

Amalle Catarina Ribeiro Pereira¹

DÁDIVA DE PALAVRAS NO JOGO DO IMPROVISO: A VELHICE NA CANTORIA DE VIOLA

INTRODUÇÃO

A *poesia improvisada* é uma prática que faz parte da identidade do Nordeste brasileiro. Há dentro do universo da poesia improvisada várias manifestações, como o repente ou cantoria de viola, o aboio e a embolada. Nesse artigo tratarei sobre o repente que será entendido por meio da teoria da reciprocidade¹, por isso, inicialmente, compreendo repente como a prestação e contraprestação de palavras improvisadas que obedecem às regras de *rima*, *métrica* e *oração*², dado que o repente é a apresentação de dois poetas – *violeiros*, *repentistas* e *cantadores* – que cantam estrofes alternadamente, rivalizando na construção de imagens poéticas e na originalidade do improviso.

O valor semântico atribuído à palavra nos diversos contextos de produção da cantoria se confunde com as pessoas afetando suas relações, conforme fundamentarei etnograficamente. É como se a palavra, sendo aqui a coisa dada, carregasse um *mana*, se confundindo com aqueles que as proferem e se envolvem em sua troca, constituindo, ela mesma, fonte de autoridade, prestígio e riqueza.

Em um ritual de interação como o da cantoria de viola as palavras e seus significados podem levar a desonras, como podem acirrar mais ainda uma disputa. O que aponta para o caráter agonístico (Mauss, 2003: 192) da reciprocidade. Pois, ao mesmo tempo em que trocam presentes, nesse caso, a palavra improvisada, estão se desafiando. Ou seja, aquele que recebe o verso se sente obrigado a um *revanchieren*, ocorrendo, assim, um princípio de rivalidade e antagonismo. Esse princípio é lúdico.

Pode acontecer, porém, de a brincadeira ultrapassar o limite que a separa da realidade e as palavras ditas movimentarem relações para além do desafio da apresentação, como de intrigas e inimizades, ou seja, o que é dito pode afetar relações do plano da sociabilidade que antecede uma cantoria, que envolve convites e agendas de apresentações.

O cantador *tem que ter juízo*. Selecciona o que vai dizer e para quem vai dizer, respeita regras de conduta social e a autoimagem masculina construída pelo sujeito com quem canta. Ainda que esteja em um desafio, em que a jocosidade é autorizada, sabem que a brincadeira tem limite. Assunto que abordarei ao longo desse artigo.

Neste trabalho, analiso um evento ocorrido em agosto de 2012, na Casa do Cantador de Teresina (PI). Naquela ocasião cantaram vários poetas, relato, no entanto, a apresentação de apenas dois deles: Antônio Pereira, admirado no local porque é um bom tocador de viola; e João Furiba, conhecido como um *cantador grande*³, tinha fama de contar histórias exageradas, hoje já falecido.

A análise dessa cantoria objetiva compreender o limite existente entre a brincadeira e a realidade no jogo de palavras improvisadas com o “eu” masculino e o seu valor, quando o campo semântico das palavras é sobre a velhice como uma fase da vida próxima da morte e distante dos prazeres sexuais, a partir de uma abordagem linguística (Bakhtin, 1997, 2003; Benveniste, 2005) e antropológica (Butler, 2015; Caton, 1993; Mauss, 2003; Vale de Almeida, 1995). A etnomusicologia também contribui com a análise (Dent, 2009; Sautchuk, 2012), uma vez que o repente precisa ser contemplado como experiência sociomusical. Para tanto, começo apresentando o contexto semântico da cantoria em que se tematiza a velhice e a morte nas vozes dos poetas Jairo e Jeferson, os irmãos Silva.

Ou seja, foram etnografadas duas apresentações que, neste artigo, serão comparadas, para analisar a cantoria a partir da relação entre a forma de expressão e as interações sociais e compreender como as palavras fazem a cantoria e o cantador, isto é, compreender a face concreta da linguagem, e a sua capacidade de agir sobre o mundo e o homem (Tambiah, 2018: 39), e sobre valores e relações sociais. Em virtude disso, a contribuição deste artigo está no âmbito do movimento dialógico que antropologia e linguística têm feito.

Benveniste (2005) reconhece a característica de reciprocidade da língua, em sua análise dos pronomes, ao fundar a teoria da enunciação, tornando o discurso objeto de estudo da linguística⁴. A teoria da enunciação em diálogo com a teoria da reciprocidade fundamentam esta análise. A linguística que me reporto aqui é aquela fundada por Benveniste que se interessa pelo exercício da língua. Para compreendê-la, é preciso reconhecer que três categorias linguísticas são responsáveis pela transformação da língua em fala: noção de pessoa, tempo e espaço, ou seja, o eu, aqui e agora (Benveniste, 2005; Fiorin, 2017). É por meio dessas três categorias que nos tornamos sujeitos discursivos e atualizamos a língua. Aliás, é na polaridade do discurso – pois, “tu”, outro

polo, também é pessoa – na sua realidade dialética e na relação mútua que se descobre o fundamento linguístico da subjetividade (Benveniste, 2005: 287). Nesse processo,

não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca inventando-a. Não atingimos jamais o homem reduzido a si mesmo e procurando conceber a existência do outro. É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem (Benveniste, 2005: 285).

A noção de pessoa do poeta é construída pelo sujeito discursivo: aquele que se coloca no mundo, fazendo uso do “eu” no tempo (no agora) e no espaço (no aqui) em relação a um “tu”, acionando valores (como os da masculinidade) e respeitando regras, bem como atualizando a língua por meio do discurso, fazendo cantoria improvisada. Para mais, a cantoria faz o cantador, coloca-o em relação ao outro, dentro da apresentação e fora dela, nos convites e agendas. Nesse sentido e parafraseado Benveniste, é possível dizer que a palavra cantada, a cantoria, ensina a própria definição do poeta cantador de viola⁵.

A VELHICE E A MORTE

Cantador apresenta, no desafio da cantoria, temáticas como a velhice ou a morte. Temáticas essas que nem sempre agradam ao público. Sautchuk (2012: 96)⁶ registra o Festival da Associação dos Cantadores do Nordeste ocorrido em Fortaleza, em julho de 2007, em que duas senhoras da plateia procuraram o organizador do evento para falarem de sua insatisfação com os versos que tematizavam a velhice, pois “a dupla investiu no exagero usual do estereótipo dos sofrimentos dos idosos”, o que é comum ver e ouvir em cantorias.

Vivenciei apresentação de versos que tematizavam a velhice ilustrando-a como fase da vida muito próxima da morte, interpretando a situação do idoso com características negativas, o que nem sempre pode agradar, mesmo assim, o público não deixa de reconhecer a grandeza dos versos.

Em Monsenhor Hipólito (PI) ocorre um festival e, duas vezes por ano, um *pé de parede*⁷. No Festival, ocorrido em julho de 2013, a chave do mote cantada pelos irmãos Silva tematizava a fase da vida em questão e a grandeza de Deus. Veja dois versos:

A infância da gente Deus descarta
E a velhice na gente faz escora
Deus é novo e bonito toda hora
E essa briga dos anos não aparta
Eu comparo a idade com uma carta
Onde a própria velhice é remetente
O destino é o chão infelizmente
E o caixão vira o carro do correio

Todo mundo envelhece e fica feio
Deus é novo e bonito eternamente
(Jeferson Silva).

Quando a gente começa a indigência
A beleza que resta Deus abona
Nem sessão de botox funciona
E maquiagem não vou dá aparência
Jeová jamais sente essa carência
Porque Deus é bastante diferente
É vazio de dor fisicamente
De saúde, beleza vive cheio
Todo mundo envelhece e fica feio
Deus é novo e bonito eternamente
(Jairo Silva).

Jeferson Silva tinha quinze anos e Jairo, seu irmão, dezoito, o que torna ainda mais interessante os versos porque eram muito jovens falando da fase da vida mais madura. Os cantadores foram bastante aplaudidos, principalmente quando entoaram as estrofes transcritas. No geral, a plateia aplaude versos grandes, mesmo que estes estejam em um campo semântico desagradável. São poucos os que reclamam pelo conteúdo do que está sendo dito. O que quero dizer é que em outro contexto, não o de cantoria, as palavras ditas dessa maneira, carregadas com esse valor semântico de aproximar a velhice da morte, podem ser interpretadas como uma visão negativa dessa fase da vida. E que, mesmo com a permissividade que se tem de arranjar as palavras para que atinjam esse valor semântico, há situações, conforme a registrada por Sautchuk (2012), que o público não fica totalmente satisfeito.

A idade dos irmãos Silva, ainda na juventude, causa admiração no público. Nos festivais, a dupla é sempre muito aplaudida e prestigiada. Nessa noite, em especial, o público vibrou com aplausos para a dupla que improvisava enaltecendo a grandeza de Deus em contraste com a finitude e decadência dos humanos. Metáforas, como as que compararam a idade com uma carta que seria remetida pela velhice, o destino como o chão representando o enterro de um corpo e o caixão em que o corpo da pessoa morta é colocado como o carro dos correios, são feitas no improviso pelos cantadores de quinze e dezoito anos de idade. Além delas, outras metáforas nos mostram um quadro dualístico em que as palavras ditas não são ofensivas, mas sim poéticas, e em que as pessoas que vivem nessa fase da vida, presentes na plateia, aplaudiam os jovens cantadores.

Benveniste (2005) estuda os pronomes pessoais, como indicativo da atualização do discurso da pessoa que enuncia. O “eu”, pessoa, se coloca no discurso como sujeito, por isso é o referente; o “tu” é o eco do “eu”, também é pessoa porque está no mesmo tempo e espaço que o “eu”; o “ele”, por outro lado, é não pessoa, porque está fora da locução, é somente referido. Assim também, como estuda outros dêiticos (advérbios, demais pronomes, além dos

pessoais e adjetivos) que organizam a relação espaço-temporal do sujeito em relação ao mundo.

Ao estudar o “eu” e o “tu” como pessoas do discurso, Benveniste observa o estudo dos pronomes contextualizados dentro do momento da produção do discurso. O “eu” do locutor representa a realidade e o “tu” recria essa realidade, essa dupla função do discurso atribui à linguagem a característica de intersubjetiva.

O “eu” e o “tu”, eco do “eu”, marcam o processo de apropriação do discurso. Um é empregado no discurso sempre em função do outro. Essa reciprocidade é a condição de pessoa do discurso. Para o autor, “eu” e “tu” assumem a posição de polaridade.

A característica de polaridade da palavra trocada também é reconhecida por Bakhtin (1997)⁸. Para este autor, a palavra assume essa característica porque, como uma corrente elétrica que tem dois polos, a palavra trocada será sempre ouvida por um sujeito responsivo ativo que, mesmo sem devolvê-la, irá reagir, ainda que em silêncio, ao que o locutor diz.

Na polaridade, segundo Benveniste (2005), o “tu” é o eco do “eu” porque sempre alguém irá referir-se ao “eu” de cada pessoa como “tu”. O “tu” repete o que o “eu” sente, seja dúvida, presunção, ou inferência. E “eu” é indicador de subjetividade porque caracteriza as sensações da pessoa em um tempo e lugar.

A terceira pessoa, “ele”, é colocada fora da alocação e é não-pessoa. Segundo Benveniste, há diferença em dizer: eu juro e ele jura. O primeiro é um compromisso, o segundo apenas a descrição do que alguém fez. O “ele” faz oposição da não-pessoa com a pessoa (“eu” e o “tu”) e é apenas referido, nunca referência dentro do discurso.

Observe que o mote da cantoria: “Todo mundo envelhece e fica feio/ Deus é novo e bonito eternamente” sugere que, no desenrolar da cantoria, os versos serão comparativos. Ou seja, a velhice com valor negativo será contrastada, colocada em oposição, com a visão positiva de Deus. Tanto a velhice como Deus estão no discurso como não-pessoa, ou seja, os dois enunciadores não estão naquela condição de Deus ou de velho, eles, durante o discurso, mencionam a velhice e Deus como “ele/a”, por isso a velhice e Deus estão fora da alocação.

Nos versos “A infância da gente Deus descarta/ E a velhice na gente faz escora”; “a gente começa a indignância/ a beleza que resta Deus abona”. Além de a velhice e Deus, é possível acrescentar à categoria de não-pessoa, nas estrofes em estudo: a infância e a beleza. Há, também, no discurso, uma permanência, da parte dos dois enunciadores, na primeira pessoa do plural, do que na fala coloquial o locutor substitui por “a gente”. “Nós” e “a gente” incluem a primeira do singular e outros indivíduos.

“Nós” e “a gente” é a união de uma pessoa a uma não-pessoa. Por isso são pessoas generalizadas. O fato de o locutor não se propor como sujeito do discurso produz um sentido que faz com que não haja, da parte das não-pes-

soas do discurso – entre elas, principalmente, aquelas que eram idosas –, irritação, ou constrangimento devido a sua condição de pessoa idosa.

Com o uso do “a gente”, os irmãos Silva colocam-se em união com a não-pessoa idosa, isto implica que os jovens cantadores não estão excluídos daquela situação negativa narrada de ser idoso, pois não estão excluídos da condição de humano, que será um dia idoso. Não há, dessa maneira, situação de conflito com aqueles que eram idosos, ou com o público de maneira geral, o “ele”, e nem com o “tu” (no caso Jairo quando toma a posição de “tu” e Jeferson é o “eu” e de Jeferson quando toma a posição de “tu” e Jairo é o “eu”).

O LIMITE DO JOGO

Em agosto de 2012, João Furiba, com oitenta e sete anos, uma saúde muito debilitada, a voz fraca, em cadeira de rodas, hospedara-se na Casa do Cantador de Teresina para prestigiar o XXXIX Festival de Violeiros do Norte e Nordeste, que ocorre anualmente na capital do Piauí. Ao apresentar o desejo de cantar em um pé de parede que acontecia na própria casa do cantador, vários poetas se prontificaram para se apresentar com ele. Antônio Pereira fez dupla com João.

A cantoria tem um caráter lúdico. No ritual de troca de palavras⁹, os cantadores dizem aquilo que não se pode dizer em outras situações. Na sextilha cantada, a primeira e única da noite por aquela dupla, tematizou-se a velhice, a morte e a sexualidade. O interessante é que as palavras trocadas se confundiram com as pessoas e o que era lúdico tornou-se ofensa e desonra, não apenas para quem foi ofendido, como também para a plateia, e desprestígio para o ofensor.

Em um dos versos, Antônio Pereira, também de idade avançada, disse que a esposa de seu parceiro estava incomodada: “porque Furiba não bate mais maciço em sua cama”. Furiba tentava sair daquela situação com versos improvisados como este: “Cantador eu pensei que/ talento você tinha/ mas agora eu reconheci/ que você saiu da linha”¹⁰. Antônio Pereira ainda cantava que enquanto estava de bengala, Furiba estava em cadeira de rodas. Discutiam sobre qual dos dois ainda poderia ter relações sexuais. Era perceptível que a situação estava desconfortável para Furiba, porém, dentro do ritual, a plateia aplaudia muito Furiba, mesmo este tentando com seus versos mudar o assunto da cantoria. Com isso, aproveitaram-se de suas situações para fazer versos humorísticos. Furiba disse que a morte o havia dispensado e completava: “eu acho que é a terra/ com nojo de me comer”¹¹.

Quando a dupla parou, as pessoas queriam que João Furiba continuasse cantando, mas, como estava muito debilitado fisicamente e quase sem voz, ajudaram-no a se retirar. A preocupação de ter apanhado fez João Furiba me explicar que cantara com uma pessoa “que ao invés de abrir estrofe, faz é fechar o assunto”. O que Furiba estava dizendo é que Antônio Pereira queria

cantar somente o desafio tocando em assuntos delicados, e que eles poderiam ter cantado sobre outras temáticas. Antônio Pereira também se aproximou de mim para convencer-me de colocar em minha pesquisa aquele cantador que bate, pediu que eu avaliasse quem foi melhor.

Nesse caso, as palavras dadas foram retribuídas, mas não seguindo a mesma linha de ideias proposta pelo ofensor, exatamente porque, por ser a fachada de cada pessoa algo sagrado (Goffman, 2011), ela precisava ser mantida. Pois, naquela situação, as palavras dadas, mesmo aparentemente desinteressadas, por serem legítimas dentro do espaço lúdico que é a cantoria, pareciam mais desonrosas do que em um desafio de costume entre cantadores. Isso acontecia porque a condição de um dos poetas identificava-se com aquilo que os versos expressavam – a velhice como algo próximo da morte e distante do prazer sexual.

Além das regras de troca de palavras improvisadas, a métrica, rima e oração, temos as regras de conduta social que estão presentes em qualquer esfera da sociedade, inclusive em apresentações como a aqui narrada. Cantadores, ao cantar sobre a velhice, nem sempre agradam à plateia, porque infringem regras de conduta social. “As regras de conduta impregnam todas as áreas de atividades e são mantidas pelo nome e honra de quase tudo” (Goffman, 2011: 52).

As regras de conduta funcionam como um guia para a conduta social. Elas impregnam a vida social e precisam ser mantidas. Por isso o indivíduo tem obrigações sobre como deve se comportar e essas obrigações devem cumprir expectativas, pois há sempre um outro esperando um determinado comportamento. A honra e o nome do outro e do “eu” dependem da conduta de cada um, por isso cada um deve agir regido pela regra de conduta.

Neste duelo, as palavras voluntárias perderam as características aparentemente livres e gratuitas, porque fugiram à regra social. A obrigatoriedade da retribuição da palavra está em salvar a face, pois o desafio lançado por Antônio Pereira não se mostra desinteressado, ao contrário, as palavras são obrigatórias, impostas e interessadas. Na tentativa de salvar a fachada, João Furiba pedia em versos o fim daquele assunto, que, segundo ele, fechava as possibilidades de cantar outros temas. Toda a plateia participava do jogo ritualístico de preservação da fachada vibrando com aplausos para João Furiba, alguns reconhecendo a quebra da regra de conduta por parte do desafiante, entendendo que, diferente de falar sobre a velhice aproximando-a da morte e afastando-a do prazer sexual, é dirigir-se a um idoso com a mesma temática afetando a ritualização da palavra trocada, dessacralizando seu “eu”, sem dar a devida deferência à imagem viril que aquele homem mantém de si a partir de valores da masculinidade.

Para a plateia e para outros cantadores com quem conversei, Antônio Pereira era visto como um homem que bebia muito, e um homem que ingere bebida alcoólica em excesso é um homem que não é governado pela regra.

Depois, em entrevista com João Furiba, o cantador reprovou a maneira como Antônio Pereira conduziu a cantoria, sempre o desafiando com o mesmo assunto sobre a condição degradante da velhice. Durante essa entrevista, Joaquim da Mata (outro cantador, que dava apoio ao poeta, durante suas estadas em Teresina) interrompeu Furiba dizendo que ele não podia se referir àquela cantoria daquela forma, pois o teor dos versos improvisados por Antônio Pereira é o mesmo que outrora Furiba usava para cantar.

Neste caso o gênero discursivo da cantoria, que é a *malcriação*¹², como todos os gêneros discursivos da língua, tem alguns elementos relacionais¹³ no enunciado que garantem a possibilidade de resposta. Um deles é o projeto do discurso ou vontade de discurso do falante (Bakhtin, 2003). Neste caso, foi uma escolha dos cantadores não apenas a intenção do que se diz, mas através de que gênero discursivo se diz. Escolheu-se a *malcriação* e arranjos discursivos que desafiassem um ao outro cantador.

O gênero discursivo, segundo Bakhtin, nos possibilita pensar os enunciados não de forma separada – conforme vinha sido estudada a oração pelos teóricos de sua época – mas na sua relação com os outros fatores que possibilitam a produção do discurso. Os enunciados são individuais e cada campo da língua elabora seus gêneros discursivos. No campo da cantoria elaboraram-se gêneros discursivos específicos, com particularidades para o que se quer dizer. Sem dissociar enunciado de contexto de produção, considero elemento de análise a intenção discursiva dos cantadores que, nessa situação, tiveram liberdade de escolher o gênero discursivo usado para a interação.

Os dois cantadores participantes daquela cantoria foram ameaçados, tanto no que diz respeito à profanação do “eu” de João Furiba quanto no que diz respeito ao alvoroço de Antônio Pereira, como se sentisse ameaçado pelo fato de cantar com um cantador *grande* e fazer uma grande cantoria.

Mesmo recusando a escolha discursiva de Antônio Pereira, Furiba foi sujeito responsivo ativo do discurso do outro, pois precisou respondê-lo tendo que assumir o risco do que iria cantar ao lado do companheiro. Ou seja, os cantadores sabem que a *malcriação* é um gênero da cantoria, como também um gênero discursivo que exige uma determinada intencionalidade discursiva. Ainda que houvesse a licença ritualística para que a palavra fosse trocada com aquela temática, a situação de João Furiba já não o permitia duelar aquele assunto.

Percebi os limites do ritual de interação que era a cantoria. Era permitido abordar a temática da velhice como algo negativo quando o interlocutor não tinha a face ameaçada. Ou seja, quando o interlocutor era jovem e não era ameaçado por se encontrar em situação desconfortável. O limite do ritual estava na quebra da regra de conduta. Nessa mesma ocasião, como já dito, Furiba estava em Teresina para participar do XXXIX Festival de Violeiros do Norte e Nordeste, em agosto de 2012, porém cantadores sugeriram para João Furiba e para a organização do evento que o poeta fosse homenageado ao

invés de participar do festival. A dupla Edmilson Ferreira e Antônio Lisboa solenemente homenagearam o poeta num ritual de conservação da deidade do “eu” de Furiba.

Duas situações opostas permitem entender os limites do ritual. Na primeira, a face de João Furiba foi ameaçada, na segunda, conservada e exaltada. Ambas as situações podem ser relacionadas com as regras de conduta. No caso em que o “eu” de Furiba foi desrespeitado, as regras de conduta foram infringidas; no caso em que o “eu” de Furiba foi conservado, a regra de conduta foi vista como obrigatória, desejável e esperada por Furiba e por todas as pessoas que compunham o Festival.

Segundo Goffman, há três formas de profanação ritual da face¹⁴. O autor baseia sua explicação sobre a face em um estudo feito em enfermaria psiquiátrica: a face é insultada quando usamos termos cerimoniais dentro de uma hierarquia para tratar com os nossos iguais, quando, por exemplo, uma enfermeira chama a outra de doutora, mas, na verdade, este termo é utilizado para tratar com os médicos, ou seja, a profanação ocorre em situação que os indivíduos são simetricamente iguais na hierarquia social e não precisam de termos cerimoniais, mas fazem uso deles como forma de afronta humorística; a profanação ritual também encontra-se “na prática de macular o receptor de uma forma, e de um ângulo, em que ele mantém o direito de agir como se não tivesse recebido a mensagem profanada” (Goffman, 2011: 87). Neste caso, os indivíduos estão em posição assimétrica na hierarquia, mas é permitido ao receptor relevar a mensagem, e desconsiderar a brincadeira como afronta séria a sua honra; o insulto ritual pode ser também emitido face a face de maneira que o receptor não pode ignorá-lo com facilidade, podendo ser considerado uma afronta à face do outro, principalmente porque a profanação perde as características de humor e brincadeira que tinham os dois casos anteriormente citados. Quanto a essa terceira forma de insulto, o autor apresenta exemplo de enfermarias psiquiátricas em que as afrontas entre os pacientes e até mesmo entre paciente e membro da equipe psiquiátrica eram constantes e feitas face a face, no ato da interação, e em que atitudes extremas como cuspe no rosto, ou até mesmo um paciente jogar fezes no outro eram presenciadas.

No caso estudado, a profanação ritualística ocorre pelo conteúdo das palavras trocadas, e, conforme essa terceira forma de profanação, não foi permitido ignorar com facilidade as palavras de Antônio Pereira porque, ainda que a cantoria tenha esta característica de jogo, de brincadeira, é um jogo de honra, de masculinidade. E, mesmo tendo a característica lúdica, é uma brincadeira de palavra trocada que pode atingir o “eu”. A face precisa ser conservada, pois, ainda que um cantador brinque com a masculinidade do outro, pondo-a em dúvida, no fim da cantoria apertam a mão, alguns enfatizam ainda no microfone “brincadeira, poeta”, preservando a fachada, conservando-a, devido, mesmo no jogo, à manutenção da sacralização do “eu”.

Concordo com Damo (2006: 35) de que jogo “é evento que enseja a significação, mas é suficientemente aberto para comportar uma pluralidade delas”. Quando analisada por outra lente, como a do jogo (e não apenas a da reciprocidade, conforme sugeri no início desse artigo), é possível compreender a cantoria e sua plurissignificação. Além disso, os eventos aqui narrados nos levam a caminhos diferentes de compreensão da cantoria.

À semelhança do boxe em que homens pagam “com sua própria pessoa” (Wacquant, 2002: 147), porque colocam seus corpos na prática esportiva e correm risco de ter sua integridade física comprometida; no jogo da cantoria os poetas pagam com status, reputação e face, pagam com sua virilidade. Assim como pagam com as relações que conseguem manter e que influenciam nos convites para as próximas apresentações e na agenda preenchida durante o ano e, conseqüentemente, no sustento da família como um profissional violeiro.

Dent (2009: 73) observa como a música rural (sertaneja e caipira) do sudeste e centro-sul brasileiro, ao revelar a vulnerabilidade da masculinidade, no lamento pela mulher que foi embora ou pela terra de onde se partiu, realiza inversões históricas. Segundo o autor, a textualidade musical, a recepção e produção dessa música rural combinam características indexadamente ligadas a aspectos da vida cotidiana. Tais combinações poéticas constituem e comentam sobre o mundo social, pois apontam para tudo que é inerente ao comportamento humano (lugar, tempo, história, gênero, classe social), em virtude da sua natureza indexical (Dent, 2009: 45-46). De maneira semelhante, as palavras ditas na malcriação e o seu sentido jogam com a vulnerabilidade do valor da virilidade de homens e, em especial, de homens idosos, bem como com as relações em que estão inseridos dentro do ambiente da apresentação, mas também fora dele, como as relações familiares e de gênero. Além disso, diante da vulnerabilidade da masculinidade, ritualiza-se o respeito e a deferência, como na apresentação feita para homenagear Furiba.

Percebi o constrangimento de João Furiba a partir de sua explicação dita a mim após sua apresentação. Segundo Goffman, dentro do ritual de interação, o constrangimento ocorre quando um indivíduo se encontra numa situação confortável, enquanto o outro está alvoroçado. Essa oposição direta, segundo o autor, mostra a situação confortável em que um se encontra em oposição ao outro, que tenta desconversar por não estar em situação agradável. João Furiba tentou sair do assunto cantado e quanto mais ele pedia o fim da cantoria em versos, mais Antônio Pereira o desafiava dentro daquela temática. No entanto, esta análise pode ser feita ao inverso, pois Antônio Pereira pode ser analisado estando no papel do alvoroçado, mesmo sendo ele o cantor que colocou em risco a face do outro. O constrangimento pode ser percebido no comportamento das pessoas, segundo o autor. Não posso dizer ao certo se por performance ou se constrangimento, mas Antônio Pereira parava de tocar na viola, gesticulava, e usava as mãos para apontar o outro,

parecia que o fato de estar cantando com João Furiba o constrangia, colocava, assim, em risco a fachada do outro, para preservar a sua e mostrar ao público que *batia* em cantador *grande*, conforme aconselhou que eu avaliasse, pedindo para colocar em minha pesquisa o cantador que *bateu* e não o que *apanhou*.

O desafio na Casa do Cantador entre João Furiba e Antônio Pereira tinha temática semelhante à apresentada pelos irmãos Silva, porém provocou efeito inverso ao da cantoria em Monsenhor Hipólito. Porque os cantadores – João Furiba e Antônio Pereira – estão em constante atualização da linguagem, a todo ato se propondo como sujeito do discurso.

O uso do “eu” e do “tu” (eco do “eu”) produz efeito semântico na enunciação. Quando o “eu” de João Furiba passa a entrar no jogo de palavras proposto por Antônio Pereira, João Furiba coloca sua condição de idoso no jogo, aproveitando-se para fazer versos humorísticos, mas, ao mesmo tempo, com valor depreciativo da sua própria condição. Enuncia o seguinte verso: “Eu acho que é a terra/ Com nojo de me comer”. Nesse caso, pronome e verbo em destaque carregam um valor semântico diferente de “ele acha”, ou de colocar a terra como sujeito da oração, por exemplo: “A terra tem nojo de comer o idoso”, que logicamente segue o perfil do jogo de palavras assumido pelos irmãos Silva. Em “eu acho”, o “eu”, pessoa e sujeito do discurso, está concordando com a condição negativa e depreciativa da condição do idoso, que é ele próprio. Por outro lado, se o discurso enunciado fosse “ele acha”, ou “a terra tem nojo”, o enunciador expressaria apenas o que uma não-pessoa enunciou, poderia até mesmo nos versos seguintes discordar do que fora colocado pela não-pessoa, não exporia sua face, seu eu.

Segundo Benveniste (2005), a enunciação identifica-se com o próprio ato. Isso é perceptível nas duas cantorias em questão, pois o discurso produzido pelos irmãos Silva identifica a condição temporal dos jovens cantadores, como também no caso de João Furiba e Antônio Pereira. No presente, os irmãos são jovens, isso é percebido não apenas na enunciação como no contexto de produção, mas estão preocupados com um futuro, tempo que chegou para alguns, e que ainda irá chegar para eles. Já Antônio Pereira e João Furiba estão no presente em condição de idoso. O que no primeiro contexto era não-pessoa – a velhice – nesse contexto é pessoa.

Quando Antônio Pereira refere-se a João Furiba não como “tu”, mas como “ele”, Antônio Pereira torna o sujeito do discurso uma não-pessoa. Interpreto que admite com maior intensidade a negatividade do outro cantador idoso, porque o coloca fora da locução, usando o pronome “ele”, referido. Não se dirigindo a Furiba como “tu”, referente. Um exemplo é a situação em que Antônio Pereira diz que a esposa do outro está rejeitando o marido: “Porque Furiba não bate mais maciço em sua cama”. Ao enunciar “Furiba” não se dirigindo a este poeta como “tu”, mas como “ele”, Antônio Pereira tira do outro cantador a condição de pessoa, de sujeito atualizador do discurso, de “tu”, remove o cantador da locução. Assim como também se dirige à plateia,

colocando-a em posição de “tu” do discurso, faz isso como recurso para que o “eu” dele – Antônio Pereira – e a plateia, “tu”, profanem a face de Furiba.

Diversas vezes Antônio Pereira para de tocar a viola para apontar para o outro, assim como fazem os jovens quando querem caçoar uns dos outros nos variados contextos de interação, dessa maneira é produzido um efeito ainda mais negativo da condição do idoso que, além de ser a temática da cantoria, é a própria condição dos cantadores que se apresentam.

Como Benveniste (2005), que afirma que a enunciação se identifica no próprio ato, Bakhtin (2003: 288) observa que “a oração é o elemento significativo do conjunto de um enunciado, e ela adquiriu o seu sentido definitivo apenas nesse conjunto”. Para Bakhtin (2003: 287), como a palavra, a oração é uma unidade significativa da língua. E torna-se um “enunciado plenamente válido” em seu contexto de interação, ou seja, a oração em uma situação extraverbal e na alternância entre os sujeitos do discurso é um enunciado plenamente válido porque tem significado em um contexto de uso. A partir de uma análise pronominal pode parecer que isolei termos da língua para fazer análises linguísticas, deixo claro, porém, que esse estudo foi permitido apenas devido à significação simbólica que ganha cada termo (eu, tu e ele) analisado no contexto de interação. Para que não errasse no sentido do isolamento da língua sem conceber os estudos sociais, recorri a uma análise interacionista fazendo uso da teoria de Goffman.

Segundo Goffman (2011), o constrangimento é contagioso, pois, não tendo como repará-lo, os outros ficam também embaraçados. A plateia mostrou-se constrangida com a rápida participação de João Furiba, outros cantadores queriam se apresentar com ele, todos ainda queriam ouvi-lo, mas os poetas que organizaram o pé de parede trataram de ajudá-lo a se retirar. Claramente, não apenas os organizadores como a plateia foram constrangidos pela maneira como a temática fora abordada. Pois a questão não se limitava apenas em tratar a velhice em seus aspectos negativos: longe do prazer sexual e perto da morte. Mas em dizer para o outro que a sua condição era a de pessoa idosa, que não desfrutava mais dos prazeres, porque está próxima da morte.

CONSIDERAÇÕES

Há aqui um valor para o qual é necessário destinar atenção, o da masculinidade. O “eu”, sujeito da instância discursiva, está vinculado ao “eu” valorado dentro de um contexto (o da cantoria de viola) em que são os homens que predominam, bem como os valores da masculinidade. Não quero dizer com isso que mulheres não cantam. Ao contrário, elas se apresentam e jogam com esse valor conotando a ele um humor, em especial se forem filhas ou esposas do homem com quem cantam.

O limite da brincadeira, portanto, está no jogo com o “eu” da instância discursiva que tem sua concretude na pessoa do cantador, podendo ser um

homem idoso, como na cantoria analisada, ou podendo ser um esposo ou um pai. Nesses dois últimos casos, as mulheres põem em dúvida a masculinidade desses homens, em versos, chamando-os de corno e duvidando de sua sexualidade e fertilidade¹⁵. Em virtude disso, o jogo é também com o ideal da masculinidade, com as representações ideais do “eu” (Caton, 1993)¹⁶.

No que se refere às práticas poéticas, é preciso entender que essas não apenas são moldadas pela ideologia, mas direta e concretamente ajudam a constituir essa ideologia (Caton, 1990). Bakhtin (2003: 283) contribui com essa análise quando, ao reivindicar historicidade ao estudo dos gêneros discursivos e não apenas formalismo e abstração, afirma que “a língua penetra na vida por meio dos enunciados concretos que a realizam, e é também por meio dos enunciados concretos que a vida penetra na língua”.

Na apresentação de João Furiba e Antônio Pereira, o jogo com a velhice, portanto, é o que está dito. O jogo com a masculinidade – “elemento central para a constituição da pessoa” (Vale de Almeida, 1995: 155), em especial a do cantador – é o que está para além do dito, que tem efeito sobre o interlocutor e sobre o contexto da cantoria, o subentendido (Ducrot, 1987: 42). Ainda que a palavra “masculinidade” não esteja naquela apresentação, o ideal de como um homem deve se comportar, o ideal do que pode ou não ser dito a um homem e sobre este, ainda mais um sujeito idoso, faz parte das regras de conduta da cantoria, que estão presentes ali. Ou seja, ainda que a cantoria seja considerada uma brincadeira, tem regras.

A propriedade da palavra de ser concreta é a lição que encontramos com os eventos etnografados. Concreta porque a forma de expressão poética que é o repente é também forma de relação social, de tecer aliança e de encontrar inimizades; de prestar deferência, de dar valor e de dessacralizar o “eu”, que é parte de uma instância discursiva, como também uma pessoa real, que pode estar vivendo a velhice e que pode estar em cadeira de rodas.

É nesse sentido que entendo que a construção da pessoa do poeta, na cantoria de viola, tem relação com o jogo com a pessoa do discurso. A mesma lógica opera sobre a relação entre a palavra improvisada no repente e as pessoas, o contexto, o valor, como o da masculinidade, e as relações sociais. A palavra realiza cada uma dessas coisas.

Essa consideração acerca da concretude da palavra a partir da etnografia sobre a cantoria nos leva a uma consideração mais geral, a de que a língua não é apenas uma abstração, um sistema de signos; a língua quando assumida por uma pessoa na instância discursiva é um ato, um feito, pois ao tempo em que se enuncia, se realiza; fazemos coisas, ao enunciar (Austin, 1990).

A análise de eventos etnográficos, nesse sentido, é lugar privilegiado para o criativo diálogo entre antropologia e o estudo da linguagem – não apenas a linguística, mas a filosofia da linguagem também – porque as especificidades encontradas nas pesquisas de campo ensinam sobre semântica (a

palavra e o seu sentido) e pragmática (a significação da palavra em seu contexto de atuação).

As palavras dadas, recebidas e retribuídas exprimem valores diferentes para as mais diversas situações. E, mesmo que as palavras estejam no mesmo campo semântico de significação, elas produzem efeitos diversos dependendo da variação do contexto, assim como dependendo de quem é o enunciador e o sujeito responsivo do contexto interacional.

Na cantoria, as palavras são ofertadas porque são procuradas. Tenham essas palavras nenhum significado desafiador ou desonroso para quem escuta, ou estando a palavra dentro do campo semântico do desafio, sempre a cantoria tem por característica uma situação agonística, porque sempre as palavras são trocadas. Ou seja, as apresentações de prestação e contraprestação de palavra improvisada, entre dois cantadores com duas violas, são por elas mesmas desafios, independente do conteúdo. O que leva a afirmação ambivalente de que cantadores são amigos de rivais.

Nesse sentido, Alain Caillé (2002) observa que há no dom uma ambivalência, na medida em que é constituído de aliança entre inimigos e rivais. E, segundo o autor, ao mesmo tempo em que inimigos e rivais estão se desafiando, estão ganhando em benefício. Ao darem, receberem e retribuírem, as pessoas estão apostando nas relações sociais, ou seja, a aposta no dom é uma operação para que se mantenha, entre os homens, relação.

O risco da não compensação é assumido entre as pessoas quando elas apostam no dom. Para o autor o dom é operador que evita a não cooperação, autodestruidora, e é o que permite que os homens apostem na confiança, ainda que esta mantenha características ambivalentes. O autor cita exemplos como a execução de lavar as louças ou o amor aos filhos, que ninguém faria ou realizaria ou executaria devido à incerteza da recompensa.

Cantadores apostam na confiança e na aliança após um desafio. Após as cantorias, se cumprimentam ainda no palco com apertos de mãos e abraços. E em casos que no campo semântico as palavras carregam um sentido desafiador, profanador do eu, afirmam no microfone após a apresentação, como observei: “Brincadeira, poeta”, como uma maneira de expressar que o que foi dito não é uma verdade sobre o que se pensa, e que as palavras ditas naquele desafio não passam de uma brincadeira. Mas a característica ambivalente de aliar-se ao inimigo é uma operação da aposta do dom. Pois cantadores aceitam entrar no jogo de prestação e contraprestação de palavras cumprindo cada uma das regras desse jogo aliando-se aos seus desafiadores, apostando no dom trocado e relacionando-se cooperativamente.

Na cantoria que tematizava a velhice, a morte e a sexualidade, em que constituiu dupla Antônio Pereira e João Furiba, o primeiro entrou no jogo da racionalidade estratégica traindo ao outro e a si mesmo. Porém são raros os casos em que isso acontece e em seguida não se aja com cordialidade,

geralmente expressa em um aperto de mão. Optam não por trair e nem por confiar, mas pela ambivalência da aposta do dom.

Mesmo quando não tem a carga semântica que afeta o eu do outro, a apresentação continua sendo um ritual de interação face a face que tem princípios de rivalidade e prestígio. A honra do cantador está em jogo em qualquer situação de troca de palavras. Especialmente porque um cantador está medindo conhecimento com o outro, procurando improvisar uma poesia rica em imagem poética e ser original em relação ao conteúdo cantado.

Em cantorias, em que a temática improvisada é a natureza ou a mulher amada, ou qualquer outro assunto, caso um dos dois cantadores não consiga responder ao outro cantador por falta de conhecimento do tema, esse teria a honra abalada. O cantador sabe que aquela interação pode lhe tornar prestigiado. Pois, quando falamos de cantadores não estamos tratando de entretenimento somente – a cantoria pode ser vista assim, talvez, por algum ouvinte desinformado. Estamos tratando de profissionais. De pessoas que vivem financeiramente de fazer repente, por isso, ainda que o conteúdo semântico não tenha a característica desafiadora, como no duelo analisado no tópico acima, cantadores obrigam-se livremente em duelos que tematizam o mundo¹⁷ tornando uns aos outros parceiros de rivais.

É nesse sentido que é possível afirmar que há outra ambivalência no dom, a de que há obrigação na liberdade de dar, receber e retribuir palavras. Pois, cantadores se obrigam a retribuir em versos o que foi dito, num jogo polifônico e dialógico, a fim de ter seus prestígio, status, honra e masculinidade preservados, inclusive a honra de ser um homem que sustenta a família com o dinheiro ganho em cantoria. A retribuição, como num movimento cíclico¹⁸ de palavras que vão e voltam, é sempre uma tentativa de entregar uma estrofe bem improvisada que surpreenda quanto à imagem poética e originalidade e que obedeça a regras internas (rima, métrica e oração) e externas (convenções sociais, como o respeito) da cantoria.

“Quando a respiração se transforma em palavras, o corpo passa a ser de outro, na forma de um apelo”. Butler (2015: 95) afirma isso em contexto de guerra¹⁹. Para o contexto das cantorias aqui analisado, mesmo a poesia não sendo resistência, ela tem essa propriedade de misturar-se com as pessoas, com os corpos (de pessoas velhas, por exemplo), não apenas descrevendo-os, mas compondo relações de gênero, de parentesco e etária (como a analisada nesse artigo). Para Butler (2015: 97), os poemas são “atos críticos de resistências, interpretações insurgentes, atos incendiários”. No contexto da cantoria, a poesia improvisada é ato que faz a cantoria, o cantador e o seu valor.

Concordo com Geertz (1987: 14) que uma descrição etnográfica torna um acontecimento passado num relato que pode ser consultado novamente. Esse é o caso dos eventos narrados neste artigo. Cada uma daquelas pessoas estão em lugares diferentes, umas morreram outras tiveram filhos, seguiram o fluxo de suas vidas, não sei se lembram com detalhes das cantorias descritas

aqui. Ainda assim, mesmo o tempo tendo passado, os eventos etnografados em 2013 e 2014 me levaram a uma revisão bibliográfica e a um retorno ao meu diário de campo, como se eles ainda tivessem muito a me ensinar. O deslumbre etnográfico de que a empiria das pesquisas antropológicas nos ensina teoria é possível ser contemplado na proposta neste artigo. A relação aqui é a de que dados concretos iluminam a tensão teórica entre antropologia e linguística por mim proposta. Eles se entrelaçam tanto que também são iluminados. É possível pensar sobre um, a partir da lente do outro, sem hierarquizar o que aprendemos na vida, na etnografia, e o conhecimento teórico antropológico e linguístico.

NOTAS

- 1 O repente, em sua totalidade, pode ser visto por várias óticas, em vários aspectos, dada a riqueza da interação entre dois poetas e a plateia, com violas e palavras improvisadas em versos. Por isso, apreender o repente pela teoria da reciprocidade não pode ser limitar o significado dessa arte poético-musical. Mas apenas jogar luz em um lado de um prisma polissêmico.
- 2 A métrica e a rima contribuem com o ritmo do canto. É no ritmo do canto que a métrica é dada e os versos são elaborados, concretizando essa regra. Além da rima e da métrica, a oração é a outra regra do repente. Ela implica coerência, o que se diz deve ter um valor semântico que não fuja ao tema.
- 3 Um cantador procura ser reconhecido como grande tanto pelo que profere em sua cantoria quanto por outros fatores e estratégias, como suas alianças profissionais, qualidade da voz, presença de palco, o recurso a poemas e canções (elementos secundários da cantoria) e acesso aos meios de comunicação para a difusão de sua fama.
- 4 Cabe ressaltar que Benveniste (2005) leu Mauss e que dialoga com ele em vários momentos e de forma mais direta no capítulo “Dom e troca no vocabulário indo-europeu”, na obra *Problemas de linguística geral*.
- 5 O estudo do “eu”, no aqui e agora, não contraria a ideia de coletividade. Como reitero ao longo do texto, o público e a relação com ele é definidor do cantador e da cantoria. A escolha pelos pronomes e a relação que mantêm na instância discursiva diz respeito apenas a um recorte, escolhido a fim de fazer uma análise pronominal para compreender uma das muitas dinâmicas da cantoria.
- 6 Etnografia realizada no Nordeste brasileiro que se dedica a pesquisar habilidade de poetas repentistas que improvisam versos acompanhados de suas violas. O “dom” de improvisar é analisado pelo autor a partir de seu próprio engajamento no aprendizado do repente e visto não como algo interno ao poeta, mas como fruto da interação com as regras do repente, com timbre, viola, e outros sujeitos como outros cantadores, apologistas e promoventes de cantoria.
- 7 A cantoria de pé de parede é uma apresentação em que a plateia propõe tema para ser cantado. Durante a apresentação de cantadores é depositado em uma bandeja valor como forma de pagamento pela cantoria. À medida que o público

oferta a quantia em espécie na bandeja, também faz pedidos de assuntos e modalidades poéticas que deseja ouvir. Nos festivais de cantoria não há tanta interação entre público e cantadores, porém a plateia aplaude e se diverte, mesmo sem a possibilidade de sugerir temas, mote e gênero.

- 8 Apesar de citar marxismo e filosofia da linguagem como uma obra de Bakhtin, não ignoro a décima primeira edição dessa obra que traz V. Volóchinov, participante do círculo de Bakhtin, como seu autor.
- 9 Compreendo ritual semelhante a Houseman (2003: 81) como eventos distantes das interações cotidianas mas que nem por isso falam apenas de coisas do rito. Um ritual está para além da sua realidade (de seu *frame*) sustentado por proposições sobre o mundo. Então, é porque permeia o cotidiano, sendo seu meta-ritual (Pereira, 2018; Turner, 1987), que a cantoria canta assuntos como velhice, juventude, política etc., não apenas como descrição, mas por atuação. Para mais, a ludicidade também caracteriza a cantoria. A natureza instável do enquadre “isto é brincadeira” ou “isto é ritual” (Bateson, 2000: 39) caracteriza o repente. O que se diz não é levado a sério, como tem dimensões rituais, pois além de comunicar sobre valores sociais e as relações dos quais são oriundos, a cantoria os transforma e os constitui.
- 10 A estrofe está inaudível, por isso optei em colocá-la como citação direta no texto.
- 11 As estrofes não foram transcritas na íntegra porque o som da gravação está quase inaudível. Devido à saúde debilitada de João Furiba e à falta de força, entender o que o cantador dizia na gravação se tornou ainda mais difícil, do que na escuta em tempo real.
- 12 É uma forma de desafio entre cantadores. A malcriação é um desafio em que são permitidas ofensas.
- 13 Ao diferenciar oração de enunciado, para explicar o enunciado como escolha interacional que se faz uso nos mais variados gêneros da língua, Bakhtin (2003) elenca três peculiaridades do enunciado que o caracteriza como unidade de comunicação discursiva: a alternância dos sujeitos do discurso; a conclusibilidade; a inteireza acabada do enunciado. Essa última é determinada por três elementos: exauribilidade do objeto e do sentido; projeto do discurso, ou vontade do discurso do falante; formas típicas

composicionais e de gênero do acabamento. Estou considerando nesta análise o projeto do discurso e a vontade do discurso do falante, pois considero que houve uma vontade discursiva no que diz respeito à escolha do gênero discursivo. O gênero não é apenas o gênero sextilha da cantoria, mas diz respeito a todas as escolhas feitas pelos cantadores no ato da fala. Faço esta análise levando em consideração também a teoria interacionista de Goffman para evitar o isolamento do estudo da língua.

- 14 A face de cada pessoa é sagrada, ou seja, deve ser, num ritual de interação, respeitada. Segundo Goffman (2011), a face é o “eu” no ritual de interação delineado em termos de atributos
- 15 Assunto que pretendo abordar nos próximos artigos.
- 16 Stephen Caton (1993), em etnografia sobre a poesia no Iêmen, analisa, em diálogo com os conceitos de imago (de Lacan) e rito de passagem (de Van Gennep), a festa masculina de casamento. Segundo o autor, no ritual, o passo da dança, a expressão poética, o uso das armas, a postura e atitude nas orações são gestos simbólicos que ensinam virtudes ao noivo, como o autocontrole e a competição, ou seja, são representações ideais do “eu” que o noivo deve assumir na vida adulta. Para o autor, o ritual de passagem constrói a pessoa masculina.
- 17 Os poetas dizem que um poeta bom “canta o mundo”, ou seja, na concepção dos violeiros, o repentista precisa estar preparado para improvisar sobre qualquer temática.
- 18 Cíclico, porém não repetitivo, principalmente porque o improviso surpreende com a novidade.
- 19 A autora faz uma análise de alguns poemas que se encontram no livro *Poems from Guantánamo: the detainees speak*. Os presos de Guantánamo escreviam em copos suas poesias. Esses copos circulavam de cela em cela. E a poesia torna-se um apelo coletivo, não apenas por ser lida por todos, mas porque partilha da mesma dor. Além disso, a circulação das poesias escritas nos copos é um esforço para acreditar que a conexão com o mundo fora da prisão é possível. Por outro lado, pela perspectiva do pentágono, a poesia “representa um grande risco” para a segurança nacional (Butler, 2015: 88). Por isso, aproximadamente 25 mil versos de um mesmo autor foram destruídos pelos militares.

REFERÊNCIAS

- Austin, John L. (1990). *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artmed.
- Bakhtin, Mikhail. (1997). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- Bakhtin, Mikhail. (2003). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bateson, Gregory. (2000). Uma teoria da brincadeira e da fantasia. *O Discurso em Mosaico*, 5/2, p. 35-49.
- Benveniste, Émile. (2005). *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Unicamp.
- Butler, Judith. (2015). *Quadros de guerra. Quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Caillé, Alain. (2002). A dádiva das palavras. O que o dizer pretende dar. In: Martins, Paulo Henrique (org.). *A dádiva entre os modernos*. Petrópolis: Vozes, p. 99-136.
- Caton, Steven C. (1990). *Peaks of Yemen I Summon: poetry as cultural practice in a North Yemeni Tribe*. Berkeley: University of California Press.
- Caton, Steven C. (1993). Icons of the Person: Lacan's "Imago" in the Yemeni Male's Tribal Wedding. *Asian Folklore Studies*, 52, p. 359-381.
- Damo, Arlei. (2006). Senso de jogo. *Esporte de Sociedade*, 1, p. 1-43.
- Dent, Alexander Sebastian. (2009). *River of tears. Country music, memory, and modernity in Brazil*. Durham: Duke University Press.
- Ducrot, Oswald. (1987). *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes.
- Fiorin, Jose Luiz. (2017). Uma teoria da enunciação: Benveniste e Greimas. *Gragoatá*, 22/44, p. 970-985.
- Geertz, Clifford. (1987) *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Goffman, Erving. (2011). *Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face*. Petrópolis: Vozes.
- Houseman, Michael. (2003). O vermelho e o negro: um experimento para pensar o ritual. *Mana*, 9/2, p. 79-107.
- Mauss, Marcel. (2003). Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: Mauss, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.

Pereira, Amalle C. Ribeiro. (2018). *A dádiva e as palavras no cantar dos repentistas: etnografia do repente no Piauí*. Londres: Novas Edições Acadêmicas.

Sautchuk, J. Manzollilo. (2012). *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Brasília, DF: UnB.

Tambiah, J. Stanley. (2018). *Cultura, pensamento e ação social*. Petrópolis: Vozes.

Turner, Victor. (1987). *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.

Vale de Almeida, Miguel. (1995). *Senhores de si. Uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Fim de Século.

Wacquant, Loïc. (2002). *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

DÁDIVA DE PALAVRAS NO JOGO DO IMPROVISO: A VELHICE NA CANTORIA DE VIOLA

Resumo

As palavras dadas, recebidas e retribuídas de uma cantoria de viola – prática de improviso poético do Nordeste brasileiro – se misturam com as pessoas, e o valor semântico do que é dito joga com o limite entre a brincadeira e o real. Neste artigo, tal assunto é abordado por meio da análise de um evento etnográfico em que dois poetas de idade avançada cantavam sobre a velhice como algo próximo da morte e distante do prazer sexual. Acontecimento comparado com outro em que dois jovens cantam sobre a mesma temática. Com esta análise é possível compreender a concretude das palavras improvisadas, que não apenas descrevem, mas participam da interação entre poetas, e constituem a cantoria e o cantador – contribuindo com o diálogo entre antropologia e linguística. Os eventos descritos são fruto de pesquisa realizada entre poetas repentistas no estado do Piauí, nos anos de 2012 e 2013.

Palavras-chave

Dádiva;
Palavra;
Velhice;
Brincadeira;
Cantoria.

GIFT OF WORDS IN THE IMPROVISATION GAME: OLD AGE IN CANTORIA

Abstract

The words given, received, and reciprocated in a cantoria — poetic improvisation in northeastern Brazil — intertwine with people. The semantic value of what is said plays with the boundaries between games and reality. This study addresses the subject by analyzing an ethnographic event in which two older poets verse about old age as something close to death and distant from sexual pleasure. It compares this to another event in which two young sang about the same theme. This analysis shows the youth of the improvised words, which describes and take parts in the interaction between poets and constitute cantoria and cantador — contributing to the dialogue between anthropology and linguistics. The described events result from research with *repentista*-poets in the state of Piauí in 2012 and 2013.

Keywords

Gift;
Word;
Old age;
Play;
Cantoria.

Amalle Catarina Ribeiro Pereira é doutora em Antropologia pela Universidade de Brasília (UnB) e professora substituta no departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual do Maranhão (Uema), com publicação do livro *A dádiva e as palavras no cantar dos repentistas*, dissertação agraciada com o prêmio Sílvia Romero. Tem interesse na investigação do improviso na música e na linguagem como contribuição para a compreensão das dinâmicas culturais; na etnografia que investiga as interações dádivas; e nos processos de aprendizagem e relações entre humanos, animais e ambiente.

Fonte de financiamento: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

Conflito de interesses: Não se aplica.

Contribuição dos Autores: A autora é o único responsável pela concepção, coleta de dados, análise, redação e revisão do manuscrito.

Aprovação do Comitê de Ética: Não se aplica.

Disponibilidade de Dados: Os dados de pesquisa que dão suporte aos resultados deste estudo estão incluídos no corpo do texto.

Agradecimentos: Agradeço à Universidade Federal do Piauí (UFPI), instituição onde realizei meu mestrado e que viabilizou esta pesquisa. Agradeço, em especial, ao meu orientador, Prof. Dr. João Sautchuk, pelas orientações e apoio. Agradeço ainda ao meu esposo, Ricardo, que teve zelo por essa pesquisa tanto quanto eu. Agradeço aos pareceristas anônimos por suas contribuições que, além de apontarem questões pontuais, despertaram novas possibilidades de interpretação da cantoria.

Editor Responsável: Rodrigo Toniol (UFRJ, Brasil).

Artigo recebido em 01/03/2025 | Revisado em 11/03/2026
| Aprovado em 01/04/2026