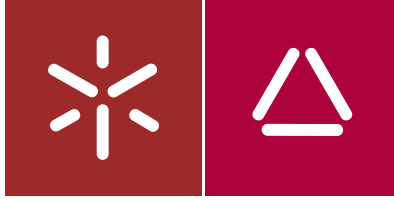


Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Carlos Riccelly Guimarães de Almeida

O Repente em Seu Lugar: Dinâmicas Espaciais
de Uma Arte Popular - Resistindo em Versos
Plenos



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Carlos Riccelly Guimarães de Almeida

O Repente em Seu Lugar: Dinâmicas Espaciais
de Uma Arte Popular - Resistindo em Versos
Plenos

Dissertação de Mestrado
Geografia

Trabalho efectuado sob a orientação da
Professora Doutora Ana Francisca de Azevedo

Declaração

Nome: Carlos Riccelly Guimarães de Almeida

Endereço de correio eletrônico: producaoriccellyguima@yahoo.com.br

Título da Tese de Mestrado: O repente em seu lugar: dinâmicas espaciais de uma arte popular - resistindo em versos plenos

Orientadora: Professora Doutora Ana Francisca de Azevedo

Ano de Conclusão: 2016

Ramo de Conhecimento do Mestrado: Geografia

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTA TESE (indicar, caso tal seja necessário, número máximo de páginas, ilustrações, gráficos, etc) MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Retenho todos os direitos de autor relativos à tese ou dissertação, e o direito de a usar em trabalhos futuros (como artigos ou livros).

Universidade do Minho _____

Assinatura: Carlos Riccelly Guimarães de Almeida

Agradecimentos

Os vários processos de amadurecimento e crescimento intelectual aos quais fui submetido ao longo desses dois anos, desde o meu ingresso no Curso de Mestrado pela Universidade do Minho em Guimarães, Portugal, só se fizeram possíveis, além de minha própria insistência particular, com o apoio de pessoas especiais. Algumas presentes, simplesmente todos os dias, vivenciando e compartilhando experiências intensamente ao meu lado, outras nem tão presentes de corpo, mas que em suas lembranças me inspiram até hoje e me ajudaram a suportar os caminhos desconhecidos de se estar só onde em terras desconhecidas.

Dedico esse trabalho, aos meus pais. Pessoas maravilhosas, sertanejos que com seus gestos simples de sinceridade sempre estiveram ao meu lado nos momentos mais complexos da minha vida. Muito obrigado por serem quem são meus queridos pais.

Ao meu filho Saul. Se tem alguém em que eu pensei, quando solitário estive em meus momentos de dificuldades foi nele. Obrigado por existir na minha vida.

A memória de Dona Santana, vó materna, que deixou este plano existencial em maio de 2016, e que sem que eu pudesse me despedir, deixou um vácuo em meu peito, e nos corações de todos os familiares que por ela tinham afeto e admiração.

Minha avó paterna Lourdes Modesto. Aliás, acho que era minha mãe também por extensão. Sempre disse que tínhamos uma ligação enigmática, esteve sempre a me ensinar e a formar boa parte do que sou enquanto homem. Pessoa pura, de uma sabedoria profunda sobre os sentimentos e as sensações. Simples camponesa, delicada e dedicada a família, forte e com uma sinceridade no olhar, que só depois de sua partida pude perceber quando me olhava. Sua partida em 2011, me fez repensar muitos detalhes sobre minha vida. Dedico boa parte do que sou a esta senhora, que para mim foi uma estrada de luz.

Aos meus queridos amigos. Alguns no Brasil, outros aqui em Portugal, que sempre me deram um apoio importantíssimo em momentos delicados nesse percurso. Não irei citar nomes, mas, os meus verdadeiros amigos, sabem que estou falando diretamente para eles, pois são parte integrante de todo esse processo de construção e de evolução de meu ser.

Ao amigo Hélder Lopes, colega no curso de Mestrado na Universidade do Minho, pela atenção que dedicou ao meu trabalho e por ser o responsável pela parte cartográfica do mesmo.

Aos queridos cantadores, com quem tive a satisfação de conversar pessoalmente sobre esta arte que me encantou, e me fez trilhar os caminhos desconhecidos do Repente. Essa estrada é infinita, mas o breve conhecimento que venho adquirindo ao longo do tempo, e que ainda virá futuramente, a partir do contato com esses seres iluminados, me fez crescer grandemente enquanto pessoa. Também ajudaram a aumentar minha sensibilidade sobre o fazer poético, e a partir de seus versos, me proporcionaram conhecer elementos que caracterizam de forma tão particular os sertões nordestinos.

Por fim dedico completamente esse trabalho a uma pessoa que posso dizer que é minha extensão enquanto ser humano. Desconfio que nossos segredos, no entre dois, se encontram em nossos sonhos. Minha seta, a base de sustentação para que eu pudesse estar de fato aqui hoje, Henriqueta Heumara, minha companheira e cúmplice de todos, e em todos os momentos, por todos os lados, em todas as horas, agora e outrora. De fato, posso dizer que esse trabalho, é quase tão meu quanto seu. Meu segredo é você.

Resumo

Tendo como enquadramento geral debates teórico-práticos da Geografia Cultural contemporânea, a presente dissertação desenvolve-se no âmbito da Geografia e Música, trazendo a discussão diferentes perspectivas desenvolvidas neste campo de estudo. Debruçada sobre a tentativa de compreensão das espacialidades geradas pela Cantoria de Repente, perspectivada enquanto Arte do Improviso, esta investigação apresenta como traços distintivos a profunda interligação entre teoria e prática, a ampla componente empírica e de trabalho de campo, bem como a força expressiva do seu carácter enquanto testemunho de um esforço de posicionalidade do sujeito autoral. No decurso da pesquisa vai-se revelando a estrutura das Cantorias e o modo como esta manifestação cultural funciona até aos dias de hoje e de forma revigorada como expressão de uma macro-região geográfica brasileira o Nordeste.

Palavras-chave: Geografia cultural, Cantorias de Repente, Música Brasileira, Nordeste Brasileiro.

Abstract

This study is developed within the wider field of Cultural Geography and explores emergent relations between Geography and Music. More specifically it explores the complex spatiality of a Brazilian genre of music the Cantorias de Repente, an art of improvisation developed in Sertão, Northeast region, from early XIX century up to our days. The relation between this cultural expression and recurrent movements of migration specially to the largest cities as São Paulo, turned the Repent into a communitarian place, a place where landscape, identity and memory play crucial roles, turned into a large and dynamic movement of resistance against the uneven politics for regional development inside the country. As distinctive marks of this study are the deep penetration between the theoretical and practical dimensions, the large investment on the empirical part of the study and fieldwork, and its strength as a testimony of the strong effort of positionality by the author.

Keywords: Cultural Geography, Cantorias de Repente, Brazilian Music, Northeast Brazil.

Índice	
Índice de Figuras.....	ix
Introdução	1
CAPÍTULO I - GEOGRAFIA E MÚSICA.....	11
1.1. Geografia Cultural: um breve enquadramento.....	11
1.2. Geografia Cultural e a Música dos Lugares	19
CAPÍTULO II – GEOGRAFIA E MÚSICA NO BRASIL.....	37
2.1. Regiões musicais e os estudos sobre Geografia e Música.....	37
2.2. Cantoria, Movimento e Paisagem: conhecendo as estruturas do Repente.....	51
CAPÍTULO III – ENSAIO PARA UMA GEOGRAFIA DO REPENTE	67
3.1 Dinâmicas de Resistência: A Música e a construção social de Identidades	67
3.2. A análise dos significados simbólicos: resistir em versos plenos.....	72
3.3 Dinâmicas de difusão e compreensão da música como comunicação cultural: Redes do Repente Regional e Local, Radio, festivais e a difusão de uma arte	82
3.4 Dinâmicas espaciais: economia musical, o comércio da Cantoria	89
3.5 A política cultural da música: Indústria da Música e os Veículos de Informação	92
Considerações finais.....	96
Bibliografia.....	103

Índice de Figuras

Figura 1 Macro-regiões brasileiras	38
Figura 2 Percurso das Cantorias de Repente	54
Figura 3 Cantoria no Sítio Sapé Limoeiro do Norte Ceará	58
Figura 4 II Festival de Repentistas realizado na fazenda Toca do Vale	59
Figura 5 - XVI Festival de Cantadores de Limoeiro do Norte Ceará	71
Figura 6 Redes Regionais e Locais do Repente	86
Figura 7 XVI Festival de Cantadores de Limoeiro do Norte - CE	87
Figura 8 Cantador Jonas Bezerra (2015) assinando livro para uma ouvinte de cantoria	90

Introdução

O presente trabalho tem como título “O Repente em Seu Lugar: Dinâmicas Espaciais de Uma Arte Popular - Resistindo em Versos Plenos”, e está dentro da perspectiva de estudos ligada a relação entre Geografia e Música. Quando iniciaram-se os estudos sobre a perspectiva de uma Geografia da Música, surgiram também uma série de indagações e questionamentos que são trabalhados dentro desse processo investigativo. Um destes questionamentos, foi o porque de nunca ter ocorrido uma busca pessoal de entendimento sobre um diálogo que tivesse como foco central a relação entre a ciência geográfica e as manifestações musicais em suas mais variadas perspectivas e possibilidades de estudos. Neste sentido o incômodo pelo não interesse anterior sobre essas perspectivas de análises promoveu um direcionamento para tal perspectiva, buscando compreender detalhes específicos desta relação importante entre a ciência geográfica e as manifestações musicais, sendo estas manifestações culturais que estão presentes em praticamente todas as sociedades humanas, desde as que ao longo dos tempos se tornaram extremamente modernas, até aquelas que permanecem ainda hoje ligadas aos seus rituais tradicionais.

O despertar para esta busca, que seja, a procura de um entendimento sobre a relação entre Geografia e Música, se deu efetivamente com ingresso no Curso de Mestrado da Universidade do Minho em Guimarães-Portugal. A partir do contato com novos textos e contextos, a vivência e as discussões com sujeitos de hábitos e culturas completamente distintas, complexas e distantes das realidades vivenciadas até então, fizeram-se importantes para o enveredar por caminhos até então impensáveis, e que direcionaram os olhares até o território comandado pelas manifestações espaciais musicais. A hibridização cultural vivenciada passados alguns meses de convívio em novas realidades, se ampliaram no tempo, o contato com pessoas e algumas vertentes musicais dos mais variados lugares do mundo, a percepção sobre as tendências musicais destes sujeitos, a observação sobre os processos de criação, os textos e discursos sobre as infinitas possibilidades de se conceber a música, foram imprescindíveis para se voltar física e simbolicamente ao lugar. Neste sentido, o interesse crescente pelas relações que poderiam existir entre Geografia e Música guiaram-se para esse ambiente de muita fertilidade intelectual.

Assim sendo, adentra-se nesse campo de análise a procura da compreensão sobre a importância que as culturas musicais populares poderiam ter tanto para a ciência geográfica, como também para as comunidades regionais e locais, numa busca por um melhor entendimento sobre os seus cotidianos dentro desta sociedade globalizada. Após o ingresso dentro dessa perspectiva de

trabalho, percebeu-se o interesse por uma cultura musical específica que ocorre na Região do Nordeste brasileiro. Essa manifestação artístico musical específica são as chamadas Cantorias de Repente (que também podem ser chamadas de cantorias de viola ou simplesmente Cantorias dentre outras), que são provenientes do Nordeste brasileiro (Macro-Região Brasileira formada por nove Estados), surgiram no século XIX no Estado nordestino da Paraíba, e tem como protagonistas os chamados cantadores de viola (que também podem ser chamados de repentistas, cantadores, violeiros etc) e os seus públicos, já que esta arte da coletividade nunca é desenvolvida sozinha, mas sim no conjunto de interação entre cantadores e o seu público.

Para tanto, algumas questões foram crescendo em nível de importância e aos poucos foram-se organizando os objetivos da investigação no que diz respeito às questões e debates sobre Geografia e Música. Alguns dos objetivos dentro da presente pesquisa foram lapidados ao longo do tempo e para o momento estão caracterizados da seguinte maneira. Primeiro trata-se de uma busca de entendimento geral sobre o que era discutido dentro do âmbito da Geografia da Música no mundo e no Brasil. Outra perspectiva era a de buscar compreender como se apresentavam as questões musicais de forma diferenciada nos mais distintos lugares ou regiões do território brasileiro. Uma busca pela estruturação do objeto de estudos se fez, neste momento, e foram criadas outras questões. Buscar compreender como essas manifestações interferem nas dinâmicas espaciais e nas questões de identidade. Como os processos migratórios interferiram na difusão das cantorias para outros espaços no próprio Nordeste e no Brasil. Como a arte do repente dialogou com a saída das áreas rurais para os ambientes urbanos. Como os cantadores se adequaram aos novos ambientes que foram surgindo. Como as Cantorias de Repente resistiram ao desenvolvimento das sociedades através da formação de redes do repente e como elas dialogaram e ainda dialogam com as novas tecnologias.

Estas são algumas questões tratadas nesse trabalho. Para tanto utilizam-se leituras que tinham como principais direcionamentos discussões sobre questões culturais, tanto dentro da Geografia como fora dela. As questões de identidade, lugar, globalização e redes culturais foram assuntos bem centrais no meu diálogo com a teoria. Assim se foi constituindo um tema de trabalho – as espacialidades geradas pelas Cantigas de Repente, e se foi dando substância a uma problemática de estudo; a importância da música enquanto produto cultural, em concreto das Cantigas de Repente, para a definição da identidade de lugar, para a construção de diferentes paisagens culturais e o seu papel nas práticas e políticas de resistência de grupos e comunidades que se movimentam.

A pesquisa bibliográfica tendo sido bastante extensa constituiu pois elemento central na realização deste estudo permitindo elaborar um ‘estado da arte’. Ao longo dos meses vários foram os autores colocados em contacto direto ou indireto com a pesquisa, que permitiram conhecer os desenvolvimentos dentro do tema abordado para depois proceder ao aprofundamento da problemática de pesquisa. As referências bibliográficas utilizadas contém estudos das mais diversas áreas do conhecimento. Desde os estudos sobre Música, Filosofia, Sociologia, História, Humanidades, Antropologia, até chegar, é claro, na Geografia, de onde de facto também parte-se. Esse processo de interdisciplinaridade percorrido ao longo desse trabalho, serviu para que aos poucos fosse-se compreendendo, através de outros olhares, um pouco dos discursos que direcionavam-se ao objeto de estudos, as paisagens culturais da música, e perceber os caminhos que deveriam ser escolhidos para que os objetivos fossem alcançados.

Não é novidade no mundo acadêmico, que os processos de investigação, sobre os objetos de estudos que os pesquisadores escolhem para trabalhar necessitam, em sua grande maioria, seguir modelos, e uma linguagem científica que seja fundamentada em conceitos que possibilitem o embasamento teórico e metodológico desses trabalhos perante a comunidade acadêmica. Neste sentido, este estudo constituiu um grande desafio e permitiu-se a partir dele o florescer de processos disciplinares e posicionamentos diversos dentro do universo subjectivo da prática musical, estando sempre atento aos detalhes que caracterizam a música como expressão cultural que veicula profundas políticas de lugar, memória e identidade. O estudo dos fenômenos e das manifestações espaciais promovidas pelas sociedades seguem caminhos específicos, dentro de cada área do conhecimento. Minayo (1992) numa rica discussão sobre “ciência, técnica e arte”, alerta que “existe um grande embate sobre a cientificidade das ciências sociais, em comparação com as ciências da natureza. Há os que buscam a uniformidade dos processos para compreender o natural e o social como condição para atribuir o estatuto de “ciências” ao campo social. Há os que reivindicam a total diferença e especificidade do campo humano” (Minayo, 1992, p. 10). Esse embate, questiona um pouco o caráter de objetividade, fórmulas e métodos tradicionais de análise acadêmica, que buscam enquadrar os fenômenos e manifestações da sociedade dentro de pacotes do conhecimento, que tendem, em alguns casos, à reprodução na uniformidade das próprias pesquisas acadêmicas.

Quando iniciadas as leituras sobre Geografia e Música, foi-se percebendo um leque gigantesco de possibilidades de se trabalhar as dinâmicas espaciais utilizando-se para isso das manifestações e linguagens musicais. Quando feita a opção por trabalhar com as Cantorias de

Repente no Nordeste brasileiro, buscando compreender essas relações que se estabelecem através da arte e da ciência e o eco que esta arte promove através de seu grito libertário, já tinha-se em mente que uma das etapas fundamentais da pesquisa seria a imersão nos contextos de produção e recepção da música, as conversas com os cantadores, a ida às cantorias e festivais de repentistas, o ato de “ouvir repente”, enfim elementos que ao longo do tempo foram criando processos que instigaram o adentramento completo no universo da pesquisa, já que o trabalho de campo promove a relação entre teoria e prática, e nesta perspectiva seria a junção dos elementos teóricos já vistos previamente pelo pesquisador junto com as observações de campo, entrevistas levantamento de dados, dentre outros elementos; “(a) teoria e a metodologia caminham juntas, intrincavelmente inseparáveis. Enquanto conjunto de técnicas, a metodologia deve dispor de um instrumental claro, coerente, elaborado, capaz de encaminhar os impasses teóricos para o desafio da prática”¹. Nesta perspectiva, e dentro das fases de levantamento de material no terreno, sua exploração, observações de campo, entrevistas, análise documental (ex. audiovisual) e confronto ente teoria e prática, foram aos poucos surgindo os elementos que fundamentaram a presente pesquisa até chegar a esse momento de realização.

No que diz respeito aos procedimentos metodológicos tratar de um tema tão amplo e complexo, que sejam as Cantorias e os repentistas no Nordeste brasileiro e suas respectivas espacialidades, tema esse que está inserido dentro de um contexto de multiplicidades culturais e identitárias que se encontram sempre em movimento, focalizou-se o olhar dentro de uma escala de análise que leva em consideração o desenvolvimento dessas manifestações dentro do próprio Nordeste. Durante o percurso de investigação e de trabalho de campo o contato direto com alguns cantadores, e em diversas conversas com eles, buscou-se o máximo de informações a respeito dessa arte tão complexa e fascinante. As metodologias de investigação qualitativa e as técnicas de pesquisa como a observação, observação participante, entrevistas e análise documental foram determinantes para alcançar os resultados. A observação e a observação participante, ocorreram dentro dos procedimentos metodológicos em vários ambientes no trabalho de campo, participando das Cantorias, festivais, e em conversas com os vários cantadores e com parte de seus públicos.

Neste sentido, a partir dos olhares, das entrevistas realizadas com vários cantadores em diversos eventos realizados especificamente na cidade de Limoeiro do Norte, no interior do Estado brasileiro do Ceará, o estudo foi focalizado. O contato direto com o contexto de produção da

¹ Minayo, 1992, p. 16.

música bem como com o contexto de recepção, permitiu-se conhecer, com a ajuda dos cantadores e intervenientes nestes eventos, o grande leque de possibilidades e caminhos que se podem percorrer dentro dessa temática de estudo. A percepção de como as questões sociais, políticas, econômicas, ambientais e culturais se inter-relacionam e são abordadas por esses poetas é um rico aprendizado para um melhor conhecimento desta cultura popular tão importante para se perceber um pouco do Nordeste brasileiro, bem como também as dinâmicas espaciais que ocorrem cotidianamente na vida dos sujeitos.

Ao longo do processo de escrita do trabalho, e para que os melhores resultados pudessem ter um caminho mais tranquilo, fez-se necessário a organização de um planejamento espaço/temporal que, dentre outras coisas, continham fontes teóricas, orais, áudio e vídeo, as quais serviram como sustentação e fundamentação para que os objetivos fossem alcançados. Dentro do processo de pesquisa, partiu-se da possibilidade de utilização de métodos, técnicas e abordagens que possibilitassem uma maior expressividade e flexibilidade, para que se pudesse obter uma compreensão mais abrangente e detalhada sobre o objeto de estudo.

Por se tratar de uma área de investigação que busca a compreensão das realidades cultural e social através de uma manifestação artística e poético-musical, não se pode enquadrar os discursos dos sujeitos, que são a expressividade dessa manifestação, dentro de fórmulas que pudessem castrar de alguma forma, o leque de possibilidades existentes dentro desse estudo.

Assim sendo, os processos científicos tem que ser pensados levando em consideração as transformações nas sociedades, bem como a partir destas, a transformação nas próprias teorias e métodos ao longo dos tempos, questionando-os sempre que possível, buscando sempre perceber que a construção do conhecimento é obtida num processo contínuo de investigação. “Do ponto de vista metodológico, a melhor maneira para se captar a realidade é aquela que possibilita ao pesquisador "colocar-se no papel do outro", vendo o mundo pela visão dos pesquisados” (Godoy, 1995, p. 61). Nessa perspectiva de análise, durante a realização do trabalho houve sempre uma atenção e uma busca em estabelecer um diálogo entre os sujeitos sociais que compõem o fenômeno estudado, e os métodos científicos utilizados, no entanto, não deixando nunca este último prevalecer sobre a espontaneidade dos sujeitos pesquisados.

O diálogo saudável entre a teoria e a prática é fundamental para o crescimento e desenvolvimento dos processos de investigação. É sempre importante levar em consideração que “o endeusamento das técnicas produz ou um formalismo árido, ou respostas estereotipadas. Seu desprezo, ao contrário, leva ao empirismo sempre ilusório em suas conclusões, ou

especulações abstratas e estéreis” (Minayo, 1992, p. 16). Neste sentido, a pesquisa qualitativa foi central para o presente estudo, uma vez que o foco de análise esteve diretamente ligado às possibilidades de construção de um conhecimento qualitativo sobre o objeto de estudo definido e que se foi consolidando no decurso da pesquisa. Assim sendo, privilegiou-se sempre o diálogo criativo e enriquecedor, tanto com as fontes teóricas, que estabelecem e possibilitam várias formas de se perceberem as realidades e as relações entre ser humano e ambiente físico, como também um olhar minucioso sobre as entrevistas e conversas realizadas com os sujeitos protagonistas e que dão vida ao objeto de estudo. Como refere muito bem e mais uma vez Minayo (1992), é imprescindível para um bom desenvolvimento da pesquisa, que o investigador esteja sempre estabelecendo um diálogo entre a teoria e a utilização de suas metodologias junto ao seu objeto de estudo, não esquecendo de privilegiar a capacidade criativa do pesquisador, pois é esta, e as formas como a metodologia será aplicada ao objeto, que irá diferenciar e expor os detalhes específicos de cada trabalho. Tais escolhas dizem respeito principalmente, aos desenvolvimentos das Cantorias de Repente no que concerne aos seus olhares críticos sobre uma sociedade que se modifica a todo instante, as percepções e compreensão que os cantadores e seus públicos têm sobre a criação poética e a linguagem musical como vetor de comunicação e gerador de espacialidades, e os vários caminhos e ramificações que estas conseguem percorrer sobre as mais diversas questões geográficas.

As pesquisas qualitativas distanciam-se das questões meramente quantitativas, na medida em que se preocupam com elementos singulares, que caracterizam, e identificam os detalhes dos fenômenos estudados pelos pesquisadores que decidem percorrer esses caminhos. Na perspectiva de Martin W. Bauer & George Gaskell (2002), a pesquisa qualitativa está relacionada aos processos de interpretação das realidades vivenciadas pelos sujeitos não estando ligada a levantamentos de números, que por sua vez caracterizam as pesquisas quantitativas. Assim sendo, trabalha essencialmente com um “universo (s) de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis”, (Minayo, 1992, p. 22). Por isso, as manifestações culturais e musicais, por mim trabalhadas seguem os critérios de um olhar qualitativo, onde de fato busco, dentro dos diálogos permanentes entre teoria e prática (fontes orais), observações de campo, documentais, que deixem transparecer o mais claro possível os detalhes que são intrínsecos e que identificam uma abordagem possível às geografias da música.

Quando elaborou-se as primeiras entrevistas, levou-se em consideração os elementos que estavam ligados de forma direta ou indireta aos objetivos geral e específicos. Trabalhou-se sobretudo com entrevistas semi-estruturadas e livres, transcrição, notas, desenvolvimento e depois a análise de conteúdo. Levou-se também em consideração que ao longo do percurso, alguns elementos poderiam ser acrescentados e outros retirados no processo de trabalho de campo, e especificamente tratando-se de entrevistas percebeu-se que, de fato, nem sempre uma pergunta, por mais óbvia que pareça ser, tem a mesma resposta por dois sujeitos que são indagados sobre ela (evidentemente que não se está falando aqui de números). A resposta que as vezes pode parecer óbvia, pode também, ao ser mencionada pelo entrevistado, transformar-se em um novo problema ou problemática para a pesquisa, uma nova interpretação do que se já tinha feito por outro entrevistado ou pelo próprio pesquisador, assim sendo, poderá surgir um novo objetivo a ser identificado, ou até mesmo uma desconstrução do que o pesquisador havia montado em sua cabeça sobre tal assunto, ou o que poderia ser o seu objeto.

As primeiras entrevistas realizadas, foram ao longo de suas execuções transformando-se em verdadeiros mosaicos de interpretações. Claro que subjacente a este processo interpretativo e mesmo à escolha do objeto de estudo, não foi alheia à própria biografia do pesquisador deste trabalho, o facto de ser nordestino, músico e compositor, para além de geógrafo. Dúvidas foram surgindo, e outras interpretações sobre o que já se havia pensado foram surgindo. Mesmo quando empossado de questões, pré-estabelecidas, o confronto destas com as realidades dos cantadores tornavam-se durante as conversas imprevisíveis. Eis aí o crescente fascínio pelo processo criativo no trabalho de campo, a imprevisibilidade do acontecimento e das interpretações. Ora, o que se poderia achar sobre as respostas de cantadores que vivem de uma arte que é conhecida como a arte do improviso?

Ao longo do processo de entrevistas, e posteriormente no processo de transcrição destas, viu-se elementos novos surgindo. Outros caminhos se desenhando para que o trabalho pudesse trilhá-los, e outras formas de apreensão da realidade também foram aparecendo. As perguntas em casos muitos não eram o mais importante. Precisava-se apenas pedir para que eles, cantadores, falassem sobre determinados assuntos dentro de sua arte, e pronto, estavam ali várias respostas num só assunto, para observações espaciais e leituras, bem como para a construção de novas questões de trabalho. A análise documental foi também uma das etapas mais importantes dentro da construção desta pesquisa e, sem sombra de dúvidas, o processo de análise das letras dos cantadores bem como da análise dos vídeos de Cantorias e programas de rádio, foram fundamentais para a exploração da problemática de análise. Os cantadores de viola

costumam chamar suas gravações em CDs (quer dizer algo gravado em estúdio) pelo nome de “trabalhos”. Isso diferencia o que os cantadores fazem durante a realização das cantorias e festivais, ou seja, nesses lugares eles cantam de improviso, atendem a pedidos do público, e variam entre os mais diversos temas possíveis em longas quatro horas ou mais de Cantorias, nos casos dos eventos de Cantorias. Nos festivais esse tempo é bastante menor, já que geralmente são várias duplas de cantadores se apresentando no mesmo palco, e cada uma delas detém um tempo de alguns minutos para sua apresentação. Em seu cotidiano os cantadores de viola costumam cantar para seus parentes e amigos, o que aos poucos vai fortalecendo a admiração pelos seus trabalhos, pelos membros das comunidades onde residem, bem como de seus próprios familiares e amigos mais próximos. No entanto, aquilo que os cantadores chamam de trabalho, são produções de CDs, contendo assuntos específicos que são debatidos por eles, e geralmente previamente letrados (os cantadores de viola em seus trabalhos levam geralmente as canções, ou toadas com assuntos definidos e letras praticamente prontas), com mais tempo para se pensar os versos e levá-los aos estúdios de gravação. Assim sendo, o olhar sobre algumas canções escolhidas para fazerem parte desta análise foi também determinante para a construção desta dissertação.

A presente investigação está estruturada em três capítulos. No primeiro está a parte teórica que começa a ser discutida pela relação existente entre Geografia e Música. O desenvolvimento dessa parte do trabalho traz uma discussão acerca do conceito de cultura e sobre Geografia Cultural. Em seguida busca-se mostrar o que se é produzido em alguns lugares do mundo neste âmbito temático. Posteriormente faço o levantamento de agendas com possíveis elementos para se discutir dentro dessa perspectiva de uma Geografia da Música. No segundo capítulo discorre-se um pouco sobre a diversidade musical brasileira a partir de suas macrorregiões geográficas, fazendo-se uma breve explanação das mesmas. Aqui também é discutido um pouco sobre o que se produz em Geografia e Música dentro do território brasileiro. Depois apresenta-se mais especificamente o Nordeste brasileiro adentrando ao objeto principal que são as Cantoria de Repente na sua relação com o espaço, mostrando onde elas nascem, suas regras e quais os elementos imprescindíveis à realização de uma Cantoria. No terceiro capítulo trabalha-se com a perspectiva dos processos migratórios das áreas rurais para os centros urbanos, e como essas questões influenciaram a modificação da linguagem dentro das Cantorias. São também trabalhadas as questões que envolvem os processos de identidade a partir da relação entre espaço e as Cantorias de Repente. Discorre-se também sobre os vários processos de resistência dessa arte elaborada em versos pelos cantadores, buscando perceber como se dá o processo de

formação das Redes do Repente, processos estes que dão sustentabilidade as estas manifestações culturais e espaciais. Fala-se também sobre a relação das Cantorias com os meios de comunicação de massas e como elas conseguem se adequar às imposições da indústria cultural.

CAPÍTULO I - GEOGRAFIA E MÚSICA

1.1. Geografia Cultural: um breve enquadramento

A Geografia Cultural consolidou-se no início do século XX e a partir de então passou por vários processos até se transformar numa dimensão de suma importância para a disciplina geográfica, na busca da compreensão dos fenômenos espaciais que compõem a complexidade das sociedades contemporâneas. De acordo com Paul Claval, (2011, p. 6), “a abordagem cultural tinha um papel importante na geografia da primeira metade do século XX, mas ela permanecia limitada: a ênfase dizia respeito aos meios usados pelos grupos humanos para modificar o ambiente”, suas técnicas de produção de alimentos e criações de animais eram exemplos de questões que interessavam a Geografia Cultural. Com a evolução dos meios de comunicação e informação, também evoluíram as perspectivas, hábitos e costumes das sociedades, e modificaram-se também as formas de abordagens dentro das ciências sociais. Os olhares sobre as culturas passam a ter diversas perspectivas de análise, e neste sentido; “(n)os anos setenta, os motivos para enfatizar as dimensões culturais das distribuições geográficas eram vários: - para um primeiro grupo de geógrafos, a nova orientação foi sequência das suas pesquisas no domínio da nova geografia; - para um segundo, foi sequência da sua crítica da standardização da conceituação do homem e da sociedade na nova geografia; - para um terceiro grupo, foi o resultado da crítica do caráter conservador dela”². A Geografia Cultural passou ao longo dos tempos por diversas conceitualizações, bem como também por várias formas de se olhar e apreender a realidade. Essa perspectiva de análise encontra-se em constante transformação, pois tem como fundamento de suas acepções, os grupos sociais e seus processos identitários com os movimentos e dinâmicas culturais e espaço-temporais. Nesta perspectiva a noção de cultura considera comunidades ou coletividades de sujeitos que estão em determinados espaços tendo em comum alguns hábitos, crenças e comportamentos.

Numa ótica que se quer ver ultrapassada, “o conceito de cultura oferece um meio para classificar os seres humanos em grupos bem definidos de acordo com características comuns verificáveis, e também um meio para classificar áreas de acordo com as características dos grupos humanos que as ocupam” (Wagner & Mikesell, 1962, p. 28). Os sujeitos sociais nessa ótica, estariam

² Claval, 2011, p. 8.

conectados através de laços que os identificam com os grupos aos quais fazem parte e “agarrados” a uma região específica. Mas os grupos humanos dão sentido aos lugares que habitam, eles constroem os significados de seus espaços, que através de seus hábitos cotidianos são incorporados ao lugar, estes lugares por sua vez caracterizam-se pelos elementos e códigos que os grupos sociais que o habitam mantêm entre si, e o que está à sua volta, o Outro. Assim sendo, é a ideia de diferente, do que está fora, que explicaria uma certa “homogeneidade cultural” e a necessidade de fechar em categorias espaciais estanque, tanto os sujeitos como as expressões culturais. Isso não significa que todos os sujeitos pensem da mesma forma, e sim que existem elementos identitários que unem as perspectivas dos sujeitos dentro desse processo. A cultura de um grupo “é o conjunto de práticas, conhecimentos, atitudes e crenças que não é inato: eles são adquiridos. Daí o papel central dos processos de transmissão, de ensino, de aprendizagem, de comunicação na geografia cultural: a natureza e o conteúdo da cultura de cada indivíduo refletem os meios através dos quais ele adquiri as suas práticas e os seus conhecimentos: transmissão direta pela palavra e pelo gesto; utilização da escrita; utilização das mídias modernas”³. Todos esses fatores contribuem para que a cultura de um povo, de uma coletividade, ou de um indivíduo seja formada, através dos processos sociais cotidianos.

A contribuição de Paul Claval sobre a cultura, e suas manifestações espaciais soma-se aqui ao que estamos buscando compreender. Ainda segundo o autor “(a) cultura é o conjunto de representações sobre as quais repousa a transmissão, de uma geração a outra ou entre parceiros da mesma idade, das sensibilidades, ideias e normas. Ela inclui a imagem do meio ambiente próximo e os conhecimentos, práticas e ferramentas que permitem tirar partido dele”⁴. Essa é uma perspectiva que leva em consideração os processos de representação que as culturas promovem aos sujeitos sociais. A cultura de um povo ou grupo social, apresenta uma composição complexa de representações, significados e identidades múltiplas, que estão em constante transformação. Esta composição leva em consideração cores, símbolos, instrumentos, saberes, hábitos, lógicas e um sem número de elementos que dão sentido a esse conjunto dinâmico e abstrato.

Ao discutir sobre essa ótica dentro da disciplina Claval (2002), mais uma vez é de grande importância para o entendimento desses processos. Numa rica discussão sobre os novos rumos e perspectivas da Geografia Cultural, o autor alerta que, os novos campos de investigação dentro da ciência geográfica não significam seu “estilhaçamento”, segundo ele, isso seria o

³ Claval, 2011, p. 16 .

⁴ Claval, 2002, p. 141-142.

resultado de uma reflexão mais profunda sobre as dinâmicas complexas que as diversas sociedades pelo mundo teriam adquirido, por conta de seus processos de desenvolvimento, e “diversas lógicas de funcionamento” em suas ações coletivas e individuais. A Geografia Cultural desenvolve-se à medida em que consegue agregar aos seus estudos de dinâmicas espaciais as novas e constantes transformações das atividades humanas. Para o autor, “desenvolver a Geografia Cultural é reconhecer que, ao lado das lógicas econômicas, sociais ou políticas em ação na vida coletiva, existem outras que dizem respeito às particularidades dos sistemas de representação, dos signos e dos símbolos pelos quais apreendemos o mundo e conseguimos nos comunicar” (Claval, 2002, p. 136).

Em seu texto sobre o percurso da Geografia Cultural, Soderstrom (2003) nos dá grande contribuição sobre as perspectivas de uma Nova Geografia Cultural, segundo a autora, embasada em Duncan (1980), “a crítica à concepção supra-orgânica da cultura que orienta os trabalhos da Escola de Berkeley, levou a considerar a cultura não mais como uma força causal, exterior aos processos sociais, políticos e econômicos, mas como um sistema de significação estruturado por e estruturante nesses processos”, (Soderstrom, 2003, p. 137). Essa postura crítica levou de certa forma ao aparecimento de novas formas de abordagens, dentro dos problemas geográficos culturais, tendo estas novas perspectivas que manter agora um contato muito maior com outras disciplinas, como por exemplo a Sociologia e a Antropologia. Esses processos interdisciplinares trataram de enriquecer o vocabulário geográfico, abrindo ainda mais o leque de possibilidades de estudos. Seguindo essa perspectiva de análise Lily Kong (1995) complementa nos dizendo que “enquanto a pesquisa geográfica cultural tradicional está muito centrada na cultura material, perspectivas re-teorizadas voltaram cada vez mais a atenção para a importância de significados e valores simbólicos,” (Kong, 1995, p. 139). Essas novas perspectivas da ciência geográfica abrangem uma infinidade de temáticas ligadas às questões sociais, políticas, econômicas, de identidades étnicas e de gênero, enfim elementos que fazem parte dos grupos e indivíduos que compõem os mais variados segmentos da sociedade. De acordo com Ana Francisca de Azevedo (2007) diversos são os autores que dão ênfase, no mundo contemporâneo, a “cultura como processo significativo do *self* e da formação social dos grupos, remetendo para a análise das políticas culturais através das quais se processa a criação do Outro e dos mundos da experiência”⁵. Assim sendo, dentro dos mais variados debates, “desenvolvimentos de Estudos Culturais, diversas teorias críticas e das filosofias pós-modernas [abriram] caminho para um conjunto vastíssimo [de perspectivas de estudos] que fizeram com

⁵ Azevedo, 2007, p. 134.

que a Geografia Cultural se expandisse nas mais variadas direções”, (ibidem). Isso possibilitou uma grande ampliação sobre os temas que se podem atualmente discutir dentro da ciência geográfica. A Geografia Cultural tenta compreender os movimentos das culturas humanas em toda a sua complexa cotidianidade, buscando apreender destes os detalhes que caracterizam e particularizam cada fenômeno cultural, identificando as individualidades e os coletivismos dos grupos sociais; “(a) geografia cultural de hoje tem que integrar as contribuições da primeira metade do século XX, e aquelas, mais críticas, do período contemporâneo. Ela não constitui uma sub-disciplina paralela a outras sub-disciplinas. Ela aparece como um fundamento comum, que explica a construção dos indivíduos, da sociedade, do espaço e de sistemas normativos” (Claval, 2011, p. 21).

Denis Cosgrove (1989) é também um autor fundamental para compreender a evolução da Geografia Cultural, o repensar do conceito de cultura e das práticas culturais que compõem os grupos de indivíduos dentro das sociedades contemporâneas e respectivas espacialidades. Segundo a perspectiva do autor, são as ações dos sujeitos sociais através de suas vivências cotidianas, que dão sentido a cultura. Assim sendo, “a cultura não é algo que funciona através dos seres humanos; pelo contrário, tem que ser constantemente reproduzida por eles em suas ações, muitas das quais são ações não reflexivas, rotineiras da vida cotidiana”⁶. Para Cosgrove (1989) existiriam três formas principais de se abordar os assuntos culturais dentro da Nova Geografia Cultural, além das formas anteriores, essas abordagens seriam, “cultura e consciência, cultura e natureza e cultura e poder. Na primeira destas abordagens, de acordo com o autor, a “cultura é sempre potencialmente capaz de ser trazida ao nível da reflexão consciente e da comunicação... assim a cultura é, ao mesmo tempo, determinada por, e determinante da consciência e das práticas humanas,” (Cosgrove, 1989, p. 102). O segundo tópico de abordagem, estaria ligado aos processos que transformam os elementos naturais em culturais. O autor cita o exemplo do “tomate, que é um elemento natural, retirado do pé e servido como alimento ao ser humano, assim sendo, o objeto natural tornou-se um objeto cultural, foi-lhe atribuído um significado. O significado cultural é introduzido no objeto e também pode ligá-lo a outros objetos aparentemente não relacionados a ele na natureza,” (Cosgrove, 1989, p. 103). O terceiro ponto citado pelo autor está ligado às relações de poder. O poder é expresso e mantido na reprodução da cultura, neste sentido, quando é menos visível, é, quando as suposições

⁶ Cosgrove, 1989, p. 101.

culturais do grupo dominante aparecem simplesmente como senso comum. É o que chama-se de “hegemonia cultural” (Cosgrove, 1989, p. 104).

Ana Francisca Azevedo (2007) numa intensa discussão sobre diversas possibilidades de abordagem do conceito de cultura, e suas perspectivas contemporâneas, dialogando com múltiplos autores acrescenta que “as versões plurais de cultura, que na actualidade competem e que incluem a ideia de cultura como política e identidade, prendem-se com a noção de cultura como articulação de práticas significantes”, (Azevedo, 2007, p. 132). A autora, continua sua discussão embasada em, Williams (1983) e Jackson, (1992-2000), entre outros, e nos acrescenta que, “a cultura como rede de significados partilhados e de actividades que não são conscientemente compreendidas como um todo, tem subjacente a ideia de uma “cultura comum”, resultante de um envolvimento colaborativo e da participação de todos os elementos na construção de significados” (Azevedo, 2007 *apud* Williams, 1983). Desta forma, “(a) definição plural de cultura [é] capaz de integrar as políticas culturais e as diferentes formas de diferenciação social [...] implícito à ideia de políticas culturais está todo um conjunto de abstractos mapas de significados através dos quais os indivíduos dão sentido ao mundo, atribuindo valor e significado ao seu ambiente material e social” (Azevedo, 2007, *apud* Jackson, 1992). Contribuindo maravilhosamente, para o nosso diálogo acerca do entendimento do conceito de cultura Zigmunt Bauman (2012) nos coloca numa complexa e riquíssima discussão com as mais variadas formas, perspectivas e olhares sobre o conceito de cultura. Para o autor;

A cultura, como tende a ser vista agora, é tanto um agente de desordem quanto um instrumento da ordem; um fator tanto de envelhecimento e obsolescência quanto de atemporalidade. O trabalho da cultura não consiste tanto em sua autoperpetuação quanto em garantir as condições para futuras experimentações e mudanças. Ou melhor, a cultura se “autoperpetua” na medida em que não o padrão, mas o impulso de modificá-lo, de alterá-lo, substituí-lo por outro padrão continua viável e potente com o passar do tempo. O paradoxo da cultura pode ser assim reformulado: o que quer que sirva para a preservação de um padrão também enfraquece seu poder. (Bauman, 2012, p. 19)

A identidade de cada cultura está em sua constante transformação, em seu constante diálogo com a diferença, com a alteridade, bem como a negociação relativa àquilo que deve perpetuar-se. Não existiria nessa perspectiva, uma cultura estática, a magia dos movimentos culturais está na sua incrível possibilidade de mudança, de flertar com o novo, de agregar as diferenças, e neste sentido, evitar uma repetição ou a formação de um único olhar sobre algo tão complexo.

A cultura foi, e é criada constantemente pelos sujeitos sociais através de suas práticas, de trabalho, lazer, ir as compras, praticar esportes, fazer arte, e uma infinidade de práticas habituais dos seres humanos em seu dia-a-dia. Estas ações podem ocorrer de forma inconsciente e dão sentido e significado aos sistemas culturais.

Numa riquíssima discussão no livro “A Nova Des-Ordem Mundial” Gonçalves e Haesbaert, (2006), nos apresentam elementos importantes, que fundamentam uma melhor compreensão dos dilemas complexos enfrentados pelas sociedades contemporâneas. Neste livro, os autores estruturam sua discussão em torno do que para eles seriam essas novas (des) ordens mundiais. Seguindo numa perspectiva de que, a partir de um determinado período histórico, fundou-se um *sistema-mundo-moderno-colonial*, pelo qual as sociedades humanas teriam passado, e hoje viveriam em novas (des) ordens, econômica (com a nova divisão internacional do trabalho), política (com os novos espaços do poder), cultural (com o choque de civilizações e hibridismo culturais), a desordem ambiental planetária, até chegar às redes e os aglomerados de exclusão. É importante compreender como os elementos culturais dentro desta perspectiva dos autores estão colocados.

A representatividade de um grupo dá-se através dos vários elementos que compõem estes espaços, isso ocorre quando existem sujeitos dentro dos grupos, ou comunidades por exemplo, que agem dentro das dinâmicas, códigos ou lógicas sociais de forma a servirem de exemplos para os outros indivíduos que fazem parte dos grupos, através de suas ações práticas e linguagens como a música. Isso é o caso das personalidades que se transformam em referências para o restante do grupo, pelo modo como interagem com os sistemas de significados partilhados. Essa transformação de sujeitos da comunidade em referência pode se dar de diversas formas, e em diversos campos da sociedade. Através dos circuitos inter e intrageracionais, levando-se em consideração a vivência e a sabedoria dos mais velhos, através das lutas sociais étnicas e de gênero, por exemplo, questões relacionadas a posicionamentos políticos e ideológicos, através dos movimentos artísticos de forma geral, e mais recentemente através da utilização dos veículos de comunicação e informação digital, como seja as mídias e redes sociais. As redes sociais, são exemplos bem recentes de como alguns indivíduos podem se transformar em referências para um grande número de seguidores, que de alguma forma se identificam com o trabalho que estas pessoas fazem, ao desenvolverem e difundirem os seus canais digitais. Contribuem para estas transformações os movimentos de uma sociedade cada vez mais globalizada, e que se encontra inter-conectada incessantemente.

Dialogando com outros autores como Castells, que sugere “que por trás de todas as alterações no contexto econômico e político da humanidade, o que realmente permanece é a cultura dos povos, suas religiões, seus símbolos, enfim, sua (s) identidade (s),” Gonçalves e Haesbaert, (2006, p. 86 citando Castells), e Huntington em sua polêmica obra, “O Choque das Civilizações e a Recompensa da Ordem Mundial” (1997), onde este afirma que a resolução dos conflitos culturais vivenciados no mundo, seria “(a) reafirmação da identidade ocidental dos Estados Unidos e a união do Ocidente para preservar e renovar sua singularidade cultural,” (Gonçalves e Haesbaert, 2006, p. 88), os autores vão tecendo um pano de fundo que embasa as discussões acerca da multiplicidade cultural, pelo qual passam as sociedades contemporâneas, e colocam posteriormente que;

O grande dilema dos discursos sobre o hibridismo cultural é, tal como do “choque das civilizações”, a propensão a cair em um culturalismo no qual os vetores políticos e econômicos são subvalorizados, ou mesmo negligenciados. Tudo se explicaria pela “cultura”, um “mundo espiritual” que as vezes parece pairar acima da realidade concreta, como se a cultura não fosse sempre, também, uma “cultura política”, e como se a própria utilidade econômica não fosse, também, ao mesmo tempo uma criação cultural. Afinal, toda apropriação material do mundo é uma apropriação com sentido, posto que só se apropria daquilo que tem *significado* e, assim, toda apropriação material é, ao mesmo tempo simbólica. (Gonçalves e Haesbaert, 2006, p. 90)

O momento histórico atual mostra que, de várias maneiras, alguns processos podem ou tendem a provocar uma homogeneização cultural, em alguns setores da sociedade, mesmo dentro deste complexo hibridismo de culturas existentes no mundo. Dentre tantas formas, essa homogeneização pode, e se dá, em grande medida através de uma sociedade cada vez mais consumista, e que seduzida pelos grandes veículos de comunicação adquire hábitos, gostos, atitudes, posicionamentos, enfim uma grande variedade de posturas que até então não conheciam. Neste sentido, “as novas formas de comunicação de massa estão funcionando ativamente como difusoras e uniformizadoras de novas formas e estilos culturais”⁷. Não estou aqui buscando uma forma de defender que ter acesso aos novos meios de comunicação e informação, ou mesmo à aquisição de novos aparelhos tecnológicos, sejam coisas negativas. Penso que o acesso às novas tecnologias, lança também novas possibilidades, e perspectivas de se perceber os diversos problemas da sociedade (que são numerosos) podendo ser, e de fato são, coisas positivas. O acesso a estes novos elementos tecnológicos, em algum momento, pode

⁷ Darcy Ribeiro, 1995, p. 21.

quem sabe, levar a uma reflexão mais profunda sobre as posturas e as mudanças de hábitos que os sujeitos sociais adquirem na atualidade.

O que busco dentro de minha perspectiva de análise é compreender como, ao mesmo tempo em que a cultura apresenta esse mosaico de possibilidades de interpretação, no sentido de se ter um olhar para a diferença, é também importante termos em mente que os processos globais atuais, interferem de forma completamente diferente e brutal nas sociedades de todo o mundo, e as culturas locais podem ser fortemente afetadas por essas questões. Evidentemente que os processos culturais heterogêneos apresentam-se também de forma diferenciada, e isto possibilita processos de resistência para com os ditos processos de homogeneização cultural. É nesta perspectiva que Milton Santos (2001) contribui grandemente para estas discussões. Em seu livro, “Por uma outra globalização” (2001) o autor discute as múltiplas facetas dos processos de globalização, como estas ocorrem diferenciadas em vários segmentos da sociedade, e coloca que há hoje condições *técnicas-científicas-informacionais*, para existir uma outra globalização. De acordo com o autor uma dessas múltiplas facetas dos processos globais envolve os aspectos culturais.

Os processos de globalização influenciam de uma forma ou de outra todos os campos da vida cotidiana, sejam questões econômicas, sociais, políticas ou culturais, estes processos globais que interferem até nas subjetividades dos sujeitos não se verificam “de modo homogêneo, tanto em extensão quanto em profundidade, e o próprio fato de que seja criador de escassez é um dos motivos da impossibilidade da homogeneização. Os indivíduos não são igualmente atingidos por esse fenômeno, cuja difusão encontra obstáculos na diversidade das pessoas e na diversidade dos lugares”⁸. Nessa perspectiva, os processos de globalização ao invés de provocarem apenas uma homogeneização, estariam aumentando os processos de heterogeneidade cultural. O autor cita exemplos de como ao invés de se estar subordinada à cultura de massas, a cultura popular utiliza-se de elementos tecnológicos para que possa de alguma forma ir re-afirmando sua identidade através de seus discursos qualitativos. De acordo com Santos (2001), a nova significação de cultura popular estaria em condições de rivalizar com a cultura de massas. Para o autor, o que ocorre no atual momento da sociedade globalizada é o fato de que, de um lado está “cultura de massas buscando homogeneizar e impor-se sobre a cultura popular,” (ibid), e do outro lado ocorrem também, “as reações desta cultura popular” (ibidem). Isto seria de acordo com Santos, uma característica de imposição de um “mercado

⁸ Santos, 2001, p. 143.

cego”, que age segundo suas intenções de lucro, de forma vertical e unificadora, buscando homogeneizar o que puder, “indiferente às heranças e às realidade atuais dos lugares e das sociedades,” (Santos, 2001, p. 143). Ora esse fenômeno abarca a música como produto cultural de diversas formas.

1.2. Geografia Cultural e a Música dos Lugares

De acordo com Carney, “(o)s aspectos físicos e humanos juntos constituem o caráter geográfico total de um lugar específico. Assim, os geógrafos têm especial interesse na qualidade dos lugares. Quer se trate de uma aldeia de pescadores na costa da China ou de uma agitada cidade árabe, os geógrafos querem saber como as pessoas implantaram suas tradições naquele local, porque o fizeram naquele lugar, o que as sustenta agora e como interagem com outros lugares. É claro que é impossível estudar de uma só vez todos esses aspectos; assim, os geógrafos tendem a se especializar em determinadas características dos lugares, como a música” (Carney, 2003, p. 126). Os detalhes contidos dentro dessa citação, indicam algo que se faz de extrema importância salientar. Que é o fato de os pesquisadores buscarem sempre compreender o porque de escolherem áreas específicas para os seus trabalhos. A seleção do que se pretende estudar é algo que está ligado, ou deve estar, aos quereres particulares, e ao fato de se poder adentrar profundamente, e com muito amor nos universos desconhecidos. Pois bem, a Geografia Cultural abre esse campo de perspectivas que abrange um universo experimental de proporções imensas. Os acúmulos de conhecimento, os processos de ensino aprendizagem, as relações dos sujeitos com os seus lugares e com os fenômenos que compõem esses lugares, a relação dos sujeitos com os seus pares, e uma infinita rede de elementos concretos e simbólicos que compõem as paisagens, e uma outra infinidade de elementos sócio-políticos que não conseguem ser apreendidos durante as pesquisas são apenas alguns dos tantos caminhos que podem ser seguidos.

A leitura de qualquer obra, seja ela literária ou musical, quando é lançada ao mundo, está sempre sujeita a várias interpretações. Os geógrafos e geógrafas culturais são agentes que promovem através de suas percepções de mundo, e de suas experiências vividas, a interpretação espacial ou re-interpretação dos fatos reais que ocorrem dentro de uma coletividade de sujeitos, com a sua cultura específica, que, através dela a inscreve no espaço, gerando diferentes

paisagens culturais. Como uma das variantes geográficas tentaremos agora ir aprofundando um pouco mais a discussão em direção ao universo das manifestações musicais, que ocorrem, ou podem ocorrer nos mais variados lugares do mundo.

A música é parte da esfera de representações (Godelier, 1992), aquela em que "o homem tem a capacidade de construir a materialidade do mundo" em torno de idéias e, portanto, por extensão e para nós, com linguagem e objetos musicais. Na "escala" de um grupo de "um povo de" uma nação, pode se tornar uma meta enfocando as emoções coletivas declarações sensoriais: a "expressão de saudade (saudade) na música (em) Português ou brasileiro é um exemplo. Nada ", em seguida, impede a" apropriação e reconstrução das linguagens musicais, (que) se tornará performativa, (...) através da produção artística, (de) mercado, política pública, o desenvolvimento territorial. (Raibaud, 2009, p. 4)

A música representa um elemento de formação ideológica, e de identificação com os lugares dos sujeitos sociais e dos grupos. É também um elemento de reivindicação política, de resistência, e além de cumprir o seu papel de arte, é entretenimento, gerando emprego através do vários setores que a compõem (vendas de instrumentos, todos os tipos de equipamentos de som, efeitos para instrumentos, iluminação, que mobilizam e movimentam capital econômico por todo o mundo), dinamismo cultural, na medida em que é também um agente provedor do turismo nos mais diversos níveis, desde as escalas locais (eventos em bairros, e pequenas cidades sem grande poder de atração de pessoas), até níveis nacionais e globais, no caso de eventos com proporções de atração muito maiores, como nos grandes festivais musicais (que ocorrem em cidades específicas, com infraestrutura preparada para atender tais eventos), e que movimentam vários segmentos da sociedade. Enfim uma infinidade de detalhes que fazem com que as manifestações musicais sejam fenômenos importantíssimos para a compreensão das dinâmicas espaciais que ocorrem cotidianamente nas sociedades. A música é a expressão de um grupo cultural e pode ser também a expressão de identidades regionais ou mesmo nacionais, "a música é mais do que mera representação (Cohen 1995, a Wood et al 2007). A música é uma parte constitutiva da mudança econômica e cultural; É uma indústria incorporada em lugares (crescimento e em declínio com uma mistura de fatores microeconômicos e demográficas, que se contribui para), mas também, sobretudo, como uma busca encarnada "cultural", através da qual as identidades dos lugares são executadas"⁹. A música é a representação de coletividades, mas ela também segundo o autor acima mobiliza e possibilita a mudança cultural além de ser, um dos veículos pelos quais as identidades dos lugares e dos sujeitos são executadas. Ela é a

⁹ Chris Gibson, 2009, p. 62.

expressão de estruturas de sentimentos partilhados, é um “sistema significante através do qual (...) uma ordem social é comunicada, reproduzida, experienciada e explorada”. (Azevedo, 2007 *apud* Williams, 1983, p. 13)

Como referido anteriormente, com o aumento das discussões e debates travados no seio da disciplina geográfica sobretudo a partir da segunda metade do século XX várias críticas foram feitas às formas e aos modelos de investigação que a Geografia Cultural Tradicional utilizava em suas análises. Começou-se então a buscar novos caminhos teóricos para a Geografia Cultural, que até boa parte do século XX ainda estava ligada a uma visão de cultura materializada de pendor estético e antropológico moderno. Assim sendo, as novas perspectivas da disciplina passaram então a dar ênfase também aos aspectos simbólicos, aos significados e representações que as culturas eram capazes de fomentar nos sujeitos e grupos sociais. Dentro destas novas perspectivas, e formas de se conceber a cultura e identidade, vários elementos que não tinham especificamente uma ligação com aspectos materiais da cultura começaram a ter vez dentro das análises geográficas. Os geógrafos abriram seus universos, e formas de olharem para o espaço, e para os fenômenos que nele ocorrem cotidianamente. Um diálogo muito fértil e interdisciplinar entre a Geografia e vários outros campos do conhecimento que também trabalhavam com questões culturais (Sociologia e a Antropologia são exemplos), começaram a ser muito mais valorizados dentro da ciência geográfica. Partindo destas novas posturas e concepções de estudos, e com as novas formas de se perceber o espaço geográfico, os geógrafos foram aos poucos incrementando aos seus estudos e leituras, temas que, até então, não eram considerados de grande relevância para o entendimento das transformações que ocorrem na sociedade. Foi nessa perspectiva que surgiu o interesse dos geógrafos pelas manifestações musicais, que é de fato um destes elementos e categorias, de grande importância para a compreensão da sociedade e do espaço através de aspectos culturais, ligados aos significados e representações culturais de grupos e indivíduos.

Evidentemente, que a música para ser entoada e sentida, necessita não só de som, mas também de um conjunto de detalhes que compõem uma paisagem. Estes elementos estão ligados aos nossos sentidos, estruturando paisagens sonoras e podem ter cheiro, cor, som, tato, dor, enfim uma gama de sensações que compõem este mosaico de símbolos e que constroem as paisagens musicais. Deste modo, os geógrafos ao longo do tempo tiveram que perceber que a música não é feita apenas através de instrumentos, que se podem tocar e ouvir (não que isso seja de todo errado, mas remeteria de certo modo a análise musical apenas aos aspectos materiais da cultura) e sim, dessa junção de elementos que promovem a dinâmica espacial que movimenta e

transforma a sociedade a todo instante, gerando espacialidades e sentidos de lugar bem complexos.

Já passaram-se quase 50 anos desde que o primeiro artigo acadêmico que trata da relação entre Geografia e Música foi escrito por Peter Hugh Nash (1968), da Universidade de Waterloo intitulado “Music Regions and Regional Music”, em 1970 foi a vez de Jeffrey Gordon estudante de graduação na Universidade Estadual da Pensilvânia completar a primeira tese sobre estudos geográficos musicais, intitulada “Rock-and-Roll: A Diffusion Study.” Em 1971 foi a primeira vez que um artigo na perspectiva musical, dentro da ciência geográfica foi publicado em um jornal americano, o *Journal of Geography* intitulado “Geographic Factors in the Origin, Evolution and Diffusion of Rock and Roll Music.” Larry Ford’s (1971). Em 1973, o geógrafo cultural Wilbur Zelinsky (1973) desenvolveu estudos sobre música popular para uma melhor compreensão dos processos espaço-temporais dentro da cultura americana, dedicou sua investigação na campo da Geografia da Música. Em um artigo de (1974) intitulado, “Bluegrass Grows All Around: The Spatial Dimensions Of a Country Music Style,” (Carney 1974) foi selecionado para um *Journal*, obtendo prêmio de geografia pelo conselho nacional para a educação geográfica na primeira sociedade para a reunião Pesquisa Cultural da América do Norte (SNACS) em 1974. A música foi designada a partir daí como um dos tópicos importantes para os estudos dentro da disciplina geográfica, um atlas dos Estados Unidos e a sociedade canadense e culturas, publicados em 1982 (Rooney, Zelinsky, e outros). Com esta estreia, um novo subcampo da geografia cultural nasceu Carney (2003). Durante todo esse tempo de existência, quase meio século nesta nova perspectiva, a produção acadêmica geográfica que trata da relação entre as manifestações musicais e a Geografia, esteve centrada basicamente nos Estados Unidos, onde alguns geógrafos culturais inclinaram os seus estudos investigativos tendo como fonte geográfica espacial estas manifestações. Estes autores estudaram uma multiplicidade muito abrangente de “fenômenos musicais, incluindo gêneros e subgêneros, estilos, estrutura, letra, artistas e compositores, centros e eventos, mídia, música étnica, instrumentação e a indústria da música. Além disso a música foi examinada em todas as escalas - local, regional, nacional e internacional - e uma multiplicidade de abordagens e temas foi utilizada.”(Carney, 2003, p. 129-130)

George Carney e Lily Kong são dois dos autores que mais publicaram trabalhos dentro da perspectiva que por hora estamos a trabalhar, que sejam as relações entre Geografia e Música, e de fato serão importantíssimos para um melhor processo de entendimento sobre as pesquisas realizadas e as relações existentes entre a Geografia Cultural, fenômenos musicais e a evolução

das paisagens culturais. O primeiro autor, ao longo de uma vasta experiência e vivência com esta linha de análise, elaborou em um de seus estudos um quadro, onde aborda quais são as principais perspectivas de produção científica existentes dentro da relação Geografia e Música, mostrando quais são as linhas teóricas gerais, e quais as abordagens trabalhadas pelos geógrafos culturais, num contexto macro de análise. Lily Kong, por sua vez propõe aos geógrafos que se interessam por essa área de estudos cinco perspectivas de trabalho para a compreensão das realidades espaciais, a partir das manifestações musicais. O diálogo com estes dois autores, será efetuado mais a frente, na tentativa de compreender suas perspectivas de estudo, buscando sempre perceber quais são as contribuições que ambos têm a dar para os estudos de Geografia e Música.

Várias são as possibilidades de se trabalhar com os fenômenos musicais dentro da ciência geográfica, e nas linhas abaixo buscar-se-ão uma melhor compreensão sobre essas muitas possibilidades de investigação. A abordagem dos trabalhos musicais dentro da Geografia ocorre de forma um tanto quanto diferenciada no tempo, e também no espaço. Neste sentido, há lugares onde os estudos destes fenômenos musicais começaram bem antes que outros, e conseqüentemente estão bem mais desenvolvidos, no que diz respeito às temáticas abordadas, e ao volume de material produzido.

Os geógrafos da escola americana de Berkeley, que tem como seu grande precursor, no que diz respeito aos estudos culturais Carl Sauer, são alguns dos pioneiros nos estudos de uma Geografia ligada às manifestações musicais. Vários são os autores que pertencem a essa escola americana, e que trabalham nesta perspectiva de análises dos estudos musicais dentre eles, Nash (1968), Gordon (1970), Larry Ford's (1971), Zelinsky (1973), Carney (1974), dentre outros tantos. No entanto, os estudos geográficos musicais não foram privilégio apenas da escola americana. De acordo com (Panitz, 2011, p. 3),

Sauer era um grande leitor da obra de Ratzel e foi profundamente influenciado pelas teorias difusionistas de Ratzel, utilizando-se da noção de Área Cultural de seu colega, o antropólogo Alfred Kroeber (este, discípulo do prussiano Franz Boas, a quem se deve a criação da noção de Área Cultural, e responsável por levar aos Estados Unidos uma versão renovada da *Kulturkreis*). Carl Sauer, profundo leitor da obra de Ratzel, herda o interesse pelos estudos de difusão e, sobretudo pela noção de Área Cultural, de Boas e Kroeber, amplamente relacionada com os postulados de Ratzel, (neste sentido) não se estranha que o interesse geográfico pela música tenha se dado justamente com os discípulos

de Sauer, e que, como veremos adiante, sejam os Estados Unidos e o Canadá aqueles que desenvolvem até hoje boa parte das publicações na área.

A escola de Berkeley foi fundamental para que os estudos sobre uma Geografia da Música pudessem se ampliar, e ganhar o corpo científico que necessitavam. No entanto, os geógrafos desta escola americana, foram duramente criticados por outras escolas, como a britânica e a francesa por exemplo.

Lucas Panitz (2011) discute as tendências da Geografia da Música dentro da escola de Berkeley e as críticas a tais perspectivas de análises, A conferência *The Place of Music* em 1993, organizado pelo Instituto de Geógrafos Britânicos, é um exemplo destas críticas. Nesse evento os geógrafos britânicos, estadunidenses e canadenses, lançam críticas aos modelos, e estudos sobre esse tema, seguido por alguns geógrafos da escola de Berkeley.

Opondo-se ao pouco aprofundamento teórico das proposições anteriores, que valorizaram grandemente a espacialidade em termos de localização e narrativas dos lugares – o que na visão dos autores se configura com um senso restrito de geografia – Leyshon et al se coloca no campo das abordagens críticas, valendo-se, por exemplo, da economia política da música de Jacques Attali, da geografia radical de David Harvey ou dos estudos culturais de Paul du Gay. A obra segue com autores abordando temas como identidade, redes de músicos e hibridismos, universos transglóssicos na música popular, políticas culturais para a música, indústrias da música, entre outros. (Panitz, 2011, p. 11, *apud* Leyshon et al 1998, p.4)

Os estudiosos da escola francesa também dedicaram muita atenção aos fenômenos musicais dentro da ciência geográfica. Abordando assuntos que não eram discutidos pela escola cultural americana, ampliando-se neste sentido, o rol de possibilidades de compreensão sobre os assuntos relacionados às manifestações musicais. Continuando com (Panitz, 2011, p. 3, *apud* Gironcourt, 1927);

Tal interesse (nos estudos musicais) não foi exclusividade dos países germânicos e dos Estados Unidos. Nas duas primeiras décadas do século XX, na França, são desenvolvidas reflexões acerca de uma “Geografia musical” como disciplina própria. Nesse sentido o etnólogo, arqueólogo e geógrafo francês Georges de Gironcourt propõe esse novo campo de estudos para a geografia nos *Annales de Géographie* da Associação Francesa de Geografia, tendo realizado diversos estudos na Tunísia, Java e Camboja. Com a intenção de estabelecer um novo campo de estudo na Geografia, o autor afirma que

“pode-se admitir que o repertório de sons eles mesmos e de suas associações em combinações musicais foram até agora negligenciados pelos geógrafos.

Os geógrafos franceses deram ênfase a vários segmentos da sociedade em seus estudos sobre os fenômenos musicais, o que de alguma forma até então tinha sido deixado um pouco de lado pelos geógrafos da escola de Berkeley. A escola francesa, de acordo com Panitz (2011), teria como um de seus focos fundamentais, no que se refere aos estudos da relação da Geografia com a Música o território e suas diversas possibilidades de abordagem. O autor mostra que existe um panorama de estudos entre os geógrafos franceses, e também, como estariam organizados os estudos musicais dentro da Geografia francesa. Dialogando com alguns autores e suas diversas linhas de investigações sobre o tema, colabora com as discussões, no momento em que diz que;

Se pode constatar que as noções de território e espaço aparecem [em vários autores citados por Panitz em seu trabalho] como elementos importantes para compreender a permanência ou emergência das formas musicais, identificar os lugares e as fronteiras que os separam, interrogar as representações que formam os imaginários territoriais, projetar no espaço processo de mestiçagem ou hibridização,” a música seria “um construto cognitivo que permite apreender um fenômeno espacial. (Raibaud citado por Panitz, 2011, p. 9)

O próprio Raibaud (2009), também contribui de forma importante para nossas discussões sobre o entendimento da produção das análises dos fenômenos espaciais musicais, por parte dos estudiosos franceses. De acordo com ele, “uma geração de jovens investigadores de todas as disciplinas que observam o desenvolvimento de práticas musicais e sua inclusão no “espaço”, numa conferência organizada em Paris em 2006, discutiram a respeito de a música ser um agente performativo na construção de territórios, e o território associado “poderia contribuir” para o desenvolvimento das ideologias e o imaginário territorial”¹⁰.

Este autor propõe, assim como Carney (2003) e Kong (1995), uma agenda importantíssima para os estudos geográficos sobre música. Em sequencia o autor sugere uso moderado destes pontos. Penso que a cautela, ao seguir tais sugestões de estudos, se faz de extrema importância, pois é preciso primeiro, sempre identificar os contextos e características que fazem com que cada fenômeno seja único, e apesar de se enxergarem semelhanças, não estamos tratando com fórmulas exatas, pois se trata de manifestações culturais que trazem em si a marca e as “impressões digitais” de realidades distintas.

¹⁰ Raibaud, 2009, p. 1.

Pois bem, seguindo na perspectiva de Raibaud (2009), “primeiro (a) música aparece como um indicador geográfico, um elemento de descrição e descriptografia de realidades sócio-espacial, assim sendo, os "espaços de som do mundo permite(m)“ escapar da tirania do cartão e imagens ditadura”, (Raibaud, 2009, p. 8). A importância de se ter cuidado com apenas o que é visível na paisagem, e a ideia que se constrói dos lugares através da super-exploração das imagens, (como fazem as grandes empresas ligadas ao setor econômico turístico) sendo importante perceber os sons. A segunda linha proposta pelo autor seria que, a música “aparece como um vector de movimento entre os níveis territoriais. Essas escalas são sensíveis à estrutura de composições musicais que usam temas, instrumentação e tratamentos de som que se referem simultânea ou alternadamente em todos os níveis de entendimento (local / global, tradição / modernidade ...)” (Raibaud, 2009, p. 8). A produção musical, e os estudos geográficos sobre esta perspectiva, devem perceber os elementos dinâmicos que compõem a música em todo o seu contexto. Assim sendo, de acordo com o autor, mesmo existindo a “imposição de uma “paisagem musical” ligada a um território de referência” (Raibaud, 2009, p. 8), a música é uma arte, que mesmo ligada à realidade concreta, pode levar os sujeitos ao mundo do imaginário, e, em concreto, do imaginário geográfico, onde por exemplo, vários músicos de diversas partes do mundo podem se reunir e tocarem uma música que tem como local de criação um país que não é o de nenhum deles.

O terceiro ponto proposto, seria a “música aparece como um fixador de associações locais. A música pode ser meio sensível "identificada por laços de" outros marcadores culturais e funcionando a longo prazo (associação música regional, paisagem, língua, festa (...)) ou momentâneo como para festas rave que criam condições de transitoriedade da "urbanidade" Antiworlds "projetado para maximizar as relações sociais em um curto espaço de tempo” (Raibaud, 2009, P. 8). Os processos de pertencimento nesta perspectiva, segundo o autor, afloram os vários eus, os vários lugares que podem coexistir e, “formam a paisagem interior do homem pós-moderno,” (ibid). O quarto e quinto pontos propostos pelo autor para as análises das manifestações musicais dentro da Geografia seriam respectivamente, a música como fabricante de imagens territoriais, e, como um modo de governação territorial, sendo o território encenado pela música um recurso para essa governança.

Outra perspectiva importante de olhar sobre fenômenos musicais, nos é apresentada por Chris Gibson (2009). Este autor ao longo de dez anos de pesquisa, esteve ligado aos movimentos musicais de uma parte do território australiano. Onde ele se debruçou, na busca de compreender as transformações espaciais e sociais, que ocorriam numa parcela do território na cidade de

Sidney - Austrália, dando sua contribuição aos estudos geográficos sobre os fenômenos musicais, onde o autor discute elementos importantes, e de grande contribuição para os estudos geográficos musicais. Assim sendo, o trabalho apresenta uma discussão da música como prática social, e seu papel na formação de identidades regionais, bem como na mobilidade de linguagens musicais e metáforas de rede para repetição de práticas musicais em todos os locais. De acordo com o autor, o seu trabalho “está organizado em torno de duas histórias por vezes contraditórias, ainda que não sejam incompatíveis. Uma é focada em música como um meio para aglutinar o desempenho da "região", como uma identidade cultural e econômica. O segundo enfatiza a mobilidade e metáforas de rede para a ligação exógena de práticas musicais regionais para locais mais distantes” (Gibson, 2009, p. 63).

Um outro autor que discute numa perspectiva da Geografia da Música é Theo Van Leeuwen (2009). Este autor trabalha debruçando seu olhar numa busca que tenta compreender, como a música representa a paisagem através de pinturas. Neste sentido, o autor vai vendo as possibilidades de como a música representaria os elementos que compõem a paisagem através dos sentidos e sensações humanas. Como um artista pintaria um quadro paisagístico, tendo como referência os sons musicais cotidianos. Segundo ele “a música só pode imitar ações, e as paisagens musicais, portanto, tendem a ser representações de ações, especialmente de ações que fazem um barulho, como o canto dos pássaros, o tamborilar da chuva, o uivo do vento, e a bramido do mar. Mas, um pouco mais abstrata, a música pode também retratar as qualidades de ações ou coisas” (Leeuwen, 2009, p. 2). Outro autor, que também trabalha questões musicais, dentro do território australiano é Ed Montano, (2009). Este autor faz uma discussão sobre a difusão do que ele chama de “música de dança”, que seria a música tocada pelos DJs em casas noturnas em várias partes do país, e que segundo ele tem passado por processos de grande adaptação ao longo dos anos em Sidney Austrália. Para Montano, “há uma sensação de que a música e a cultura são cada vez menos 'local' e mais 'internacional', com este movimento global que afeta a identidade e desenvolvimento de cenas locais, os entendimentos e práticas daqueles que estão envolvidos com essas cenas, e a própria definição de uma 'cena' em si”. (Montano, 2009, p. 45). Nas discussões sobre o assunto o autor aponta como grandes centros de difusão da música de dança os Estados Unidos e a Europa Ocidental.

A difusão geográfica da música de dança contemporânea e da cultura em todo o mundo criou noções de algumas cenas, no que diz respeito a coisas como música, tecnologia e moda. Esta noção de difusão é, em parte, extraída da obra de Kong et al. (2006), que, em seu artigo sobre as indústrias criativas e discursos na Ásia, observa como esses discursos têm sido tipicamente

influenciada por debates no Atlântico Norte, e, assim, um modelo de difusão clássico poderia ser aplicada, afim de rastrear como um conjunto particular de idéias (neste caso da economia criativa) irradia fora de centros de produção em outros lugares, eventualmente atingindo locais asiáticos, por sua vez. (Montano, 2009, p. 46 *apud* Kong, 2006, 175)

O autor ainda aponta para outras questões importantes. Ele coloca que segundo os participantes dessa cena musical, o fato de Sidney manter-se um pouco afastada dos centros de difusão deste tipo de música, afetaria o desenvolvimento da própria cena musical de dança nas dinâmicas dos eventos da cidade que trabalham com isso. Assim sendo, dentro desta perspectiva musical há um processo internacional que constrói um discurso social de que alguns lugares são superiores a outros dentro desta cultura da música de dança, evidentemente que há também “inúmeros pressupostos contidos nesses discursos, e por isso o caso da música de dança em Sydney pode ser explorada como um maneira de criticar estas suposições”¹¹.

Como foi possível perceber, nas linhas acima, várias são as possibilidades de se trabalhar com os temas dos fenômenos musicais dentro da Geografia. Em alguns momentos os geógrafos podem dar mais atenção ao território e como os fenômenos constroem-se e se representam dentro deles, em outros pode-se dar ênfase ao lugar e suas múltiplas formas de apreensão, ligadas aos sentidos e sensações humanas, como também podem-se enfatizar aspectos espaciais, e as mudanças estruturais e simbólicas que estes podem sofrer em suas paisagens, e também em seus lugares;

Assim, para geógrafos, a música pode ser "compreendida tanto através da" análise espacial (localização prática, a distribuição dos modos musicais, hierarquias culturais dos territórios sócio-espaciais, o movimento de músicos, práticas conexões globais-locais amadores), através da geografia das práticas sociais (territórios do rap, "áreas da vida quotidiana" rurais, festivais, festivais de música, raves), através da geografia regional (Grã-Bretanha, Brasil), escala, onde "fenômenos de realocação podem ser observados, a miscigenação, de " emergência, e através de estudos culturais (os sons de Paris, cinema, mobilidade urbana e da "escuta em fones de ouvido). (Raibaud, 2009, p. 7)

Enfim, a lista é imensa de possibilidades de se trabalhar com o tema e existe um ponto em comum entre todas essas metodologias de análise, que é o fato, de perceberem a música ou as manifestações musicais, como um elemento fundamental para a compreensão das relações entre espaço e cultura, como os sujeitos se comunicam, se encontram, se conectam, interagem,

¹¹ Montano, 2009, p. 46.

constroem e desconstroem entendimentos de mundo, como abrem os olhos e descortinam em muitos casos os véus que endurecem as realidades, e enxergam com os vários outros sentidos o que não se pode ver em certos casos nem com os olhos.

Ao elencar as diversas perspectivas que sustentam a problemática de análise faz-se de grande importância voltar aos contributos de Carney e Kong porque se por um lado convergem com tantas das anteriores perspectivas apresentadas, representam ainda duas agendas cruciais para os estudos geográficos em música. Agora adiante serão trabalhadas as propostas e discussões destes dois autores para que se possa compreender melhor como está organizada a produção acadêmica geográfica dentro dessas linhas de pesquisa. Grande parte das pesquisas na Geografia Cultural americana por exemplo segue dentro de “*dez taxonomias gerais*,” elaboradas por Carney (2003). Elas serão expostas agora abaixo, a numeração adotada serve apenas para organizar a análise:

- I. Delimitação de regiões musicais e interpretação de musica regional, ou as diferenças de lugar para lugar, das preferências e gostos musicais das pessoas;
- II. As dimensões espaciais da musica com relação à migração humana, vias de transporte e redes de comunicação (por exemplo, transnacionalização da música com a troca de artistas entre países, assim como importação e exportação de vinis, cassetes e discos compactos, resultando na popularidade de gêneros da música *country* norte-americana no Japão e do *jazz* na Rússia);
- III. A organização espacial da indústria da música e de outros fenômenos musicais (por exemplo, divisões de marketing de companhias gravadoras e áreas de transmissão de estações de rádio que têm a música em sua programação);
- IV. O efeito da música na paisagem cultural (por exemplo, salas de concerto, salões para dançar polca e festivais de rock);
- V. As relações das música com outros traços culturais em um contexto de lugar (por exemplo, religião, dialeto, política, culinária e esportes no sul dos Estados Unidos);
- VI. A relação da música com o meio ambiente natural (por exemplo, num concerto ao ar livre em Wolf Trap, o uso da madeira na construção de uma flauta norte-americana ou o conteúdo poético de uma balada de Woody Guthrie falando da paisagem natural);

- VII. A função da música “nacionalista” e “antinacionalista” (por exemplo, o papel catalisador da música para incentivar o nacionalismo, como encontrado nas composições de Dvorak, Bartok e Smetana, comparado ao sentimento antipatriótico percebido no *punk rock* “God save the queen”, do Sex Pistols);
- VIII. O lugar de origem (berço cultural) e a difusão de fenômenos musicais para outros lugares (por exemplo, o berço do *country blues* atuando como agentes de irradiação da música ao longo de seu caminho de difusão até Chicago);
- IX. Os elementos psicológicos e simbólicos da música relevantes na modelagem do caráter de um lugar, isto é, na imagem, no sentido e na consciência deste (por exemplo percepção de lugares pelas letras de músicas, tal como a descrição do sul da Califórnia pelo rock do surf, nos anos de 1960);
- X. A evolução de um estilo, gênero ou música específica de um lugar (por exemplo, Viena e o clássico, Nashville e o *country* Nova Orleans e o *Dixieland jazz*).

Estas dez categorias de análises apontadas por Carney (2003), são um aparato geral das perspectivas de pesquisa na área da Geografia da Música. O autor dá exemplos de como os geógrafos trabalham com tais linhas teóricas. Essa taxonomia dos movimentos musicais dentro da Geografia representa as várias formas de abordagem e os segmentos seguidos por alguns autores que trabalham nessa perspectiva.

Os trabalhos abordam as mais variadas vertentes interpretativas sobre o espaço. Algumas privilegiam o caráter simbólico dos elementos que compõem as paisagens e dão significado aos lugares, outros trabalham com a musicalidade específica de alguns lugares, existem também perspectivas que estão ligadas aos fenômenos migratórios de músicos e artistas e com eles a ida de determinados estilos musicais de um lugar para outro, alguns pesquisadores trabalham também na perspectiva de perceber como os elementos paisagísticos estão sendo colocados dentro das letras de muitas canções. Outra linha que pode ser percebida, é a que está ligada aos movimentos musicais de resistência, a música sendo assim um elemento de denúncia e cobrança social e política. Enfim uma grande variedade de assuntos trabalhados pelo autor nesse campo de pesquisa.

No entanto, é bom frisar que essa variedade de temas colocados pelo autor, em sua grande maioria, está ligada à produção acadêmica dentro dos Estados Unidos. Isso deve-se também ao fato, de este ser um país pioneiro dentro dessa perspectiva de trabalho na ciência geográfica e,

assim sendo, são referências importantes para a construção de uma base teórica sólida para a Geografia da Música. Neste sentido, este quadro sobre os estudos geográficos elaborado por Carney (2003) pode ser aproveitado e re-interpretado por qualquer geógrafo, e em qualquer lugar que adentre nesse campo de investigação, sempre respeitando as peculiaridades dos fenômenos musicais escolhidos para serem estudados.

É de suma importância levar sempre em consideração que os dados das linhas de pesquisa acima apresentadas indicam questões gerais dentro da área de estudos, e que as realidades dos fenômenos musicais são completamente distintas umas das outras, sendo bastante aconselhável uma adequação por parte do pesquisador (caso este queira seguir qualquer das linhas acima indicadas), às realidades de seus objetos de estudo. Levando em consideração os países, regiões, estados, municípios, aldeias, bairros, ruas, enfim, o lugar onde serão feitos os estudos.

Contribuição notável para as *Geografias da Música* nos estudos das manifestações espaço-musicais é também dado por Lily Kong (1995). Num texto bastante instigante sobre música popular dentro da análise geográfica a autora traça um importante panorama sobre os estudos geográficos na música popular, destacando importantes temas para os estudos e a compreensão dos fenômenos espaciais culturais. Em seu texto, a autora aponta algumas falhas e deficiências de algumas linhas teóricas de investigação que, segundo ela, estariam ligadas a uma *Geografia Cultural* mais tradicional. Abaixo estão elencadas as pertinentes observações críticas da autora sobre cinco perspectivas de análise dentro da Geografia da Música. Em seguida a autora também sugere uma agenda de temas que poderão ser seguidos por geógrafos que tenham como perspectiva, a Geografia Cultural com foco nos estudos dos fenômenos musicais.

A primeira linha de estudos analisado pela autora é, a distribuição espacial de formas, atividades, artistas e personalidades musicais, a maioria dos estudos tendo origem nos Estados Unidos. Segundo Lily Kong (1995) estes estudos são motivadores por serem trabalhados de forma minuciosa pelos pesquisadores. No entanto, essa descrição detalhada do estudo pouco tem a dizer sobre os contextos sociopolíticos dos lugares, e pouco têm a dizer para uma melhor compreensão sobre esses padrões de distribuição. O segundo ponto apontado pela autora, é a exploração dos locais de origem da música e de sua difusão, utilizando conceitos como contágio, relocação e difusão hierárquica, e o exame dos agentes e das barreiras de difusão. Estes estudos seriam valiosos do ponto de vista das dinâmicas espaciais que fomentam o desenvolvimento da música. Nessa perspectiva, os autores guiam os seus estudos de acordo com suas perspectivas teóricas e conceituais. Cada pesquisador escolhe o caminho que deseja

seguir e trabalhar o fenômeno. A terceira linha analisada pela autora seria, a delimitação de áreas que partilhem alguns traços musicais. A autora critica essa perspectiva por compreender que ela tende a homogeneizar a cultura, ignorando os aspectos sociopolíticos que por sua vez “interferem no desenvolvimento dos traços culturais assumindo que não existem conflitos e tensões” (Kong, 1995, p. 136). O penúltimo ponto analisado pela autora é, apreensão do caráter e da identidade dos lugares a partir de letras, melodia, instrumentação e percepção geral ou do impacto sensorial da música. Segundo a autora, esses estudos são muito importantes, pois fornecem elementos sobre os lugares, que de uma forma geral estariam ausentes nas fontes geográficas convencionais (Kong, 1995). O último ponto analisado pela autora se refere a análise temática das letras, para investigar preocupações ambientais, expressas nas músicas, aqui a autora apenas cita exemplos de autores que trabalharam nessa perspectiva, não tecendo comentários específicos sobre o tema.

As pertinentes observações e críticas de Lily Kong, aos processos de elaboração de estudos dentro de uma Geografia que tem como foco as manifestações musicais, são de extrema importância para o enriquecimento do debate acerca do tema. São outros olhares e perspectivas de se perceber como estes fenômenos se apresentam, e como eles podem ser múltiplos em se tratando de possibilidades de estudo. Penso que as observações da autora, servem para que os futuros geógrafos que têm intenções, e foco na área musical, avaliem seus posicionamentos diante da infinidade de temas que se podem escolher quando se quer adentrar nesse campo de estudos. A autora finaliza suas análises críticas sintetizando seus argumentos e colocando que;

A despeito de sua utilidade em todos esses sentidos, algumas deficiências também caracterizam as linhas de investigação aqui referidas. Uma delas é o não-envolvimento com contextos sociais e políticos nos quais a música é produzida. Segundo, não é reconhecida a natureza socialmente construída da experiência de espaço e lugar, nem é assinalado o papel da música nessa construção; em vez disso, o espaço como na corrente dos estudos de organização espacial, é aceito como um dado. Terceiro, há pouca percepção da música como uma forma cultural que é consumida e que, no processo de consumo, passa por mais transformação. Em quarto lugar, não foi explorada por geógrafos a importância da música ao contribuir para a construção social de identidades (nacional, raça, gênero, classe) e de espaço e lugar, (Kong, 1995, p. 138)

A autora reforça os seus argumentos, colocando questões básicas que segundo ela, para um estudo geográfico desta magnitude são negligenciados por algumas dessas cinco perspectivas

de estudos apontadas em seu texto, de uma forma ou de outra. É importante perceber que os contextos sociais e políticos em se tratando de análises tão importantes como estas jamais poderão ser deixados de fora de tais estudos. A grande maioria das manifestações musicais, movimentos de músicas populares, étnicas, de gênero, ou quaisquer que sejam (e aqui não se está incluindo as músicas, e artistas que têm como perspectivas centrais a descaracterização da arte em busca da obtenção de lucros), estão envolvidas de uma forma ou de outra com questões sociais, políticas, ambientais, de identidade, resistência, gênero dentre outras tantas perspectivas. Assim sendo, elas promovem a modificação e transformação do espaço social e auxiliam na compreensão das relações que os sujeitos mantêm com os seus lugares.

Faz-se de extrema importância ainda nesta perspectiva, compreender que a música enquanto objeto de estudo, dentro da Geografia, deve ser sempre entendida como um elemento que modifica a realidade ao seu redor. A modificação ou transformação das realidades através da música ocorre porque ela é sempre interpretada e re-interpretada pelos sujeitos que a consomem. Neste sentido, há sempre a possibilidade de se fazerem novas leituras sobre determinadas músicas, movimentos musicais, grupos e artistas em geral, que antes eram vistos de uma forma, e a partir de re-leituras podem representar outros significados.

A construção de identidades é fator primordial para determinadas comunidades ou grupos que têm na música de seu lugar uma referência, ou um chão, e mesmo que este seja imaginário e simbólico, ele sempre dará suporte para as sensações de conforto, pertencimento, e a ligação que os sujeitos mantêm com os seus lugares através de suas memórias apesar das distâncias geográficas vividas em determinados momentos.

A análise dos significados simbólicos, é a primeira proposta de investigação dentro da área musical, exposta por Kong (1995) que dialogando com Woods & Gritzner (1990), e através do estudo destes autores, nos complementa dizendo que;

A música *Country* frequentemente evidencia uma nostalgia do paraíso, simbolizada pelo desejo de um modo mais simples de vida, pela recordação de um lugar e de um tempo sem complicações. Isso porque a busca de um paraíso no futuro (geralmente caracterizado como vida urbana) terminou quase que invariavelmente em desencanto. Como uma consequência, a paisagem rural e o estilo de vida agrário do passado são idealizados, principalmente entre migrantes desarraigados. Há uma “saudade de casa e a nostalgia amarga de um modo de vida que parece ter sido irremediavelmente perdido”, e o “passado enevoado passa a ser reavaliado como um lugar sagrado”. (Kong, 1995, p. 140 *apud Woods & Gritzner 1990*)

Nesta perspectiva os migrantes por terem sido desligados de seus contextos existenciais teriam uma ligação profunda com esse tipo de música, que evidencia uma relação de intimidade com o lugar ficado para trás, guardado na memória dos sujeitos que são obrigados a migrar de seus contextos sociais por vários motivos.

Lili Kong, ainda sugere e exemplifica mais quatro temas importantes dentro das perspectivas de análises para as novas formas de abordagem para uma Geografia da Música. O segundo tema proposto pela autora seria a tarefa de *compreender a música como comunicação cultural*. A esse respeito, já começa colocando que, a “música tem tudo a ver com a comunicação de sentidos” (...) ¹², e continua dizendo que, “os textos musicais devem ser entendidos como diálogos em andamento, os quais ocorrem em determinadas situações sociais e históricas e refletem esses cenários” (Kong, 1995, p. 141-142). A geógrafa sobre essa perspectiva dialoga com diversos autores dentro e fora da Geografia, e utiliza-se de outros conceitos para justificar sua linha de pensamento. Como exemplo usa o conceito de circuitos de cultura de Johnson (1986) e neste sentido, defende que esses circuitos de cultura;

Podem ser uma maneira proveitosa de se investigar a música. Dentro desse quadro de referência, defende-se que os produtores codificam em formas culturais (como a música) seus significados preferidos. O texto resultante é então lido por uma audiência, às vezes de forma concordante, outras vezes discordante dos significados codificados. Esses significados são incorporados em culturas e relações sociais vividas; circuitos de retro-alimentação podem então fornecer material para a produção de novos textos existentes. Em outras palavras, os significados são, transformados a cada estágio, refletindo os contextos de produção e consumo, assim como fatores tais quais gênero, classe, etnia e religião dos envolvidos. (Kong, 1995, p. 141-142)

Nesta perspectiva, a música enquanto elemento central destas análises passa, através de sua exposição, tanto nos veículos de comunicação como através de eventos musicais, festivais, shows ou cursos de licenciatura, mestrado e doutorado, por diversas possibilidades interpretativas e simbólicas. A comunicação estabelecida entre os que produzem a música e os que a consomem, está intimamente ligada aos vários elementos sociais que constituem o tecido social. Estes elementos são as perspectivas ideológicas dos sujeitos, bem como seus posicionamentos políticos, de gênero, de raça, de língua enfim, uma infinidade de fatores que influenciam na captação e internalização da música efetuada pelas pessoas em seus cotidianos.

¹² Kong citando Hirschkop (1989, p. 284) que por sua vez cita Bakhtin.

Uma outra sugestão de Lily Kong (1995) para os estudos geográficos da música seria um olhar sobre *a política cultural da música*. Segundo a autora estaria esta perspectiva ligada a vários elementos, como o uso ideológico da música enquanto elemento de resistência, mas também como forma de dominação inserida pelas elites para sequestrarem a hegemonia de um povo, como no exemplo da própria autora onde “analisa o uso da música pela elite dominante em [Singapura], para perpetuar determinadas ideologias que procuram inculcar uma religião civil que estimula a aprovação e fervor para com o país” (Kong, 1995, p. 146). Esta linha teórica indicada para as pesquisas geográficas pela autora pode seguir várias vertentes, “paralelamente à análise do uso ideológico que se pode fazer da música, existe um expressivo corpo de literatura não-geográfica sobre a expressão de resistência por meio da música, que pode muito bem expandir a análise geográfica” (ibid). Outro exemplo nessa mesma linha de raciocínio seria, “como a música pode ser uma maneira de grupos subordinados negociarem com o - ou se colocarem em oposição ao - sistema de significados dominantes” (Kong, 1995, p. 147). Uma outra leitura possível sobre o tema da música enquanto perspectiva política, seria compreender como a música popular pode ser utilizada para discutir temas que dizem respeito às relações entre os países desigualdades de primeiro e terceiro mundo.

O penúltimo ponto proposto pela autora supracitada, estaria ligado ao que ela chama de *economia musical*. Neste tópico autora sugere “como a indústria cultural, a indústria da música pode ser examinada em inúmeras direções, refletindo a diversificada importância econômica das artes” (Kong, 1995, p. 151). A música pode estar ligada a diversas perspectivas econômicas. Desde a produção de CDs, DVDs, a gravação de discos, a realização de festivais que alteram as rotinas cotidianas dos lugares onde ocorrem, movimentam o comércio e o turismo desses lugares, as vezes de forma local, como nos festivais das cidades, ou as vezes de forma regional, nacional e até internacional, quando se trata de grandes festivais, onde se tem um aparato midiático muito grande, e onde os artistas têm alcances de proporções mundiais. O último tópico proposto por Kong (1995) e aqui evidenciado seria, *a música e a construção social de identidades*. Neste sentido a autora nos diz que;

Muitas vezes, no processo de produção, negociação, e resistência, identidades são (des) construídas, tanto internamente, pelo próprio grupo social, quanto externamente, por outro grupo social. Com essas (des) construções, sejam elas de identidades nacionais, de gênero, étnicas, religiosas ou outras, fronteiras culturais e sociais são traçadas ou desmontadas. A música é, portanto, um meio pelo qual identidades são (des) construídas, e uma análise do papel da música na (des) construção de identidades é muito útil para sublinhar a ideia de que

muitas das categorias que consideramos “naturais” e imutáveis são de fato “produtos de processos que estão incrustados não ações e escolhas humanas,” (Kong, 1995, p. 146 apud Jackson e Penrose, 1993, p. 2)

As identidades são construídas a partir das relações dos sujeitos sociais, com as manifestações musicais, e estão em constante processo de transformação. Ligam-se ao movimento, pois a própria música é movimento, assim como o é também a cultura de forma geral, e os pesquisadores da ciência geográfica, enquanto ciência que interpreta estas dinâmicas espaciais, devem perceber que estas construções e (des) construções de identidades, de uma forma geral não conseguem permanecer engessadas, pois a identidade tem caráter de movimento, é construída ao longo do tempo no espaço, através das relações sociais e das influências e experiências vividas pelos indivíduos e grupos sociais, em suas vidas cotidianas.

CAPÍTULO II – GEOGRAFIA E MÚSICA NO BRASIL

2.1. Regiões musicais e os estudos sobre Geografia e Música

A música brasileira, falando num contexto geral, é sem sombra de dúvidas uma das mais ricas e diversas representações culturais existentes neste território. A variedade de gêneros musicais, estilos, movimentos musicais, formas de expressão musical, é algo impressionante. Neste sentido, é de extrema importância conhecer um pouco dessa multiplicidade musical para que se possa adentrar ao objeto de estudos por mim escolhido. Pois bem, não se irá aqui adentrar aos detalhes dos mais variados estilos musicais existentes no Brasil, até porque isso não caberia nestas poucas linhas propostas para esse trabalho. O intuito nesta seção é compreender, de uma forma mais geral, como se dá a produção acadêmica da ciência geográfica dentro do território brasileiro, tendo como objetivo, e como elementos que incitam estas discussões, as manifestações e fenômenos musicais que caracterizam, representam e identificam de diversas formas o “povo brasileiro”. Neste sentido, buscar-se-a perceber como anda esta produção a nível acadêmico, na tentativa de contribuir com essa produção, na medida em que se avançam os debates acerca do tema proposto, e para que essa área de atuação da Geografia passe a ter mais adesão, por parte dos geógrafos, já que existe um mosaico tão grande de possibilidades de estudos geográficos que podem ser iniciados dentro desse âmbito da Geografia Cultural.

A extensão territorial, as divisões e sub-divisões do país, a enorme quantidade de habitantes, a multiplicidade de culturas transitando e dialogando umas com as outras, os grandes processos de miscigenação racial, étnica e cultural que compõem as dinâmicas espaciais brasileiras, e também a grande produção musical que se tem no Brasil, são fatores extremamente complexos, e podem ser observados de forma positiva no que diz respeito às possibilidades de pesquisa. Assim sendo, serão selecionados para este estudo apenas alguns dos fenômenos, importantes e que complementem as presentes linhas de pensamento sobre o trabalho que por hora estar-se a desenvolver. Não serão aqui avaliados de forma minuciosa, todos os Estados brasileiros, em suas múltiplas possibilidades culturais, pois para isso, seriam necessários anos para compreensão de cada detalhe destas atividades e manifestações musicais que existem nesse imenso e heterogêneo território. A grande quantidade de artistas e gêneros musicais existentes em solo brasileiro, influenciando músicos em todo o mundo, e sendo influenciado por outros movimentos musicais advindos de outros continentes, contribuíram e contribuem para que o

Brasil seja, e tenha, essa dinâmica musical tão imensa, e também seja conhecido no mundo todo por sua musicalidade, pela forma como os seus artistas e músicos emitem os seus sons e os transformam de uma maneira tão particular. Estas particularidades musicais, podem ser percebidas na forma como os músicos brasileiros, de uma forma geral, executam suas canções populares, como utilizam os ritmos explorando muitas vezes o imprevisível, unindo técnicas adquiridas através de estudos em universidades, cursos de música no geral, e elementos conseguidos através de percepção musical autodidata adquiridos com as vivências cotidianas em comunidades, fazendo assim soar de forma tão única toda essa diversidade musical, que caracteriza a multiplicidade da música brasileira.

Em termos gerais e numa primeira abordagem, é importante levar em consideração as diferentes regiões musicais que se definem em grande medida tendo em conta as macro-regiões brasileiras. De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o Brasil é dividido em cinco macro-regiões geográficas. Estas macro-regiões brasileiras são o Sul, Sudeste, Centro-Oeste, Norte e Nordeste, cada uma delas com suas peculiaridades no que diz respeito ao clima, a vegetação, o desenvolvimento humano, os aspectos políticos e sociais, ambientais bem como as especificidades de seus povos e seus aspectos culturais.



Figura 1 Macro-regiões brasileiras

É histórico e notório que ao longo do tempo as regiões do país foram sendo desenvolvidas de acordo com dinâmicas específicas e algumas delas foram sendo privilegiadas no que diz

respeito aos investimentos públicos e privados, ocorrendo assim um processo de concentração desses investimentos em setores específicos e em certas regiões, provocando desigualdades regionais crescentes no tempo e no espaço que ainda hoje são visíveis dentro da sociedade brasileira e no território.

Os processos migratórios, impulsionados por vários fatores de acordo com Darcy Ribeiro (1995) “sobretudo o monopólio da terra e a monocultura, promovem a expulsão da população do campo” (Ribeiro, 1995, p. 198). Acrescente-se a isso a falta de incentivos públicos no campo brasileiro e a concentração de renda. Segundo ele as dimensões desses fluxos migratórios são “espantosas, dada a magnitude da população e a quantidade imensa de gente que se vê compelida a transladar-se”. A população urbana salta de 12, 8 milhões, em 1940, para 80, 5 milhões, em 1980. A população rural perde substância (...) reduzindo-se, em números relativos, de 68, 7% para 32, 4% e para 24, 4% do total”¹³. Esse processo de urbanização descontrolado acontece em todas as regiões do Brasil, impulsionado pelos processos de industrialização. Neste sentido as pessoas começaram a migrar tanto dentro dos próprios Estados, como para Estados vizinhos e para outras regiões do País.

Esse processo de urbanização desregrado, provocou tanto o desequilíbrio no que diz respeito a concentração das populações dentro do território brasileiro, como o aumento das precárias condições de vida dentro das cidades, que não estavam preparadas para absorver um contingente populacional de tamanha magnitude, assim sendo, os migrantes em sua grande maioria eram direcionados para as margens das cidades, o que posteriormente formariam as favelas das grandes cidades brasileiras. Com o passar dos anos as desigualdades sociais, bem como vários outros problemas do país começaram a ficar mais escancaradas, e foi possível se confirmar o que já dissemos, ou seja, os processos de investimentos dos setores públicos e privados concentraram-se em sua grande maioria em determinadas regiões. Neste sentido, A Região Sudeste do país é a mais privilegiada no que diz respeito aos processos de investimentos e concentra grande parte do que se produz na indústria em seus vários segmentos, nas estruturas de transportes, nos investimentos em inovações tecnológicas, saúde e educação, na concentração de boa parte dos serviços do país e nos investimentos culturais de uma forma geral. Esses processos por sua vez historicamente são fatores que influenciaram diretamente outros processos, como por exemplos os fluxos migratórios das demais Regiões para o Sudeste do país. São Paulo e Rio de Janeiro transformaram-se ao longo do tempo nas duas principais

¹³ Ribeiro, 1995, p. 198.

idades do Brasil. São Paulo a partir da segunda metade do século XX foi o Estado que mais atraiu pessoas dentro do país, em busca de melhores condições de vida e trabalho. No Sudeste do Brasil encontram-se estilos musicais característicos, alguns destes gêneros e estilos são já consagrados tanto nacionalmente como a nível internacional, é o caso do Choro, da Bossa Nova e do Samba¹⁴, ambas com matrizes de criação fincadas no Estado do Rio de Janeiro, mas que apesar de nascerem nesse Estado adquiriram uma difusão tanto a nível nacional como internacional. O Choro ou Chorinho como é conhecido, nasceu em meados do século XIX no Rio de Janeiro e permanece até hoje com muita força sendo executado por vários músicos em vários lugares e festivais de música por todo o Brasil. Tem como grandes nomes em seu processo criativo e de difusão Joaquim Calado, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, Jacob do Bandolin, Radamés Gnattali, dentre tantos outros. O Choro é, em sua grande maioria, composto sem letra e tem como características fortes os momentos de improvisação, e a maneira leve e solta que os músicos dialogam entre si e com os seus instrumentos. O Samba, por sua vez, tem raízes no Estado da Bahia, mas, em seu processo de criação urbana tem sua origem no Rio de Janeiro. Muito comum nas periferias e morros cariocas é uma das expressões que hoje no mundo mais caracterizam a música brasileira. O Samba carioca tem diversas vertentes e variações, e é bastante difundido por todo o Brasil desde os anos de 1930, quando em 1935 a então capital do país oficializou o desfile de carnaval na cidade do Rio de Janeiro. Alguns nomes importantes dentro do Samba são Nelson Cavaquinho, Paulo Portela, Chico Santana, Noel Rosa, Ary Barroso, Ataulfo Alves, Dalva de Oliveira, Carmem Miranda, Dorival Caymmi entre tantos outros. A Bossa Nova emergiu no final da década de 1950 na zona sul do Rio de Janeiro. Gênero musical derivado do samba, com harmonias sofisticadas, sofreu grandes influências do jazz, teve como grandes nomes João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Carlos Lira, Roberto Menescal, Nara Leão e tantos outros.

Um momento importante para a música brasileira foi o surgimento do movimento tropicalista de forte perspectiva política e ideológica, que apesar de ter em seu núcleo fundador, artistas nordestinos como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa, entre outros, surgiu em 1967 no Festival de Música Popular Brasileira organizado pela TV record, na Região Sudeste do país. O movimento era inovador e flertava com diversos elementos da música internacional. Havia uma mistura rítmica e instrumental, onde elementos sonoros da música popular dialogavam com a música erudita e com o rock, e as letras das canções criticavam a ditadura

¹⁴ O samba tem suas origens fincadas na Bahia, no entanto, na forma como é conhecida e difundida no Brasil, como música urbana teria seu nascimento ligado ao Estado do Rio de Janeiro

militar que controlava o Brasil desde 1964. Outras variações de estilos musicais também são importantes para se compreender a complexidade rítmica e sonora que caracteriza os espaços musicais brasileiros. Ainda na região Sudeste é possível perceber movimentos musicais que, apesar de não serem criações brasileiras, adquiriram uma forma peculiar de se cantar e tocar, como o *rap* (este sendo um dos pilares do hip hop). No Brasil este estilo musical nasceu em São Paulo em meados da década de 1980 e começou a ganhar visibilidade a partir da década de 1990 com alguns artistas que foram destacando-se com seus trabalhos no cenário nacional como Planet Hemp, Gabriel o Pensador, Racionais MCs, Marcelo D2, entre outros. Uma característica marcante desse estilo musical, é que ele traz em seu discurso um olhar crítico sobre a vida dos sujeitos que moram nas periferias dos grandes centros urbanos brasileiros. Outra característica do *rap* em sua perspectiva brasileira, é também a mistura de elementos rítmicos eletrônicos característicos do próprio gênero com elementos sonoros do samba, como fez Marcelo D2. Outra manifestação musical importante que é possível de se verificar na Região Sudeste do país, especificamente em São Paulo girou em torno de um grupo de artistas que segundo Eduardo Schiavone Cardoso (2009), ficou conhecido como “Vanguarda Paulista” o nome foi colocado pela imprensa buscando dar unidade ao grupo de artistas que surgiram no início da década de 1980 na cidade de São Paulo, e buscavam produções independentes com estéticas sonoras diferentes das que eram colocadas pela indústria cultural. Alguns artistas que integravam essa “vanguarda” eram “Itamar Assumpção, Grupo Rumo, Arrigo Barnabé, Pre-meditando o Breque, Língua de Trapo, além de inúmeros grupos instrumentais, passam a ser identificados como um “movimento” musical na cidade de São Paulo no início dos anos 80 e que tinham no Lira Paulistana um forte referencial”¹⁵.

O Sul do país apresenta grande diversidade no que diz respeito ao seu desenvolvimento industrial e tecnológico. A Região também é bastante desenvolvida na área automobilística, na produção têxtil, nas áreas de produtos tecnológicos, tendo um grande destaque para o turismo, e outros serviços de uma forma em geral. Possui uma ótima infraestrutura de estradas, e uma boa rede de transportes nas cidades que a compõem. Nesta região alguns estilos musicais são característicos, tais como a Valsa, o Xote¹⁶, a Chamarrita, e o Balaio no Rio Grande do Sul. A Marchinha é típico de Santa Catarina e o Estado do Paraná recebe influências do Pop e do Rock. Essa Região também dialoga de forma intensa com a música produzida nos países vizinhos¹⁷.

¹⁵ Cardoso, 2009, p. 32.

¹⁶ Que também é encontrado em várias outras regiões do país.

¹⁷ Para um aprofundamento sobre esse tema ver Lucas Panitz (2010) Por uma Geografia da Música: O Espaço Geográfico da música popular platina.

O Centro-Oeste é uma Região pouco populosa se levarmos em consideração o tamanho do seu território. Nessa Região tem grande destaque a agricultura comercial já que consegue ter ligações com o mercado consumidor do Sudeste do país, e isso aquece a economia agrícola. Tem um bom desenvolvimento industrial nas áreas farmacêuticas, indústria nequímica, montadoras de carros e indústria de fertilizantes agrícolas. A pecuária bovina também tem grande destaque nessa Região possuindo uma imensa produção. Apesar de estar localizada no centro do país essa Região não possui um grande desenvolvimento na área de infraestrutura de transportes. A Região Centro-Oeste tem como principal gênero musical a chamada Música Sertaneja que em sua forma tradicional é a música dos interiores rurais dos sujeitos que habitam essa Região do país, é tocada com violas e cantada por dois cantores (apesar de usarem a viola este estilo musical nada tem a ver com as Cantorias de Repente nordestinas). Nos últimos anos este tem ganhado muita força em todo o Brasil, através da difusão em massa deste gênero musical nos maiores veículos de comunicação do país, tanto nas TVs como nas rádios. O gênero que primeiramente estava ligado às raízes sertanejas ou caipiras dos sujeitos que moravam nas zonas rurais dessa regiões, foi aos poucos se modificando, e cedendo aos apelos da instrumentalização e da indústria cultural. Neste sentido, outras terminologias foram sendo acrescentadas ao gênero musical, que o dividiram em três sub-gêneros que seriam o “sertanejo raiz” ligado às raízes da música como ela era cantada antigamente, o “sertanejo romântico” e o “sertanejo universitário” ambos têm a mesma perspectiva, grandes produções e uma ligação direta com o entretenimento e a obtenção de lucros por parte de empresários e artistas.

A Região Norte do Brasil, foi muito importante em outro ciclo econômico conhecido como ciclo da borracha. No final do século XIX, Manaus (grande centro econômico da região Norte do Brasil) era a maior produtora de látex do mundo, este produto dava origem a borracha, e era extraído da seringueira, árvore em abundância na Região Norte do Brasil. Nesse período, a indústria automobilística europeia e americana necessitava de borracha, e neste sentido, para o abastecimento desses mercados consumidores a Região Norte do Brasil era a indicada já que detinha quase que exclusivamente esse produto a nível mundial. No entanto, os ingleses levaram mudas da seringueira para o Sudeste asiático, a produção dessas regiões comandada pelos ingleses fez com os preços da borracha despencassem pondo fim no grande crescimento econômico vivido pela Região Norte do Brasil. Alguns ritmos musicais são bem característicos, dentre eles os mais conhecidos, são o Carimbó, que sofre influência das batucadas africanas, e o Calypso que é influenciada pela música africana e caribenha. Esse último ritmo Calypso ficou famoso no Brasil no início deste século por conta da explosão midiática de uma banda com o

mesmo nome (Calypso) o que deu um pouco mais de visibilidade para esse estilo musical. As manifestações musicais e folclóricas do Norte do país sofrem fortes influências das culturas indígenas, muitas delas trazem os seus cantos impregnados de religiosidades e uma ligação forte com as lendas locais indígenas.

O Nordeste brasileiro teve muita importância com o chamado ciclo econômico do açúcar entre os séculos XVI e XVII no Brasil colônia, onde foi a Região mais próspera do país até que chegasse o fim desse apogeu econômico. Pernambuco e Bahia eram estados (ou melhor capitânias, já que nesse período o país ainda estava na era colonial) bem desenvolvidos para a época, mas, com a concorrência do açúcar produzido pelos holandeses no século XVIII, que começou a dar conta do abastecimento europeu, o açúcar brasileiro despencou chegando assim ao fim o apogeu dessa Região. De algumas décadas pra cá o Nordeste brasileiro apresenta grande crescimento econômico em diversos setores. É uma das maiores Regiões do país em produção de petróleo e produção agrícola, a indústria têxtil também tem grande destaque, bem como é um dos destinos turísticos mais procurados do Brasil, e apesar de grande parte de seu território ser semiárido possui uma extensa área litorânea que é muito prestigiada pelos turistas nacionais e internacionais. Nesta Região do Nordeste coexistem vários gêneros musicais e manifestações de cultura musical espalhadas pelo território. Alguns destes são, o forró pé-de-serra, o baião, o xote, o arrasta pé, que existem desde o Estado do Maranhão que liga o Nordeste ao Norte do país, até a Bahia que liga o Nordeste do país ao Sudeste e ao Centro-Oeste. Outras manifestações que podem ser encontradas são o Côco, a Embolada, o Xaxado, o Axé, o Frevo¹⁸, entre tantos outros estilos e gêneros musicais.

Os processos sociais, políticos, econômicos e culturais que ao longo dos tempos a sociedade brasileira passou (e ainda passa), são de uma complexidade muito grande. Neste sentido, é evidente que os detalhes que compõem e constituem as macro-regiões brasileiras não se limitam a estas poucas linhas. Não obstante, aquilo que mais interessa aqui apresentar é um enquadramento muito genérico que permita estabelecer a relação entre estes territórios geográficos e as macro-regiões musicais brasileiras. Evidentemente que aqui também não há um detalhamento sobre as músicas que recebem influências folclóricas dentro dessas regiões geográficas, pretende-se apenas indicar que existem elementos rítmicos que diferenciam estas macro-regiões brasileiras de uma forma geral. Assim sendo, e apenas como enquadramento genérico são expostos alguns ritmos que são mais conhecidos e difundidos através dos veículos

¹⁸ Estas outras manifestações musicais também podem ser encontradas em todos os Estados do Nordeste, no entanto cada uma obedecendo as especificidades de seus lugares.

de comunicação. Como já frisado anteriormente, várias são as manifestações e gêneros musicais que ocorrem de Norte a Sul do país. De fato se for lançado um olhar mais minucioso para com a história da música brasileira serão elencados uma série de estilos musicais que ao longo dos tempos se firmaram dentro e fora do território nacional. A miscigenação racial que construiu a sociedade brasileira é fruto da integração entre povos de culturas, hábitos, costumes e saberes completamente diversos. A formação do povo brasileiro, ocorreu do entrecruzamento do europeu, com os nativos que aqui viviam, e do povo africano, retirado a ferro e fogo de seus lugares.

A miscigenação destes povos, provocou o nascimento de uma sociedade completamente misturada e com diversas matrizes culturais. Neste sentido, “o povo brasileiro”, que surgiu desses processos de cruzamentos de povos, com tanta multiplicidade em suas bases culturais, criou um jeito próprio de impor suas características culturais, e dentre estas raízes, está a formação da música, e da musicalidade brasileira. A música brasileira em sua gênese teve influência da música europeia, bem como também sofreu influência da rica e diversificada musicalidade africana, e da música que aqui já se fazia pelos nativos que eram habitantes do lugar. Contribuindo com nossas colocações, Mário de Andrade, um dos maiores escritores brasileiros do século XX, continua;

Cabe lembrar mais uma vez aqui do quê é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provem de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Além disso a influência espanhola, sobretudo a hispano-americana do Atlântico (Cuba e Montevideu, habanera e tango) foi muito importante. A influência européia também, não só e principalmente pelas danças (valsas, polcas, mazurcas, shottsh) como na formação da modinha. De primeiro a modinha de salão foi apenas uma acomodação mais aguada da melodia da segunda metade do séc. XVIII europeu. Isso continuou até bem tarde como demonstram certas peças populares de Carlos Gomes e principalmente Francisca Gonzaga. (Andrade, 1972, p. 7)

Em seu “Ensaio sobre a música brasileira” (1972), o autor acima citado, faz um panorama do que seria a música popular brasileira segundo sua concepção, e alerta para a necessidade de se conhecer e difundir uma música brasileira ligada às suas raízes, é um defensor da música

nacional¹⁹, criticando fortemente artistas que não conseguem compreender a grandeza da cultura musical nacional, e que tem tendências à incorporação das músicas estrangeiras, dificultando assim a formação de uma identidade nacional musical, e refere;

E se o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é gênio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional. Porque incorporando-se à escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada ao passo que na escola iniciante será benemérito e necessário. Cesar Gui seria ignorado se não fosse o papel dele na formação da escola russa. Turina é de importância universal mirim. Na escola espanhola o nome dele é imprescindível. Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta. (Andrade, 1972, p. 4)

Se analisarmos os detalhes nas críticas do autor, é possível perceber uma indignação para com os artistas, e quem sabe até com o povo brasileiro em geral, por não conhecer minimamente suas raízes culturais musicais. Para o autor, e de acordo com a posição em que fala, os artistas só podem construir uma música verdadeiramente nacionalista, quando de fato obtiverem os conhecimentos mínimos sobre a música popular, que é a base da musicalidade brasileira, segundo ele “duas coisas se opõem à fixação e à generalização de formas nacionais: a dificuldade de estudo do elemento popular e o individualismo bastante ridículo do brasileiro”, (Andrade, 1972, p. 26) O autor, é duro nas críticas que faz a alguns artistas brasileiros, que não dão a devida importância à música popular brasileira.

Nosso folclore musical não tem sido estudado como merece. Os livros que existem sobre eles são deficientes sob todos os pontos-de-vista. E a preguiça e o egoísmo impedem que o compositor vá estudar na fonte as manifestações populares. Quando muito ele se limitará a colher pelo bairro em que mora o que este lhe faz entrar pelo ouvido da janela. Quanto à vaidade pessoal si um músico der para uma forma popular uma solução artística bem justa e característica, os outros evitarão de se aproveitar da solução alheia. Nós possuímos um individualismo que não é libertação: é a mais pífia a mais protuberante e inculta vaidade. Uma falta de cultura geral filosófica que normalize a nossa humanidade e alargue a nossa compreensão. E uma falta indecorosa de cultura nacional. Indecorosa. A falta de cultura nacional nos restringe a um regionalismo rengo que faz dó. E o que é pior: Essa ignorância

¹⁹ Nesta perspectiva a música nacional seria a música produzida, criada, e disseminada tendo como ponto de partida elementos ligados aos Estados brasileiros, podendo até mesmo ser produzida em outros lugares e também podendo partir de influências europeias, mas que seria produzida a partir da ligação com elementos rítmicos, e característicos do Brasil.

ajudada por uma cultura internacional bêbeda e pela vaidade, nos dá um conceito do plágio e da imitação que é sentimentalidade pura. Ninguém não pode concordar, ninguém não pode coincidir com uma pesquisa de outro e muito menos aceitá-la pronto: vira para nós um imitador frouxo. Isto se dá mesmo entre literatos, gente que por lidar com letras é supostamente a mais culta. A mais bêbeda, concordo. (Andrade, 1972, p. 26).

A crítica lançada pelo autor aos descuidados e vaidosos artistas, sobre a negligência para com a falta de interesse pelo que é nacional, e por outro lado pela forte tendência de aceitar ao que é de fora, sem se analisar criticamente o que é dito, posto e imposto, é algo que se sente profundamente em várias passagens da citação acima. De fato, no período em que Mario de Andrade escreveu esse texto, ele já conseguia perceber que os traços do colonialismo europeu ainda estavam arraigados na sociedade brasileira, e se fizermos uma análise crítica sobre as colocações acima, veremos que, a música popular brasileira se consolidou, e se desmembrou em várias ramificações, que são tantas que fica muito difícil de se conhecer. No entanto, ainda se encontra (e hoje os veículos de comunicação de massas, manipulam o que se quer que seja consumido pela população, em vários segmentos sociais) uma grande negligência para com as culturas locais dentro do território brasileiro, por parte da maioria da população.

Adentrar a um breve histórico da música popular e os estudos geográficos no Brasil, estreitando as suas relações ajuda a compreender melhor a problemática analisada. De facto, a música popular brasileira é tema de estudos das mais diversas áreas de produção do conhecimento. Os primórdios da música popular brasileira estão diretamente ligados aos povos que, em seu processo de miscigenação fundaram a sociedade brasileira, que sejam os europeus, os africanos e os nativos que habitavam esse território, entre outros. Os ritmos brasileiros que hoje conhecemos, são originários de um processo de mistura rítmica de diversos povos oriundos de lugares diferentes com percepções, olhares e formas diferenciadas de se colocarem musicalmente.

Os estudos geográficos culturais que têm como foco central as questões musicais, só começaram a ganhar um pouco mais de adeptos entre os geógrafos brasileiros a partir da década de 90. Até esse período a Geografia Cultural brasileira, manteve-se de certo modo afastada dessa área de produção. Em outras disciplinas no entanto, a perspectiva musical já era explorada em décadas anteriores dentro da produção acadêmica brasileira; “(d)esde o momento inicial, os estudos acadêmicos sobre a música popular no Brasil foram um “projeto” da área de Humanidades e Ciência Sociais de uma maneira ampla. Embora as primeiras pesquisas estivessem concentradas nas áreas de Letras, Sociologia e Comunicação, tivemos também até

1982, trabalhos em Antropologia, Filosofia, Linguística, História e Psicologia”. (Baia, 2010, p. 9). O autor acima citado em sua tese de doutoramento de 2010, que tem como tema “A historiografia da música popular no Brasil”, elabora um mapa da produção musical brasileira dentro das ciências sociais entre os anos de (1971 a 1999). Nestas observações o autor faz análises críticas sobre a produção brasileira dentro dessa perspectiva tão importante para se compreender a sociedade deste país, tendo como foco de análise principal a história, mas, não se limitando a ela. O autor traz importantes contribuições, para as futuras pesquisas sobre as manifestações musicais no Brasil, identificando o crescimento quantitativo e qualitativo de trabalhos realizados no país dentro desta perspectiva, e a quantidade de temas relacionados às mais diversas áreas do conhecimento que estão ao longo dos tempos construindo um arcabouço teórico-metodológico dentro dessa área de estudos. Como refere;

O estudo deste complexo fenômeno cultural contemporâneo requer a utilização de um diversificado instrumental teórico-metodológico na busca de uma visão integrada dos vários aspectos sobre os quais a moderna música popular urbana pode ser observada. Podem ser objetos de estudos desde as questões intrinsecamente musicais, de estruturação da linguagem musical, passando pelo texto literário quando existente, e sua compatibilização com o texto musical, até os diversos aspectos da produção, reprodução e recepção do material musical, e suas conexões com a vida dos indivíduos e das sociedades. (Baia, 2010, p. 10)

O autor alerta para a importância do diálogo interdisciplinar dentro desta área de investigação, para que o maior número possível de detalhes sobre os temas que essa vertente aborda sejam revelados. Neste sentido, a produção acadêmica brasileira em áreas como sociologia, antropologia, literatura e história são abordadas pelo autor supracitado.

Apesar de recente, a produção acadêmica geográfica brasileira, que tem como foco as manifestações musicais, já consegue ter uma multiplicidade de abordagens bastante significativa. Assim sendo, essa heterogeneidade nas pesquisas perpassa por variadas inquietações dos pesquisadores dos mais variados Estados brasileiros. Essa perspectiva de análise só ganhou força depois que Batista Mello (1991) defendeu sua dissertação de mestrado onde aborda o Rio de Janeiro dos compositores da música popular brasileira entre 1928/1991. A partir desse trabalho uma série de outros autores, que tem como foco a abordagem da Geografia Humanística Cultural enveredaram pelos caminhos das manifestações espaço/musicais em busca de explicações para os fenômenos locais, regionais e nacionais.

Na introdução de um dos exemplares da coletânea brasileira de Geografia Cultural da UERJ, Zeny Rosendahl & Roberto Lobato Corrêa, a respeito da temática do livro, *Literatura, Música e Espaço*, nos dizem que os textos do livro interpretam, “aquilo que os romancistas, poetas, cronistas e músicos elaboraram a respeito da espacialidade humana - envolvendo o presente, o passado e o futuro -, assim como os processos espaciais referentes às configurações espaciais - o movimento, a paisagem, a região, o território e o lugar. A interpretação que se faz dessas obras literárias e musicais é aberta, instável, sujeita a outras interpretações”²⁰. Os autores acima citados, nos ajudam a pensar numa perspectiva de movimento dos textos que compõem um livro, que tem como foco de discussão central a concepção teórica da Geografia Cultural. Também Lucas Panitz, tem contribuído valiosamente para evolução dos estudos em Geografia e Música no panorama brasileiro, nomeadamente com o seu trabalho, “Geografia e Música: uma introdução ao tema” (2011), onde faz um apanhado histórico sobre os primórdios desta cara discussão para a ciência geográfica. Mostrando onde os estudos dessa perspectiva foram iniciados, e onde eles tem uma maior abrangência em se tratando de trabalhos realizados. A sua pesquisa de grande fôlego é um passeio pelo panorama da produção espacial musical, dentro das principais escolas de pensamentos na ciência geográfica, desde os estudos iniciais, com os geógrafos da conhecida escola americana de Berkeley, passando pela escola Britânica que em um evento conhecido como a “Conferência The Place of Music in 1993”, tece duras críticas à escola de Berkeley. Um dos movimentos, entre outros, diz respeito às perspectivas no sentido de que, a ciência geográfica não poderia estudar temas tão complexos como as manifestações musicais que ocorrem na sociedade, não dialogando com uma variedade de outras disciplinas que também discutem estes fenômenos. Chegando às grandes contribuições da escola francesa, que dialoga com uma variedade muito grande de temas, tudo isso de uma forma interdisciplinar conduzindo-nos às recentes publicações e contribuições dos geógrafos brasileiros.

Numa outra perspectiva, Pereira (2012) lança um artigo onde trabalha a Geografia da Música no âmbito didático-pedagógico. Através de análise, diversas leituras e olhares, lançados sobre algumas letras de músicas, do tão conhecido Rei do Baião Luiz Gonzaga, a autora aborda elementos da paisagem nordestina, aspectos climáticos que compõem o semiárido nordestino, e busca através da grande regionalização contida nas canções transformá-las em instrumentos didáticos. Outros elementos abordados pela autora, estão ligados às questões ambientais. O estudo se faz importante, na medida em que tenta trazer o leitor para conhecer aspectos

²⁰ Rosendahl & Corrêa, 2007, p. 7.

culturais, no caso a própria música de raiz nordestina, procurando uma nova forma de abordagem dos conteúdos espaciais e regionais dentro de sala de aula.

Neste sentido, as discussões trabalham com temas que tratam de abordagens de uma geografia da música que faz uso de letras para enfoques ambientais, sociais, políticos e econômicos. Ainda nesta perspectiva Rui Ribeiro de Campos (2006) publica um artigo intitulado “A geografia da semiaridez nordestina e a MPB”. Nesse texto o autor provoca uma discussão, e faz-nos refletir acerca de como foi forjado ao longo do tempo, através de discursos preconceituosos, no imaginário social brasileiro, a ideia de que o Nordeste do Brasil é completamente seco, e que o que reina nessa região é a miséria e a fome, desconsiderando toda a complexidade cultural nordestina, todo o potencial em vários setores econômicos e culturais, produção de diversas fontes de energia - hidrelétrica, eólica, e energia solar, abundância de solos férteis com grande potencial para agricultura, e biodiversidade. Enfim, o autor mostra através de letras de canções compostas por vários artistas da música popular brasileira, como a visão que se forma sobre a região deturpa em muito a realidade. As discussões também em sala de aula através da utilização de letras de músicas são pontos importantes nessa relação entre Geografia e Música dentro do estudo citado.

Eduardo Schiavone Cardoso (2009) num artigo intitulado “A Metrópole na linha do Baixo: Itamar Assumpção e a Geografia da Cidade de São Paulo, trabalha numa perspectiva de interpretação da músicas do compositor paulista Itamar Assumpção. O autor faz relações entre as letras das músicas do compositor e alguns temas que segundo ele podem ser discutido dentro da ciência geográfica. Assim sendo, Cardoso (2009) põe em suas análises questões ligadas ao desperdício no uso desajustado da água pelas sociedades, trás também para o campo de análises questões ligadas à destruição das paisagens naturais e dos ecossistemas dentro do território brasileiro, bem como elementos que podem ser utilizados para discutirem as cidades, e nesse caso a cidade de São Paulo é um grande centro inspirador para isso.

No artigo intitulado “Geografia e Música: A dupla face de uma relação” Daniel Castro (2009) faz um apanhado histórico sobre a relação existente entre a ciência geográfica e as manifestações espaciais. Neste sentido, o autor percorre os caminhos pelos quais a Geografia Cultural passou até se chegar nas agendas propostas pelos autores Carney (2003) e Lily Kong (1995). Agendas estas que servem de base para a estruturação da produção geográfica que tem como foco central de trabalho a relação entre Geografia e Música.

Numa outra perspectiva, que pode ser encaixada dentro dessas questões que abordam a relação entre Geografia e Música, Marcos Alberto Torres & Salette Kozel (2010) em “Paisagens Sonoras: Possíveis Caminhos aos Estudos Culturais em Geografia” utilizam-se da paisagem sonora para que se possa chegar a compreensão da cultura dos lugares. Os autores colocam que a paisagem sonora é marcante para os processos de lembrança e memória sobre os lugares, assim sendo elas promovem a construção de identidades dos lugares, afirmando que as paisagens sonoras das cidades são bem diferentes das paisagens sonoras em comunidades rurais, e são os elementos que compõem estes lugares que diferenciam-se uns dos outros e promovem os processos de identidades.

A partir de uma breve introdução sobre aspectos relevantes das macro-regiões do Brasil e sua música, pode-se começar a falar mais especificamente sobre a Região Nordeste, já que é nesta que se encontram a maior parte dos elementos que norteiam este trabalho de pesquisa. A Região que compreende o Nordeste brasileiro foi a primeira Região a fazer parte do projeto colonial português, que após séculos de guerras, intensas batalhas, ocupações, escravidão e extermínios de nativos culminou no que hoje conhecemos e chamamos de Brasil. O Nordeste é composto por nove Estados brasileiros e apresenta características físicas e culturais bem peculiares se comparadas às demais Regiões que compõem o território nacional.

O Nordeste está dividido segundo Manuel Correia de Andrade em “quatro grandes regiões que são, a um só tempo, naturais e geográficas, dando às mesmas os nomes consagrados pela tradição: Mata, Agreste, Sertão e Meio-Norte”²¹. No Nordeste brasileiro uma das maiores preocupações da população está relacionada com os fatores climáticos. A Região da “Zona da Mata” ou simplesmente Mata, apresenta duas estações climáticas bem definidas, uma seca e outra chuvosa, possui clima quente e úmido, ocupando uma área que vai do Rio Grande do Norte até o Sul do Estado da Bahia. Esta Região de acordo com Andrade (2005), “pode ser considerada a mais importante Região do Nordeste porque nela se concentra grande parte da população (34,2%), assim como a parte mais importante de seu parque industrial e sua atividade agrícola”²², tem a maior parte de sua produção agrícola no sistema de monocultura voltada para o mercado externo. O Sertão como podemos ver no mapa, ocupa a maior parte do território nordestino, passando por praticamente todos os Estados. Nessa região de clima é quente, seco, e em meio a uma grande multiplicidade de detalhes, a grande maioria dos sertões nordestinos apresentam características físicas muito semelhantes, clima semi-árido ou tropical, baixos

²¹ Andrade, 2005, p. 38.

²² Andrade, 2005, p. 43.

índices pluviométricos anuais, boa parte da sua vegetação é a caatinga, e também boa parte de suas economias estão ligadas à criação de animais, com grande destaque para a criação de gado leiteiro, e para a produção agrícola. O sertão tem seus mistérios e sempre terá suas belezas e encantos aos olhos de quem lá viveu e vive. No “meu sertão” existem lagoas, açudes, rios onde a criançada que mora às suas margens brinca, a brindar a felicidade e a amizade. Há também um sem número de espécies de pássaros, árvores, e vários outros tipos de fauna e flora.

O Agreste é uma zona de transição entre a Zona da Mata e o Sertão. Em alguns momentos apresenta características das Zona da Mata, em seus trechos mais úmidos, ora apresenta características de Sertão, em lugares mais secos. Como tal, “o que caracteriza o Agreste é a diversidade de paisagens que ele oferece em curtas distâncias (...) com sub áreas muito secas e muito úmidas”²³, apresentando uma produção agrícola voltada para o consumo interno. Ocupa uma área em extensão territorial muito próxima da ocupada pela Zona da Mata, sendo um pouco mais para o interior. O Meio Norte é a outra Região que se pode encontrar dentro do Nordeste brasileiro. Essa área engloba os Estados do Piauí em que “as caatingas²⁴ se infiltram como verdadeiros bolsões em direção ao oeste”²⁵ desse Estado, e os principais afluentes do principal rio da Região, o Parnaíba, tem regime temporário. Em todo o Estado do Maranhão, devido a alguns fatores climáticos como grande umidade, parte da vegetação no Sul desse Estado é característica da Região Centro-Oeste do país e é uma área de pecuária ultra-extensiva. Essas características incluem a Região do Meio-Norte nordestino como uma “área de transição entre o Nordeste, o Norte e o Centro-Oeste do país”²⁶. O Nordeste brasileiro além destas diversas características físicas é também uma Região com grande diversidade cultural, nomeadamente nos mais variados segmentos das artes, entre eles, como já referido, a música.

2.2. Cantoria, Movimento e Paisagem: conhecendo as estruturas do Repente

A mais promissora Região do Brasil no que diz respeito à produção das Cantorias de improviso é o Nordeste brasileiro. Lugar de origem da esmagadora maioria dos Repentistas do país, ainda assim de um modo geral, parte significativa dos nordestinos não conhece esse fenômeno

²³ Andrade, 2005, p. 44.

²⁴ Bioma exclusivamente brasileiro, atinge uma extensa na Região Nordeste do país e chega também em algumas áreas do Norte no Estado de Minas Gerais. A vegetação que constitui esse bioma é bastante resistente às condições de aridez. Uma boa parte destes vegetais possui raízes profundas para conseguirem buscar água em maiores profundidades. Exemplos de espécies (Juazeiro, Xiquexique, Aroeira, dentre tantas outras).

²⁵ Andrade, 2005, p. 59.

²⁶ *Ibidem*.

coletivo que nos identifica e discute as questões políticas, econômicas, sociais, ambientais e culturais do Nordeste, em cada momento, através de seus porta-vozes – os Cantadores, esses grandes representantes de uma cultura de raiz tradicional em constante dinâmica. O Nordeste é região na qual de acordo com Francisco Linhares e Otacilio Batista (1982), teriam nascido não só os primeiros cantadores como também a própria Cantoria de Repente.

Coube ao Brasil o privilégio do aparecimento do legítimo Cantador de Viola, com Gregório de Matos Guerra, nascido na Bahia, no século XVII e primeiro doutor brasileiro. Seguido pelo padre Domingos Caldas Barbosa, que, também improvisava ao som da Viola. A poesia atravessando a fase colonial, veio a alcançar seu apogeu na pequena Paraíba²⁷ de Augusto dos Anjos e José Américo, pois quiseram as divindades do Olimpo que, naquele torrão, bendito pelas sacrossantas musas do longínquo Parnaso, nascessem os maiores cantadores de que se tem notícia na história do folclore Nacional. (Linhares e Batista, 1982, p. 1-2)

Os autores chamam a atenção para o aparecimento das Cantorias de Repente nesta região do Teixeira no Estado da Paraíba, que assim como tantas outras localidades nordestinas é uma terra que abriga grandes poetas cantadores. Eles aludem ainda às dificuldades climáticas encontradas e enfrentadas pelas populações do semiárido nordestino, e que mesmo com todos os contratemplos foram capazes de criar, e ainda o são, a figura do cantador de violas, um ser dotado de uma sabedoria sem igual, estes indivíduos que juntamente com seus públicos dão movimento e sentido as chamadas Cantorias de Repente, tão fecundas no Nordeste brasileiro.

De acordo com o cantador Jonas Bezerra (2015) “*a cantoria nasceu na zona rural. A cantoria surgiu em meados de 1830, na Serra do Teixeira que fica na Paraíba*”²⁸. Assim como Linhares e Batista (1982) o cantador sinaliza para o surgimento das Cantorias de Repente pelos sertões nordestinos já na Região do Teixeira, porém este diz que a arte do repente teria surgido na primeira metade do século XIX, e não no século XVII como afirmam os outros dois autores citados. Ao passo que foram se desenvolvendo as cantorias, os cantadores foram se movimentando no Espaço e levando a Arte do Repente (improvisado) para outras localidades. Essa movimentação dos cantadores possibilitou a distribuição das Cantorias ao longo do tempo em espaços diferentes. Esse processo de movimentação/deslocamento no espaço de uma forma cultural, possibilitou a redistribuição geográfica que informa a própria história das Cantorias de Repente até aos dias de hoje. Nesta perspectiva, e em uma conversa bastante esclarecedora com

²⁷ Estado brasileiro localizado no Nordeste do País.

²⁸ Entrevista concedida do XVI Festival de Cantadores de Limoeiro do Norte, realizado no dia 20-11-2015

um dos cantadores com quem se estabeleceu contato durante a pesquisa, foi possível perceber um pouco desse percurso migratório pelo qual a Cantoria de Repente passou ao longo do tempo. De acordo com o cantador Antônio Lisboa existe “*uma Geografia específica da cantoria...*”²⁹. Uma geografia que desafia fronteiras, através da qual afirma a sua rebeldia enquanto expressão cultural.

Os primeiros registros que se tem sobre as Cantorias de Repente mostram que nasceram na cidade de Teixeira, que integra o Estado brasileiro da Paraíba. Daí ela percorre o Sertão nordestino e chega até o Seridó (região geográfica que faz parte do Estado brasileiro do Rio Grande do Norte). Em seguida, ainda de acordo com o cantador, a Cantoria em seu percurso espacial, ter-se-ia direcionado para as cidades de Açu e Mossoró também no Estado do Rio Grande do Norte e para o Vale do Jaguaribe (região geográfica que faz parte do Estado do Ceará). Esse percurso, segundo o cantador, foi uma das ramificações seguidas pelas Cantorias de Repente através dos fluxos migratórios populacionais. Para o outro lado a Cantoria teria seguido para o Vale do Pajeú (micro-região geográfica que faz parte do Estado de Pernambuco), para chegar até ao Estado da Bahia, e ir para o litoral do Estado de Pernambuco. Por outro lado a Cantoria teria seguido por Patos (cidade localizada no Estado da Paraíba) até chegar em Piancó (micro-região geográfica localizada no Estado da Paraíba). Deste percurso a Cantoria segue até Catingueira (cidade também localizada na Paraíba).

²⁹ Antônio Lisboa, entrevista realizada via whatsapp, conexão feita entre Portugal e Brasil, no dia 27-07-2016

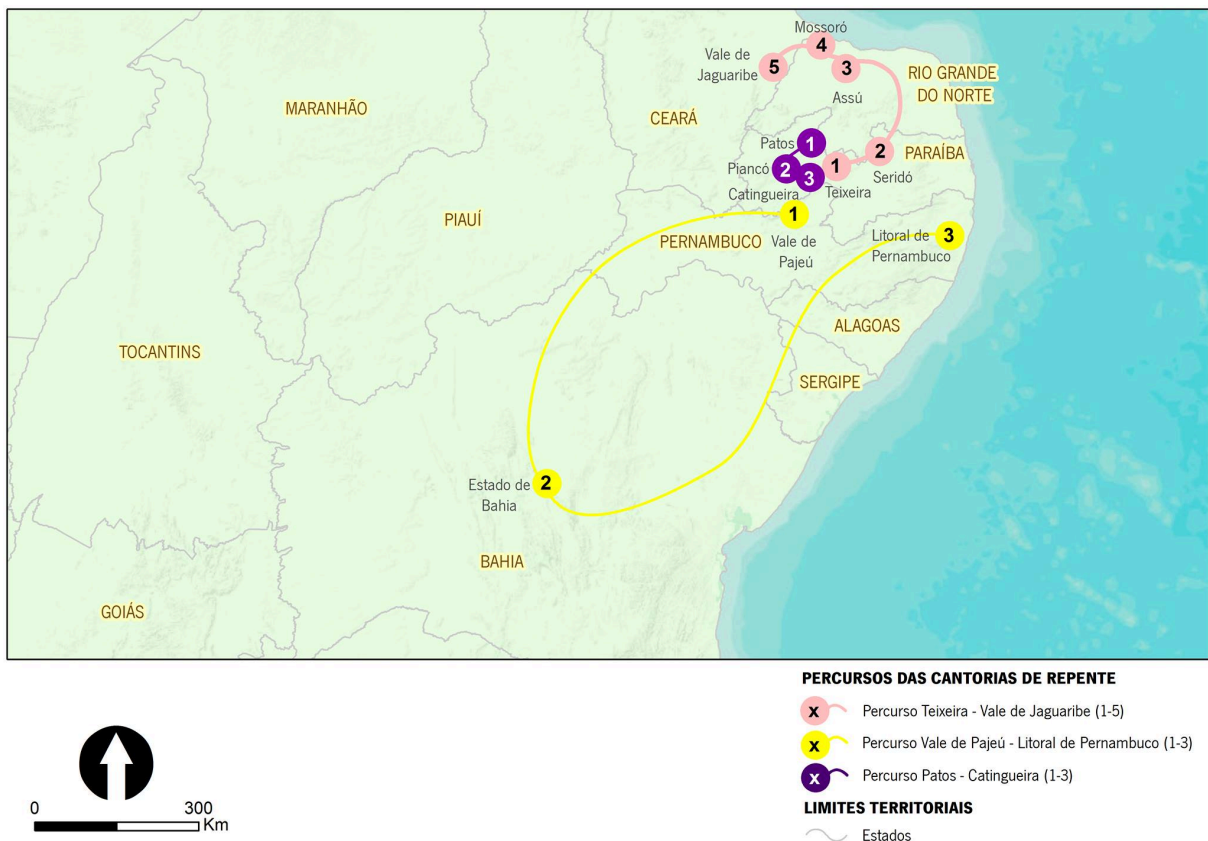


Figura 2 Percurso das Cantorias de Repente

É notório que a Cantoria se movimenta desde o seu nascimento, e em vários sentidos, tanto no que diz respeito às dinâmicas de linguagens, como nos seus movimentos territoriais, que partiram de início dos recantos mais distantes dos sertões nordestinos em direção às cidades pequenas, médias e também os grandes centros urbanos, como São Paulo³⁰ e Brasília. Esta portanto *“continua com toda força no campo, e com outra força nesse ambiente que ela chegou, que é a cidade grande”³¹*. Um Elemento importante para esse processo todo de redistribuição geográfica pela qual a Cantoria passou ao longo dos tempos, é a movimentação do próprio público que é amante da Arte do Repente. Neste sentido, os cantadores foram, aos poucos, entendendo que como boa parte de seus públicos/membros estavam migrando eles deveriam segui-los, e foi assim que aos poucos a Cantoria começou a rumar das zonas rurais, nos sertões nordestinos, para as cidades em desenvolvimento e grandes centros urbanos do país. Não obstante, para se perceber a natureza das Cantorias de Repente é necessário ter em conta não

³⁰ A respeito da Cantoria de Repente em São Paulo consultar o livro “No arranco do Grito” Ayala (1988), onde a autora traça um panorama desta arte na capital paulista, desde a chegada dos migrantes nordestinos no início da industrialização brasileira, e os vários processos pelos quais a cantoria passou fora do Nordeste.

³¹ Antônio Lisboa, entrevista concedida via whatsapp entre Portugal - Brasil.

apenas a sua origem e redistribuição geográfica como parte integrante de um movimento cultural, mas também é importante conhecer-se um pouco das regras que embasam e dão sustentação a este gênero musical.

De início o desconhecido, um território que não se sabe onde começa nem onde termina. Um mosaico de terminologias, de cacoetes, de sensações, de infinitas rimas, de poesia por todos os lados, de todas as formas, de improviso, sobre todo e qualquer assunto que se proponha. A Cantoria é denuncia, é a arte do incontrolável que utiliza o improviso para tecer a partir de palavras poéticas o ritual cotidiano dos sujeitos sociais, dos corpos geográficos forçando barreiras.

Um vulto, um soco nos sentidos dos desavisados, um flerte com os mundos humanos e não humanos, onde só quem chega é a imaginação, onde só quem chega são os delírios dos poetas e a sensibilidade de seus públicos também eles devotados à performance, ao culto do efêmero. Assim se deu o início desta relação entre a ciência geográfica e a arte do improviso, do imprevisível, a arte cantada pelos poetas que ainda não são conhecidos pela maior parte da população brasileira. Sim, é possível afirmar que a grande massa da população deste país sequer ouviu falar uma vez na vida sobre as Cantorias de Repente, sendo uma musicalidade ainda pouco difundida a nível nacional, seja por falta de interesses públicos ou privados, seja pela própria natureza desta arte. E isso é possível perceber claramente pela quantidade de pessoas que frequentam os eventos de Cantoria, composta por um pequeno grupo de apreciadores desta arte, isso é claro, se compararmos com outras manifestações musicais que abrangem uma grande massa de espectadores. Estas manifestações artístico/musicais são bem conhecidas por uma parte das populações nordestinas que habitam os sertões, as médias e pequenas cidades, bem como também os grandes centros urbanos. Enquanto manifestação musical e forma de comunicação, as Cantorias tem regras e formas próprias, algumas destas são características de quando esta arte surgiu, como por exemplo a maneira como é tocada a viola, como são dispostos os cantadores no tablado e a entonação da voz no processo do canto da poesia.

Para que um sujeito possa se tornar um cantador, adentrando ao mundo dessa poética da oralidade, é imprescindível que ele tenha pleno domínio da métrica, da rima e da oração, elementos estes, que são básicos e imprescindíveis para se cantar o Repente improvisado. Estes componentes da Cantoria observados mediante trabalho de campo podem ser reforçados por Ayala (1988). A autora lembra que os repentistas necessitam obedecer a algumas regras rígidas, que ela chama de “cânones poéticos que norteiam a criação do improviso,” estes cânones seriam a rima, a métrica e a oração. Para ela; “(a) rima é considerada a mais fácil exigência, embora

haja vários esquemas rítmicos peculiares a diferentes gêneros. O cantador deve construir sempre rimas perfeitas, denominadas por uns rimas vivas e por outros rimas consoantes” (Ayala, 1988, p. 130). Deste modo, é fundamental para se cantar Repente, que os cantadores sigam padrões estéticos, rítmicos e aprendam uma forma específica de entoar os seus cantos, esta última sendo uma de suas características mais peculiares, exigindo um timbre quase que padronizado e que por muito, castiga a voz do artista.

Dentro do mundo da Cantoria, os versos são cantados em baiões³², que indicam uma sequência de estrofes, onde cada cantador tem direito a uma estrofe seguida pelo companheiro. As estrofes são cantadas de forma alternada pelos dois cantadores dentro da mesma modalidade poética (sextilhas, decassílabo, galope à beira-mar, martelo agalopado, entre outros gêneros da cantoria), do mesmo assunto, e cantadas na mesma melodia. É importante perceber que, mesmo dentro das regras claras das Cantorias, o improviso é o elemento principal e fator primordial para o sucesso e manutenção desta tradição secular de comunicação. Dentre as formas de apresentação da Cantoria de Repente, tem destaque como sendo sua forma mais tradicional de apresentação a Cantoria de Pé-de-parede. Nesse tipo de Cantoria os repentistas encontram-se numa “situação em que cantadores cantam versos em diálogo ou em desafio um com o outro e atendem aos pedidos da plateia” (Sautchuk, 2009, p. 22) durante praticamente toda a realização do evento.

A Cantoria Pé-de-parede ocorre tendo como estrutura de funcionamento a interação entre os dois cantadores, sentados um ao lado do outro, encostados numa parede, e tendo como motor dessa disputa poética à sua frente o público, que interage constantemente com os cantadores, e dita juntamente com os repentistas a dinâmica da Cantoria, fazendo pedidos, sugerindo temas, desafios e canções aos cantadores, que atendem ao longo da realização da apresentação. Neste sentido, “em linhas gerais, a performance numa cantoria de pé-de-parede segue uma estrutura sequencial” (Sautchuk, 2009, p. 6), onde alguns detalhes e regras são sempre levados em consideração. Por exemplo, os cantadores geralmente começam as Cantorias com sextilhas, descrevem a paisagem e os elementos do lugar, lembram personagens ou fatos que ocorreram na região, falam de amigos presentes ou não na Cantoria, dentre outros elementos que fortificam sempre o início das apresentações.

Dentro do processo das Cantorias algumas são realizadas com pagamento feito pelo próprio público aos cantadores, isso ocorre nos casos em que as Cantorias são chamadas de “cantorias

³² Os baiões são as canções e improvisos que os cantadores fazem ao longo de toda a cantoria. Por exemplo, quando os cantadores começam a cantar sobre qualquer tema seja escolhido por eles mesmos, ou pelo público, eles estão cantando os baiões.

de bandeja”. Esse processo é realizado da seguinte forma, é colocada uma bandeja em frente aos cantadores, e ao longo dos baiões os integrantes do público vão depositando quantias em dinheiro dentro dessa bandeja, que no final da apresentação é dividida entre os dois cantadores de forma igualitária. Em algumas cantorias ocorre também a cobrança de ingressos, por parte dos organizadores do evento. Atualmente já é bastante comum que as Cantorias organizadas sejam efetivadas através da realização de contratos entre os promotores e os cantadores. Neste sentido, os cantadores já têm garantido o seu cachê, não sendo submetidos a sair de suas casas (muitas vezes para outros Estados), arriscando não ganharem nem o suficiente para cobrirem os custos de viagem e alimentação. Os contratos entre cantadores e promotores, foram importantes para que ao longo do tempo houvesse um processo de valorização e reconhecimento da profissão de cantador.

As investidas deste trabalho no mundo da Cantoria e as conversas com os vários cantadores e apologistas, bem como as observações pessoais quando em exercício das atividades de trabalho de campo nos vários eventos de Repente nos processos de observação participante, foi possível constatar que essa arte, bem como tantas outras manifestações de cultura popular, sofreu e sofre modificações constantes em todo o seu percurso de existência. Essas modificações vão desde as formas de vestir do cantador (que costumava vestir-se em alguns casos de forma mais rústica, ainda que formal em alguns casos, e ao longo dos tempos começou a aderir vestimentas mais leves, e descontraídas), aos processos de amplificação das violas (nas cantorias de outrora as violas não eram conectadas a nenhum tipo de aparelhagem eletrônica, e também não eram elétricas como são actualmente em muitos casos) e do vocabulário, que está conectado às transformações que ocorrem incessantemente na cultura e sociedade.

Outro aspecto fundamental é o efeito da paisagem na arte das Cantorias de Repente, em como a própria natureza desta manifestação cultural está relacionada com as questões culturais dos espaços onde estas ocorrem. A Cantoria de Repente é um evento que se altera constantemente no tempo e no espaço, no que diz respeito ao acontecimento propriamente dito. Ou seja, o momento de ocorrência de uma Cantoria, entre dois cantadores, na sua relação direta com o público, é um momento de construção de composições feitas de puro improviso que integram as características do lugar e que consideram os elementos e fatos que ocorrem no Brasil e no mundo. As fotos abaixo foram feitas por mim numa das Cantorias em que estive presente no processo de coleta de dados. A comunidade rural dessa pequena região do município de Limoeiro do Norte localizada no interior do Estado do Ceará, conhecida como Sapé (por sinal, terra conhecida pela grande quantidade de cantadores amadores), tem uma grande quantidade

de apreciadora desta arte e esteve quase que em sua totalidade presente neste evento. O local onde foi realizada esta Cantoria fica a frente da casa de um dos moradores dessa comunidade. Foram colocados um pequeno palco para que os cantadores pudessem fazer seu trabalho, uma amplificação sonora e cadeiras para que o público pudesse desfrutar a noite de Cantoria. Por se tratar de uma área rural, nos arredores da residência onde ocorreu a dita Cantoria tem uma grande quantidade de árvores nativas da região. A paisagem deste lugar nesta noite de festa no Sertão foi modificada pela ocorrência do evento. A rotina dos moradores neste sentido também foi alterada em função da existência deste acontecimento.



Figura 3 Cantoria no Sítio Sapé Limoeiro do Norte Ceará³³

Fonte: Autor do trabalho

As Cantorias podem ocorrer em todas as partes, por todos os lados para todos os públicos sem distinção de raça, cor, credo, gênero, idade, etc. Esta arte da inclusão só não inclui quem não quer dela fazer parte ou conhecer. Pode acontecer em restaurantes, feiras livres, teatros, sítios de qualquer espécie, casas, praias, enfim literalmente onde os cantadores forem chamados, lá

³³ Cantoria realizada no Sítio Sapé comunidade rural da cidade de Limoeiro do Norte no Estado do Ceará em setembro de 2015.

será feito o ritual poético da Cantoria. Essa adaptação a quaisquer ambientes faz com que haja um processo de influência nas paisagens em que ocorrem as cantorias.



Figura 4 II Festival de Repentistas realizado na fazenda Toca do Vale³⁴

Fonte: Autor do trabalho

Quando são realizadas em determinados sítios ou fazendas nas áreas rurais do Nordeste por exemplo, as Cantorias apresentam elementos estéticos e paisagísticos bem diferentes dos que podem ser encontrados nas cidades. Os elementos naturais e edificados diferenciam os espaços de realização dos eventos, e em alguns casos podem influenciar o que os cantadores podem ou não cantar. Estes por sua vez são grandes observadores dos espaços onde vão fazer suas cantorias. Eles sentem os lugares e transmitem-nos pela música. Incorporam os detalhes e em seguida transformam-nos em versos, sempre acompanhados de suas violas. Essa incorporação e interesse para com os lugares de realização das Cantorias é marca destes poetas repentistas, que geralmente durante suas apresentações já conquistam o público ao citar os detalhes e a paisagem dos lugares minuciosamente, expondo todo o seu respeito e engajamento para com o trabalho; *“A gente escolhe um tema, que a gente achar mais propício que esteja na atualidade, seja algum acontecimento recente, normalmente a gente faz três baiões...”*³⁵. Esta é uma situação frequente numa Cantoria. Os cantadores escolhem elementos iniciais que chamem a atenção do público no início das Cantorias, sejam questões ligadas à paisagem, características dos lugares, e/ou aos acontecimentos que estão em discussão nos jornais ou nas próprias mídias digitais.

Ao desenvolver esta sessão em que busca-se apresentar as relações entre Cantoria, movimento e paisagem enquanto estruturas internas do Repente que acionam esta arte a par das estruturas

³⁴ Festival de repentistas realizado na fazenda do empresário Toca do Vale no município de Limoeiro do Norte no dia 14-02-2016.

³⁵ Raimundo Caetano, entrevista concedida no Festival de Cantadores de Limoeiro do Norte - CE, no dia, 20-11-2015.

formais dos versos, da rima e da música, pretende-se enfatizar que esta arte do improvisado que contém em si mesma uma poética do movimento, é também marcada pelo próprio processo de difusão do fenômeno musical e das migrações humanas.

Com o intenso processo de industrialização ocorrido no Brasil a partir de meados do século XX, um grande número de nordestinos deixaram seus lugares de origem e partiram para as regiões mais desenvolvidas do país, buscando melhores condições de vida e trabalho. De um lado o processo de industrialização ocorrendo de forma ainda não vista até o momento em que se vivia, do outro o estio, as secas constantes, o esgotamento dos solos, as péssimas condições de trabalho, e além disso tudo, a falta de investimento público no campo brasileiro, impulsionavam os fluxos migratórios dos sertanejos³⁶ que se viam diante de todo esse contexto, que transformava a organização concreta e também simbólica do país. Assim sendo, as populações eram forçadas a abandonar os seus lugares, a sua terra, o território que os identificava. Esses processos migratórios de nordestinos para a Região Sudeste do Brasil, especificamente para São Paulo, é bastante complexo e de grande profundidade para os que foram obrigados a deixarem suas terras. A esse respeito Ayala (1988) oferece grande contributo para a compreensão do fenômeno. Segundo a autora, os migrantes nordestinos tiveram bastante dificuldade na adaptação à capital paulista, pois havia entre parte da sociedade desse Estado uma rejeição muito forte aos que vinham dos diversos Estados nordestinos. Esse preconceito pode ser percebido de forma clara, na maneira como os paulistas tratavam os nordestinos em diversas situações “entre elas as piadas preconceituosas e as expressões usadas com sentido pejorativo: baiano, baianada, pau-de-arara, cabeça chata”³⁷.

A autora promove uma discussão sobre a chegada dos nordestinos em São Paulo, especificamente no Brás, bairro conhecido em São Paulo pela grande concentração de nordestinos. No seu livro “No arranco do grito” (1988), a autora discute tanto a chegada e adaptação dos imigrantes nordestinos na cidade, como a Cantoria de Repente em seus primeiros passos na mega São Paulo, estando assim fora do seu berço criador, no caso o Nordeste brasileiro. Os processos migratórios de um lado escancararam o preconceito já existente na sociedade brasileira para com os nordestinos, e de outro, proporcionaram, “a formação de núcleos de migrantes e a manutenção de práticas culturais, dentre as quais as artísticas, [que] são maneiras de se afirmar em terra estranha, de reagir ao que é diferente e hostil, sendo também

³⁶ O termo sertanejo é utilizado no Nordeste para designar pessoas que habitam nos sertões nordestinos.

³⁷ Ayala, 1988, p. 36.

uma forma de afirmar uma identidade cultural. Essas práticas são um conjunto de tentativas para evitar que se percam totalmente as relações sociais abaladas com o deslocamento geográfico”³⁸.

Ou seja, falar de Cantoria é falar de vários tipos de movimentos, é relacionar esta forma de expressão com fluxos migratórios ocorridos no território brasileiro. Falar de Cantoria é também falar de resistência da arte, e/ou da arte da resistência individual e comunitária, bem como de processos de identidade e de lugar. Assim sendo, os cantadores migraram para as cidades em busca de seus públicos, lá chegando depararam-se com realidades radicalmente diferentes das que eram encontradas nos sertões nordestinos (por exemplo), tanto no que diz respeito às questões estruturais das cidades grandes, como no que diz respeito aos novos desafios de como desenvolver sua arte em meio ao desconhecido. Nesta perspectiva precisaram adequar-se aos modos de vida urbano, adequando os seus discursos às novas realidades vivenciadas, e ainda assim continuarem a cantar e representar a música de seus lugares. Alguns cantadores, como é o caso de Rogerio Meneses, em entrevista concedida ao fantástico documentário “*Poetas do Repente*” acham inclusive que hoje ela (a Cantoria) seria mais difundida no meio urbano, “*houve uma inversão na cantoria, uma inversão geográfica, a cantoria que a 50, 40 anos atrás era 90% rural e 10% urbana inverteu, hoje a cantoria é 90% urbana, de 100 cantorias que a gente faz o máximo, estourando a gente faz 10 na zona rural*”. Muito embora não se tenha um estudo específico sobre, a percentagem, e a quantidade de Cantorias realizadas no campo e na cidade, o cantador utiliza-se de suas experiências enquanto um poeta nômade, que percorre os mais diferentes lugares do Brasil, para colocar seu olhar sobre o atual momento pelo qual passa a Cantoria de Repente nordestina.

Ainda dentro da perspectiva das migrações humanas, é importante perceber que os sujeitos rumavam do Nordeste brasileiro em direção a São Paulo, atraídos pelo sonho de encontrarem uma vida melhor e mais digna, com melhores condições de trabalho, longe de seus “lugares de origem”, e ao chegarem aos seus destinos, deparavam-se com uma realidade dura, sofrida, adversa e completamente diferente do que tinham imaginado. No entanto, com o passar dos tempos iam conhecendo-se, encontravam-se e reuniam-se em torno de um lugar específico, onde mantinham simbolicamente relações com seus “lugares de origem”, através da celebração de práticas e hábitos nordestinos, como alimentação, vestimentas, músicas, histórias etc. Dentre essas práticas sociais que ligavam os nordestinos (que passaram a morar em São Paulo, a partir

³⁸ Ayala, 1988, p. 37.

do processo da industrialização brasileira), às suas origens, estavam as “Cantorias de Repente”, gênero musical que migrou junto com os nordestinos para São Paulo, (não deixando de ocorrer no Nordeste) e que simbolizavam, de forma muito explícita as saudades sentidas pelos nordestinos que por um motivo ou outro tiveram que abandonar os seus lugares rumo ao desconhecido. A resistência dos migrantes nordestinos e por conseguinte, dos cantadores de viola, foi muito bem colocado por Ayala no já citado livro “No arranco do grito” (1988), onde a mesma aludia para o fato de que estes imigrantes eram preconceituosamente pré-julgados e tido como inferiores por parte da sociedade paulista, mesmo por que estamos falando de uma população que não ocupou as zonas mais nobres do Estado, mas sim a periferia da capital paulista. A esse respeito também se coloca de forma importante no documentário “*Poetas do Repente*” o cantador Antônio Lisboa. Segundo ele, a Cantoria “*entra na cidade pela periferia, porque os cantadores vem atrás dos seus ouvintes que estão mais na periferia da cidade porque o povo do campo não vem pro centro da cidade, ele vem pra periferia da cidade*”³⁹. Os migrantes do campo, principalmente os nordestinos, em sua grande maioria foram em direção às periferias dos grandes centros urbanos brasileiros, e em especial São Paulo, o que posteriormente iria promover os grandes aglomerados populacionais de diferentes estados do Nordeste num espaço que os identificasse com a querida região deixada para trás.

O espaço simbólico nordestino, no Brás⁴⁰, criou-se, a partir da manutenção de hábitos culturais. Ali se encontram um comércio de gêneros alimentícios regionais, práticas artísticas e recreativas. Configura-se como um ponto de encontro privilegiado dos conterrâneos, que aí se reúnem não apenas para trocar informações sobre parentes e amigos como também para se auxiliarem mutuamente. [Criou-se ao longo dos tempos uma relação de] solidariedade entre os conterrâneos, quase tão forte quanto a implicada em relações de parentesco. (Ayala, 1988, p. 38)

Toda essa lógica possibilitou de algumas formas o nascimento de um pouco de Nordeste em pleno Sudeste do país e, conseqüentemente, a realização de práticas e hábitos comuns do Nordeste brasileiro onde, através destas, os nordestinos sentiam-se mais próximos de seus lugares comungando traços de suas culturas com seus conterrâneos. Isso se dá pelo fato de a Cantoria não ser um evento individualista, mas uma reunião de pessoas movidas por algum interesse comum, isso as aproxima e as qualifica dentro de um contexto, e as integra e valoriza

³⁹ Antônio Lisboa, entrevista concedida ao documentário *Poetas do Repente*.

⁴⁰ Segundo a autora citada, o Brás “tornou-se na passagem do século XIX para o século XX, o “bairro do italianos” abrigando uma população que imigrantes que lá se instalou. E só foi a partir de 1950 que o bairro paulista passou a receber grande números de nordestinos. A partir de então, as imediações do Largo da Concórdia e da Estação Roosevelt mais conhecida como Estação do Norte começaram a mudar de sotaque.

enquanto sujeitos, já “que a cantoria exige, pelo menos, dois cantadores e uma plateia. Ou seja, o repente não é jamais uma ação solitária, mas sempre uma interação; na verdade, é um exercício da dialética entre prática e estrutura social, no qual técnicas, disposições, regras, conhecimentos compartilhados e valores coletivos são concretizados, atualizados, reinterpretados e reconstruídos”⁴¹.

Nesta perspectiva fica evidente que a Cantoria foi um elemento importante para o processo de identificação dos sujeitos sociais para com sua região de origem. Ela consegue se adaptar aos mais diversificados tipos de ambientes, no entanto, isso depende da forma como os cantadores irão desenvolver sua arte, levando em consideração os elementos e as configurações espaciais que serão impostas a partir do momento em que não estão mais em seus ambientes nativos, e por ser uma arte que se adapta a qualquer lugar que seja proposto para se fazer, “o cantador, pode sentir a variedade de quadros que o cotidiano nos apresenta (...) Traz dos sertões para as cidades o retrato da Natureza, na sua expressão criadora, bem como o do rigor com que castiga dentro de suas leis imutáveis. Para lá, leva notícias dos novos avanços da Ciência”⁴².

Como se pode perceber, todo este processo implicou uma modificação na linguagem e na postura profissional dos cantadores. E este é outro aspecto que importa sublinhar. Com passar dos anos e com os movimentos populacionais do campo para as cidades, os cantadores começaram então a ter que se adaptar aos novos desafios que as dinâmicas espaciais passaram a impor às Cantorias. Grande contribuição a este respeito é dada pelo cantador Rogério Menezes (2015). Segundo ele; “*O cantador teve que se adequar a nova realidade, teve que passar a ler, a estudar*”⁴³, pois com o processo de migração para as cidades os cantadores além de se adaptarem às novas realidades, tiveram que incluir novos elementos em seus vocabulários. Incluir novos assuntos nos seus discursos poéticos. A dinâmica das cidades e os novos públicos que começaram a frequentar as Cantorias tinham informações diferentes das que o público para o qual os cantadores estavam acostumados a cantar nas zonas rurais dos sertões nordestinos. Por esse motivo, os cantadores começaram a incluir em seus discursos perspectivas mais críticas e politizadas das realidades urbanas vivenciadas no cotidiano dos sujeitos sociais.

Esta adaptação dos cantadores aos novos modos de vida urbanos, aos quais foram submetidos, fez com que houvesse uma grande evolução também nas novas formas de linguagem adquiridas pelos próprios. A Cantoria passou a representar neste novo meio (urbano), uma linguagem e

⁴¹ Sautchuk, 2009, p. 10.

⁴² Linhares e Batista, 1982, p. 2.

⁴³ Entrevista concedida no XVI Festival de Cantadores de Limoeiro do Norte - Ceará no dia 20-11-2015

uma forma de comunicação de resistência, de criação de laços comunitários, de denúncias e de relação dos cantadores com a comunidade, transformou-se, à medida em que mudanças na sociedade foram efetuadas de forma tão acelerada. Nessa perspectiva, Osório (2006) afirma que;

A Cantoria exerce o papel de reunir e congregar pessoas. Além disso, o evento desvela algo sobre seus praticantes. É um momento em que imagens são construídas e comunicadas. Imagens que se referem às armações da identidade nordestina, mas que também nos permite perceber que ideias sobre a tradição e o cantador estão sendo reavaliadas e ganhando novas nuances. O evento ritual é pensado enquanto uma forma de comunicação, expressando representações sociais, edificações de imagens, modos de inserção e armação do indivíduo no meio urbano. (Osório, 2006, p. 67)

Faz-se de extrema importância a compreensão desses novos elementos estruturais trazidos pela deslocação para o meio urbano que, ao longo dos tempos, foram sendo incorporados pela Cantoria de Repente, e a ela atribuindo novas características e formas de linguagem. Por exemplo, a forma como o cantador ao longo do tempo passou a encarar sua profissão, a profissionalização do ritual, digamos, as formas de se vestir também entram nessas perspectivas, o acréscimo de novas linguagens e conteúdos, o fato de vários cantadores hoje terem cursos universitários concluídos (o que ajuda também no desenvolvimento de determinados temas levados nas cantorias), enfim uma série de elementos importantes que foram aos poucos remodelando a arte do improviso.

A este respeito o cantador Bezerra (2015) afirma que, *“a diferença deles (referindo-se a cantadores de gerações passadas) pra gente é que, como tudo evoluiu, a cantoria também evoluiu, a linguagem dos cantadores evoluiu, a vestimenta evoluiu, (e) a visão evoluiu”*⁴⁴. De acordo com o cantador as transformações da Cantoria seriam fruto da evolução da própria sociedade, já que todas os outros segmentos sociais se modificaram ao longo dos anos, e como a Cantoria é uma arte que expressa através de versos o cotidiano das pessoas, conseqüentemente ela também teria evoluído com essas transformações da vida e da experiência de outro cotidiano. De fato, tais transformações também são colocadas por outro cantador, Raulino Silva, quando afirma que, *“desde que ela (cantoria) começou no Brasil ela vem se modificando, a linguagem, porque a linguagem vem se modificando, não é na cantoria, é no mundo*

⁴⁴ Jonas Bezerra, entrevista concedida no Festival de Cantadores de Limoeiro do Norte - CE, 20 -11- 2015.

todo... ”⁴⁵. Os meios de comunicação e as transformações na própria sociedade são citados pelo cantor para dar ênfase à sua colocação em relação aos movimentos da linguagem da Cantoria. As formas de se conceber o diálogo entre os cantadores ao longo dos tempos são modificações naturais que, ainda segundo Silva (2015), fazem parte da vida e dos contextos dos sujeitos sociais; “a gente nasce em dias atuais, com uma visão diferente, com uma visão atualizada. Então digamos, a gente não poderia exigir que Pinto do Monteiro⁴⁶ cantasse com a visão de Edimilson Ferreira⁴⁷, (...) porque são, digamos aí, cinco gerações de diferença, então a linguagem, o cara nasceu onde a linguagem é outra então ele tem que ter outra linguagem ”⁴⁸. De acordo com o cantor fica claro que a linguagem da Cantoria se perpetua ao longo dos tempos transformando-se a cada geração.

E é importante ressaltar que, como colocado acima, os percursos seguidos pelos cantadores, suas perspectivas e leituras de mundo, são completamente distintas e seguem os contextos sociais em que cada um está inserido e, neste sentido, a linguagem individualizada de cada um ou as formas de perceber e lidar com os temas cotidianos são também distintas. Assim sendo, cada cantor na forma de se colocar dentro dos processos de criação, vai contribuindo para a formação de um infinito leque de possibilidades e olhares dentro dessa arte poética. As modificações e transformações no mundo da Cantoria estão diretamente ligadas aos processos de transformação da própria sociedade e, para nosso entendimento sobre estas mudanças, é imprescindível compreendermos que essa arte da transformação vem se adequando em suas variadas formas de realizações do improviso.

Numa perspectiva também a esse respeito encaixam-se as colocações de Lisboa (2016), pois segundo ele, “os tempos mudaram (...) Então hoje como mudaram as roupas dos cantadores, os sapatos, o transporte, mudou um pouco a linguagem ”⁴⁹. Na afirmação do referido cantor os processos de transformações pelos quais as Cantorias de Repente foram submetidas ao longo dos tempos modificaram em vários aspectos a linguagem, e os conteúdos trabalhados dentro das cantorias. Também Nonato Costa em entrevista ao documentário “Poetas do repente” tece importantes comentários a respeito das mudanças ocorridas dentro da arte do repente ao longo dos tempos. De acordo com esse cantor, falando sobre um contexto geral da Cantoria os cantadores inovaram em alguns aspectos, importantes para o crescimento da própria Cantoria;

⁴⁵ Raulino Silva, entrevista concedida no dia 14-02-2016, no festival de cantadores da fazenda Toca do Vale.

⁴⁶ Cantador Paraibano nascido no final do século XIX e conhecido como “cascavel do repente” por sua grande rapidez de raciocínio.

⁴⁷ Cantador que faz dupla com Antônio Lisboa e representa a nova geração da cantoria nordestina.

⁴⁸ *ibidem*

⁴⁹ Entrevista concedida no dia 29-07-2016 pelo whatsapp ligação feita entre Portugal e Brasil.

“Ele inovou o linguajar dele, a cultura dele, eu acho que o ponto de vista político dele, eu acho que os CDs, LPs, DVDs, isso tudo veio a crescer a cantoria”⁵⁰. De acordo com o cantador a linguagem da Cantoria se perpetua ao longo dos tempos transformando-se a cada geração. É possível perceber com os testemunhos dos cantadores, que a produção de elementos que visam os processos de divulgação da Arte do Repente também contribuíram bastante para o crescimento dessa arte, e para o reconhecimento dos cantadores de uma forma mais ampla. No entanto, os gêneros importantes, e que dão sustentação à tradição das Cantorias continuam a ecoar constantemente, transformando essa arte, em uma das mais resistentes da cultura popular brasileira, no que diz respeito a não perder suas características frente aos apelos dos mercados e da indústria cultural.

Nessa mesma perspectiva sobre a linguagem da Cantoria, é grande o contributo e o olhar do veterano, e um dos maiores cantadores que o Brasil já teve, o senhor Ivanildo Vila Nova, para quem a Cantoria modificou-se em alguns aspectos; “Ela modificou (linguagem). O vocabulário melhorou certo... em termos de cantoria mesmo, eu acredito que não 200 anos”⁵¹. Vila Nova (2016) chama a atenção para elementos importantes que foram ao longo do tempo se modificando na Cantoria. No entanto, alerta para o fato de que elementos básicos continuam os mesmos e estes são características fortes de manutenção da Cantoria como esta era caracterizada a séculos atrás como por exemplo, as Cantorias de Viola não incluírem em suas apresentações outros instrumentos a não ser a viola, a Cantoria ser sempre feita com dois cantadores, seguir sempre padrões de rima, métrica e oração, dentre outros. Todo este contexto, as observações, o trabalho de campo e as palavras dos próprios cantadores mostram que a Cantoria transforma-se e reinventa-se como forma de sobrevivência num contexto mundial cada vez mais dinâmico e imediatista. Ela não está apenas valorizando uma cultura específica, mas sendo porta voz da força do povo nordestino, da beleza que se pode encontrar nos sertões e, em muitos casos, denuncia o descaso sofrido pela população por parte de seus governantes. Assim, o cantador contribui como agente ativo da sociedade na medida em que incorpora em seus discursos poéticos, através de sua oralidade no processo performático das Cantorias, alguns elementos político-sociais que são fruto das transformações cotidianas que ocorrem com as instituições e com os sujeitos que as compõem, pondo em relações diferentes espaços e paisagens culturais.

⁵⁰ (Extraído do documentário: Poetas do repente - Nonato Costa - Cantador

⁵¹ (Ivanildo Vila Nova, festival realizado no dia 14-02-2016 na fazenda Toca do Vale)

CAPÍTULO III – ENSAIO PARA UMA GEOGRAFIA DO REPENTE

Este capítulo encontra-se estruturado tendo em conta os cinco domínios de análises avançados por Kong (1995) adaptados para a realidade do meu objeto de estudos. Desde a década de 90 até a atualidade esses domínios têm sido trabalhados por vários autores, e serão também explorados nos tópicos sub-sequentes, para se tentar perceber as diferentes manifestações de espacialidades que resultam das Cantorias de Repente. Neste sentido, busco estabelecer uma relação entre os elementos teóricos propostos pela autora citada, com os elementos empíricos que embasam as manifestações espaço-musicais que por hora estou a trabalhar.

3.1 Dinâmicas de Resistência: A Música e a construção social de Identidades

Em um artigo que busca repensar algumas categorias espaciais tendo como base específica a obra de Yi-Fu Tuan, o geógrafo João Batista Melo (2001) contribui bastante para as nossas discussões sobre o entendimento das questões de identidade, lugar e afetividade humana. O lugar poderia nascer, ou ser sentido em diversas escalas pelos sujeitos sociais; “(a) casa e o bairro são lugares experienciados diretamente assim como a cidade e a nação, estimadas por uma série de elementos simbólicos, emocionais, sentidos de pertença ou de propriedade, vividos ou projetados no curso da vida e pela arte”⁵². Sentir-se em casa ou longe dela, estar distante da nação, cidade, bairro, rua ou lar são questões intrínsecas que acompanham os homens e mulheres na rotina diária. Estes elementos são complexos e estão no interior das mentes humanas, aflorando de diversas formas quando somos submetidos a situações de deslocamento. Os sentimentos de saudades do lugar, deixado para trás por quaisquer que sejam os motivos, juntamente com a experiência de nos sentirmos estranhos no mundo do outro, são exemplos de como esses detalhes afetivos interferem fortemente na vida dos sujeitos.

Ao permanecerem em suas zonas de conforto os sujeitos talvez não tenham tanto a preocupação em pensar sobre porque pertencem a tais grupos, ou porque necessitam afirmar e reafirmar suas identidades. Bem, pelo menos isso não seria feito de forma consciente, e sim, com a vivência e espontaneidade de seus atos cotidianos. Enquanto seus sentimentos de pertença não são ameaçados os sujeitos estão sempre vivenciando suas identidades dentro da sua cultura. Nesta perspectiva de análise está a realidade dos imigrantes do Nordeste brasileiro que seguiam para

⁵² Tuan, 1985 apud Mello, 2001, p. 91.

São Paulo (por exemplo), e lá chegando deparavam-se com duras realidades de pré-conceito numa cidade grande sem conhecer ninguém, sem referências ou bases, e sentindo-se profundamente deslocados da realidade fora de seus lugares de origem. Em Inúmeros depoimentos de migrantes nordestinos recolhidos em trabalhos de campo, Ayala (1988), mostra a difícil questão da dissolução de identidades por parte dos migrantes nordestinos na cidade de São Paulo, esses discursos revelam detalhes importantes sobre como estes se sentiam ou sentem fora de seus lugares de origem.

O buraco cavado no peito do migrante não tem explicação concreta, não é tocável é pura e simplesmente um ato de sentir. Coletivamente uma sensação comum, e individualmente uma sensação única, para cada um uma dor, para cada dor um ou vários motivos. Nessa perspectiva, é importante compreender que tanto a Cantoria quanto os cantadores e os seus públicos estão sempre conectados ao seu lugar, ou aos lugares aos quais pertencem, sejam eles concretos, seu lugar de nascimento ou de maior atuação geográfica, ou simbólicos, e a ele fazendo referências em alguns momentos quando longe destes estão. Estas ligações de afetividade com os seus lares, estão diretamente ligadas à memória do lugar. Nas palavras de Bezerra (2015) *“essa identidade é constituída porque nós somos desse meio (cantoria), cantamos o que vemos, o que sabemos o que sentimos e moramos no berço da cantoria”*⁵³. Para falar sobre a identidade da Cantoria com o Nordeste brasileiro o cantador faz referência ao fato e orgulho de ser nordestino e cantador. Para ele, a Cantoria é uma forte fonte de identificação do povo com sua Região. Através da arte, do orgulho e firmeza nas afirmações foi possível perceber que os sentimentos de pertença estavam intrínsecos no discurso do cantador, como é corrente na fala de vários cantadores quando se referem à Arte do Repente.

Assim, pode-se falar da criação da identidade com o Repente, num processo que é formado na interação entre o sujeito, a música e o lugar. Nesta forma de perceber as identidades, são as experiências subjectivas, em diálogo constante com as interferências externas, da comunidade, grupo, ou país, em suas mais diversas interações que formam a base dos sujeitos. Podemos perceber que os sujeitos sociais na maioria dos casos formarão suas identidades tendo como referências outros sujeitos que estão dentro de seu campo de “visualização”, vivência ou rotina, não precisando para isso os terem por perto, basta que haja identificação nas escolhas dos hábitos e costumes, para se ter uma ligação de identidade; “a identificação consiste em se assemelhar a qualquer coisa ou a qualquer um, e se traduz, principalmente tanto para o

⁵³ Jonas Bezerra, entrevista concedida no Festival de Cantadores de Limoeiro do Norte - CE, 20 -11- 2015.

indivíduo como para o grupo, por um sentimento de pertencimento comum de partilha e coesão sociais”⁵⁴.

Neste sentido pode-se falar antecipadamente, dentro destas linhas de raciocínio, que a interação que ocorre por exemplo entre público e os cantadores do Repente torna possível o processo de formação de uma identidade do Repente e para com o Repente, na medida em que o público é levado aos ambientes de realização das Cantorias e iniciado em suas formas de perceber o Repente.

Em conversa com um dos apologistas de Cantoria na cidade de Limoeiro do Norte - CE pode-se perceber algo nessa perspectiva; *“Desde criança, desde 10 anos de idade que eu escuto cantoria no rádio, e que eu comecei a ir cantoria. O meu pai já gostava, o meu pai tinha assim um pouquinho de repente no sangue...”*⁵⁵. O processo de identificação com as Cantorias no caso do senhor Dedé, se deu desde a infância por intermédio de seu pai, que era um grande admirador da Arte do Repente e, segundo o entrevistado, também tinha grande facilidade de criar versos e decorar tantos outros de vários cantadores. Com o passar do tempo, a identificação com o Repente aumentou, isso devido a possibilidade de contato direto com os grandes cantadores, que passaram a frequentar Cantorias na região do Vale do Jaguaribe no Estado do Ceará. Este relato, aqui tomado como exemplo, reflete a realidade da disseminação das Cantorias no Brasil, sendo o convívio familiar e a rede de amigos que mais comumente levam o indivíduo à aproximação da Cantoria. Pessoas como o senhor Dedé, entendem os eventos, os poemas e os próprios cantadores como partes inerentes de sua identidade, história e da sua memória, e sem estes a sua estrutura de lar enquanto espaço não estaria completa. Da mesma maneira, se ele não estiver inserido num espaço que não componha seu território de origem (como é o caso do sertão nordestino) a simples presença destes elementos pode lhe atribuir um sentido de identidade mesmo em um meio hostil⁵⁶, permitindo-lhe a evocação à distância de uma paisagem cultural.

Iniciados muito cedo no mundo das Cantorias, os cantadores, seja por influências do meio em que estão inseridos, seja por estarem dentro de um mundo onde ocorrem várias Cantorias, por interferência dos pais ou por ter alguns cantadores como exemplo, em qualquer destes casos, o ato de ouvir as Cantorias de Repente é importantíssimo para a construção de um processo de

⁵⁴ Lê Bossé 1999, p. 161

⁵⁵ José Francisco Maia Nunes - conhecido como Dedé - 51 anos, Limoeiro do Norte - CE.

⁵⁶ A exemplo do sentimento de pré-conceito sofrido por nordestinos ao chegarem em São Paulo discutido por Ayala (1988) em seu livro “No arranco do Grito”

assimilação, tanto de regras quanto de métodos poéticos tão característicos da Cantoria; “(p)or isso, os repentistas costumam situar o início do processo de sua formação na infância, pois é aí que se define o gosto pela poesia e que começa o processo de recepção do improviso enquanto arte, que tem seu conjunto de normas e valores estéticos”⁵⁷. São muitos os motivos que podem levar um sujeito a transformar-se num cantador de viola, tendo então o indivíduo entendido a sua vocação por esta arte, ele passa a apresentar-se como amador e almejar posteriormente a cantoria profissional.

Lisboa (2016)⁵⁸ diz que sua relação com a Cantoria começou por intermédio de sua mãe, que era uma ouvinte diária de cantorias nas rádios, e não apenas isso, ele descreveu que sua casa era palco de Cantorias em vários momentos durante o ano deixando-o numa proximidade muito grande com os cantadores e conseqüentemente com a arte do improviso. Deste modo fica claro como a inserção do cantador dentro de um meio social específico, em que se tem como foco principal de atuações culturais a Cantoria de Repente, leva vários sujeitos a trilharem os caminhos da Cantoria. A esse respeito Vila Nova (2016)⁵⁹, contou em entrevista quem tinha como principais influências em sua carreira profissional dessa arte a figura de seu pai, em primeiro lugar, e em segundo lugar um cantador conhecido como Dimas Batista, o qual era muito admirado por seu pai, e que de tanto ouvir falar desse cantador acabou por me confessar que no início de carreira tentava imitar Dimas em algumas situações. Assim, um sujeito que se identifica com um fenômeno cultural como as Cantorias de Repente, pode-o fazer pelos mais diversos motivos. Por gostar de poesia oral, pelo encantamento para com a forma que o cantador consegue agilizar seu pensamento e numa fração de segundos expor através de rimas perfeitas o seu discurso, pela identificação e admiração por um cantador específico, ou mesmo porque foi iniciado no mundo do Repente desde a infância.

Os sujeitos sociais coletiva ou individualmente seguem caminhos distintos e identificam-se com determinados movimentos políticos, sócio-ambientais ou culturais, de acordo com suas formações ao longo de sua trajetória de vida. Isso para nós significa dizer que, por exemplo, nem todos os sertanejos são apreciadores, conhecem ou frequentam as Cantorias. Como também, nem todos os nordestinos ouviram jamais falar de tal arte, mesmo que nos dias atuais os veículos de comunicação e informação tenham grande influência sobre o que se vê e escuta em nossas realidades sociais, e que estas manifestações de cultura popular possam ser encontradas em alguns sites nos meios de comunicação. Há ainda um abissal distanciamento

⁵⁷ Ayala, 1988, p. 112

⁵⁸ Entrevista concedida via watt

⁵⁹ Entrevista concedida numa cantoria realizada no Sítio Sapé em Limoeiro do Norte - Ceará em setembro de 2015.

das Cantorias em relação a maior parte da sociedade brasileira, pois tais eventos não interessam aos detentores dos veículos de comunicação de massa. Neste sentido, e na maioria das vezes, é o meio que vai definir o contato e por conseguinte, o gosto pelas Cantorias de Repente. Os sujeitos sociais que se identificam com, ou partilham de pensamentos e hábitos convergentes, estão inseridos em dinâmicas e redes de sociabilidade.



Figura 5 - XVI Festival de Cantadores de Limoeiro do Norte Ceará

Fonte: Autor do trabalho

O público que acompanha as Cantorias de Repente fazem parte e transformam constantemente o que aqui é chamado de Redes do Repente local ou regional⁶⁰, na medida em que são fundamentais para a continuidade dessa arte através de sua permanente apreciação e difusão das Cantorias, sendo na verdade vital para as dinâmicas dos eventos, já que é o público, através de seus pedidos feitos aos cantadores ao longo de quase todas as Cantorias, que dinamiza estes eventos. Os sujeitos que frequentam as Cantorias, são considerados extremamente fiéis a essa arte e aos seus cantadores, sua identificação é tamanha para com a Cantoria que dificilmente eles deixam de comparecer a um evento, seja este nas proximidades, ou até mesmo distante de suas moradas. Nas palavras do cantador Raulino Silva “... *quem se torna cantador espera a conquista do público por causa do reconhecimento. Pra mim, o público é o elemento mais importante da cantoria. A cantoria vem se mantendo a tantos anos ainda (...) porque é um público fiel...*”⁶¹. Nesta perspectiva a perpetuação da arte do improvisado se deve ao fato de ela

⁶⁰ Sobre a formação de uma rede ou de redes do repente local e regional irei discorrer no capítulo seguinte.

⁶¹ (Raulino Silva, entrevista concedida no dia 14-02-2016, no festival de cantadores da fazenda Toca do Vale).

ter em seu público um fiel frequentador e responsável por grande parte da difusão dessa manifestação cultural. Neste sentido, o público juntamente com os cantadores imprimem as dinâmicas que caracterizam as Cantorias de Repente. É no diálogo com o público que as Cantorias se movimentam e se reinventam.

Levando em consideração esta forma de perceber os fenômenos sociais, as identidades podem ser formuladas ou construídas através mesmo dos processos de identificar-se com alguma coisa, ou com alguém, e pelo sentimento de pertencimento. Os processos de construção de identidades dos ouvintes de Cantoria para com essa arte, são imprescindíveis para a realização, manutenção e resistência destes rituais artísticos. A relação dinâmica existente entre público e cantadores no momento da realização das Cantorias é algo fundamental para que se possa criar a Identidade do Repente Nordestino, que é um elemento que caracteriza esta região geográfica brasileira.

No entanto, essa construção coletiva pode se dar através de imposições midiáticas por exemplo, que têm geralmente como função a massificação do pensamento⁶², o ordenamento e direcionamento de visões para questões específicas que, ao longo dos tempos reproduzem a visão apenas do dominante e promove uma naturalização do discurso de desigualdades sociais, regionais, etc (como por exemplo dizer que é normal que negros morem nas favelas e tenham sub-empregos, ou que nordestinos rumem para o Sudeste do Brasil para trabalhar em serviços pesados).

As Cantorias de Repente encaixam-se de alguma forma dentro da perspectiva de formação e manutenção da identidade coletiva já que possibilitam através de ideologias perpetuadas pelos cantadores, a relação destes para com o seu público, e do seu público para com eles. Essa troca mútua existente nesse universo, é responsável pela formação de várias identidades em processos constantes que se adequam às novas questões que são colocadas pelos processos globais.

3.2. A análise dos significados simbólicos: resistir em versos plenos

Resistir é não se deixar vencer, é suportar a dor, é não entregar os pontos, é suportar as saudades, é enfrentar o medo. Resistir pode ser tanta coisa, é gritar mas também é calar. Podem aparecer infindas combinações diferentes de resistência em nossa imaginação e na prática. Mas aquela que se busca compreender aqui, é da arte do repente e como ela é flexível aos mais diversos

⁶² Como exemplo reproduzir a ideia de que determinadas personalidades são os melhores em algo, ou são bons e devem ser seguidos pelo simples fato de estarem aparecendo nas mídias, é o caso de vários cantores, duplas de cantores sertanejos, e bandas de forró espalhadas pelo Brasil que através de seus empresários e da grande mídia são empurrados goela abaixo para o grande público sem o mínimo de questionamento sobre o que vêm desenvolvendo em seus trabalhos.

contextos nos quais está inserida. As Cantorias de Repente são uma das mais complexas artes de resistência que se tem notícia dentro das culturas populares brasileiras. Porque não se trata pura e simplesmente de uma única forma resistência, e sim de várias formas específicas de resistência. É resistir aos apelos comerciais, é ser livre para falar tudo, ou quase tudo no palco, é resistir mantendo regras, mas ao mesmo tempo agregar o novo dentro de uma linguagem específica. A resistência foi uma palavra muito falada nos diálogos de campo com os cantadores, e até quando ela não aparecia, ela existia de fato na ação cotidiana desses sujeitos.

A espontaneidade criativa dos cantadores é marca também de sua resistência, que de diversas formas são gritantes e sutis ao mesmo tempo. A Cantoria está de fato a explodir as sensações, a delirar pelos rincões lá dos sertões até o mar. A Cantoria está a fazer guerra contra os elementos impostos a tantas outras artes, já que não se submete aos apelos da grande indústria cultural, ela não é passiva, é uma forma importante de resistência. A seguir algumas interpretações dessa música regional nordestina, em variados temas. Os versos trabalham os olhares críticos dos cantadores em conteúdos diversos, e como eles compreendem assuntos importantes e utilizam-se de sua arte para gritarem a sua resistência e seus protestos. Primeiro, a Cantoria de Repete e o lugar, como uma resistência regional em versos, como uma resistência da própria terra.

As diversas perspectivas culturais, socioeconômicas, ambientais e políticas dentro do território brasileiro são bastante complexas e requerem um estudo aprofundado para que se possa compreender melhor essa sociedade em seu contexto. Pois bem, é histórico e notório que em solo brasileiro há, e sempre houve, uma desigualdade abismal no que diz respeito ao processo de investimentos estatais para as diversas regiões que compõem o país. Há uma concentração imensa tanto de investimentos nacionais e estrangeiros de empresas e indústrias de diversos setores, bem como da própria população⁶³ no Sudeste, Centro-Oeste e Sul do país como já foi colocado em momento anterior deste trabalho. O fato é que além desses fatores existe também um discurso que agora, em tempos de globalização das mídias sociais, está escancarado para todo o mundo ver, que é o pré-conceito de uma parte das populações das regiões ditas mais favorecidas do país, contra quem é do Nordeste.

Esse discurso, que ao longo do tempo foi sendo mantido pelas elites brasileiras, e sustentado em grande parte pela grande mídia do país comprometida com essas elites, promovem uma

⁶³ Esse fato deveu-se ao processo de industrialização do país acelerado a partir da segunda metade do século XX, que forçou através de vários mecanismos, dentre eles os midiáticos a partida de grandes contingentes populacionais de outras regiões do país para o Sudeste e Centro-Sul do país.

espécie de “separação” entre as várias regiões do Brasil. Muitas vezes esse discurso faz referência a um Brasil desenvolvido de um lado, com pessoas “bem preparadas”, “educadas” e ligadas ao desenvolvimento e ao progresso, e do outro fala-se em atraso, despreparo profissional, falta de recursos, analfabetismo e atraso do povo, esses seriam os “do Nordeste”.

Não é de hoje que os nordestinos são motivos de piadas e deboches, no entanto, em casos muitos, a ironia, a grande inteligência e a arte dos nordestinos é a arma que se utiliza contra esse discurso sem nexos, e que não condiz com a realidade. É aqui que entram os cantadores. A forma de falar do seu povo, das suas belezas naturais, da riqueza de seus movimentos culturais, dos personagens de seu folclore é uma outra forma de resistência escancarada em versos e que merecem espaço nesse trabalho. Neste sentido, os brilhantes versos de Vila Nova, quando em inspirada composição intitulada “*Orgulho de ser nordestino*” expõe maravilhosamente o orgulho pelo seu povo, sua terra, mostrando um grande conhecimento sobre o Nordeste⁶⁴, traz em versos o amor pelos seus conterrâneos.

Cantadores carnaval	Pelo vaqueiro que vaga
Reisado e maracatu	Por Pinto e sua viola
Feira de Caruaru	Por Zumbi e quilombola
Ciranda, canavial	Conselheiro e sua saga
Culinária sem igual	Pelo baião de Gonzaga
Grande folguedo junino	E a luta de Virgulino
Praias lindas sol alpino	O barro de Vitalino
E Olinda, vivo museu	E pelo menino de engenho
Isso tudo aumenta o meu	Por isso tudo é que tenho
Orgulho de ser nordestino	Orgulho de ser nordestino ⁶⁵

O cantador explora através de seus conhecimentos adquiridos ao longo da vida toda, a sabedoria para falar de detalhes específicos de personagens que foram marcantes para a história nordestina, alguns até de proporção nacional. Na primeira estrofe de versos o cantador apresenta um conjunto de eventos e de belezas naturais que ocorrem em cidades no Nordeste brasileiro, na estrofe seguinte ele fala de personagens importantíssimos para a cultura popular

⁶⁴ Aliás isso é uma característica de grande parte dos cantadores, o conhecimento sobre o Nordeste de uma forma geral, e um profundo e atencioso olhar sobre os detalhes de suas regiões de origem.

⁶⁵ Trecho da música “Orgulho de Ser Nordestino” de Ivanildo Vila Nova

nordestina, por suas lutas sociais e por sua bravura, é o caso de Zumbi dos Palmares⁶⁶, Antônio Conselheiro⁶⁷, bem como Luiz Gonzaga, um dos maiores ícones da música popular nordestina e brasileira, conhecido como rei do baião (estilo musical característico da região Nordeste do Brasil).

Em Recife o distrito industrial	O Brasil ia ter de importar
O idioma ia ser nordestinense	Do Nordeste algodão, cana, caju
A bandeira de renda cearense	Carnaúba, laranja, babaçu
"Asa Branca" era o hino nacional	Abacaxi e o sal de cozinhar
O folheto era o símbolo oficial	O arroz, o agave do lugar
A moeda, o tostão de antigamente	O petróleo, a cebola, o aguardente
Conselheiro seria o inconfidente	O Nordeste é auto-suficiente
Lampião, o herói inesquecido	O seu lucro seria garantido
Imagine o Brasil ser dividido	Imagine o Brasil ser dividido
E o Nordeste ficar independente	E o Nordeste ficar independente ⁶⁸

A canção acima apresenta conteúdo político muito forte, evidente que aí trata-se de um pequeno trecho da canção (já que esta tem mais de uma dezena de estrofes), o cantador ao longo de toda a música explora elementos vitais para a sustentabilidade do Nordeste brasileiro, expondo o que se pode produzir na agricultura, o seu potencial energético, e o imenso potencial turístico de quase toda Região em áreas específicas. O referido cantador numa entrevista concedida ao programa “Nomes do Nordeste”⁶⁹ em 25-10-2004, disse que em seu íntimo gostaria mesmo que tivesse ocorrido a separação de fato entre o Nordeste e as outras regiões do país. Quando indagado pelo entrevistador no dito programa, sobre o que lhe inspirava mais em suas composições Vila Nova (2016) é categórico; *“Eu me inspiro mais nas coisas do Nordeste. É tanto que sempre que eu faço alguma coisa eu faço exaltando personagens nordestinos. Zumbi, Conselheiro, Lampião... já fiz várias músicas pra Lampião, coisas nordestinas eu sempre procuro exaltar as coisas nordestinas.* O conhecimento sobre os detalhes regionais dos sertões são características de vários repentistas. Analisando versos de uma Cantoria realizada entre

⁶⁶ Principal representante dos negros no período colonial brasileiro na luta contra a escravidão.

⁶⁷ Líder religioso, carismático que fundou o Arraial de Canudos uma pequena comunidade no interior da Bahia, onde recebia vários sertanejos, índios, escravos recém libertados, e buscavam viver de uma forma igualitária com divisão de tarefas e de produção. A comunidade de canudos foi exterminada pelo exercito brasileiro após algumas tentativas. Esse fato é conhecido na História do Brasil como a Guerra de Canudos.

⁶⁸ Trecho da música “Nordeste independente” de Ivanildo Vila Nova.

⁶⁹ Exibido em <https://www.youtube.com/watch?v=ChJ8zi3WM90> programa exibido pelo Banco do Nordeste do Brasil (BNB).

Severino Feitosa (SF) e João Paraibano (JP) com o mote “*Jesus salva a pobreza nordestina com três meses de chuva no sertão*”⁷⁰, é possível perceber um pouco mais esses detalhes.

Não precisa serviço de emergência,
pra pobreza encher sua barriga,
o inverno tem tudo que se abriga,
com a safra da santa providência,
o campônio prepara a residência,
pra ter milho, arroz, fava e feijão,
o relâmpago que brilha o nosso chão
tem a mão de JESUS que ilumina.
JESUS salva a pobreza nordestina
com três meses de chuva no sertão. (SF)

Tem banana pra fome do macaco,
tem resina pra fome do sagüim,
muitas flores brotando no jardim
o relâmpago cobrindo o céu opaco,
as formigas caminham pra o buraco,
enroladas no véu da escuridão,
as que vêm não se perdem das que vão,
o caminho eu não sei quem diabo ensina.
JESUS salva a pobreza nordestina
com três meses de chuva no sertão. (JP)

Tanto o título como todo o baião sugerem a fé do povo nordestino, que é algo muito forte entre esses sujeitos, mas também a força deste povo, que em condições adversas, e tendo apenas três meses de período chuvoso, (que é bem comum principalmente para a grande área que compõem o sertão do Nordeste brasileiro), buscam prosseguir em suas vidas com bastante dignidade. O cantor (SF) refere-se em seu verso aos “serviços de emergência”, uma sutil crítica as atitudes dos políticos que utilizam-se desses serviços nos sertões como forma de caridade em períodos de eleições para angariar votos da população mais necessitada, como se isso não fosse uma obrigação do Estado. Nesta perspectiva é importante perceber que o discurso dos cantadores está sempre norteado de olhares críticos sobre as realidades vivenciadas principalmente pelas populações nordestinas, e que isso é exposto em versos e rimas de forma meticulosa e bem organizada por esses cantadores.

Analisando mais um brilhante trabalho de Vila Nova, mas dessa vez acompanhado do também maravilhoso cantor Geraldo Amâncio, num disco fantástico chamado “*Violas de Ouro*”, trabalho realizado pelos dois cantadores, a canção intitulada “*O sertão em carne e alma*” nos oferece uma exposição clara de como são valorizados os elementos e indivíduos que compõem os sertões nordestinos.

No sertão quando o inverno não vem
Só se encontra desolação e mágoa

No riacho não vê-se um pingo d'água
Sopra um vento assombroso do além

⁷⁰ Retirada do site: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=6603&cat=Cordel> Trecho de um dos baiões de uma cantoria realizada pelos cantadores, Severino Feitosa (SF) e João Paraibano (JP), na AFRAFEP, em 14/11/2003 (João Pessoa - Paraíba)

Seca o tronco robusto do muquém	Sustentar criação do alastrado
Cai a folha mais grossa e mucha a fina	Numa terra que tem pouca assistência
Toda arvore emunchesse e se inclina	Trabalhar no serviço de emergência
No calor do sol quente enverga as costas	Esperando o inverno que não vem
Parecendo um fantasma de mãos postas	Insistir, crer em deus e tratar bem
No altar de uma seca nordestina (GA)	Manter sempre a família tão unida
É preciso ter muita paciência	Do chão seco arrancar o pão da vida
Guardar milho num quarto empaiolado	Sertanejo faz isso e mais ninguém (IVN) ⁷¹

A poesia explode nos versos dos dois cantadores, que mostram ao longo da canção todo o conhecimento sobre detalhes que compõem a paisagem dos sertões. Geraldo Amâncio lembra que a paisagem descrita também descreve sua própria infância, faz uma relação da seca com os fantasmas que assolam os sertanejos nos longos períodos de estiagem que castigam a Região, o peso da poesia deste cantador é impressionante e ao som da viola conecta de forma brilhante o seu discurso à realidade vivenciada pelos sertanejos. O cantador põe elementos sertanejos em diálogo com as dificuldades que as secas promovem para boa parte dos nordestinos. Já Vila Nova em um dos versos chama a atenção para o fato de os sertanejos serem dotados de uma incrível capacidade de tirar seu sustento do solo seco, e coloca ainda que sem a presença do Nordeste, e neste caso mais do que apenas do ponto de vista físico ele fala do Nordeste enquanto cultura e povo, não existiria Brasil. A dureza da vida cotidiana contracena aqui com as belezas simples que só lá nos sertões existem. A maestria com que os cantadores misturam, e fazem dialogar, palavras de um vocabulário mais formal com os detalhes e palavreados populares sertanejos são maravilhosos dentro dessa poesia.

Na arte da Cantoria o palco é sempre um lugar aberto e livre onde os cantadores irão expressar suas opiniões, sensações, desejos e críticas (suas e de seu público) sobre os mais variados assuntos possíveis, olhando os fatos cotidianos que ocorrem na sociedade. Dentro dessa perspectiva são várias as possibilidades, que durante as várias horas de apresentação os cantadores têm de expressarem esses posicionamentos político-sociais. Nos baiões que são pedidos pelos seus públicos os cantadores expõem seus olhares e visões políticas sobre os mais variados assuntos.

⁷¹ Trecho da canção “Sertão em carne e alma” do disco “Violas de ouro” todo ele sendo uma parceria entre os dois cantadores.

A Cantoria é uma forma de resistência territorial. Esta arte, ativa de diversas formas o sujeito político que existe tanto nos cantadores como em seus públicos, na medida em que possibilita que o público seja diretamente participante da Cantoria, pedindo temas, sugerindo assuntos políticos atuais, que ocorrem no Brasil e no mundo, ou de quaisquer outras naturezas. A resistência territorial nessa perspectiva seria explicada pela forma como os cantadores cantam o Nordeste, como eles o definem e o enaltecem posicionando-se sempre criticamente acerca das realidades vivenciadas pelo povo nordestino. A título de exemplo desses posicionamentos acima citados, em diálogo com os cantadores através de versos em um dos baiões improvisados, feito em sextilhas numa das Cantorias presenciadas durante o processo de coleta de dados, eles mostram os posicionamentos políticos, a criatividade e a criticidade dos cantadores diante de assuntos importantes para a sociedade. Os cantadores são Ivanildo Vila Nova (IVN) e Raimundo Caetano (RC).

Diversas línguas ferinas	Delator diz que o juiz
Com um discurso infeliz	É que era complacente
Ladrão acusa ladrão	O ex ajudante diz
E larapis nas CPIs	Que o erro é do presidente
Tá virando uma bagunça	Ninguém sabe quem é mais
Tão destroçando o país. (RC)	Culpado e nem inocente (IVN) ⁷²

As linhas da mencionada sextilha são exemplos de posicionamentos políticos dos cantadores. Eles estão referindo-se nesse caso especificamente à operação lava jato, que ocorre no Brasil desde o ano de 2015, e investiga centenas de casos de corrupção dos políticos brasileiros. Os cantadores também mencionam a tendenciosidade do poder judiciário no país, onde os juízes que deveriam zelar pela saúde das instituições do Estado, estariam tomando decisões políticas, e deixam transparecer em alguns momentos o seu comprometimento com determinados partidos políticos e grupos de poder instituídos. A liberdade que os cantadores tem de expressarem seus posicionamentos políticos provoca uma dinâmica interessante no ambiente das Cantorias, já que os públicos que gostam das Cantorias, também têm posicionamentos políticos diferentes uns dos outros, assim ocorrem muitos comentários do público acerca dos versos recitados por cada cantador.

⁷² Trecho de um dos baiões executados por Vila Nova e Raimundo Caetano, numa cantoria realizada no Sítio Sapé, zona rural do município de Limoeiro do Norte - CE em setembro de 2015.

Dentro desta mesma perspectiva, em outra Cantoria presenciada em trabalho de campo, o público fez um pedido para que os cantadores Valdir Teles (VT) e Jonas Bezerra (JB) cantassem um baião que tivesse como tema central a política brasileira. Os citados cantadores colocaram-se politicamente sobre as varias questões de corrupção que existem no Brasil por parte dos políticos que deveriam ser os representantes do povo, mas que na prática representam quase que exclusivamente os seus interesses pessoais, bem como os das empresas que financiam suas campanhas eleitorais. Valdir Teles narra em seus versos que o povo foi traído pelos políticos e lembra nomes já cassados a alguns anos por crimes de corrupção. Jonas Bezerra por sua vez, alerta para o fato de o povo não recordar de tais escândalos de roubalheiras em tempos de eleição usando como exemplo o ex-presidente Fernando Collor, que sofrera impeachment e foi novamente eleito para cargo publico envolvendo-se posteriormente em escândalos de corrupção.

Caixa dois teve dinheiro	Lembrei de antigamente
Mensalinho e mensalão	Tudo o que foi divulgado
A mídia mostra político	Zé Arruda foi punido
Em tribunal e prisão	Joaquim Roriz foi caçado
E o povo perde a memória	Que a sujeira do presente
No tempo da eleição (JB)	Tem raízes no passado (VT) ⁷³

Os cantadores lembram que a corrupção no Brasil é histórica e parece que não tem fim, criticam a desordem política que se instalou no país, falando de assuntos que estão cotidianamente sendo veiculados nos meios de comunicação, e são tratados como temas banais por grande parte da população e naturalizados pela própria mídia. As desigualdades sociais também são apontadas pelos cantadores, bem como áreas centrais, que deveriam ser bandeiras de luta do próprio Estado como educação e saúde são negligenciados pelos representantes políticos da nação.

Em um festival de cantadores realizado na fazenda do proprietário Toca do Vale, localizado no município de Limoeiro do Norte - CE no dia 14-02-2016 ocorreu o encontro de cinco duplas de cantadores que ao longo de suas performances apresentaram o público com vários assuntos importantes e que estão em constante debate na sociedade brasileira. sDentro de uma perspectiva política a dupla Rogério Meneses (RM) e Moacir Laurentino (ML) recebeu do público o pedido para discutir o mote “*O Brasil verde e amarelo tá preto pra muita gente*”.

⁷³ Trecho de um dos baiões cantados por Jonas Bezerra e Valdir Teles numa cantoria realizada na localidade rural de Igarana, na

residência do senhor Vevé, na cidade de Limoeiro do Norte - CE no dia 28-11-2015.

Quem comprou apartamento	Brasil que tem dossiê
Não quer tolerar a vaia	Tem revistas e jornais
Quem tem sítio em Atibaia	Venderam as estatais
Relembra todo momento	Pelo PSDB
Quem tem um filho elemento	Mas só existe o PT
Que é o rico do presente	Pra justiça atualmente
Quem foi pobre antigamente	E os ladrões de antigamente
Hoje é dono de um castelo	Tem que apanhar de chinelo
Brasil verde e amarelo	Brasil verde e amarelo
Tá preto pra muita gente (ML)	Tá preto pra muita gente (RM) ⁷⁴

As letras mostram os cantadores em seus posicionamentos políticos críticos. É clara a distinção de lado tomada pelos dois cantadores dentro deste baião especificamente falando⁷⁵. Enquanto (ML) critica diretamente o ex-presidente do Brasil Luiz Inácio Lula da Silva, falando dos episódios recentes que envolveram o político em escândalos noticiados no mundo inteiro, o cantador (RM) vai um pouco além em suas críticas. Ele aborda a tendenciosidade da mídia e de algumas revistas do Brasil, que estão historicamente comprometidas com parte da elite brasileira. Ao defender abertamente o PT (Partido dos Trabalhadores, que defende a manutenção de políticas sociais importantes para o país) ele põe em questão as políticas do PSDB (Partido da Social Democracia Brasileira, da direita e conservador, que tem como uma de suas perspectivas o liberalismo econômico e a privatização de setores importantes para a sociedade), o cantador (RM) também cita abertamente o nome de Aécio Neves político mineiro candidato à presidência do Brasil, envolvido em vários escândalos de corrupção no país, mas que está sempre sendo blindado por esses meios de comunicação, e por mais que tenha o seu nome citado nada se faz contra ele.

Ainda dentro dessa mesma perspectiva de debates, em outro trabalho importante, e que contém um conteúdo crítico social de forte impacto, Ivanildo Vila Nova estabelece um olhar sobre o Brasil e o mundo trazendo personalidades importantes em sua perspectiva de análise e dentro de seu discurso poético. O cantador através de rimas maravilhosas, provoca uma reflexão muito

⁷⁴ Festival de cantadores realizado na Fazenda do proprietário Toca do Vale em Limoeiro do Norte - CE dia 14-02-2016.

⁷⁵ É muito importante perceber que em algumas cantorias o público pede para que os cantadores cantem alguns temas onde, um defende um lado e o outro defende o outro. Em nosso caso, não podemos

afirmar definitivamente que se trata de posicionamentos especificamente pessoais dos cantadores. No entanto, há uma distinção clara entre os dois, muito embora, ambos sejam críticos da situação política.

importante sobre o poder político do Estado, como um agente de mudanças em hábitos, e ideologias de sujeitos a partir do momento em que estes chegam a tê-lo de fato.

Imagine o sujeito agitador,	É um marco o que tem convicção
Camarada, comuna, companheiro	De arriscar sua vida seu emprego
Boia fria, xiita, piqueteiro	A família o futuro e o sossego
Se um dia tornar-se senador	por um povo, um projeto, uma nação
Ou então se ele for governador	Um Sandino tentou, mas foi em vão
Qual será o seu novo proceder	Um Guevara esforçou-se por fazer
Vai mentir, vai mudar ou vai manter	Hoje em dia é difícil aparecer
As promessas que fez de forma rude	Marighella, Lamarca e Robin Hood
Não conheço esquerdista que não mude	Não conheço esquerdista que não mude
Quando pega nas rédeas do poder.	Quando pega nas rédeas do poder ⁷⁶ .

Os versos brilhantes deste que é um dos maiores cantadores da história da Cantoria nordestina mostram uma análise bastante crítica e provocadora acerca de personagens e fatos importantes na História mundial e do Brasil, mostrando também a importância desta arte tão cara e nobre para cultura popular brasileira. O autor incita uma reflexão sobre os movimentos sociais, bem como sobre personalidades que utilizaram-se destes movimentos como um “trampolim” para que pudessem alcançar os seus objetivos que, no fundo eram individuais e não coletivos.

O título provocador da canção, “*Não conheço esquerdista que não mude quando pega nas rédeas do poder*”, não quer dizer que o posicionamento do cantador seja de conservador ou algo nessa perspectiva. Trata-se muito mais de uma crítica aos diversos sujeitos sociais que a princípio, tinham sonhos e ideais coletivos, e que, de uma forma ou de outra se corromperam ao chegarem no poder, ou para chegarem ao poder se corromperam antes. O autor também cita exemplos de personalidades revolucionárias, que travaram sua luta até o final de seus dias, tendo sempre como ideal uma sociedade mais justa.

A crítica política ou sociocultural dentro das Cantorias, é muito recorrente. Isso mostra o caráter de resistência dessa arte do movimento, do improvisado, e de seus protagonistas principais, que flerta com todo e qualquer assunto que diga respeito ao cotidiano das pessoas. Os posicionamentos dos cantadores são em muitos casos inflamados pelos seus

⁷⁶ Trechos da canção de Ivanildo Vila Nova - Não conheço esquerdista que não mude quando pega nas rédeas do poder.

públicos, que em algumas Cantorias pedem assuntos ligados a fatos políticos, passados ou recentes, que podem estar ligados aos acontecimentos globais, nacionais, regionais ou locais.

3.3 Dinâmicas de difusão e compreensão da música como comunicação cultural: Redes do Repente Regional e Local, Radio, festivais e a difusão de uma arte

A sociedade global encontra-se seguramente dentro de seu auge de conectividades intercontinentais. Os fluxos e demandas para todos os setores da sociedade são de uma velocidade e multiplicação diária avassaladoras, e isso por vezes faz com que haja uma perda da noção do todo. Parece até contraditório falar em perda de noção do todo, quando falamos de uma inter-conectividade global. No entanto, seria uma temeridade, e de demasiada pretensão dar conta do todo, sem correr o risco de enquadrar todos os fenômenos locais dentro de uma mesma fórmula, esquecendo as singularidades inerentes às manifestações culturais de uma forma geral, e as artístico-musicais que fazem parte deste trabalho. Assim sendo, os estudos trabalhados aqui foram focalizados dentro de uma área onde se pudesse ter uma noção geral do objeto estudado, a partir de um olhar sobre o regional e o local, e como os atores protagonistas destas Cantorias de Repente entendem sua arte. Levando sempre em consideração, que estas manifestações que ocorrem ao longo do tempo e em espaços específicos, podem apresentar um maior detalhamento a partir de realizações locais e assim busco aqui uma melhor compreensão desta manifestação cultural, que tem caráter de movimento e obedece a dinâmicas específicas.

De fato, as redes globais são um complexo de elementos que integram a todo o instante os mais variados segmentos que compõem as sociedades contemporâneas. Existem neste sentido, os mais diversos tipos de redes, como as do capital financeiro, as redes de serviços, as redes de transportes, as conectividades através das redes de computadores que são as redes sociais, entre outras. Estas redes conectam de diversas formas, e em várias direções, os acontecimentos globais aos fenômenos nacionais, regionais e locais, e dentro dessas várias perspectivas estão inevitavelmente as manifestações culturais em múltiplas escalas, como por exemplo as Cantorias de Repente.

Faz-se de extrema importância perceber que, existem redes que comandam e impõem as suas lógicas de dominação dentro dos países em suas mais variadas regiões. No Brasil

existem algumas redes de TVs e rádios, por exemplo, que ao longo de suas existências impõem através de propagandas repetitivas em suas programações alguns gêneros musicais que com o passar dos anos são considerados como a música que representa o país. É o caso do Samba e da Bossa Nova, que são gêneros musicais bastante conhecidos fora do Brasil como uma música que representa o país. Isso deve-se muito aos grandes processos midiáticos, por exemplo os carnavais do Rio de Janeiro, as novelas brasileiras que trazem em suas trilhas sonoras gêneros musicais específicos, e uma série de elementos que em conjunto possibilitam que a ideologia dessas redes de grande proporção midiática sejam petrificadas dentro da sociedade brasileira. No entanto, é também importante perceber, que as regiões brasileiras são completamente plurais e apresentam características distintas no que diz respeito aos seus aspectos culturais. É neste sentido, que surgem as Cantorias de Repente, como redes regionais e locais, que não são controladas pelas grandes mídias televisivas.

De fato, é importante identificar onde ocorrem, ou onde existem as redes locais e regionais de resistência, que de algumas formas fazem embates às posturas que buscam a homogeneização cultural. Neste sentido, as cantorias são fenômenos alternativos que ocorrem localmente e têm características e proporções regionais em alguns casos, de festivais que ocorrem em determinadas cidades por exemplo, mas que agregam cantadores e públicos de vários Estados do Nordeste.

Os eventos constantes de Cantorias que foram acompanhados desde o ano de 2013 em Limoeiro do Norte – CE foram importantes para uma abertura de olhar em direção a estas manifestações e possibilitaram que o presente estudo fosse realizado neste momento. Alguns eventos de Cantorias já ocorrem nesta cidade e na Região do Vale do Jaguaribe desde a segunda metade do século XX, alguns destes já são tradicionais na agenda da cidade, ocorrendo todos os anos em meses específicos. A repetição destes eventos, que são realizados anualmente possibilita uma continuidade do fenômeno musical, e a resistência da Cantoria em meio às disputas com eventos de maior propagação e publicidade, produzidos pelos grandes empresários da região. Isso possibilita uma articulação entre os adeptos dessa arte do repente, em torno de redes locais e regionais da Cantoria.

As realidades sociais locais, fazem parte do todo de um país, região ou município. Os fenômenos estão inseridos em contextos singulares, mas estes também inserem-se em redes que conectam-se aos fenômenos globais, que por sua vez, interferem no

funcionamento e até nas próprias estruturas de como alguns agentes que dão vida às manifestações sociais, econômicas, políticas, ambientais e culturais locais se comportam. Evidentemente que os sujeitos locais, não recebem as informações que surgem a todos os momentos de uma forma passiva. Os sujeitos sociais, têm sempre a possibilidade de filtrar as informações e decidirem se as aceitam como as veem ou não, muito embora nem todos tenham a consciência mínima para um questionamento sobre as mesmas, e a busca dos grandes veículos de comunicação seja sempre a padronização de gostos, hábitos, culturas e outros vários elementos cotidianos.

Neste sentido, é importante se perceber que os sujeitos sociais têm a possibilidade de interagirem com os acontecimentos de diversas formas. Ao não aceitarem as imposições dos veículos de comunicação, que buscam unificar os hábitos, gostos e desejos dos sujeitos, estes podem a partir de suas criações e articulações modificarem as realidades locais através de suas atitudes. No caso das Cantorias de Repente, a realização constante desses eventos em vários pontos de várias cidades no Nordeste possibilitam a criação de novas identidades do e para com o Repente.

As Cantorias de Repente estão diretamente ligadas às transformações que ocorrem constantemente no cotidiano das sociedades, assim, faz-se de grande importância também compreender, que existe uma espécie do que aqui são chamadas de “*redes do repente local ou regional*”, justamente por essa ligação das manifestações do repente manterem-se sempre conectadas com as dinâmicas globais, nacionais, regionais e locais, e que existem em alguns lugares em que o movimento da Cantoria é constante durante o ano inteiro, e em outros lugares, dentro do próprio Nordeste, essas manifestações culturais não têm grande propagação.

Nas análises realizadas e em conversas importantíssimas com alguns cantadores sobre esta arte fascinante, pode-se perceber aos poucos e a partir de inquietações pessoais e observações, que existe a formação de uma rede, ou de várias pequenas redes de cantadores locais que, ao juntarem-se umas com as outras, ao menos simbolicamente, assemelham-se à formação de uma rede regional de cantadores, que vêm se auto sustentando ao longo dos tempos.

Em conversa muito interessante com um dos cantadores entrevistados, ocorreu um despertar para alguns detalhes importantes, e que dizem respeito ao processo de manutenção desta arte por tanto tempo sem perder suas características principais.

Utilizando-se das redes sociais, e de uma ferramenta de conexão através da internet foi realizada a entrevista com o cantador Antônio Lisboa. A conversa foi realizada por um veículo de comunicação conhecido como whatsapp, entre Portugal e Brasil. Em um dos trechos da conversa o cantador faz um mapa imaginário dos principais polos da Cantoria pelo Nordeste brasileiro, mostrando os pontos importantes e estratégicos, bem como os Estados nordestinos que têm mais força em se tratando dessa arte.

Pegando a conversa como referência, as Redes do Repente Regional podem ser estendidas a partir da Paraíba com as cidades de Campina Grande, Guarabira, Patos, Cajazeiras e a Região da Serra do Teixeira (A). Seguindo para o Estado do Rio Grande do Norte cidades importantes para a cantoria também são encontradas como Natal, Currais Novos, Caicó, Mossoró, e o Vale do Açu. Ainda nesse mesmo Estado tem a Região do Alto Oeste, com a cidade de Pau dos Ferros, e varias outras cidades no entorno como por exemplo Marcelino Vieira, José da Penha, Alexandria, São Miguel (B). No Estado do Ceará a capital Fortaleza é um grande polo de cantorias, passando pelo Vale do Rio Jaguaribe que abrangem vários municípios onde existem cantadores como por exemplo, Limoeiro do Norte, Tabuleiro do Norte, Quixeré, Russas, Morada Nova, Jaguaretama, Jaguaribara, Jaguaribe, e no Sertão Central as cidades de Quixadá, Iguatu, e ainda tem o Cariri cearense com a cidade de Juazeiro do Norte. Ainda no Ceará existem outras cidades polos de Cantoria como Crateús e Sobral (C). No Estado de Pernambuco tem as cidades de Recife, Vitória de Santo Antão, Carpina, Caruaru, passando pela Região do Pajeú tem São José do Egito, Itapetim, Tabira, Afogados da Ingazeira e Serra Talhada (D). No Estado de Alagoas a concentração de cantadores fica mais em Maceió capital do Estado, Arapiraca e Santana do Ipanema (E). No Estado de Sergipe tem Aracajú, capital do Estado (F). No Estado da Bahia tem Salvador, e em Feira de Santana (G). No Estado do Piauí Teresina capital do Estado e Picos, bem como na região da Serra da Capivara (H). Você ainda tem concentração de cantadores no Maranhão, tem em São Paulo (I), Brasília, tem Rio de Janeiro (J), fora do Nordeste e outros Estados do Norte do País.

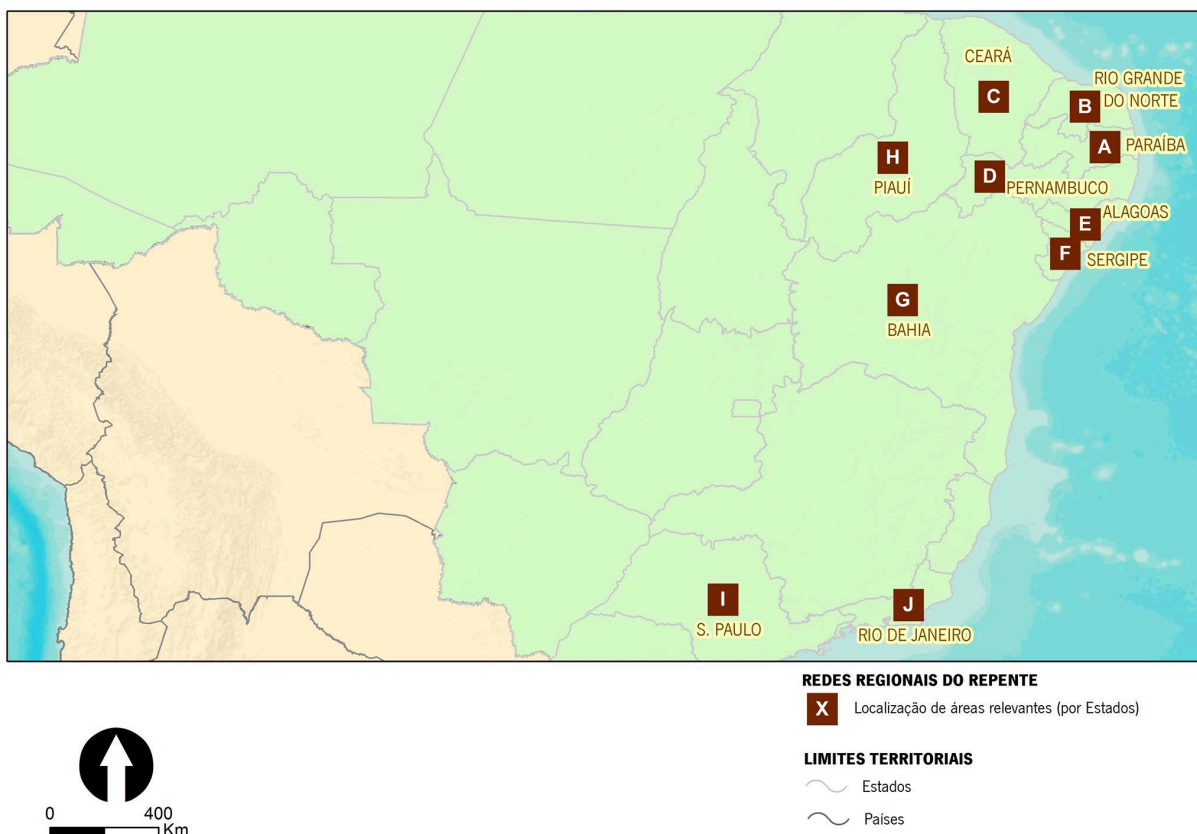


Figura 6 Redes Regionais e Locais do Repente

Estes lugares são centrais para as afirmações que pretende-se, com esse trabalho. As Redes Regionais e Locais do Repente, estão em pleno funcionamento nos dias atuais. Ao longo dos tempos, os movimentos dos cantadores, que partiram dos sertões em direção às cidades pequenas, médias, e grandes centros urbanos, dinamizou profundamente as estruturas de acontecimentos do Repente. É possível perceber e compreender, que a partir dos movimentos migratórios dos nordestinos, que partiram dos sertões para as cidades a Cantoria começou a criar redes, que estão interconectadas por vários lugares do Nordeste brasileiro e fora dele. A sustentação das Redes do Repente Regional e Local, devem muito aos vários elementos que influenciaram na propagação e difusão da Cantoria por esses lugares. Fora a quantidade de cantadores que conseguiram, a partir de seus trabalhos, serem reconhecidos fora de seus estados de origem e até nacionalmente, existem vários cantadores amadores que preenchem os espaços das pequenas cidades nordestinas, e que estão em plena atividade atualmente.

O que se está querendo dizer neste momento é que, a estrutura que dá sustentação e base às Cantorias no sentido de sua permanente transformação se dá por diversos fatores, e

dentre eles alguns são fundamentais como a realização de vários eventos de Cantorias e festivais ao longo dos anos nas cidades e em várias comunidades dos sertões nordestinos. Isso mantém sempre acesa a chama do Repente, sustentando um público amante de Cantoria e também sendo sustentado por ele. Esses eventos vão criando novos adeptos, e possibilitando que outros cantadores de renome estejam sempre visitando frequentemente essas regiões. Sobre isso nos alerta Lisboa (2016); “*essas regiões (...) concentram cantadores locais, sustentam esses cantadores locais, absorve e dá sustentabilidade também a esses cantadores que tem um nome maior*”.

A formação das Redes do Repente, e a sustentação destas se dá por alguns detalhes importantes. As Cantorias de viola que ocorrem nos sertões e nas pequenas cidades do Nordeste são muito importantes para a continuidade dessas redes (na medida em que cantadores amadores em algum momento de suas vidas poderão vir a tornarem-se profissionais e viverem de sua arte exclusivamente), bem como a difusão da arte, em grande parte feita pelo público, pelas rádios e pelos festivais de repente que são também elementos fundamentais para a vivacidade dessas manifestações.

A realização dos eventos de Cantorias e festivais durante todo o ano em várias cidades que são consideradas como polos de realização dessa arte e morada de vários cantadores, bem como também do papel fundamental dos programas de Cantorias de Repente nas rádios locais (onde muitos deles têm alcance regional e até nacional) é de fundamental importância para a sobrevivência dessas Redes do Repente Regionais e Locais, já que o rádio é um veículo de comunicação ainda fundamental para essa manifestação cultural, mesmo em tempos de globalização e novas tecnologias.



Figura 7 XVI Festival de Cantadores de Limoeiro do Norte - CE

Cantadores: Jonas Bezerra (esquerda) Rogério Meneses (direita)

Fonte: Autor do trabalho

Ao longo dos tempos as Cantorias de Repente passaram por diversas fases ou ciclos, como alguns cantadores e apologistas gostam de chamar. Durante esses processos ela sempre teve formas diferentes de difundir suas atividades. Sobre as formas de comunicação, propagação e divulgação da Arte da Cantoria, em conversa com Lisboa (2016) foi possível detectar que a Cantoria passou por três fases distintas em seu processo de estruturação. A primeira é conhecida como época das excursões, onde os cantadores percorriam o Nordeste todo andando a pé, ou em animais, como o cavalo por exemplo. Os cantadores percorriam durante longos seis meses vários lugares e retornavam às suas casas, isso era frequente no início do século XX.

Em seguida, o segundo momento, foi o período dos programas de rádio. Os programas de rádio começaram a fazer o elo entre o cantador e seus públicos, divulgando os trabalhos dos cantadores através das ondas sonoras para outros lugares. Neste momento os cantadores não tinham mais a necessidade de peregrinar por tantos lugares a procura de trabalho, já que o rádio tinha muita força para a divulgação dos trabalhos, esse período inicial começou a partir da década de 1950. O rádio aqui criou uma importância muito grande, sendo um dos maiores propagadores do trabalho dos cantadores nordestinos. O terceiro momento forte das Cantorias de Repente iniciou-se na segunda metade da década de 1970, com a inclusão no meio da Cantoria dos grandes, médios e pequenos festivais de cantadores. Os festivais começaram a funcionar como vitrines para os cantadores e sua arte e o rádio começa a perder um pouco mais de espaço neste momento. No entanto, fora o primeiro período das chamadas excursões, que não existem mais, o rádio e os festivais continuam tendo uma grande importância para a divulgação e sustentação da Arte do Repente.

Ao longo de sua existência a Cantoria nunca foi uma arte que teve abertura nos meios de comunicação de massa, com exceção do rádio. O próprio caráter de liberdade dessa arte, e o não comprometimento com quaisquer tipos de ideologias dominantes (esse é um dos motivos pelos quais essa arte não é divulgada amplamente pelos meios de comunicação) faz com que ela permaneça resistente às imposições das instituições de poder, e dos grandes empresários que dominam os cenários nacionais, regionais e locais. É importante perceber também que, ao longo do tempo estes meios de divulgação da Arte da Cantoria, somam-se ao grande amor e comprometimento que os ouvintes, e em particular os apologistas, têm com a Cantoria e contribuem para formar uma rede de divulgação

permanente (embora numa escala pequena se comparada a outras manifestações culturais que utilizam-se de meios dominantes como as TVs por exemplo) mas que contribui fortemente para a manutenção da Arte do Improviso nos mais diversos espaços do Nordeste e do Brasil.

3.4 Dinâmicas espaciais: economia musical, o comércio da Cantoria

É importante perceber que além das discussões políticas, do grande conhecimento e dos olhares críticos, da defesa do território nordestino e do grande comprometimento com a continuação de sua arte através da resistência e do combate aos processos que buscam homogeneizar as culturas, as Cantorias de Repente também apresentam dinâmicas espaciais e a partir destas movimentam um certo tipo de comércio a partir de suas atividades realizadas. De acordo com Caetano (2015); *“está havendo até assim uma indústria da cantoria, um negócio parecido com isso, o comércio da cantoria”*⁷⁷. Para o referido cantor o comércio da cantoria estaria ligado aos promoventes que se articulam para realizarem grandes Cantorias, com cantadores de renome nacional, já que estes atraem bastante os amantes dessa arte, assim sendo estariam lucrando bem mais nestes eventos do que os próprios cantadores. No entanto, o próprio cantor não acredita que isso seja algo ruim, já que isso ajuda a promover a Cantoria, e os próprios cantadores, e segundo ele mesmo todos ganham com isso, já que a Cantoria não é uma arte que atrai multidões, ela sempre precisa de um promotor que gosta de Cantoria para realizá-la.

O comércio de uma Cantoria começa a se estabelecer com a divulgação nos programas de rádios dos próprios cantadores que falam de suas agendas e de seus companheiros nessas mídias. Outro ponto do comércio ocorre através da venda de ingressos para os eventos, estes em quase todas as Cantorias se dá através da aquisição do bilhete na entrada do evento. Dentro dos lugares onde ocorrem as cantorias há também por parte dos idealizadores do evento a venda de comidas típicas da região, bem como bebidas alcoólicas e água, e por parte dos cantadores, realiza-se a venda de seus produtos como livros, CDs e DVDs. Alguns cantadores também são patrocinados por alguns comércios ou empresas das suas regiões de origem, estes ajudam em muitos casos a pagar os custos

⁷⁷ Entrevista com Raimundo Caetano concedida no dia 20-11-2015 no Festival de Cantadores e Repentistas de Limoeiro do Norte - CE.

de despesas com viagens e hospedagens dos cantadores, assim sendo em determinado momento da Cantoria os cantadores falam os nomes de seus patrocinadores.



Figura 8 Cantador Jonas Bezerra (2015) assinando livro para uma ouvinte de cantoria

Fonte: Autor do trabalho

A figura acima mostra o cantador Jonas Bezerra logo depois de sua apresentação no XVI Festival de Cantadores de Limoeiro do Norte (2015), comercializando os seus produtos CDs, DVDs e livros, com os amantes da Cantoria. Essa se tornou uma prática comum dos cantadores nos lugares onde eles chegam para fazerem os seus trabalhos.

Muitas Cantorias que são realizadas em algumas cidades do Nordeste já fazem parte do calendário anual da cidade. Assim sendo, os amantes dessa arte já se preparam e sabem que pelo menos uma vez no ano irão a uma boa Cantoria. Por exemplo na cidade de Limoeiro do Norte no Estado do Ceará ocorrem três Cantorias que já se tornaram tradicionais no calendário da cidade. Estas são a Cantoria do senhor Vevéu que ocorre uma vez no ano na localidade de Igarana na zona rural de Limoeiro do Norte - CE, a Cantoria do senhor Maurilo Freitas que ocorre no mês de dezembro no Sítio Canafistula também zona rural de Limoeiro do Norte, e a Cantoria do Sítio Sapé que ocorre no mês de setembro na também comunidade rural do município de Limoeiro do Norte. Ambas as Cantorias atraem bastante público por já terem se tornado tradições na cidade. No entanto a quantidade de público dessas Cantorias não se compara com os grandes eventos realizados pelos empresários da região que trabalham apenas com entretenimento.

As Cantorias não são eventos para grandes públicos, pois trabalham com arte, cultura e informações, além de ser uma arte de denúncia política, como afirma Caetano (2015); *os*

poderes públicos não valorizam muito essa cultura da gente (...) cultura é difícil fazer, mega shows é fácil porque bota multidões na praça (...) mas a nossa é informativa, inclusive a gente fala dos defeitos do próprio defeito de quem tá patrocinando a gente que é o político". Nessa perspectiva as Cantorias de Repente não fazem parte das manifestações que visam ou estão ligadas a uma grande lucratividade, apesar de gerarem emprego, renda e movimentarem de alguma forma o comércio, elas não estão inseridas dentro do rol de eventos de grande visibilidade.

Numa Cantoria onde estão presentes quinhentos ou mil pagantes é algo para se comemorar, já que não se trata de uma arte que atrai grandes contingentes de pessoas, pois tem um público seletivo, e numa proporção bem menor do que outros movimentos musicais de massa. Deste modo, a proporção de arrecadação financeira de um evento como uma Cantoria é infinitamente menor do que uma festa organizada pelos grandes empresários de várias cidades nordestinas, com bandas de forró que conseguiram proporção nacional ou não e "arrastam" multidões. Alguns eventos de forró realizados na própria cidade e Limoeiro do Norte com nomes conhecidos dentro desse estilo musical conseguem reunir entre 10 a 15 mil pessoas. Isso se ocorrer em clubes e casas de shows, no caso de ocorrerem em praça pública esses eventos podem duplicar ou triplicar o número de pessoas.

Nesta linha de pensamento Vila Nova (2016) expõe que; "*o sentido financeiro sempre existiu*" no meio da Cantoria, no entanto, o que ainda não se tem notícia é de algum ouvinte, ou amante da arte que pense como um produtor de uma determinada dupla de cantadores, pois os contratos são acordados entre os contratantes e os próprios cantadores. Segundo o referido cantor, a Cantoria não tem público para isso, e o que os cantadores ganham não consegue ser o suficiente para que eles possam ter uma melhor infraestrutura de som, iluminação, cenário dentre outros elementos que caracterizam a indústria dos grandes eventos musicais. Alguns motivos para que a Cantoria não chegue nesse nível de exigências estruturais segundo Vila Nova (2016) seria o seu público que seria muito fiel e gosta de conservar a arte da forma tradicional. O público da Cantoria não é conquistado de qualquer jeito, segundo o cantor existe um segredo, que seria "*de você gostar, de você sentir, de você aprender, de você compartilhar com o cantor aquilo de você imaginar como cantor, você cantar sem viola, sem nada, mas você dizer - se fosse eu*

iria dizer assim, se fosse eu tinha dito assim”⁷⁸, reforçando a ideia de que a Cantoria não se identifica com movimentos de massa e é preciso se ter muita sensibilidade para adentrar a esse universo poético.

3.5 A política cultural da música: Indústria da Música e os Veículos de Informação

Um dos elementos da era global que de fato incita grandemente as discussões e a inquietação dentro dessa investigação, é buscar perceber como se dá a transformação das realidades cotidianas das comunidades locais, ou melhor, como os sujeitos apreendem as realidades dentro destes novos contextos de multiplicações informatizadas, e como a Arte do Repente consegue lidar com estas avassaladoras ondas de tecnologias, de forma a não perder suas características principais. Compreender como se dão as mudanças e adequações das realidades desses sujeitos e dessa Arte do Repente, de acordo com o que lhes é direcionado principalmente pelas mídias de rádio, TV e internet, é algo importante para entender o próprio fenômeno cultural. Compreender como os sujeitos inserem isso em seus contextos, e mais, como os sujeitos resistem a estas imposições, é de fato algo estimulante bastante estimulante.

A forma como as informações são repassadas para a maior parte das populações na era da globalização, busca enquadrar e orientar o olhar dos sujeitos sociais para um pensamento que esteja sempre relacionado ao olhar dominante. Nesta perspectiva de análise, utiliza-se como exemplo o que ocorreu com agricultura mecanizada (que desde o início dos anos 90 reina na região do Baixo Jaguaribe⁷⁹) onde os pequenos agricultores locais, para não ficarem de fora do mercado na luta contra os grandes empresários regionais, nacionais e internacionais, são obrigados a entrarem na lógica de mercado e a investirem os seus poucos e escassos recursos na compra de pacotes tecnológicos, que buscam uma performance e rendimentos a curto prazo. Pode-se dizer que contemporaneamente nos contextos trabalhado aqui, existem os pacotões de imposições culturais, geridos pelas grandes mídias, e pelos grandes empresários dos setores culturais. Esses “pacotes” de cultura industrializadas seguem os processos midiáticos e buscam o lucro instantâneo, tanto para os empresários, quanto para os artistas envolvidos nesse mercado. Nessa perspectiva, provocam uma espécie de afrontamento automático para

⁷⁸ Ivanildo Vila Nova, entrevista concedida no festival da fazenda Toca do Vale, organizado em Limoeiro do Norte - CE.

⁷⁹ Mais precisamente nos municípios de Limoeiro do Norte, Quixeré e Tabuleiro, ambas cidades do interior do Ceará.

com as culturas tradicionais locais e regionais. Esse poder da informação é, de fato, algo poderoso na era da globalização, ela busca o entretenimento e a formação dos sujeitos a partir da repetição de propagandas que julgam corretas para toda uma população. São verdadeiras imposições ideológicas manipuladas pelas grandes mídias⁸⁰.

As televisões de uma forma em geral (que ainda hoje mesmo com os grandes avanços tecnológicos da internet e das redes sociais) são grandes veículos formatadores de personalidades, e de formações de ideologias dominantes, são exemplos de poder e de perpetuação de cenários onde reinam as desigualdades sociais, como no caso da sociedade brasileira, que teve ao longo de toda sua história a grande mídia televisiva envolvida com ideologias políticas conservadoras e comprometidas sempre com uma parcela minúscula da população detentora da maior parte da riqueza produzida no país. As ideologias dominantes nos meios culturais, são implantadas brutalmente em todos os segmentos das sociedades, e a reprodução destas ideologias são também exercidas de forma muito rápida pelas populações. Sejam estes discursos na TV, no rádio, ou nos novos meios de comunicação global, que são as redes sociais.

O contra discurso que parte dos movimentos alternativos às imposições midiáticas sustentam e caracterizam manifestações de caráter popular, que não estão comprometidas com os mega empresários do setor do entretenimento. As manifestações populares reutilizam os instrumentos que são utilizados pelas culturas de massas, no entanto, a essência da informação é outra, está comprometida com um conteúdo de qualidade e culturalmente construído ao longo de gerações, e não forjado pelos discursos ideologicamente dominantes⁸¹. No Brasil, se for feita uma análise rápida sobre a quantidade de artistas que surgiram nas últimas duas décadas, e que rapidamente conseguiram sucesso financeiro, com as grandes mídias expondo exageradamente suas imagens como sendo a cara de uma cultura brasileira, pode-se compreender um pouco da força que os grandes empresários e essas mídias conseguem atingir. Existem dezenas de personagens no meio musical que num curto espaço de tempo, com o grande investimento de seus empresários, conseguiram atingir ganhos financeiros inimagináveis para a grande maioria dos artistas brasileiros (artistas estes comprometidos com questões culturais importantíssimas para a compreensão das complexas e múltiplas relações sociais existentes no país).

⁸⁰ A esse respeito consultar Santos (2001) "Por uma outra globalização".

⁸¹ *Ibidem*.

Em conversa com Caetano (2015) o cantador coloca que a grande mídia brasileira não está preocupada com movimentos culturais populares, que tragam ou que reforcem a identidade de grupos regionais, locais ou nacionais, e sim com movimentos que reforcem o seu poder sobre o povo, e sua imediata aquisição de lucros junto aos mega empresários dos movimentos que abrangem grandes contingentes populacionais.

A cultura de massas que está diretamente ligada e comprometida com os lucros advindos do mercado consumidor (como é o caso de alguns gêneros musicais no Brasil, adaptados em diversos aspectos para um consumo rápido e fácil) está constantemente criando novos atores também ligados aos retornos financeiros que se podem ter com estas atividades. A criação destes personagens, esteticamente feitos para seduzir o olhar do observador, e que em muitos casos são rapidamente descartáveis, suprime a criação artística, e por serem “movimentos” de maior abrangência e ligados às grandes mídias, acabam por atraírem muito mais pessoas para seu meio. A explosão de um dito “sucesso” repentino e de mercado, bem como a alternância de tais “artistas” nas mídias televisivas, do rádio e digitais, se dá de uma forma tão rápida como se dá também o seu esquecimento, o que, como já falamos, não é o que se dá com a Cantoria.

No caso desta, a grande mídia não tem o mínimo interesse em divulgar pois não tem controle sobre o que os cantadores irão utilizar em seus discursos, na Arte do Improviso do Repente. Neste sentido, não é de interesse fazer com que o povo brasileiro tenha sequer conhecimento de sua existência. As Cantorias de Repente, utilizam-se de algumas ferramentas tecnológicas para a divulgação de suas atividades. Evidentemente que quando fala-se aqui nas Cantorias refere-se a alguns cantadores que conseguem com facilidade, juntamente com seus públicos (que são fundamentais para difusão dessa arte), divulgarem seus trabalhos nas redes sociais⁸². Neste sentido a utilização dos meios tecnológicos com especial atenção para as redes sociais, e para os sites de exibição de vídeos, contribuíram bastante para o crescimento dessa arte, e para o reconhecimento dos cantadores de uma forma mais ampla, sem perder suas características frente aos apelos dos mercados do entretenimento e da indústria cultural.

Os novos veículos de comunicação de massas ao longo das últimas duas décadas, modificaram significativamente as formas como os sujeitos sociais comunicam-se, e relacionam-se uns com os outros, bem como as formas como estes sujeitos se relacionam

⁸² Alguns cantadores preferem não utilizarem-se desses meios para a divulgação de seus trabalhos, preferindo os meios tradicionais como o rádio, as próprias cantorias e festivais, bem como os CDs e DVDs.

com as artes de uma forma em geral, e com algumas manifestações culturais específicas. Os processos que visam a homogeneização coletiva das identidades regionais e locais através dos processos de globalização de alguns veículos de comunicação são ferramentas poderosas no que diz respeito à sedução e persuasão do público através da difusão de propaganda das mais variadas formas possíveis. No entanto, é importante deixar claro que, o advento dessas novas tecnologias também proporciona movimentos que escapam às lógicas dominantes, na medida em que as ferramentas de informação como as redes sociais são muito mais fluidas no que diz respeito às possibilidades de controle.

De repente a proximidade entre a Arte da Cantoria e as novas tecnologias (que no momento histórico atual ajudam a preencher abruptamente os cenários virtuais com produções em grandes quantidades de todos os níveis), poderia ter modificado as estruturas do que se chama de tradicional na Arte do Improviso. No entanto, a flexibilidade das formas de adequação ao novo e a permanência de suas bases fazem dessa manifestação musical e desta cultura algo importantíssimo para legitimar tanto as Cantorias de Repente como preservar a identidade de parte do povo nordestino.

Os meios de comunicação e informação facilitaram bastante inclusive para os próprios cantadores encontrarem conteúdos sobre assuntos e fatos que ocorrem a todo instante no Brasil e no Mundo, já que a Arte do Repente é extremamente dinâmica e trabalha com os assuntos cotidianos. Em conversa com Rogério Menezes (2015) ele fala numa perspectiva de que as dificuldades antes encontradas pelos cantadores, no que diz respeito a se ter acesso ao conhecimento e as informações, (já que o cantador necessita sempre ser e estar se atualizando, se informando sobre o que acontece no mundo todo), o acesso às leituras diárias dos fatos que ocorrem em escala mundial, foi facilitado grandemente pelo imenso número de informações possíveis a partir dos meios de comunicação. No entanto isso apenas agregou valores às Cantorias de Repente não as colocando no rol de culturas que adentraram aos grandes eventos e perderam suas características.

Neste mesma perspectiva em conversa com Lisboa (2016), pode-se perceber que os contextos passados e atuais da Cantoria de Repente enfatizam a desvinculação desta arte com os movimentos que buscam a homogeneização cultural. De acordo com ele, enquanto alguns gêneros musicais no Brasil foram cedendo espaço ao controle empresarial, a Cantoria de Repente permanece em constante movimento e transformação, absorvendo as mudanças sociais em seu benefício e mantendo a arte sempre um diálogo com suas tradicionais bases fundadoras.

Nesta perspectiva é bastante comum hoje ver alguns cantadores divulgando os seus trabalhos em várias redes sociais. Expondo opiniões políticas, colocando seus versos, divulgando suas agendas, postando fotos e vídeos de suas Cantorias, dentre outras realizações que são possíveis através de tais veículos de comunicação. Muito embora sejam as redes sociais veículos de comunicação das massas, a Cantoria ainda encontra-se restrita a um número de adeptos que de acordo com alguns cantadores e apologistas, são os ouvintes seletos. De fato discurso de alguns cantadores indicam que os movimentos tecnológicos não alteram, ou interferem de forma significativa as dinâmicas no mundo da Cantoria.

Considerações finais

As relações aqui discutidas levaram em consideração o diálogo contínuo entre a ciência geográfica e as manifestações musicais que pode ocorrer das mais diversas formas, nos mais distintos lugares, e ativar multiplicidades de sensações que existem nos sujeitos sociais que delas se aproximam. Neste trabalho, buscou-se mostrar as possibilidades várias de abordagem da música enquanto manifestação espacial, e suas também variadas formas de interferir na vida e no cotidiano das sociedades. Para tanto, foram trabalhados inicialmente os processos de construção do conhecimento dentro da Geografia Cultural e suas diversas perspectivas, a partir de um apanhado de várias perspectivas que trabalham com a Geografia da Música, tentando perceber como as manifestações musicais estão sendo pesquisadas pelos geógrafos. O campo de estudos que por hora foi adentrado, no caso as relações existentes, ou que podem ser estabelecidas entre a ciência geográfica e a música, apesar de não ter ganhado ainda tanta visibilidade nos trabalhos acadêmicos dentro da Geografia, não existindo assim, neste sentido, uma extensa produção científica, se for levado em consideração a produção no âmbito dos estudos espaciais, apresenta, no entanto, um vasto leque de possibilidades para serem estudadas, como também um grande potencial de investigação, que podem ligar de variadas formas a ciência geográfica às produções da arte musical, fornecendo ferramentas para melhor se perceber as políticas e poéticas do lugar.

Os trabalhos já desenvolvidos dentro da Geografia que tem como foco específico uma perspectiva musical, apesar de ainda serem um tanto quanto reduzidos quantitativamente falando, são demasiadamente importantes para a criação de uma base teórico-metodológica de estudos dentro da disciplina. Assim sendo, é importantíssimo que existam esses estudos, para que os futuros pesquisadores que queiram em algum momento percorrer por esses caminhos, tão desconhecidos, e ao mesmo tempo tão férteis, possam ter boas referências para nortearem seus trabalhos, e produzir a partir destes, novos caminhos para investigação.

O que se produz em Geografia dentro dessa perspectiva de análise está ligado em grande medida às formas de abordagem da Geografia Cultural contemporânea que despontou sobretudo na década de 1980, muito mais preocupada com a compreensão dos significados dos processos culturais que ocorrem na sociedade dentro de uma perspectiva tanto material quanto simbólica, e o que estes processos representam e significam para os sujeitos. Assim sendo num primeiro momento estabeleceu-se um enquadramento geral da pesquisa dentro da Geografia Cultural, suas perspectivas desde o nascimento, sua evolução e os estudos ligados a uma Geografia da Música que existem em vários lugares do mundo e sob as mais diversas perspectivas de olhares geográficos.

Num segundo momento, o trabalho foi focalizado na relação entre as macro-regiões geográficas que compõem o território brasileiro e as regiões musicais. Várias são as perspectivas e caminhos que se podem escolher para se discutir a identidade dos sujeitos e dos grupos sociais bem como a força expressiva das paisagens culturalmente codificadas. As identidades podem estar conectadas tanto aos seus territórios, quanto aos seus lugares, paisagens ou regiões dentro das dinâmicas espaciais, e isso vai depender do olhar que o pesquisador irá lançar sobre seu objeto de estudo. Neste sentido, buscou-se aprofundar o debate sobre a Cantoria e suas relações com os processos de identificação bem como sua intrínseca relação com o lugar, a região do Nordeste “como berço da Cantoria”, sempre levando em consideração que nestas perspectivas de trabalho, é compactuada a ideia de que as discussões sobre identidade, lugar e a arte da Cantoria, estejam sempre numa perspectiva de movimento, flexível, e que está em profundo processo de construção. Neste sentido, a(s) identidade(s) são sempre múltiplas, e

obedecem ao ritual da alteridade, os lugares são sempre móveis simbolicamente e as cantorias estão sempre e incessantemente em constante diálogo com o cotidiano⁸³.

Um dos aspectos que foi possível se perceber é que a Cantoria como Arte do Repente, tendo origem em culturas de ruralidade é em si mesma uma arte do movimento por excelência, aliás este talvez seja o ponto fundamental da sua natureza, e não por acaso seja designada pela Arte do Improviso. Daqui a sua grande facilidade de adaptação ao ambiente urbano para onde migra com as populações Nordestinas, onde se instala, dinamiza e propaga. Designada como uma Arte Popular, como música popular, a Cantoria do Repente torna-se por direito uma Arte Moderna, pelo delírio do movimento que é a sua essência. Radicalizando posições e poder-se-ia até dizer que a Cantoria é uma arte modernista, mas para tal teria de dispor de tempo para aprofundar esta hipótese de trabalho, deixando o repto para futuras investigações.

As colocações aqui visam o reforçar do entendimento sobre a identidade dos sujeitos sociais para com a Arte do Repente. Assim sendo, buscou-se dar ênfase a estes processos identitários e suas múltiplas possibilidades de análise numa relação direta com o movimento das Cantorias nos lugares. Cada sujeito social desenvolve várias possibilidades de identidades, e estas multiplicidades presentes na construção dos processos identitários, são de fato algo extremamente instigante para uma busca de compreensão sobre as espacialidades da música. Utilizando como exemplo os cantadores, pode-se perceber que estes apresentam características peculiares em suas personalidades, na maneira de entoar seus cantos, de tocarem suas violas e de desenvolverem seus versos, no entanto, os caminhos percorridos por cada um deles até transformarem-se em cantadores de viola são múltiplos, passando por várias influências, tendo como motivos de criação de seus versos vários assuntos e conteúdos distintos, e assim abrangendo um leque de perspectivas que ao unirem-se ao longo de suas vivências, com públicos e cantadores também diferentes, possibilitam em cada um desses sujeitos o nascimento de vários “eus” em um só. Logo no início da Cantoria os cantadores evocam os lugares sertanejos fazendo uso de todos os sentidos, e incorporam os elementos do espaço em que estão a cantar, para depois articularem nas suas rimas estas viagens com acontecimentos do momento, com comentários e pedidos dos espectadores que vão dando espessura ao conteúdo dos versos, à performance das palavras, ao ritual comunitário desta sonoridade.

⁸³ Para um melhor aprofundamento sobre estas questões de identidade consultar Bauman (2012), Hall (2006).

Também foi discutido nesse momento a região Nordeste bem como das estruturas e regras que embasam e dão sentido ao objeto de estudos desse trabalho. Num terceiro momento foi discutido a difusão e expansão desse fenômeno musical para outros lugares no Nordeste e do Brasil, bem como assuntos relevantes aos processos migratórios, e as modificações na linguagem das Cantorias em virtude dos processos de deslocamentos humanos. Em seguida foram abordadas questões ligadas aos processos de identificação dos sujeitos com a Arte do Repente, bem como os processos de resistência que são colocados em versos pelos cantadores através de seus posicionamentos políticos. Elementos importantes para a formação das redes que possibilitam a perpetuação da Arte do Repente pelo território nordestino, e a relação flexível dessa arte com os processos globais também aqui foram elucidados.

Um dos pontos importantes dentro desse trabalho foi perceber que as manifestações musicais aqui focalizadas estão ligadas a uma base geográfica específica, ou seja, elas tiveram origem no Nordeste brasileiro, e neste sentido, a partir do conhecimento de alguns elementos desta Região brasileira, foi possível ir abrindo o leque de olhares sobre as manifestações do Repente. A partir daí fez-se de grande importância se compreender que as manifestações musicais estão diretamente ligadas à *produção de significados simbólicos*. É através da produção dos significados, que a música e especificamente as Cantorias de Repente fazem com que os sujeitos identifiquem-se com ela. Estes significados estão ligados aos processos de identidade com a Arte do Repente e com o lugar de seu nascimento, nesse caso o Nordeste brasileiro.

Outros elementos importantes que estão relacionados às inquietações desta investigação partem de um olhar sobre a música como uma expressão de comunicação cultural, e que ao mesmo tempo identifica os sujeitos pois esta comunicação está ligada aos sentimentos, estes por sua vez promovem uma conexão dos sujeitos através de suas perspectivas em comum. Neste sentido, isto estaria ligado aos diversos contextos sociais vivenciados pelos indivíduos em suas coletividades bem como com as suas mais variadas perspectivas e gostos musicais. Ao longo de todo esse processo de construção do meu trabalho vivi momentos distintamente inesquecíveis. Especificamente cheios de emoções, de conflitos interiores sem tamanho, de incertezas sobre o destino da minha pesquisa e os rumos que esta poderia ou não tomar. De fato, não ter controle sobre o que se quer fazer, ou se pensa em fazer, é algo muito difícil.

Ao longo das conversas com os cantadores os objetivos deste trabalho foram modificando-se sutilmente. As leituras teóricas e as conversas com os cantadores, (e principalmente essas) foram mostrando a estruturação de alguns elementos que tornaram-se imprescindíveis para os resultados do trabalho. Como exemplo disso está a formação das Redes que estruturam o Repente nas diversas sub-regiões que compõem a região Nordeste. A flexibilidade e a facilidade de dialogar com o novo é uma das características mais fascinantes da Arte do Repente. Os espaços modificam-se, os lugares e os territórios também modificam-se, assim como os conteúdos e as dinâmicas espaciais das cidades e do campo, e ainda sim, a linguagem da Cantoria consegue estabelecer-se de forma sempre atual, resistente e sem fugir das características que fazem dela uma das manifestações de cultura popular mais duradouras que existem no Brasil. Assim sendo, sua linguagem é “ajustada” tanto aos movimentos atuais que ocorrem nos mais diversos contextos possíveis, quanto aos eventos passados, e aos elementos das paisagens. Outro aspecto importante é a criticidade que alguns cantadores adquirem ao longo de seu percurso enquanto cantor e imprimem em seus discursos sócio-políticos, o que de fato mostra que a cantoria é de fato uma arte da resistência em vários sentidos.

No decorrer da pesquisa outras questões surgiram, indagações e hipóteses de trabalho sobre elementos que se tornaram cada vez mais instigantes nesta perspectiva de estudos, aspectos estes que serão aprofundados num estudo subsequente de maior fôlego. Como por exemplo a relação entre as Cantorias de Repente do Nordeste brasileiro e os desafios feitos de improviso na cultura popular em Portugal (cantigas ao desafio), como o público deste país recebe esta arte e qual sua relação com ela. Quais os meios de difusão, e quais os elementos que ainda possibilitam sua existência em meio ao grande processo de urbanização no qual está inserido esse país.

Outras questões que poderão fazer parte de uma ampliação do presente trabalho, são os contextos de produção musical (no Brasil) tendo em vista a relação mais aprofundada entre o rural e o urbano, buscando compreender como estes dois espaços vitais para esta arte conseguem dialogar constantemente, e como os públicos do campo e das cidades recebem e interpretam as Cantorias de Repente.

É importante também aprofundar as discussões sobre a arte do repente e sua relação com os processos globais (que aqui foram discutidas sob uma ótica das cantorias não se submetem a alguns processos impostos pela indústria cultural) mas observando sobre a ótica da recepção dos discursos dos cantadores pelos públicos dos sertões e das cidades

será de grande importância aprofundar o entendimento sobre as formas de perceber como estes públicos ainda recebem, interpretam e difundem os discursos dos cantadores.

Bibliografia

- Andrade, M de. (1972). Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Martins.
- Andrade, M.C de. (2005). A terra e o homem no Nordeste: contribuição ao estudo da questão agrária no Nordeste. — 7.ed. rev. e aumentada — São Paulo: Cortez.
- Ayala, M.I.N. (1988). No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina. São Paulo: Ática.
- Azevedo, A.F. (2007). Geografia e cinema: representações culturais de espaço, lugar e paisagem na cinematografia portuguesa (Dissertação Doutoral, Universidade do Minho).
- Azevedo, A.F. (2009). Geografia e cinema. In. R.L., Corrêa, Z., Rosendahl (Eds.), Cinema, Música e Espaço - Geografia Cultural (p. 95-128). Rio de Janeiro: Ed. UERJ.
- Bauer, M.W. Gaskell. G. (2002). Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. — Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- Bauman, Z. (2005). Identidade: Entrevista Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- _____. (2012). Ensaio sobre o conceito de cultura. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- Berque, A. (1998). Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: Elementos da Problemática para uma Geografia Cultural. In: Corrêa, R. L.; Rosendahl, Z. Paisagem, Tempo e Cultura. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 84-91.
- Campos, R.R.A. (2006). Geografia da Semi-Aridez Nordestina e a MPB. Revista Sociedade & Natureza, Uberlândia, 18 (35), p.169-209, dez.
- Carney, G.O. (2007). Música e lugar. In: Corrêa, R. L.; Rosendahl, Z. *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: Editora da Uerj, p. 123-150.
- Castells, M, (1942) – O poder da Identidade / Manuel Castells; tradução Klauss Brandini Gerherdt, - São Paulo: Paz e Terra, (1999).
- Castells, M. (1999). A sociedade em rede: a era da informação: economia, sociedade e cultura, Tradução: Roneide Venâncio Majer. V. 1, São Paulo: Paz e Terra.
- Castro, D de. (2009). Geografia e música: a dupla face de uma relação. *Espaço e Cultura* 26, p.7-18, Jul/Dez, Rio de Janeiro: UERJ.

Claval, P. (1999). A Geografia Cultural: O Estado da Arte. In: Corrêa, R. L.; Rosendahl, Z. Manifestações da Cultura no Espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, p, 59-97.

_____. (2001). A volta do cultural na geografia. Mercator – Revista de Geografia da UFC, Fortaleza, CE, ano 1, n. 1, p. 19-28.

_____. (2001). O Papel da Nova Geografia Cultural. In: Corrêa, R. L.; Rosendahl, Z. Matrizes da Geografia Cultural. Rio de Janeiro: EdUERJ. p. 35-86.

_____. (2003). A contribuição francesa ao desenvolvimento da abordagem cultural na Geografia. In: Corrêa, R. L.; Rosendahl, Z. (org.). Introdução à Geografia Cultural. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

_____. (2011). Geografia Cultural: um balanço. Londrina, v. 20, n3, p. 005-024, set./dez. URL: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/geografia>>

Connell, J; Gibson, C. (2004). World music: deterritorializing place and identity. Progress in Human Geography 28, 342. <<http://tinyurl.com/428jj9o>>. [acesso em maio de 2016].

Corrêa, R.L. (1998). Carl Sauer e a Escola de Berkeley - uma apreciação. In: Corrêa, R. L.; Rosendahl, Z. Matrizes da Geografia Cultural. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 9-33.

_____. (1999). Geografia Cultural: passado e futuro - uma introdução. In: Corrêa, R. L.; Rosendahl, Z. Manifestações da Cultura no Espaço. - Rio de Janeiro: EdUERJ.

_____. (2004). Apresentando leituras sobre paisagem, tempo e cultura. - 2 ed. - Rio de Janeiro: EdUERJ.

_____. (2007). Geografia Cultural, Literatura, Música e Espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ.

_____. (2008). Espaço e cultura: Pluralidade temática. EdUERJ.

_____. (2009). *Cinema, Música e Espaço*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: EdUERJ.

Cosgrove, D. (1999). Geografia Cultural do Milênio. In: Corrêa, R. L.; Rosendahl, Z. Manifestações da Cultura no Espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 17-46.

Cosgrove, D. (1998). A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: Corrêa, R. L.; Rosendahl, Z. - 2 ed. Paisagem, Tempo e Cultura. Rio de Janeiro: EdUERJ. p. 92-123.

- Deleuze, G; Guatarri, F. (1997). Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Fuini, L.L. (2014). Territórios e territorialidades da música: uma representação de cotidianos e lugares. *GEOUSP – Espaço e Tempo* (Online) São Paulo, v. 18, n. 1, p. 97-112.
- Giddens, A. (1991). As consequências da modernidade. 2ed. São Paulo: UNESP.
- _____. (2002). Modernidade e identidade. 1.ed. Rio de Janeiro: ZAHAR Ed..
- Gibson, C. (2009). Place and Music: performing 'the region' on the New South Wales Far North Coast. *Transforming Cultures eJournal* 4. <<http://tinyurl.com/3dou7eq>> [acesso em maio de 2016].
- Godoy, A. S. (1995). Introdução à Pesquisa Qualitativa e suas Possibilidades. *RAE-Revista de Administração de Empresas*, v. 35, n. 2, mar-abr, p.57-63.
- Gomes, P.C.C. (1996): Geografia e modernidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- _____. (1999). Cultura ou civilização: A renovação de um importante debate. In: Corrêa, R. L.; Rosendahl, Z. Manifestações da cultura no espaço. - Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Haesbaert, R. (1999). Identidades territoriais. In: Corrêa, R.; Rosendahl, Z. Manifestações da Cultura no Espaço. Rio de Janeiro, EdUERJ. p. 169-190.
- Haesbaert, R. (2006). Territórios alternativos. 2.ed. - São Paulo: Contexto.
- Haesbaert, R; Porto Gonçalves .C.W. (2006). A nova desordem mundial. São Paulo: Editora UNESP. 160p.
- Hall, S. (1999). A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 3° ed. Rio de Janeiro: DPU&A.
- Harvey, D. (2005). A produção capitalista do espaço. São Paulo: Annablume.
- Holzer, W. (1999). Paisagem, imaginário, identidade: Alternativas para o estudo geográfico. In: Corrêa, R. L.; Rosendahl, Z. Manifestações da cultura no espaço. - Rio de Janeiro: EdUERJ.
- _____. (1999). O lugar na Geografia Humanista. *Revista Território*, 7.ed. p. 67-78.
- _____. (2001). A Geografia fenomenológica de Eric Dardel. In: Corrêa, R. L.; Rosendahl, Z. Matrizes da Geografia Cultural. Rio de Janeiro: EDUERJ, p. 103-122.

_____. (2008). A Geografia Humanista: Uma revisão. In: Espaço e Cultura. - Rio de Janeiro, edição comemorativa, EdUERJ. p. 137-147.

Kong, L. (2009). Música popular nas análises geográficas. In: Corrêa, R. L.; Rosendahl, Z. (Orgs.). *Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro: Ed UERJ. p.129-175.

Lamas, D.M. (1986). A cantoria tradicional no nordeste brasileiro: suas características poético-musicais. *Revista Brasileira de Música*, XVI: 30-41.

Maia, C.E.S. (1999). Ensaio interpretativo da dimensão espacial das festas populares. In: Corrêa, R.L.; Rosendahl, Z. *Manifestações da cultura no espaço*. - Rio de Janeiro: EdUERJ.

Mello, J.B.F. (1991). O Rio de Janeiro dos Compositores da música popular brasileira – 1928/1991 – uma introdução à geografia humanística. Dissertação de Mestrado dirigida por Roberto Lobato Correa. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. (2000). Dos Espaços da Escuridão aos Lugares de Extrema Luminosidade O Universo da Estrela Marlene como Palco e Documento para a Construção de Conceitos Geográficos. Tese de doutorado dirigida por Roberto Lobato Correa. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. (2001). Descortinando e (re) pensando categorias espaciais com base na obra de Yi-fu Tuan. In: Corrêa, R. L.; Rosendahl, Z. *Matrizes da Geografia Cultural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 87-101.

Minayo, M.C.S. (1994). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade* / - Petrópolis, RJ: Vozes.

Mondada, L; Soderstrom, O. (2004). Do texto à interação: percurso através da geografia cultural contemporânea. In: Corrêa, R. L.; Rosendahl, Z. (org.) *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EDUERJ, p.133-155.

Nash, P; Carney, G. (1996) The seven themes of music geography. *Canadian Geographer* 40. <<http://tinyurl.com/3qbz5ac>>. [acesso em maio de 2016].

Osório, P.S. (2005). *Modernos e Rústicos: Tradição, Cantadores Nordestinos e Tradicionalistas Gaúchos em Brasília*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Brasília: PPGAS-UnB, datilo.

_____. (2006). “Cantoria de Pé de Parede: a atualização da cantoria nordestina em Brasília”. *Cadernos de Campo: Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia da USP* 15(14\15): 65-81.

Pailhé, J. (1998). Le jazz, mondialisation et territorialité. *Mappemonde*, 51, 38-43. <<http://tinyurl.com/3qtqyh>>. [acesso em maio de 2016].

_____. (2004) La musique dans le processus identitaire en Europe centrale: Hongrie et pays tchèques. In: *Annales de Géographie*. 113, 445-468. <<http://tinyurl.com/3q3yon5>>. [acesso em maio de 2016].

Panitz, L.M. (2010). Por uma geografia da música: as representações do espaço geográfico na música popular platina. Dissertação de Mestrado dirigida por Alvaro Luiz Heidrich. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

_____. (2011). Geografia e música: uma introdução ao tema. In: *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografia y Ciencias Sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, Vol. XVII, 37 págs.

_____. (2012). Por uma geografia da música: um panorama mundial e vinte anos de pesquisas no Brasil. Instituto de Geociências, Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil. Volume 6, Número 2, p. 110, jul./dez.

Peruzzo, C.M.K. Volpato, M. de O. (2009). Conceitos de comunidade, local e região. *Líbero – São Paulo – v. 12, n. 24, p. 139-152.*

Porto Gonçalves, C.W. (2006). A globalização da natureza e a natureza da globalização. Rio de Janeiro: *Civilização Brasileira*. Parte II: Desenvolvimento, tecnologia e poder. p. 59-156.

Ramalho, E.B. (2000). *Cantoria nordestina: música e palavra*. São Paulo: Ed. Terceira Margem.

_____. (2001). *Cantoria nordestina: proposta de um novo enredo para o metro cantado*. Tese apresentada em concurso para Professor Titular. Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Fortaleza.

Raibaud, Y. (2005). Territoires musicaux en région: l’émergence des musiques amplifiées en Aquitaine. *Maison des Sciences de l’Homme d’Aquitaine*. <<http://www.persee.fr/search?ta=article&q=raibaud>> [acesso em maio de 2016].

_____. (2008). Comment la musique vient aux territoires. Bourdeaux : MSHA. <<http://www.persee.fr/search?ta=article&q=raibaud>> [acesso em maio de 2016].

Santos, M. (2000). Por uma outra globalização - do pensamento único à consciência universal. São Paulo: Record.

Santos, M. (2009). A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: EdUSP.

Silveira, A; Rodrigues, A; Almeida, A. (2014). Por uma geografia desalmada. In *A Jangada de Pedra, Geografias Ibero-Afro-Americanas, XIV Colóquio Ibérico de Geografia* (481-487).

Sautchuk, J.M.M. (2009). A Poética do Improviso: prática e habilidade no repente nordestino. Tese de Doutorado. Brasília: Universidade de Brasília.

_____. (2010). A poética cantada: investigação das habilidades do repentista nordestino. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 35. Brasília, janeiro- junho. p. 167-182.

Travassos, E. (1989). “Melodias para a improvisação poética no Nordeste: toadas de sextilhas segundo a apreciação dos cantadores”. *Revista brasileira de música*. n. XVIII, p. 115-29.

Adorno, T.W. (1971). A indústria cultural. In: Cohn, G. (org). *Comunicação e indústria cultural*. Cia Editora Nacional/EdUSP.

_____. (2000). O fetichismo na música e a regressão da audição. São Paulo: Nova Cultural.

Wagner, P; Mikesell, M. (2000). Temas da geografia cultural. In: Corrêa, R. L; Rosendahl, Zeny (org): *Geografia Cultural: Um século* (1). Rio de Janeiro: EdUERJ, pp.111-167. (originalmente publicado em inglês em Wagner, P. Mikesell, M. (org): *Readings in Cultural Geography*. Chicago: University of Chicago Press, 1962).

Zumthor, P. (1987). *A Letra e a Voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.