos de dez sílabas.

<sup>9</sup> Contemporaneamente, usa-se uma viola caipira ou uma viola dinâmica, apesar das dez tarraxas, adaptada para comportar apenas sete cordas segundo essa *scordatura*, de cima para baixo: A3, A2, A3, D2, G3, B3 e E3. As três cordas afinadas em Lá ficam particularmente próximas, constituindo o chamado “bordão” (SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, 2015, p. 26).

nordestina<sup>10</sup>, sendo tangida unicamente no prelúdio ao espetáculo e nos interlúdios entre as vezes de cada desafiante, executando, assim, os chamados “rojões” (CASCUDO, 1939, p. 142-143). Já as melodias ou, mais precisamente, os tipos melódicos sobre os quais são elaborados os textos são referidos como as “toadas”.

Cada modalidade tem um conjunto próprio de toadas, sendo a “sextilha”<sup>11</sup> aquela com maior variedade e as formas decassilábicas, ou seja, o “martelo agalopado”<sup>12</sup> e o “mote em dez”, as com menor variedade de toadas. Sobre suas constituições e designação técnica, seria evitável chamar as toadas de meramente “melodias”, uma vez que, ao invés de terem um contorno plenamente consolidado e imutável, variam (1) consoante às fontes, uma vez que se trata de um repertório socialmente compartilhado transmitido acima de tudo por tradição oral, (2) consoante ao emprego retórico de determinadas inflexões ou construções de fraseado associadas ao discurso textual, (3) consoante à limitações técnicas de quem as recita<sup>13</sup> e (4) consoante à interferência deliberada dos cantadores, que recorrentemente as executam no que seriam suas versões particulares (FREIRE; PEREIRA, 2019; TRAVASSOS, 1989). Sendo assim, seria mais pertinente entendê-las como tipos melódicos<sup>14</sup>, isto é, modelos abertos de melopeias contemplando variações. Apesar de significativas alternâncias, tais como inversões de contornos ou mudança na ordem de frases, esses moldes seriam, desta forma, reconhecíveis e discrimináveis por aqueles envolvidos ou interessados na cantoria (TRAVASSOS, 1989).

### 3 As toadas da cantoria nordestina à luz das noções de arquivo e repertório

Elizabeth Travassos, etnomusicóloga brasileira, foi uma das acadêmicas que mais pesquisou e publicou textos a respeito das toadas. Em sua produção sobre o tema, descreve em detalhes o rito da cantoria, expondo e analisando amostras de toadas, e sustenta não serem essas simples “entidades fixas”: haveria, ao contrário, uma conexão entre as melodias performadas e o momento de sua performance.

<sup>10</sup> Instrumento de cordas friccionadas por arco típico do Nordeste. Guarda semelhanças constitutivas com o violino europeu, mas, entre outras diferenças, é tocado à altura do seio com a voluta voltada pra baixo (CASCUDO, 2001, p. 763).

<sup>11</sup> Estrofe de seis versos heptassílabos, sendo a modalidade mais comumente reproduzida. Rimam-se apenas os versos pares, todos com a mesma rima.

<sup>12</sup> Estrofe em dez versos decassílabos, seguindo a padrão de rimas ABBA'ACCDDC. Os versos devem ser compostos obedecendo característica acentuação, ou seja, sequência de pés métricos.

<sup>13</sup> Essa variável foi um acréscimo meu, não estando citada em minhas fontes.

<sup>14</sup> Flávio Santos Pereira e Kamai Freire, em seu artigo “Tratamento melódico da cantoria de viola: análise de toadas de decassílabos”, de 2019, usam o termo “entidade melódica” para se referir à mesma noção. Opto por “tipo melódico” à esteira de Willi Apel, que, no livro “Gregorian chant”, de 1958, usa “melody type” para se referir aos cantos da liturgia católica que são entendidos pelos estudiosos como conjuntos de variações de uma mesma melodia, ou seja, tipologias. Apel muito possivelmente chama de “tipo” considerando a distinção linguística e filosófica entre “tipos” e seus “espécimes”.

Em seu artigo “Melodias para improvisação poética no Nordeste”, de 1989, tendo por parâmetro gravações e documentações de cantorias, a autora desenvolve sua argumentação acerca de como o resultado poético-musical deriva da interação entre intérpretes e ouvintes em ocasiões específicas, sendo, deste modo, dotado de efemeridade e singularidade. Ratificando esse caráter, e justificando seu modo de abordagem, a autora afirma:

No entanto, a cantoria permanece um gênero inconfundível, que se reconhece de uma realização a outra, pouco importando quão variadas e contingenciais elas sejam. Nesta medida, é no espaço entre a descrição das “regras do jogo” (comportamento prescritos, formas poéticas usuais, repertório de melodias, etc.) e das ações que a atualizam, produzindo manifestações únicas e efêmeras, que procuramos abordar a cantoria e seu repertório melódico (1989, p. 116).

Um dos momentos nos quais essa interatividade é mais intensa é durante as sextilhas que usualmente abrem o espetáculo, o que é referido como “louvação” ou “sextilhas de elogio”. Antes de atenderem aos pedidos do público para modalidades, motes e temáticas, os repentistas tecem em versos elogios ao anfitrião, aos apologistas e até mesmo à cidade onde ocorre a apresentação, assim como, a fim de estimular contribuições dos presentes, enaltecem e comentam sobre indivíduos da audiência. Tais situações podem perdurar bastante, impelindo os poetas a alterarem as toadas de sextilha que usam ou até mesmo o gênero. Como descrito por Travassos, o conteúdo textual das estrofes pode migrar das referidas apologias a assuntos relacionados às pessoas ou à localidade (1989, p. 118).

No artigo “Tratamento melódico da cantoria de viola: análise de toadas de decassílabos”, de 2019, Flávio Santos Pereira e Kamai Freire reconhecem e discriminam o fenômeno de correlação entre o contorno das melodias usadas e o discurso verbal dos cantadores, ou seja, a função retórica de determinadas figuras musicais nas recitações. Embora os investigadores tenham se atido a martelos agalopados e motes em dez, estilos com relativamente pequena oscilação, tais princípios poderiam ser percebidos em todos os gêneros. Consequentemente, a meu ver, a circunstância social interferiria na emissão musical em toda a duração do desafio. Enquanto nos cantos de louvação o texto versa sobre os espectadores, nos demais os textos são sugeridos direta ou indiretamente pelos próprios espectadores.

Segundo esse trabalho, alguns dos desenhos melódicos ligados a recursos de linguagem seriam: movimentos circulares de arpejos simbolizando enumeração, gestos ascendentes como sinal de exclamação e descendentes, repousando sobre a tônica, como conclusão. Ademais, a própria escolha das toadas, por parte dos repentistas, estaria condicionada ao tema abordado e o seu caráter expressivo (2019, p. 144-149).

Obedecendo ao que foi formulado por Diana Taylor no livro “Arquivo e repertório”, de 2003, uma cantoria de viola seria um exemplo de performance que, no caso, o repertório transmitido envolveria conteúdo musical, assim como um concerto de música clássica, um *show* de *rock* em um estádio de futebol ou um músico de rua se exibindo em um vagão de metrô. E o que peculiarizaria o repente sertanejo, dentro dessa perspectiva, é que aquilo que é apresentado auditivamente é, apesar das fórmulas recitativas e rituais, especialmente delineado e condicionado pelo momento de interpretação, embora toda execução pública envolva certo grau de improvisação, mesmo podendo haver roteiros plenamente pré-estabelecidos.

No mesmo trabalho, a autora expõe algo que seria um paradoxo constitutivo das performances: “Em oposição aos objetos no arquivo, supostamente estáveis, as ações do repertório não permanecem as mesmas. O repertório ao mesmo tempo guarda e transforma as coreografias de sentido” (2003, p. 50). Em outras palavras, faria parte dos atos que perpetuam a memória repertorial a manutenção assim como a variação daquilo que é transmitido, uma constatação bastante alinhada a como Travassos descreve a maneira com a qual os cantadores lidam com seu acervo coletivo de toadas no artigo “Repente e música popular: a autoria em debate”, de 1999. Sendo algo comum à oralidade e à própria noção de folclore, os modelos de recitação e suas linhas melódicas estariam em contínua mutação. Os poetas-músicos, durante o improvisado em público, recuperariam da lembrança tais contornos ao mesmo tempo que os adaptariam a seus versos simultaneamente elaborados, ou seja, havendo o que descreve como uma constante elaboração e reelaboração, não existindo propriamente melodias rigorosamente fixas e caracterizadas (1999, p. 9).

Ainda à luz de Taylor, é possível dizer que a cantoria, enquanto memória social, tem suas próprias formas de arquivo. Quanto ao texto e seus típicos gêneros poéticos, é tradicional a produção de folhetos de cordel empregando esses gêneros, assim como é comum a figura do cantador que também é cordelista<sup>15</sup>, isto é, que também elabora poemas característicos do repente sem os improvisar cantando, de forma escrita. Faz parte dessa literatura e difusão gráfica, além disso, o relato de históricos desafios entre grandes repentistas expoentes do passado, hoje personagens folclóricos do meio. Já acerca das toadas propriamente, é bastante vasto o número tanto de registros sonoros ou audiovisuais dos espetáculos quanto álbuns de duplas ou mesmo de repentistas solo, nos quais, portanto, tem-se acesso a um amplo acervo destes tipos melódicos, assim como suas singulares variações.

---

<sup>15</sup> Esses poetas são referidos como “poetas de bancada” pelos cantadores que protagonizam os espetáculos de desafio ou, simplesmente, “poetas cordelistas”.

Assim sendo, ainda que tenham dependido de sua transmissão oral para perpetuarem-se e propagarem-se até meados do século 20, seria arriscado afirmar que essas fórmulas recitativas são hoje em dia uma tradição exclusivamente oral e, logo, apenas parte de uma memória repertorial. Sobretudo considerando sua constante atualização e expansão em um tempo histórico com grande acesso a tecnologias de gravação e a meios comunicacionais, haveria com boa clareza o que é arquivo e o que é repertório nessa prática poético-musical. Tal constatação se justificaria por sua manutenção acontecer através de ambos, tal como ocorre na maioria das manifestações artísticas, pois, atualmente, é possível tanto assimilar e contemplar as toadas nos eventos quanto em CDs, LPs, vídeos e faixas musicais na *internet*.

### **Referências:**

- APEL, Willi. *Gregorian chant*. Bloomington: Indiana University Press, 1958.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1939.
- FREIRE, Kamai; PEREIRA, Flávio dos Santos. Tratamento melódico na cantoria de viola: análise de toadas de decassílabos. *Música em contexto*, Brasília, v. 13, n. 2, p. 131-156, 2019.
- OLIVEIRA, Luciano Py de. *A música na cantoria de Campina Grande (PB): estilo musical dos principais gêneros poéticos*. 199f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da UFBA, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1999.
- RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- SAUTCHUK, João Miguel Manzóllilo. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. 214f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Departamento de Antropologia, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. *Violas brasileiras: sonora brasil, circuito 2015 - 2016*. Rio de Janeiro, 2015.
- TAYLOR, Diana. *Arquivo e repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Melodias para improvisação poética no Nordeste: as toadas de sextilhas segundo a apreciação dos catadores. *Revista brasileira de música*, Rio de Janeiro, v. 18, p. 115-129, 1989.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Repente e música popular: a autoria em debate. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 6-15, 1999.