

A CANTORIA EXPERIENCIADA EM TERMOS METAFÓRICOS:

Experiência Verbal no Discurso sobre a Música e na Música

Amalle Catarina R. Pereira¹

Resumo

Uma apresentação de repente é constituída por uma dupla de violeiros, que se posiciona frente a um público com suas violas e se desafia em palavras, atendendo a pedidos sobre o que cantar e surpreendendo a plateia com versos ricos em imagens poéticas improvisadas. A cantoria e as relações sociais que a constituem e dela são constituídas – como as alianças e convites entre cantadores – são vivenciadas e experienciadas em termos metafóricos. Cantadores apresentam, em conversas formais e informais e no desafio, no fazer repente, a tradução da cantoria nos termos do campo semântico da corrida, do duelo, da competição e da troca. O presente artigo tem por objetivo apresentar a experiência verbal no discurso sobre a música e na própria música e analisar os conceitos metafóricos neles acionados para explicar e conceber a cantoria, seus conceitos, categorias e teoria.

Palavras-chave: Cantoria; Metáfora; Discurso.

1. INTRODUÇÃO

Segundo Aubert (2007), a musicologia comparada e a etnomusicologia passaram por um processo histórico para reconhecer que aqueles que fazem música, os mais diversos estilos musicais, nas mais variadas culturas, pensam e externam o que entendem sobre ela. Antes disso, porém por uma perspectiva evolucionista, a teoria musical estaria ausente da música primitiva. George Herzog, antropólogo-musicólogo, é o primeiro, em 1950, a falar em uma teoria musical com relação à música não ocidental. E é na linhagem de Franz Boas, com Alan Merriam (1923-1980), que se propõe analisar o pensamento não ocidental sobre a música, ressaltando a necessidade de estudar a música na cultura. Em 1979, Zemp publica *Aspects of 'Are'Are Musical Theory*. Como o próprio título do artigo menciona, o pesquisador estudava a música 'Are' como uma teoria musical complexa e que era verbalizada pelos seus interlocutores. Estudos como o de Seeger, Stone, Meneses Bastos e Feld – que não dissociam os conceitos sobre música do universo onde eles são criados, priorizando o ponto de vista do outro sobre o que ele pensa e comunica sobre o que faz – são explanados por Aubert (2007) como abordagens que entendem os conceitos nativos sobre música por meio do processo de comunicação deles sobre o seu sistema musical. É

¹Pós-Graduanda em Antropologia Social, na Universidade de Brasília – (UnB). amalleccatarina@hotmail.com

sobre a intersecção entre a teoria nativa sobre a música e a teoria do antropólogo e não a priorização de uma sobre a outra que esses trabalhos tratam.

Partindo dessa abordagem de pensar a música a partir do próprio sistema de comunicação produzido por ela e através dela, para descrevê-la e concebê-la, proponho nesse artigo analisar o discurso sobre a cantoria – manifestação poética improvisada numa apresentação, em que dois cantadores se desafiam trocando versos – e as metáforas acionadas nele, que estruturam em outros termos – nos casos estudados nos termos que estão presentes no campo semântico da competição: como duelo, corrida e troca – a maneira como cantadores concebem o que fazem, ou seja, concebem a cantoria.

Para isso, apresento, de maneira resumida, algumas das etnografias já mencionadas no primeiro parágrafo dessa introdução, que se dedicam ao estudo da música através do discurso produzido sobre ela, por quem faz a música. E em seguida, faço um apanhado sobre o uso das metáforas no discurso – trazendo para o debate a teoria linguística de Lakoff & Johnson sobre as metáforas da vida cotidiana – e, mais especificamente, no discurso sobre a música, para mostrar o contexto da cantoria, seus principais conceitos, analisando como cantadores me apresentaram a esses conceitos, sempre acionando outros campos semânticos, como os da competição, do duelo, da corrida, para me levarem ao entendimento de como eles concebem a cantoria.

2. SOBREVOO TEÓRICO PELO TEMA DO DISCURSO SOBRE MÚSICA

Antes de apresentar qualquer etnografia e diálogo teórico nesse artigo, é importante esclarecer a abordagem feita a respeito do discurso sobre a música. Tanto a música como o discurso sobre a música são expressões metafóricas só que de ordens diferentes. A música é expressão metafórica de ordem simbólica instantânea e sensível. E o discurso sobre a música é expressão metafórica em um movimento verbal interpretativo que avalia, classifica, associa e reflete sobre a música e que recria, especifica, corrige e ordena as experiências musicais (FELD, 1984).² O discurso sobre a música, nesse sentido, é uma maneira de acessar – para quem assume o papel de ouvinte – e de externar – para quem assume o papel de falante – informações sobre teorias, categorias e conceitos; de maneira mais clara, o discurso sobre a música e suas metáforas possibilitam acionarmos os conceitos que estruturam o que fazemos, e a maneira pela qual

² Feld (1984) concentra sua atenção na comunicação – concebida como atividade social – presente na fala sobre a música, como um processo de interpretação. Para o autor, comunicação é “socially interactive and intersubjective process of reality construction through message production and interpretation” (FELD, 1984, p. 2). Feld dialoga com Charles Seeger, pois discorda da ideia de que o discurso sobre a música é acionar um conhecimento denotativo da realidade. Para Feld, o movimento interpretativo verbal deve ser compreendido como forma de engajamento metafórico.

compreendemos o que fazemos. Além disso, as metáforas nos permitem compreender e descrever uma coisa em termos de outra (LAKOFF & JOHNSON, 2002), fazendo intersecção entre campos semânticos diferentes e atribuindo sentido ao que fazemos por meio da similaridade entre termos de um campo semântico e outro. Há, por isso, a necessidade de uma leitura interpretativa para compreender não apenas a música, mas as suas codificações culturais (LORTAT-JACOB, 1998)³.

A perspectiva que se interessa pela linguagem sobre a música surge na década de 70 e contribui para desmontar a oposição entre fala e música⁴. O enfoque dessa perspectiva é o de que as pessoas falam sobre a música e nas interpretações que fazem sobre a música produzem teorias que envolvem suas experiências musicais. Música e experiência verbal passaram a ser estudadas de maneira relacional na sociedade e vistas como atuantes na manutenção e mudança da vida social (FELD, 1994).

2.1 Etnografias sobre a música e a vida social como performance.

Rafael Meneses Bastos prioriza em seu livro *A musicológica kamayurá* um estudo não apenas sobre a música, mas sobre as taxonomias que compõem o universo da música kamayurá. O meta-sistema, ou seja, o sistema explicativo de cobertura verbal é estratégico para entender o sistema – a própria música. Esse meta-sistema de cobertura verbal é, segundo o autor, um sistema de conhecimento cultural, de cognição partilhada. Enquanto nós descrevemos o som, os kamayurá rotulam-no, isso aponta para como o sistema de valoração dos canais sensoriais deles se diferencia do nosso. Um exemplo disso é que os verbos perceptuais – anup (ouvir) e cak (ver) – passam por uma valoração e são encontrados em enunciados como verbos conceituais – ou seja, são encontrados com o sentido de ‘compreender’ e ‘entender’. Na descrição dos instrumentos, do som e da música, Meneses Bastos não apresenta o discurso sobre a música e as taxonomias encontradas na música de maneira isolada, ao contrário, situa o leitor a respeito da macroestrutura de realização do ritual e de como as relações sociais (como os laços entre homens e mulheres, as

³ Lortat-Jacob (1998) analisa a natureza de como seu interlocutor Zio Baingiu fala sobre dois gêneros musicais – o *Te Deum* e o *Stabat*. Faz na sua análise algumas reflexões interessantes, uma delas é que há música na fala; outra é a ideia de que a entrevista é o lugar de duas representações mentais, a do entrevistado e a do entrevistador. Não me aprofundarei no assunto, porque o recorte deste artigo não é a música na fala, mas a fala sobre música.

⁴ Sobre a relação entre fala e música vale a ressalva de que, segundo Ingold (2001), não há uma linha que demarque o limite entre uma e outra. A fala não pode ser explicada com o argumento de que seu significado é independente do som, e a música como se o significado dela estivesse incorporado nela mesma, em virtude de seu som. A fala precisa ser devolvida à corrente de relações sociais para ser analisada e, dessa maneira, ser compreendida não como algo que se dissocia da música, pois fonema, palavra e vogal são música no mundo. Além disso, o significado está no mundo e não nos conceitos mentais de um falante isolado. Ingold (2001) afirma que o mundo está carregado de significados e o falante está no contexto relacional do mundo – assim como as palavras que desse contexto relacional reúnem seu significado – compartilhando os mesmos significados de quem com ele está reunido na mesma corrente de atividade.

relações de parentesco, de patrocinador, mestre de música e participante) se configuram no sistema musical.

Por uma perspectiva semelhante à de Meneses Bastos, Steven Feld (1982) observa que os sentimentos kaluli de abandono, de ruptura com a ordem social, são expressos nas canções e lamentos que são metáforas representadas pelo som dos pássaros, no processo de mediação da pessoa em sofrimento e a sua relação com o pássaro e seu som. Feld precisou ouvir de Jube, seu interlocutor: “para você, são aves; para mim, são vozes da floresta”. Com essa frase Jube provocou em Feld a necessidade de não isolar o conhecimento sobre as aves, situando-o no contexto. A classificação, coleta de informações sobre os pássaros, era algo que deveria ser feito em relação ao significado das metáforas do som das aves. O mito do menino que virou pássaro, por exemplo, foi analisado dentro do contexto kaluli, em que não se nega comida, em que a irmã tinha obrigações e deveria cumprir um papel, no entanto não o fez, por isso o irmão tornou-se pássaro. O pesquisador viu a necessidade de priorizar um estudo socialmente situado, que observa a classificação do som, não por sua própria perspectiva, mas sim o som da natureza como analogia, que constitui as formas expressivas do sentimento e lamento kaluli, e que precisa ser pensado no contexto em que o sentimento sobre o som é ativado. Não isolando mito e zoologia como coisas distintas, mas compreendendo como as relações humanas se cruzam com a ecologia e a ordem natural da floresta, bem como com a taxonomia dos pássaros e, especificamente, com o som como sistema simbólico (FELD, 1982).

Observe que os exemplos de etnografias aqui apresentados não isolam o estudo do falar sobre música do contexto da performance e menos ainda de um contexto mais amplo, o da vida social. Com isso, quero mostrar que não proponho aqui apenas uma análise de entrevistas, talvez essa seja uma forma simplificada de ver esse artigo; proponho uma análise contextualizada do que cantadores dizem sobre o que fazem. Proponho um estudo que analisa o discurso que aciona metáforas para descrever a arte do repente, para dessa maneira compreender como as metáforas são termos que traduzem a cantoria, ou seja, são as mais variadas formas de tradução de como cantadores concebem o que fazem. Cantadores fazem repente e sobre ele teorizam, concebem-no, descrevem-no, criam na performance e no contexto mais amplo da vida social a cantoria, quando sobre ela acionam figuras poéticas para descrevê-la e criá-la.

Travassos (2008) chama atenção para a falta de categorias de análise da voz. A atenção da autora está voltada para a ausência de terminologias de análise consensual dos estilos vocais. Os modos de uso da voz são heterogêneos, conseqüentemente, a maneira como é descrito o uso da voz é variado. A etnografia da fala e da música, por exemplo, procura não priorizar a concepção

una sobre o uso da voz feita por analistas, e sim as compreensões de variadas maneiras de conceber o espectro da produção vocal.⁵

Entre as descrições apresentadas pela autora a respeito dos estilos vocais está a maneira particular como os Kisêdjê apreciam a sua música. Seeger descreve a voz como ‘aberta’, que caracteriza a masculinidade no gênero *ngere*, que é um canto em uníssono; e voz ‘apertada’, que é a *akia* – canto-chamado, cantos gritados, em que cada cantor deveria se fazer ouvir. Esse canto é para as irmãs dos kisêdjê ouvirem, por isso é um canto individual (SEEGER, 2015). O exemplo aponta para a particularidade na maneira como as pessoas, nos mais diversos contextos, concebem e apreciam a voz.

Travassos (2008) comenta que Mário de Andrade – insatisfeito com a classificação apresentada por dicionários e tratados de canto europeu e norte-americano, que retratava uma norma estética para descrever o uso da voz – recorre à sinestesia para descrever a voz do cantor. Ao se referir à voz de Chico Antônio, descreve-a como contendo ‘tons de ouro do sol’, além disso, usa o adjetivo ‘clarinante’ para descrever o timbre e a expressão ‘nasal caju’.

As metáforas e sinestesias usadas na descrição do uso da voz, conforme mostra a autora, são especificidades situadas dentro de um contexto histórico e cada estilo vocal descrito e suas terminologias são ‘idiossincrasias sociais’ e têm correlação com categorias sociais.

Retomando ainda a obra de Seeger (2015), vale aprofundar o que Aubet (2007) expôs e que eu resumi na introdução desse trabalho. Seeger, como Feld, apresenta o canto kinsêdjê não de forma isolada, e nem priorizando uma visão formal sobre a performance. Ao contrário, o autor observa a performance do canto e sua relação social de espaço, tempo e pessoa, bem como o processo de relação entre os kinsêdjê e o mundo. Como o canto era parte da produção e reprodução do social, a vida social passou a ser analisada como performance, por isso Seeger descreveu os gêneros da música em relação ao contexto Kinsêdjê. Seeger tentou compreender a variedade de gêneros – *ngere*, *akia*, *kapere*, *sangere* – como prática social, ou seja, em uma totalidade. Por isso, descreveu a festa do rato e os gêneros musicais em relação aos papéis desempenhados por homens e mulheres, irmãs e irmãos, avó materna e neto, na metamorfose do homem em rato e do rato em homem.

Partindo da análise de Travassos sobre a particularidade de como as pessoas concebem e descrevem a música acionando metáforas; e do debate acerca do discurso sobre música – que não trata só de entrevistas, mas que é entendido dentro da vida social como performance – presente nas etnografias citadas, proponho uma análise das metáforas e analogias usadas por cantadores ao

⁵ O objetivo de Travassos é através de um levantamento de vários estudos a respeito da voz, mostrar como a voz é um objeto fugidio.

descreverem não apenas a voz – objeto fugidio, segundo Travassos –, mas a cantoria; ao descreverem não apenas a música mas ela e outros elementos – como o improviso, o balaio e os convites e relações de aliança – que compõem a cantoria. Assim, apresentando o discurso sobre a música e analisando as metáforas e sinestesias nele acionadas como categoria social particular do universo da cantoria.

2.2 O discurso sobre o improviso

Pensar o improviso requer não inferiorizá-lo, não negativá-lo. Requer pensá-lo entendendo a teoria de cantadores sobre o que fazem. Nettl (1998) chama atenção para o juízo de valor que se faz de que uma verdadeira obra leva um tempo para ser preparada, o que contribui para a negação do improviso. O autor convida à descentralização do olhar ocidental para compreender o improviso em outros termos, não atribuindo a ele a característica de não planejado, característica essa que apenas transfere juízo de valor Ocidental a outras culturas. Para o autor, o improvisador tem algo sobre o qual ele constrói sua improvisação, algo do consenso, seu ponto de partida. Partindo disso, cabe explicar em que termos entendo a cantoria. A minha visão tenciona o que aprendi com cantadores e a teoria antropológica e compreende que a cantoria se define a partir da dialética entre o consenso – que está na dimensão da regra e da toada, ou seja, daquilo que é consensual na cantoria⁶ – e o improviso.

Berliner (1994), apesar de deixar claro que falar sobre improvisação é uma coisa e a experiência de improvisar é outra, não descarta de seu estudo o discurso sobre a música, analisando o contato do instrumentista do jazz com a música desde a infância, e a inserção do instrumentista no universo do jazz como aprendiz. Dentre as metáforas usadas na experiência verbal sobre o jazz, está a que o apresenta como uma conversa contínua entre os jogadores, um dar e receber que faz uso de uma linguagem e respeita uma etiqueta; outra metáfora é a que apresenta o jazz como uma jornada musical exigente. Ao mesmo tempo em que o jogador no jazz adota o improviso do outro instrumentista, ele está preocupado com a sua performance, por isso o jazz é uma jornada: porque, por ser de improviso, o músico começa, mas não sabe como acaba, o que sabe é que terá e dará um feedback, e que esse dialogismo atribui coerência à interação musical.

Dentre as lições que o estudo de Zemp (1979) sobre os 'Are'are, já mencionado anteriormente, nos deixa, estão duas: (1) os 'Are'are têm seus próprios conceitos de segmentação

⁶Cabe a ressalva de que, nas entrevistas, cantadores mencionam três regras – a rima, a métrica e a oração – sobre as quais improvisam, mas não me aprofundarei nelas, para não me alongar. No entanto, o improviso é sempre explicado em relação a elas.

melódica; relacionam movimento gestual e direção espacial ao movimento melódico e reconhecem princípio básico de polifonia e progressão melódica, ou seja, eles produzem uma teoria musical; (2) essa teoria musical não está dissociada da prática do fazer música e menos ainda do fazer cultura. Não é a toa que muitos etnomusicólogos aprendem a prática para compreender conceitos e categorias, enfatizando a dimensão do erro – Blacking (1995) e Sautchuk (2012) são exemplos – porque por mais que haja a compreensão dos conceitos e classificações que traduzem o universo musical, falar de conhecimentos sobre a música não é falar apenas de conceitualização presente no discurso, pois as pistas teóricas são verbais, mas podem estar também nas práticas musicais.

Nesse sentido, apresento as metáforas conceituais como termos pelos quais cantadores descrevem e criam a cantoria, não apenas na fala sobre a música, mas também na performance cantada; pois entendo que o dito, o discurso sobre o repente é enfatizado na poesia, ou seja, no próprio duelo de palavras cantadas. Entendo que a carga semântica do que é cantado também é muito significativa para compreender a teoria produzida por cantadores sobre cantoria.

3. CONTEXTO E CONCEITOS DA CANTORIA

Esse tópico objetiva situar o leitor acerca do que é a cantoria. Primeiro é necessário entender a cantoria, partindo daquele que é seu elemento principal, o improviso. O improviso é visto pelos cantadores como aquilo que a cantoria tem de melhor⁷. Dois cantadores, ao se posicionarem diante de uma plateia, propõem-se a rimar de improviso versos que respeitam a regras em sua elaboração.

Além do improviso, no entanto, é possível encontrar outras modalidades de versos, que são os versos riscados, também conhecidos como trabalho feito, balaio ou verso decorado. Esses versos podem ser entendidos como trapaça ou não. A depender do contexto, os cantadores podem ser convidados, pela pessoa que promove a cantoria, para um festival feito no risco. Geralmente, esses festivais são midiaticizados e, como o improviso é falho, ou seja, como o risco de desmetrificar, ou gaguejar, ou errar a rima é maior cantando de improviso, por consenso, todos podem cantar decorado. Nessa situação, a dupla de cantadores elabora seus versos antes do festival e canta os versos outrora planejados durante a apresentação. Há, como disse anteriormente, o balaio apresentado em forma de trapaça. Nessas situações, tanto o cantador pode

⁷ O improviso é visto como o que a cantoria tem de melhor, porque na cantoria há outras modalidades musicais, que não são improvisadas, como a canção. Além disso, nas apresentações, é comum o próprio cantador recitar versos de outras cantorias, versos outrora improvisados, como também é possível o espaço de apresentação ser compartilhado por algum cordelista, que pode ser convidado a recitar algum cordel. Cabe acrescentar nessa nota que o improviso é a condição primeira para que alguém seja um repentista.

jogar o balaio em seu parceiro – tendo já alguns versos decorados, ele joga o balaio para sobressair em relação ao cantador que com ele se apresenta –, como a dupla de cantadores pode em um festival competitivo, por exemplo, saber previamente o que irá cantar e trapacear as outras duplas de repentistas.

O fato é que cantadores ao apresentarem essas categorias – ‘improviso’ e ‘trabalho feito’, por exemplo – em conversas, sejam elas formais ou informais, acionam termos de outros campos semânticos, se apropriando deles para descrever cada uma dessas categorias. Além disso, dão exemplos e evocam no discurso situações que dizem muito sobre os laços de amizade e as intrigas na cantoria. Ou seja, o discurso não apresenta apenas o que é a cantoria, o improviso e o balaio, mas também apresenta, em termos metafóricos, as relações sociais em que estão inseridos os cantadores. Dessa maneira, cantadores concebem e experienciam cantoria em termos de outros campos semânticos, quais sejam: o do conflito, da corrida e da troca. Conforme abordarei a seguir.

4. A FALA E AS METÁFORAS SOBRE A CANTORIA

Segundo Lakoff & Johnson (2002), quando usamos uma metáfora acionamos um conceito que estrutura o que fazemos e comunica a maneira pela qual compreendemos o que fazemos. O exemplo usado pelos autores é “a discussão é uma guerra”, nele é possível perceber que o conceito de guerra estrutura e descreve o que fazemos quando discutimos. Nós atacamos, defendemos, destruimos a argumentação, vamos direto ao alvo e o atingimos, ou seja, o conceito acionado – a guerra – estrutura o que fazemos ao discutir, bem como descreve a maneira pela qual compreendemos o que fazemos. Isto significa que compreendemos que discutimos como quem está em uma guerra e não como quem está em uma dança. A discussão como uma guerra e não como uma dança, não tem um modo equilibrado e esteticamente agradável. Segundo os autores, metáfora é “compreender e experienciar uma coisa em termos de outra” (LAKOFF & JOHNSON, 2002: 48). Dessa maneira, ao acionar o conceito de guerra – conflito – para tratar do conceito de discussão, o que fazemos é compreender e experienciar discussão nos termos da guerra.

O discurso de cantadores sobre a cantoria aciona a intersecção entre dois conceitos de campos semânticos diferentes que é útil para compreender como cantador concebe a cantoria e como nela age. Cantadores comparam a cantoria com um duelo, um desafio, ou seja, não há cantoria se não houver dois cantadores em uma disputa, algumas vezes um batendo e o outro

apanhando, levando uma pisa, outras vezes em uma disputa equilibrada. Observe os versos de Jairo Silva, improvisado em 2013, em Monsenhor Hipólito, no Piauí:

Vamos mostrar a saída
Como o improviso é
Vamos voar sem asas
Navegar sem ter maré
E quem não vence pela força
Pode vencer pela fé.

Observe também as estrofes de Edmilson Ferreira e Antônio Lisboa improvisadas na Casa do Cantador de Brasília, em 2017:

Edmilson Ferreira:

Eu me senti comovido
Com o discurso de Neném
A gente está na batalha
Quando vence tudo bem
Mas nós temos humildade
Sabemos perder também

Antônio Lisboa:

Trabalhamos muito bem
Entre o riso e entre a dor
Ganhar não merece orgulho
Perder não tira o valor
Que derrota não proíbe
De ninguém ser cantador.

Nas estrofes transcritas, não muito diferente do discurso de cantadores sobre a cantoria, estão presentes as palavras: ‘força’ e ‘vencer’⁸ – nas estrofes de Jairo Silva – e ‘batalha’, ‘vencer’, ‘perder’, ‘ganhar’, ‘derrota’ – nas estrofes de Edmilson Ferreira e Antônio Lisboa. Essas expressões estão dentro do campo semântico de quando acionamos o discurso sobre duelo, e porque a cantoria é a intersecção entre fazer música, fazer poesia e duelo, o cantador descreve o improviso, e não somente ele, mas toda a cantoria, nesses termos. As metáforas, dessa maneira, não são apenas um jogo de palavras, mas a forma como cantadores concebem o que fazem. Nesse sentido, cantoria é concebida como um duelo entre dois poetas que cantam improvisado em um espaço de força, honra e disputa.

Esses poetas, ao descreverem a cantoria, deixam claro que o que há de melhor nela é a doçura de um verso improvisado. João Paraibano, em 2013, disse-me: “o poeta pode até fazer uma graça, mexe com a plateia, ela fica alvoroçada; mas cantar a doçura do verso, colocar o

⁸ Além delas, é comum ouvir as expressões ‘grande’ e ‘pequeno’, que caracterizam o cantador e seus versos.

sentimento na música, não é qualquer um, tem que nascer com o dom”. O verso, que é algo que ouvimos, tem que ser doce, ou seja, tem que ter doçura. A descrição acerca do improviso aciona o paladar, um outro sentido, que não a audição, para explicar que o verso improvisado, do cantador que tem o dom do improviso, tem que tocar os sentimentos do ouvinte, tem que ter poesia, tem que ter doçura.

Por outro lado, é possível encontrar na cantoria versos que não são improvisados. O discurso de cantadores sobre o assunto aciona ainda a metáfora da briga. Pois, uma das diversas maneiras como pode ser encontrado o verso riscado ou balaio é como trapaça, por isso no discurso que explica o balaio é comum comparar o cantador que joga um balaio no outro com alguém que covardemente vai a uma briga armado, enquanto o outro que está cantando de improviso está despreparado, desarmado ou lutando com uma arma menos potente. Jogar um balaio no outro cantador é uma atitude covarde.

Conceber a cantoria em termos de um duelo influencia a própria palavra cantada por dois cantadores e o discurso sobre a cantoria. E, assim como a cantoria é concebida como um duelo, há outro campo semântico que se intersecciona com os já aqui mencionados, o campo semântico da corrida.

João Paraibano, em 2013, disse-me que o improviso era para o cantador cair e se levantar, para explicar que não havia perfeição no improviso, mas que o que a plateia esperava era ser surpreendida pela doçura do verso. Semelhantemente ao verbo *cair*, cantadores fazem uso também do verbo *tombar*. João Paraibano, disse-me, por exemplo, que uma maneira de reconhecer que o cantador não está improvisando é quando ele canta umas quatro modalidades da cantoria, consecutivamente, “sem dar um tombo em nada e cantando muito”.

Alguns cantadores,⁹ ao explicar que há festivais em que, de maneira consensual, os versos não são improvisados, pois o que será cantado é combinado com antecedência, escrito e decorado, também recorrem ao campo semântico da corrida, acionando a imagem de um corredor que dá a largada antes e sai em disparada, porque riscou os seus versos; enquanto o que não decorou o seu trabalho corre o risco de *topar*. O exemplo ilustrado é o de um festival com cinco duplas, em que uma delas pode escolher não elaborar os versos com antecedência, sendo negligente e correndo o risco de cantar em desvantagem em relação às outras duplas. Veja:

O promovente vai avisar “olha o festival é feito, todo mundo faz”. Aí o cara é negligente. Uma dupla vai e não faz; as quatro fazem, aí você vai sair em desvantagem, sabendo que todo mundo faz, você vai ter que fazer. Você vai ver

⁹Mesmo cantadores sabendo que a entrevista estava sendo gravada e autorizando colocar as entrevistas em materiais acadêmicos, opto por não falar o nome dos interlocutores, que explicaram sobre o balaio, em virtude do zelo que eles têm pelo improviso.

todo mundo cantando disparado e você batendo cabeça. Corre o risco de topar, de estar gaguejando. Tem que fazer. Não, eu vou fazer, porque conheço o elenco lá, é cuidadoso e faz.

Observe que a cantoria é uma corrida, um campeonato em que os corredores devem ter os mesmos equipamentos para a competição. Se todos sabem que devem levar o seu trabalho feito é para que ninguém ‘saia em desvantagem’, ou seja, dê a largada um antes do outro; é para que ninguém fique para trás, enquanto o outro sai disparado – já com seus versos bem elaborados, com construção e imagem poética antecipadamente trabalhados. *Topar* é sinônimo de gaguejar, de desmetrificar, de fugir à coerência do assunto cantado¹⁰.

O festival em que todos devem improvisar, por outro lado, é o festival em que todos cantam no ‘escuro’ ou ‘cego’. Isso quer dizer que ninguém sabe de antemão o tema de sextilhas e os motes que vai cantar. Geralmente, para que o festival seja improvisado, são sorteados na hora da apresentação o tema da sextilha, um mote em sete sílabas e um mote decassílabo. Assim, o cantador, como um cego que não sabe que caminho seguir, habilidosamente chega ao seu destino, vai compondo no escuro os versos improvisados.

Observe que não é meu objetivo fazer um julgamento a respeito da prática do balaio ou do trabalho feito no risco, mas apresentar as metáforas usadas por cantadores em seus discursos sobre a cantoria, para compreendermos o repente e a maneira como cantadores o descrevem, o concebem e o fazem. Dessa maneira, vale ainda observar que o cantador, na corrida que é a cantoria, busca não cantar atrás do seu parceiro, não cair e não tombar.

As metáforas ‘cair’ e ‘levantar’ são metáforas orientacionais, ou seja, são conceitos metafóricos que organizam um sistema de conceitos – não de maneira arbitrária – em relação a outro, conforme experiência física e cultural (LAKOFF & JOHNSON, 2002). É comum ouvirmos que alguém caiu em depressão, também é comum dizer que estamos com o astral lá em cima. Em nossa cultura ‘estar feliz’ é sinônimo de ‘estar para cima’ e ‘estar triste’ é sinônimo de ‘estar para baixo’. As metáforas orientacionais não só orientam o conceito de triste e feliz, no caso geral da nossa cultura; como também não somente orientam o conceito de improviso, no caso particular da cantoria; elas os estruturam. É por meio das metáforas, não só as orientacionais, no discurso, que temos acesso ao que cantadores entendem que fazem, que temos acesso à cantoria, porque podemos compreender os conceitos, as experiências no mundo que

¹⁰Desmetrificar e perder a coerência são duas desobediências a duas regras da cantoria: a métrica e a oração. A métrica, como também a rima, garantem o ritmo da cantoria. Geralmente, os versos são compostos de sete ou de dez sílabas poéticas. E a oração é a coerência interna e externa ao verso. Interna, porque entre uma estrofe e outra deve haver coerência semântica e externa porque o cantador, durante o improviso, deve estar atento ao contexto em que canta, para que o que ele diga tenha coerência com os interesses das pessoas e com os acontecimentos.

direcionam os conceitos metafóricos e que estruturam a concepção que cantadores têm acerca da cantoria¹¹.

As metáforas presentes no discurso sobre o repente são comumente ouvidas na cantoria. Observe as estrofes de Ismael Pereira e Zé Viola no 42º Festival de Violeiros do Norte e Nordeste, realizado em Teresina, no ano de 2015:

Zé Viola

Sei que eu sou mais pintor
E você não está pintando
Tô subindo no repente
E o seu verso está abaixando
É eu cantando e sorrindo
E você gemendo e chorando

Ismael Pereira

Mas vê se canta falando
Sobre a globalização
Sobre tecnologia
Ciência e evolução
Que cantoria rasteira
Não presta pra campeão

Zé Viola

Eu sei falar de Platão
Sócrates e poliglota
E amanhã alguém dirá
Pra me dar a maior nota
Zé Viola sem querer
Enforcou um idiota

Observe que Zé Viola usa as metáforas orientacionais para dizer que sua cantoria sobe e que a cantoria de Ismael Pereira desce e em seguida ainda é possível perceber a relação dessas metáforas com a felicidade do cantador, que canta sorrindo porque seu improviso sobe, ‘evolui’ e a tristeza de Ismael que, segundo Zé Viola, está gemendo e chorando porque seu verso não cresce. Quando Ismael pede para Zé Viola cantar a globalização, a tecnologia e a evolução, ele

¹¹Cabe a ressalva de que Zemp e Malkus (1979), ao analisar aspectos da teoria musical Are’are, observam que os sentidos de direção aplicados aos segmentos melódicos são o inverso dos conceitos ocidentais. As direções são coincidentes com as ocidentais, pois subir coincide com subir um coqueiro ou ‘para o topo’ de uma montanha; e descer, como nos valores ocidentais, é o mesmo que ir ‘para o fundo’, em direção ao mar. O que não coincide é a relação dessas direções com os segmentos melódicos, pois o agudo para os Are’are é descrito nos termos de ‘descer’ e ‘para o fundo’; enquanto o grave é descrito como ‘subir’, como ‘para o topo’. Como também, termos de localização são usados para descrever a música pelos Kpelle. Stone (1981) observa que os Kpelle usam imagens sonoras para explicar aspectos da vida. O mês do ano que coincide com ‘fevereiro’, por exemplo, é nomeado conforme o aspecto acústico sonoro produzido no caminho quando alguém anda sobre as folhas na estação seca. Além disso, a experiência humana é traduzida para a descrição do som, para fins expressivos. Um exemplo são as palavras: ‘sobre’, ‘embaixo’ e ‘dentro’ que são termos de localização no evento e que são usadas para descrever a música Kpelle. A concepção espacial é uma das dimensões da concepção do tempo da música. Além dela há a ênfase no movimento – movimento não é fundamentalmente linear – ou no processo e na natureza expansível do tempo presente.

está desafiando o outro cantador a cantar conhecimento, ou seja, mostrar que é informado e que estuda variados assuntos para cantar de improviso. Ele está mostrando que um verso evolui quando o cantador apresenta conteúdo, como dizem os cantadores quando o ‘cantador canta o mundo’, numa cantoria conseguindo dar conta de variados assuntos. Cantadores contam que é comum estudarem, decorando nomes difíceis, como as partes do corpo humano e se informando sobre assunto da atualidade, isso porque eles realmente encaram a apresentação como uma competição.

No Festival de Cantoria, em 2013, no município de Monsenhor Hipólito, Genivaldo Sousa, cantando uma oitava com Vitorino Bezerra, disse:

Genivaldo Sousa

Onde passa é taxado de cafona
Quando dá sugestão ninguém acata
Eu vou lhe expulsar da maratona
Só estou esperando a hora exata
Com chicote que eu fiz de couro cru
Vou tirar de uma vez seu calumbu
Num poeta pequeno como tu
Quando eu quero bater só Deus empaca.

Durante toda a apresentação de Zé Viola com Ismael Pereira os cantadores usaram expressões como ‘campeão’ (última palavra da estrofe de Ismael Pereira), o que evidencia mais uma vez que a cantoria é traduzida em termos da competição. Veja que Genivaldo Sousa faz algo semelhante, dizendo que vai tirar Vitorino Bezerra da maratona. O que quer dizer que Genivaldo Sousa vai tirar da competição, do campeonato, o seu companheiro de cantoria. Também é comum cantadores compararem as palavras improvisadas a instrumentos de bater, como o chicote de couro cru (no quinto verso de Genivaldo Sousa) e a corda. Alguns dizem que vão bater no outro “com as cordas da viola”. Zé Viola disse acima que “enforcou um idiota”. Não há nenhum contato físico na disputa entre dois cantadores, mas os termos metafóricos que explicam a cantoria são também os de uma briga em que há uma luta corporal.

Zé Viola, em entrevista concedida a mim, em 2013, comparou o cantador que canta de improviso com o vaqueiro que corre com o seu cavalo em meio à vegetação, em um caminho arenoso, por cima de pau e pedra. Enquanto o cantador que canta riscado é como um vaqueiro que corre no asfalto. Zé Viola usando essa metáfora explicava o quanto era injusto um cantador cantar riscado, enquanto o outro se esforça para cantar improvisado. Por outro lado, certa vez

ouvi um cantador usando a mesma metáfora para justificar porque preferia cantar no risco, porque preferia ser o vaqueiro que vai correndo em seu cavalo pelo asfalto.

É interessante que cantadores, ao passo em que estão em uma competição, não são rivais. A contradição nos remete a uma característica da metáfora, a de que a metáfora se aplica parcialmente a um conceito. A cantoria é entendida nos termos da corrida ou do duelo, mas ela não é nem um nem outro totalmente, assim justifico a contradição “cantadores são amigos de rivais”, para explicar isso evoco a metáfora da cantoria como troca. Observe a fala de Jefferson Silva: “A gente ‘troca’ compromisso; eu trago um cantador de uma cidade pra cantar aqui, e ele fica me devendo, tem que me levar pra cidade dele”.

Berliner (1994) narra situações em que instrumentistas do jazz, para conseguirem se destacar na profissão, buscavam alianças com aqueles que já eram renomados. George Duviver, por exemplo, escreveu uma carta ao músico renomado Coleman Hawkins, que morava a oito quarteirões de sua casa, enviando o seu número de telefone e endereço ao músico, que em seguida convidou-lhe a tocar de maneira informal e, tendo sido agradado pelo profissionalismo de George Duviver, convidou-lhe para uma apresentação. No jazz, o status de um jovem aumenta quando este consegue uma apresentação numa banda de renome, e uma das maneiras de conseguir isso é estabelecendo contato e aliança, por isso ser filho de músico, segundo o autor, facilita a inserção do jovem instrumentista em uma banda. Essa é uma das várias situações narradas por Berliner (1994) a respeito dos convites, alianças e status. Na cantoria, não basta somente ser um bom cantador e respeitar as regras do improviso, é preciso aliar-se e trocar convites, para tornar-se um profissional violeiro.

Cantadores se rivalizam no momento em que se apresentam na cantoria, os termos conceituais do duelo que definem a cantoria são limitados ao momento em que dois cantadores se posicionam frente a uma plateia para o desafio de trocas de palavras. Fora dali cantadores trocam convites.

Ano passado ele foi a um festival em Jaicós, do poeta Adailton Moura, e eu fiquei de fora, não deu pra me colocar. O poeta lá fez o festival, tinha muitas duplas, ele estava ‘devendo’ muito cantador nessa questão que eu lhe falei que a gente troca festivais. Ele levou ele e me deixou.

No trecho, Jefferson Silva está explicando que o irmão, Jairo Silva, fora convidado para um festival e ele não. Porque na ocasião o promovedor do festival, que também era um poeta, tinha dívida com outros cantadores e priorizou convidar os cantadores com os quais tinha dívida, por isso não houve a possibilidade de cantar duplado com o seu irmão, Jairo Silva, que recebera o convite. As expressões ‘devendo’ e ‘troca’ são palavras presentes no discurso do cantador quando

o poeta pretende se referir aos convites que tornam cantadores parceiros de outros cantadores com quem nas cantorias duelam. Violeiros aliam-se uns aos outros para consolidarem-se na profissão de cantador, pois os convites recebidos tornam o cantador devedor, mas também o faz cada vez mais conhecido na cantoria. Os convites auxiliam os cantadores na construção de uma carreira como profissional, contribuindo para a elevação de seu status.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A metáfora não é um recurso que está presente no repente e no discurso sobre ele, apenas. A metáfora define a cantoria e o discurso sobre a cantoria. Os dois são expressões metafóricas. A música é expressão metafórica porque concebe em outros termos a vida, os sentimentos e as relações; e a fala sobre a música é um movimento interpretativo de engajamento metafórico a respeito da música, que a classifica, a examina, a estrutura fazendo uso de termos de outros campos semânticos.

Se o fazer cantoria faz o cantador,¹² o falar sobre a música descreve e explica o que é a cantoria, permitindo compreender como cantadores entendem o que fazem. E as metáforas acionadas no discurso sobre a cantoria estruturam o fazer nos termos de outros campos semânticos e traduzem a cantoria, bem como permitem experienciar e vivenciar a cantoria, em termos do duelo, da competição, da corrida e da troca.

Neste artigo, apresentei de maneira resumida a perspectiva da etnomusicologia que se debruça no estudo do discurso sobre a música, sem isolar o conhecimento sobre a música – categorias, conceitos e a própria teoria – da vida social. Música e experiência verbal são vistas nas etnografias abordadas como atuantes na manutenção e na mudança da vida social. E, mais do que isso, a experiência verbal na música e sobre a música faz parte da performance social e estrutura a performance da música cantada, num movimento dialético, em que a performance musical também estrutura a maneira como os sujeitos concebem o que fazem, a sua teoria musical, externada no discurso. Por isso essa abordagem concebe a vida social como performance.

Nesse sentido, na análise do discurso sobre a música não isolo o valor semântico da palavra cantada, principalmente no que diz respeito à explicação de cantadores que entendem a cantoria como duelo. Pois, ao passo em que falam sobre isso, agem também assim na apresentação. A ação, nesse caso, não é a de dois homens brigando com contato físico, mas sim brigando com versos e evocando para o contexto da cantoria a metáfora do duelo, com termos

¹² Mais sobre teorias em que o sujeito faz e é feito, se constituindo no ato do fazer, ver Sautchuk (2012) e Di Deus (2014).

próprios do campo semântico da briga. Nesse caso a palavra é o ato. Se no discurso sobre a música, cantadores apresentam conceitos, categoria e teoria; na música eles os cantam, vivenciando, experienciando a teoria sobre a cantoria. Por isso, entendo que o que é dito em uma apresentação de cantoria, em versos, é a teorização da cantoria em ato, na prática.

Ao passo em que a cantoria é descrita em termos de duelo, de corrida, de competição, através da metáfora, ou seja, ao passo em que essas metáforas presentes no discurso de cantadores, bem como nos versos improvisados, são acionadas não apenas para descrever o que cantadores fazem e a maneira como fazem, mas também para estruturarem a cantoria como duelo; a cantoria é descrita apenas de forma parcial por essas metáforas, por que o campo semântico da cantoria faz intersecção com o campo semântico da corrida e do duelo – da competição – mas não é nem um nem outro. A cantoria é poesia, isso quer dizer que as metáforas acionadas no discurso para descrevê-la, não apenas descrevem a cantoria, mas estruturam-na, e também permitem com que os participantes da cantoria apresentem em que termos eles experienciam o que fazem.

A característica de parcialidade da metáfora, ou seja, o fato de a metáfora do duelo e da corrida não descrever totalmente a cantoria, nos leva a outra observação, a das relações de aliança entre rivais estabelecidas, principalmente, pela prestação e contraprestação de convites. Cantadores trocam convites, e essa metáfora contribui para que as relações entre cantadores sejam compreendidas em termos da troca. Ao passo em que trocam convites, cantadores estão aliando-se uns aos outros, fazendo fama e tornando-se um profissional violeiro. O limite da metáfora do duelo está no fato de cantadores serem amigos de rivais. Cantadores rivalizam-se no duelo, no entanto precisam ser amigos, aliam-se uns aos outros e trocam convites, o que contribui para a manutenção do seu status e para a manutenção de sua vida profissional.

O tópico *A fala e as metáforas sobre a cantoria* mostra como cantadores me apresentaram a cantoria, como um campo complexo, que não é composto apenas pelo improviso, mas que é poesia. É poesia, porque a cantoria é espaço para a criatividade, mas também nela habita o que é consensual; porque é espaço para antíteses não apenas no conteúdo do que se canta, mas também na vida: o improviso e o balaio, ser amigo e ser rival; a cantoria é poesia porque é metáfora da vida social, é performance de relações sociais.

Referências

AUBERT, Eduardo Henrik. 2007. *A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico*. Revista Antropológica, 50 (1): 271-320.

BERLINER, Paul F. 1994. *Thinking in jazz: The Infinite Art of Improvisation*. The University of Chicago Press: Chicago and London.

BLACKING, John. 1995. *Venda children's songs: a study in ethnomusicological analysis*. Chicago: University Of Chicago Press.

DI DEUS, Eduardo. 2014. *Quadrilhas juninas como um movimento de juventude em Rio Branco, Acre*. Sociedade e Cultura, 17(1):75-85.

FELD, Steven. 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

_____.1984. *Communication, Music, and speech about music*. Yearbook for Tarditional Music, 16: 1-18.

FELD, Steven; FOX, Aaron. 1994. *Music and language*. Annual Review of Anthropology, 23: 25-53.

INGOLD, Tim. 2001. "The poetics of tool use: from technology, language and intelligence to craft, song and imagination." In: *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. pp. 406-419. Londres e Nova Yorque: Routledge.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M. 2002. *Metáforas da vida cotidiana*. Coordenação de tradução: Mara Sophia Zanotto. São Paulo: Mercado das Letras.

LORTAT-JACOB, Bernard. 1998. *Prononcer en chantant*. Analyse musicale d'un texte parlé (Castelsardo, Sardaigne). L'Homme, 38(146):87-112.

MENESES BASTOS, Rafael José de. 1978. *A Musicologia Kamayurá: para uma Antropologia da comunicação no alto Xingu*. Brasília: Fundação Nacional do Índio.

_____.1995. *Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem*. pp. 9-73. Anuário Antropológico 93.

NETTL, Bruno. 1998. "An Art Neglected in Scholarship". In: *In the course of Performance*. The University of Chicago Press: Chicago and London.

SAUTCHUK, João Miguel. 2012. "Tornar-se poeta". In: *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Brasília: EdUnB,

SEEGER, Anthony. 2015. *Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify.

STONE, Ruth. 1981. *Toward a Kpelle Conceptualization of Music Performance*. The Journal of American Folklore, 94(372): 188-206.

TRAVASSOS, Elizabeth. 2008. *Um objeto fugidio: voz e 'musicologias'*. Música em perspectiva 1(1):14-42.

ZEMP, Hugo. 1978. *Aspects of 'Are'are Musical Theory*. Ethnomusicology, 23 (1): 5-48.