

Poesia, poder e resistência: a instrumentalização da cantoria no contexto das relações sociais e étnico-raciais do Nordeste entre o final do século XIX e início do XX

Gustavo Henrique Alves de Lima (FCL/UNESP-Assis)¹

Na tentativa de dar uma possível explicação para a origem da poesia, Nietzsche (2012) observa, em um dos tópicos de *A gaia ciência*, que, nos primórdios do nascimento da poesia, quando se deixou que o ritmo permeasse o discurso, tinha-se em mente uma grande utilidade. Qual seja: mediante o ritmo, “força que reordena todos os átomos da frase, que manda escolher as palavras e dá nova cor aos pensamentos”, assevera Nietzsche (2012, p. 104), “um pedido humano deveria se inculcar mais profundamente nos deuses”, ou seja, o ritmo ajudaria as pessoas a fazer com que seus desejos chegassem aos ouvidos dos deuses. Segundo o filósofo, percebendo esses e outros poderes da poesia, as pessoas

[...] desejaram tirar proveito daquela sujeição elementar que o ser humano experimenta ao escutar música: o ritmo é uma coação; ele gera um invencível desejo de aderir, de ceder; não somente os pés, a própria alma segue o compasso – provavelmente, as pessoas concluíram, também a alma dos deuses! Assim, procuraram *coagi-los* mediante o ritmo, exercendo um poder sobre eles: jogaram-lhes a poesia como um laço mágico. (NIETZSCHE, 2012, p.105 – grifo do autor).

Ao que tudo indica, a história desempenhou seu papel de mostrar tal poder de coerção da poesia, algo que foi se tornando cada vez mais nítido com o uso da poesia para narrar tanto os feitos dos heróis como as adversidades humanas. Embora nem sempre os autores das antigas histórias transmitidas com o auxílio da voz, como aqueles que transmitiam oralmente as canções de gesta, tivessem consciência do alcance de seu discurso, o fato é que esse alcance, segundo Paul Zumthor, consiste na “eficácia social do dizer poético, enquanto estiver presente no seio da coletividade reunida.” (ZUMTHOR, 1993, p. 156).

Dissertando sobre os méritos e deméritos dos “jograis” – artistas da voz situados um pouco abaixo dos trovadores na escala social ibérica – Thomas de Cobham incrimina o poder de que dispõem em decorrência de sua arte, asseverando que a maior parte desses artistas é condenável pelo efeito que seus discursos geram sobre os ouvintes, “pelo próprio excesso de prazer que assim provocam e pelas ações pecaminosas às quais induzem.” (COBHAM *apud* ZUMTHOR, p. 156). De acordo com Jean de Grouchy (*Apud*. ZUMTHOR, 1993) as canções de gesta foram concebidas para serem apresentadas na presença de idosos, trabalhadores e

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras da FCL/UNESP-Assis. Financiamento: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - Fapesp, processo n. 2022/02712-7.

peessoas comuns, quando eles descansavam de seu trabalho diário, com o objetivo de que ao ouvirem as desventuras vividas por outros, encontrassem alívio para enfrentar as suas próprias dificuldades e, em seguida, retornar às suas tarefas profissionais com mais vigor. Portanto, esse tipo de canto é considerado benéfico para a preservação do Estado.

A ideia de que a poesia exerce certo poder sobre o auditório é patente, se por um lado a poesia serviu, por muito tempo, para afirmar o poder do Estado sobre quem passivamente a ouvia, que passava a reproduzir, muitas vezes e talvez inconscientemente, seus silenciosos mecanismos de poder e dominação, por outro, os dominados, à medida que foram tomando consciência dessa relação vertical de poder, passaram a se utilizar das mesmas ferramentas poéticas do dominador para, direta ou indiretamente, obter reconhecimento e garantir um lugar na escala social.

Segundo José D'Assunção Barros (2004-5), independentemente de se concordar ou não com a hipótese de Nietzsche, sobre a origem da poesia, o fato é que a poesia tem sido frequentemente apropriada, no decurso da história, “como instrumento de poder, em outros casos como arena livre onde forças diversas se digladiam, onde são desencadeados tanto conflitos individuais internos ao homem como conflitos sociais que o circundam.” (BARROS, 2004-5, p. 1).

Foi nessa atmosfera de arena, como sublinha Barros (2004-5), que a poesia começou a ser instrumentalizada para a afirmação do poder na Península Ibérica por volta dos séculos XII e XIII, haja vista que, com o enfraquecimento dos vínculos feudais, a relação hierárquica entre trovadores – compositores de origem nobre – e jograis – artistas menos qualificados e de extração social inferior – tendeu a igualar-se, mas não sem conflitos, como destacou Joaquim Ventura ao observar que tais contradições se refletiram

[...] na lírica galego-portuguesa, quando os jograis passaram a disputar com os trovadores seu reconhecimento profissional e a resposta destes foi satirizá-los no exercício de sua superioridade estamental. Os gêneros utilizados eram, preferencialmente, a cantiga de escárnio e de maldizer e a tenção. Neles, a aparente crítica à qualidade musical escondia um ataque por razões de classe social. (VENTURA, 2017, p.61, trad. nossa).

Ao longo desse período, a “tenção” poética entre trovadores e jograis foi se tornando cada vez mais tensa, literalmente, de modo que se instaura, no campo da poesia trovadoresca, uma “guerra de representações” marcada pelo insulto e pela depreciação das alegadas habilidades poéticas do adversário. A título de ilustração, citemos algumas dessas ocorrências na cena trovadoresca ibérica. Em várias tenções tidas com o trovador Martin Soarez, o jogral

Lopo foi contundentemente rebaixado quanto às suas habilidades poéticas. Na tenção “Foi a cítola temperar”, Soarez diz que, tendo recebido dinheiro para cantar, assim que deu início à função, Lopo recebeu outro tanto para se calar: “mandaron-lh’ algo dar, en tal que a leixasse; e el cantou logu’ enton, e ar deron-lh’ outro don, en tal que se calasse”. Zombando das habilidades do mesmo jogral, na tenção “Lopo jogar, és garganton”, Soarez diz que um dia o jogral irá disputar com outro cantador que quebrará a cítola em sua cabeça: “irás un día cantar u che faran todo quebrar na cabeza o citolon”. E em outra ocasião, na tenção “Foi un dia Lopo jogar”, remete à ocasião em que o jogral Lopo teria desafinado na casa de um nobre em que fora se apresentar, tendo recebido como pagamento três coices na garganta por cantar mal:

Foi um dia Lopo jogar
a casa duñ infançon cantar,
e mandou-lhe ele por don dar
três couces na garganta,
e foi-lhe escasso, a meu cuidar,
segundo como el canta.
(Cantigas Medievais Galego-Portuguesas)

Nas entrelinhas desse debate, em que um nobre trovador exerce sobre o jogral uma espécie de “poder simbólico” por meio de uma “violência” também simbólica, ancorado no “capital simbólico” que julga possuir – origem nobre e expertise poética –, inscreve-se uma luta de representações não só com vistas à afirmação das habilidades poéticas, mas, sobretudo, pela afirmação da superioridade social. Segundo Chartier, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, as representações do mundo social “são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.” (CHARTIER, 1988, p. 17). Ainda discorrendo acerca das representações, Chartier observa que elas estão “sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação.”

Apontar no adversário aquilo que se distingue como defeito, como cantar mal, cantar desafinado, nesse universo dos trovadores especificamente, significa assumir uma postura classificatória e de distinção que é intencional, na acepção de Bourdieu (2007), segundo o qual, classificar negativamente consiste numa tentativa de desmobilizar o dominado no contexto da luta de representações: “Na luta e por exigências da luta é que funcionam princípios de divisão, indissolivelmente, lógicos e sociológicos que, ao produzirem conceitos, produzem grupos”, de modo que “O pretexto das lutas a propósito do sentido do mundo social

é o poder sobre os esquemas classificatórios e os sistemas de classificação que se encontram na origem das representações e, por conseguinte, da mobilização ou desmobilização do grupo.” (BOURDIEU, 2007, p.444).

Enredada nas entrelinhas do “processo civilizador” (ELIAS, 1990), a prática da violência física e verbal que marcou o período medieval, e que continuou sendo exercida simbolicamente por meio de classificações/representações negativas no contexto da tenção, começa a passar, no contexto ibérico, por um processo de normatização, como uma estratégia pensada para a contenção dos ânimos e manutenção da ordem social. Barros explica que, “o que hoje entendemos por normas de civilidade foi se consolidando através de um processo secular, onde a violência foi gradualmente adquirindo novas formas e limites normativos, bem como novos caminhos de expressão e de aparências de refinamento”. (BARROS, 2006, p.26). Assim é que, no trovadorismo das cortes ibéricas, impõem-se regras para a participação na disputa trovadoresca, a qual, depois de ganhar um caráter marcadamente satírico, passa a cultivar um tipo de “violência” tolerada e regrada pelas convenções poéticas impostas pelo poder real. Segundo Barros (2006), nesse cenário assim constituído,

estabelecem-se verdadeiros confrontos líricos entre os vários tipos sociais. Um vilão é livre para se opor a um trovador nobre nesta “arena dos trovadores”. O vilão deve se defender do jogral assoldado, da mais baixa extração social, com as mesmas armas poéticas. O nobre partidário da descentralização senhorial é livre para se opor, desde que líricamente, ao monarca centralizador. (BARROS, 2006, p.28).

Desde que “líricamente”, a violência pode ser exercida de forma bilateral. Assim, no período em tela, a violência real vai se disfarçando na forma de uma violência simbólica, na acepção de Bourdieu, ou seja, uma violência invisível, até certo ponto silenciosa, não material, mas que, sob as vestes da legitimidade sustentada pelas regras do jogo, continua fomentando o poder constituído através do “poder simbólico” exercido na pessoa do dominante – trovador – sobre o dominado – jogral – na arena poética.

Na acepção de Bourdieu (1989), o “poder simbólico” é uma espécie de poder invisível, “o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem.” (BOURDIEU, 1989, p.7-8). O poder simbólico de Bourdieu não está diretamente ligado ao Estado ou a qualquer instituição repressora, porque, na verdade, “o poder simbólico é aquele que não se mostra como um poder, não aparenta ser um meio de coerção, é o poder em que o indivíduo não sabe ou não se apercebe que está sendo dominado.” (SOUZA, 2014, p.140).

Já a “violência simbólica”, segundo Bourdieu (1989), é exercida pelo “poder simbólico”:

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os sistemas simbólicos cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados.” (BOURDIEU, 1989, 11).

Temos ainda na disputa lírica ibérica outra questão fundamental para a compreensão do processo de dominação simbólica sobre o adversário/dominado, no caso, o jogral. Trata-se do conceito de “campo” desenvolvido por Bourdieu. Aquele que pretende adentrar o universo do “trobar” precisa ter as credenciais necessárias, o chamado capital simbólico – conhecer as regras do jogo, ter habilidade poética à altura do adversário, origem nobre etc. – para frequentar com sucesso esse “campo” cultural específico, a cena trovadoresca. Mas o que se coloca aqui é que aquele que luta para entrar e permanecer em um determinado “campo” tem uma motivação, mesmo que oculta, e dessa forma, como numa espécie de acordo implícito, entra também numa relação de poder com o adversário/dominador.

A tenção passa a ser, então, um espaço onde as relações de poder vão perdendo verticalidade à medida que os jograis, apesar de considerados inferiores artisticamente, vão conquistando espaço na cena trovadoresca, demonstrando suas credenciais, respondendo o adversário à altura: busca-se reconhecimento artístico, mas busca-se também ascensão social, e foi exatamente por esse motivo que a tenção foi ganhando cada vez mais um matiz de luta social. Quando começam a responder no mesmo tom ao nobre trovador, impõem certa resistência à violência simbólica, que agora, já percebida e menos consentida, vai deixando cada vez mais perceptível seu desejo de se manter no comando através de acordes muito mais sisudos, ao que o resiliente jogral começa a responder no mesmo tom.

Na cena cultural brasileira de meados do século XIX e início do XX, a tenção, vinda com os colonizadores, também prosperou, mantendo inclusive a métrica e o sentido da luta, mas alistando novos agentes e absorvendo novas dicções, principalmente africanas, embora a maioria dos folcloristas que recolheram textos de antigas cantorias, entre o final do século XIX e início do XX, não tenha se demorado na descrição dessa importante contribuição, limitando-se a transcrever alguns fragmentos de pelejas entre cantadores negros, brancos e mestiços de forma pitoresca.

A longa descrição da cena trovadoresca ibérica que antecede esta seção justifica-se pelo fato de que a cantoria nordestina se dá praticamente nos mesmos moldes daquela, inclusive no tocante à luta de classes e com um pano de fundo histórico semelhante em muitos aspectos, sendo um deles o ingresso de elementos de origem africana na arte do improviso, os quais tiveram que enfrentar muitos dos preconceitos experimentados pelos jograis ibéricos, mas com um agravante: a maioria desses negros era ainda cativa ou recém-egressa da escravidão, algo que deixava essa população um pouco mais vulnerável à violência simbólica exercida pelos cantadores brancos ou mestiços na linha de combate.

No Nordeste brasileiro, além do capital cultural herdado da tradição ibérica, a maioria dos cantadores costumava alegar, antes de apresentar-se nas vaquejadas e nas fazendas da região, descender de grandes nomes da cantoria, ressaltando, inclusive, em que condições e por quem foram contratados para cantar. Esse auto classificar-se na presença do público, dava certo status e os diferenciava de outros cantadores menos afamados, inclusive dos negros, que começavam a ingressar na Cantoria, trazendo consigo inclusive seus ritmos e instrumentos, como o pandeiro, por exemplo, que era usado nas Emboladas de Coco pelos africanos, uma modalidade musical considerada inferior à cantoria.

No século XVIII, bem no finalzinho do ciclo do gado ou ciclo do couro, destacaram-se figuras como Fabião das Queimadas, poeta negro e escravo do Rio Grande do Norte que comprou sua liberdade, de sua mãe e de sua sobrinha com o dinheiro que ganhou nas suas apresentações públicas. Nesse período foram compostas muitas gestas narrando a história de bois que se perderam nas serras e capoeirões, escapando das buscas dos vaqueiros. Em uma de suas composições, e que nos chegaram através da recolha de folcloristas como Luís da Câmara Cascudo, intitulada *Romance do boi da mão de pau*, Fabião emprega a perseguição ao boi da mão de pau pelos vaqueiros como metáfora da violência sofrida durante a perseguição aos negros fugidos. Em uma das primeiras estrofes, algemado, o “boi” reclama o direito à defesa:

Sei que não tenho razão,
Mas sempre quero falá,
Porque, além d'eu estar preso,
Querem me assassinar...
Vossamercês não ignorem;
A defesa é naturá... (CASCUDO, 2000, p. 110).

A ideia difusa pela pseudociência de que o negro não tinha habilidade para as coisas da cultura e do intelecto, e que não podia opinar em questões de interesse da nação, foi reiterada

muitas vezes durante uma disputa entre um cantador negro e um branco ou mestiço, como nesta peleja em que Romano do Teixeira recebe o cantador negro Inácio da Catingueira com estes versos: “No lugar onde eu habito,/Negro fugido não pia”. Ou seja, no lugar em que um cantador pertencente à casta dos hábeis trovadores da Serra do Teixeira se apresenta, não há lugar para negros.

Romano: Inácio o que andas fazendo
Aqui nesta freguesia,
Quede o teu passaporte,
A tua carta de guia,
No lugar onde eu habito,
Negro fugido não pia. (ATAÍDE, 1939, p. 1),

Inácio, escravo do fazendeiro Manuel Luís, responde:

Inácio: Seu Romano eu sou cativo
Não nego aquilo que sou
Quando vou para uma festa
Foi meu senhor quem mandou
E quando saio escondido
Ele sabe para onde eu vou. (ATAÍDE, 1939, p. 1).

Nestas estrofes introdutórias da famosa peleja entre o cativo Inácio da Catingueira com Romano Caluête, ocorrida em Patos/PB, em 1874, uma questão logo se impõe: o fato de que, mesmo às vésperas da Abolição, um negro que se aventurasse no universo da cantoria nordestina ou em qualquer outro espaço reservado às elites locais, não teria boa recepção, ainda mais neste caso em que o rival de Inácio é um cantador renomado, possuidor de um capital cultural que o autoriza a se auto classificar como o melhor entre os cantadores e (des)classificar o outro na presença do público, exercendo, desse modo, uma espécie de poder e violência simbólica em um contexto de lutas materiais e simbólicas travadas após a Independência e a Abolição entre negros, mestiços e marotos (colonizadores portugueses).

Às vésperas da Abolição da escravidão, uma realidade caótica começava a se formar na região Nordeste do Brasil. Os indivíduos negros recentemente libertos, ou prestes a alcançar sua liberdade, passaram a ser encarados como uma ameaça pela sociedade dominante. Isso ocorria porque a perspectiva deles se juntarem às fileiras daqueles que buscavam conquistar seu espaço em uma sociedade extremamente instável e incerta sobre seu futuro.

Essa época foi marcada por confrontos e embates, tanto físicos quanto simbólicos, em que a população negra lutava por seus direitos, sua autonomia e sua afirmação como sujeitos plenos na sociedade brasileira. As barreiras enfrentadas eram não apenas de ordem material,

relacionadas à falta de recursos e oportunidades, mas também de ordem simbólica, com a necessidade de desconstruir estereótipos e preconceitos arraigados.

Considerando-se a Cantoria como um campo cultural em que uma ação social também é colocada em prática, temos que o ato de (des)classificar o adversário negro por meio de ofensas e insultos não pode ser atribuído unicamente à figura singular do cantador que exerce o poder simbólico sobre o rival. Bourdieu entende que não é viável buscar compreender a ação social a partir do testemunho dos indivíduos, dos sentimentos, das explicações ou reações pessoais do sujeito, pois o que se deve procurar, para uma efetiva compreensão de manifestações dessa natureza, é a estrutura historicizada que se impõe sobre os gestos e os pensamentos.

Assim, com Bourdieu, entendemos que a ação de aviltar o adversário negro (o dominado), no âmbito da instituição Cantoria, deve ser analisada não apenas como uma deliberada escolha do agente que insulta (o dominante), mas de todo um sistema histórico que foi construindo, ao longo da escravidão, uma imagem negativa desse negro, de modo que, ao exercer a violência simbólica sobre este, o cantador branco ou mestiço só está dando continuidade a uma estrutura de poder e dominação construída historicamente. Assim, esse indivíduo que se coloca como ocupando um lugar de dominação na escala social e na arte do improviso, é produto das relações entre as condições da existência, as práticas e as ideologias, apontadas por Bourdieu (1992, p. 188-190) como as matrizes determinantes desse indivíduo.

Referências

- ATAÍDE, J. M. de. **Peleja de Romano e Inácio da Catingueira (Completa)**. Recife: s. n., 1939.
- BARROS, J. D'Assunção. Poesia e poder: o trovadorismo galego-português no século XIII. **Portuguese Studies Review**, v.12. n.2, p.1-24, 2004-5. Disponível em: <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA472005122&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=10571515&p=IFME&sw=w&userGroupName=anon%7E6bc81131>. Acesso em: 10/10/2021.
- BARROS, J. D'Assunção. O trovadorismo medieval ibérico e a violência simbólica. Séculos XIII e XIV. **Estudos Ibero-Americanos**, v.32, n.2, p.25-42, dez. 2006. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/1355>. Acesso em: 10/10/2021.

- BARROS, J. D'Assunção. A prostituta como agente de circularidade no trovadorismo ibérico (séculos XIII e XIV). **Revista Ártemis** – Estudos de Gênero, Feminismos e Sexualidades, n. 2, p. 55-70, jul. 2005.
- BOURDIEU, P. **A distinção**: crítica social do julgamento. Trad. Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, P. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996.
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CASCUDO, L. da C. **Vaqueiros e cantadores**. Folclore poético do sertão do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- CHARTIER, R. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1988.
- CHARTIER, R. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, v.11, n.5, p. 173-190, 1991.
- NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SLATER, C. **A vida no barbante**: a literatura de cordel no Brasil. Trad. Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- VENTURA, J. El insulto literario entre trovadores y juglares como instrumento de defensa gremial. Su reflejo en la lírica medieval galego-portuguesa. **Medievalia**, v.20, n.1, p.61-86, 2017. Disponível em: https://pdfs.semanticscholar.org/d094/04b894b14c65c51aba24bda82b8eb45bd529.pdf?_ga=2.13094335.924257619.1633948936-1934581279.1633948936. Acesso em: 11/10/2021.
- ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.