

## **SABERES SOBRE O FAZER: representações sociais de repentistas sobre o repente**

Maria do Rosário Carvalho, Dra. (Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

Antonio Roazzi, PhD. (Universidade Federal de Pernambuco)

**ORIGENS DO CORDEL:** O cordel, ou 'literatura azul'surgiu, como fórmula editorial, na França do século XVII, com a finalidade de fazer circular livros de baixo preço, que eram divulgados em grande número pela venda ambulante. Mas, apesar desta característica editorial e comercial de divulgação maciça, não é verdade que tais livros fossem dirigidos especificamente para um público rural e de cultura popular. O 'corpus' do cordel era composto por textos de origens diversas e visando públicos particulares, sendo os gêneros mais vendidos as obras de instrução e edificação religiosa, seguidos pelas guias para a conduta e a devoção, as sagradas escrituras, principalmente Evangelhos e Salmos, as narrativas bíblicas, os cânticos e as loas de Natal, a literatura romanesca e jocosa, as vidas dos santos, os romances de cavalaria, os contos de fadas e as peças satíricas sobre as condições de vida e profissões. Particularmente entre os livros do gênero instrucional estavam os abecedários e silabários, civilidades e aritméticas, tratados de ortografia e caligrafia. Há, contudo, divergências entre os registros históricos de inventários destas obras nas tipografias, onde a liderança dos livros religiosos sobre os de ficção coincide com a reforma católica ao longo do século XVII, de que o cordel foi poderoso auxiliar, imprimindo em grandes quantidades e a melhor preço que os concorrentes, textos devocionais genéricos destinados a alimentar a piedade. Tanto os textos de ficção como parte dos religiosos eram formas simplificadas dos textos eruditos, é o que comprovam pesquisas de historiadores, como relata Chartier (1990), através do rastreamento de cordéis famosos dos séculos XVII e XVIII, que tinham suas origens em obras eruditas do século XV, moralizantes ou divertidas. Esta estratégia de apropriação estendeu-se até o início do século XIX, e incluía também os livros de práticas, tão

logo expiravam os direitos do primeiro editor. Nesse movimento, os editores selecionam obras de interesse dos leitores, as de ficção obedecendo estruturas narrativas descontínuas e repetitivas, vindo a ser tais estruturas textuais o elemento unificador do conjunto, qualquer que fosse o gênero. Observadas algumas diferenças de tratamento entre os editores, regra geral eles interviam nos textos ficcionais, multiplicando-lhes os capítulos. Também simplificavam-lhes a forma, pela supressão de relatos considerados supérfluos e de descrições de características sociais ou de estados psicológicos de personagens. Simplificações são feitas também nas estruturas frasais, pela supressão de orações intercaladas e relativas, e de adjetivos ou advérbios. Em resumo, o que é contemporâneo do leitor, no cordel, não é o conteúdo do texto, mas sua forma. A característica da única estampa, na capa ou logo nas primeiras páginas, instaura a relação da ilustração com o todo do texto e não com alguma das suas partes, indicando uma compreensão possível.

Ao longo do século XVIII a clientela dos livros de cordel foi se popularizando e ruralizando, deslocando-se das suas características iniciais, citadinas e sobretudo parisienses. E foi Valetim Jamerey-Duval, na França do século XVIII, que inaugurou a forma de contar aos iletrados as proezas dos personagens, por vezes declamadas do alto de uma tribuna. Assim, no século XVIII a expressão 'livro de cordel' passa a designar, sobretudo entre os editores, os contos e os romances a circular na zona rural, levados até lá pelos vendedores ambulantes, entre tantas outras quinquilharias. Desse modo, apesar da permanência das vendas, nas cidades e nos burgos, por livreiros e outros comerciantes, foi assim que as elites começaram por desprezar os livros de cordel, seja pela condenação dos seus textos, seja pelo descuido de sua forma. Mas, a despeito dessa crítica pelos notáveis, sua circulação é alimentada por todo um mundo mediano das sociedades urbanas.

Seguindo a França, a Inglaterra, já no século XVII e também a Espanha, a partir do século XVIII, multiplicaram o comércio dos pequenos livros entre um vasto público. Na Espanha tal difusão adquire contorno próprio, através de ambulantes cegos, que cantam seus textos em verso por ocasião das vendas.

E foi esta tradição ibérica, cantada, que perpetuou-se no Brasil, até as formas como hoje as conhecemos, dos cantadores e violeiros.

O REPENTE: Sob essa rubrica do cordel encontra-se o repente, um verso feito de improviso, instantaneamente, na agilidade mental do repentista, oferecido ao consumo dos presentes. Também é conhecido como improviso. Fazer repente é a arte de falar elaborando idéias, dentro de métrica e rima rigorosas. (Ribeiro, 1995). Segundo o mesmo autor, há três categorias de repentista: o aboiador, o embolador e o violeiro. O aboiador é o repentista que improvisa em quadras ou sextilhas, seguidas do 'aboio', num ritmo manso e dolente. Verseja sobre temáticas do campo, enquanto maneja o gado. Já o processamento cognitivo do embolador é mais acelerado, no ritmo da embolada. As emboladas constituem-se geralmente de quadras (e raramente de sextilhas) com o último verso terminando em á ou ar. Quanto ao violeiro, é o representante máximo do repente, cantando numerosos gêneros e variados temas, desde as louvações à natureza, ao bom, ao belo, até as críticas sociais.

Os gêneros do repente são vinte e quatro, os quais, com as subdivisões, totalizam oitenta e dois, todos sistematizados rigorosamente quanto ao número de versos por estrofe, ao número de sílabas por verso e quanto às seqüências estruturais das rimas dentro da estrofe. Por exemplo, nas quadras (estrofes de quatro versos), os esquemas de rimas podem ser AABB, ABAB, ABBA ou ABCB; nas sextilhas, o estilo mais consagrado do repente, as estrofes de seis versos podem trazer as rimas nos seguintes esquemas: AABBCC, AABCCB, ABABAB, ABABCC, ABACCB, ABBAAB, ABBABA, ABBCAC, ABCABC, ABCBAC, ABCBDB. (Ribeiro, 1995, p. 23-25).

Os repentes são apresentados sempre por dois violeiros, alternadamente, e as alternâncias também seguem normas. Como se não bastasse todo este requinte, cada gênero tem suas propriedades específicas, como por exemplo na 'desmancha', cujos versos têm a disposição da décima (ABBAACCCDDC), em sete sílabas, e cuja dinâmica consiste em fazer e desmanchar. O primeiro repentista cria a décima, cantando os versos de um a dez, e em seguida seu parceiro desmancha-a, do décimo ao primeiro verso, e vice-versa. Vejamos um exemplo de

desmancha feito em tradicional peleja entre Sebastião de Enedina e Zé Euzébio (Ribeiro, 1995; Cascudo, 1984):

Sebastião:

- 1 – Uma casa gotejenta
- 2 – Duas meninas chorando
- 3 – Três crianças acalentando
- 4 – Quatro mulher ciumenta
- 5 – Cinco molho de pimenta
- 6 – Seis relhos de couro cru
- 7 – Sete praga de urubu
- 8 – Oito chalé de parteira
- 9 – Nove velha cozinheira
- 10- Dez cantador como tu.

Zé Euzébio:

- 1 - Dez cantador como tu.
- 2 – Nove velha cozinheira
- 3 - Oito chalé de parteira
- 4 - Sete praga de urubu
- 5 - Seis relhos de couro cru
- 6 - Cinco molho de pimenta
- 7 - Quatro mulher ciumenta
- 8 - Três crianças acalentando
- 9 - Duas meninas chorando
- 10–Uma casa gotejenta.

O cantar dos violeiros requer, além da prodigiosa memória e agilidade mental, uma interação harmoniosa do violeiro com o parceiro, numa evolução com o tema e uma comunicação com a platéia. Nesta dinâmica, temas podem ser sugeridos pela audiência, sobre o qual o violeiro improvisa. Isto é o 'mote'. O mote pode ter de um a quatro versos, com sete ou dez sílabas, que o repentista utiliza para completar a décima por ele improvisada e, além do mais, dentro de regras rigorosas. Assim, o mote de uma ou de duas linhas deve constituir o final da estância; o de três ou quatro poderá ser posto pelo repentista no final da estrofe ou diluído de várias formas. Por exemplo, no mote de quatro linhas apenas os dois versos iniciais são desmembrados, ficando os dois restantes no final da décima. Já no mote de três linhas, o repentista intercala apenas o primeiro verso do terceto, como exemplificado por Ribeiro (1995, p. 90-91):

“Lourival Batista, glosando o mote ‘A parte que iluminou’:

Entre o gosto e o desgosto,  
O quadro é bem diferente:  
Ser moço é ser sol nascente,  
Ser velho é ser um sol-posto.  
Pelas rugas do meu rosto,  
O que eu fui hoje não sou.  
Ontem estive, hoje não estou,  
Que o sol ao nascer fulgura,  
Mas ao se por deixa escura  
A parte que iluminou.”

A partir desta breve descrição sobre o repente, suas formas e regras, constata-se a genialidade dos repentistas em termos de rapidez de raciocínio e de habilidades extraordinárias de manipular os sons, nas suas rimas. Esta consciência fonológica privilegiada dos repentistas já recebeu atenção em estudos anteriores, pelas implicações que tal consciência fonológica tem revelado para a aquisição das correspondências entre som e grafia, em estudos com crianças e alfabetizando em geral. (Roazzi e Dowker, 1989).

Mas, apesar de um interesse emergente a respeito das habilidades cognitivas e lingüísticas dos repentistas, ainda não se tem um conhecimento sobre os processos de produção de repentes, de uma perspectiva dos próprios poetas. Seria interessante saber, por exemplo, o que pensam os poetas repentistas sobre sua produção, como percebem-na e de que maneiras a articulam em relação à cultura, em sentido amplo. Por entender que as impressões dos próprios sujeitos são relevantes para avançarmos na compreensão de questões subjacentes ao tema, resolvemos dar a palavra aos violeiros, num estudo de representações sociais do repente, a fim de aproximarmos-nos de aspectos psicossociais do contexto desta produção literária.

**REPRESENTAÇÕES SOCIAIS: teoria e método:** Considerando que um estudo psicossocial pressupõe o objeto na sua complexidade, não podemos

considerar o concreto de forma autônoma, mas circunscrito àqueles que compartilham concepções, percepções, intuições, sensações. Decorre dessa condição, que o potencial de simbolização, intrinsecamente humano, torna-se processo em ato, no cotidiano de um indivíduo, numa cultura, num espaço e num tempo determinados. Assume as características da pertença social do sujeito, dos grupos com os quais interage, do modo pelo qual as experiências são vivenciadas na prática, filtradas nos sonhos, crenças, emoções (Teves, 1992). Neste sentido, o real é também – e sobretudo – a interpretação que dele fazemos, e ‘o concreto’ é a organização possível de sínteses sempre provisórias, através das quais experiências são apropriadas e interpretadas, continuamente, através da práxis. Apreender este dinamismo, na pesquisa, não é tarefa simples, pois implica abordar a atividade simbólica como síntese possível a cada contexto concreto.

Um grande marco na busca da compreensão do espaço simbólico, e de seus processos e mecanismos como construções sociais e históricas, é a teoria das representações sociais, proposta por Moscovici (1978) no campo da psicologia social. As representações sociais, segundo este autor e seus colaboradores, são uma forma de conhecimento socialmente elaborada e partilhada, um saber prático, pelo qual o objeto adquire seu sentido na experiência que sobre ele constrói o sujeito, em suas relações e interações cotidianas. A representação social, pois, não é um reflexo da realidade, mas uma construção mental do objeto, inseparável da atividade simbólica do sujeito, tributária de sua inserção na totalidade social (Herzlich, 1972). Na atividade representativa, apreender os objetos, o mundo, significa neles intervir, construí-los ao nível simbólico a partir da inserção concreta do sujeito no tempo e no espaço (Jodelet, 1984, p. 364):

*Mesmo uma representações bem simples, funda-se num processo de elaboração cognitiva e simbólica e vai orientar as condutas. É nesta perspectiva que a noção de representação inova em relação aos outros modelos psicológicos: ela coloca em relação processos simbólicos e condutas.*

Por outro lado, a representação de um dado objeto singulariza-se pelas articulações que a constituem. Assim, um mesmo objeto terá sentidos iguais, diferentes, complementares ou antagônicos, em sua síntese ou em suas partes, tendo em vista a experiência concreta e histórica que dele têm os indivíduos, nos grupos a que se vinculam ou que têm como referência. Nesta lógica, as

representações são sociais por espelharem, ratificando ou retificando, as relações que definem as identidades numa dada totalidade social. Sintetizam códigos, esquemas interpretativos, valores, normas, símbolos, construídos e sedimentados na história que marca as estórias de indivíduos e grupos em suas relações concretas. Nesta perspectiva, as representações sociais são produto e processo, estruturadas e estruturantes na (e da) práxis, bem como no (e do) indivíduo. O repente, como qualquer outro objeto social, tem seus sentidos estruturados neste saber prático, em contínua gestação nas trocas de informações, experiências e relações do cotidiano.

**A PESQUISA: SUJEITOS** - Os sujeitos deste estudo foram doze violeiros repentistas, do sexo masculino, de naturalidade nordestina, com escolaridade elementar e baixo nível sócio-econômico. As entrevistas foram realizadas na cidade de Teresina, Estado do Piauí, na sede de uma de suas Associações.

**ENTREVISTAS** - Foram realizadas entrevistas semi-estruturadas, onde o sujeito estava a sós com o pesquisador. Tinha liberdade de tempo para expressar-se livremente a partir de questões geradoras, as quais eram introduzidas em momentos oportunos, de forma a obter informações sobre as temáticas de interesse da presente pesquisa. A abordagem inicial era feita com a pergunta 'como o senhor se tornou poeta?' Em seguida era perguntado 'como é que o senhor faz seus versos?' No decorrer da conversa, e conforme surgiam oportunidades, o pesquisador ia fazendo comentários que permitissem captar onde o poeta exercita sua arte, como, por que razão e com que objetivos. E também sobre as percepções que tem do seu trabalho em relação à literatura, à arte, à cultura, à educação.

Este tipo de entrevista é conduzido pelo entrevistado, portando-se o pesquisador com uma 'atenção flutuante' para, através das deixas do sujeito, ir colocando os temas que quer ver abordados. Desta forma, nem todas as questões recebem a mesma ênfase por todos os sujeitos. Ao final da entrevista, era perguntado 'o senhor acha que para ser poeta é preciso ter o que?'

**ANÁLISES DAS ENTREVISTAS:** Com base em Bardin foi realizada uma análise de conteúdo, do tipo temática, na qual se privilegia o agrupamento das respostas dos sujeitos em torno dos temas que foram recorrentes. Deste modo, o grupo de doze violeiros foi subdividido em três subgrupos, segundo suas concepções sobre as origens de sua habilidade poética, sendo o primeiro subgrupo

identificado com a concepção inatista quanto à construção do conhecimento, o segundo com a concepção behaviorista e o terceiro com a concepção interacionista. As respostas características do primeiro subgrupo são frases do tipo 'já nasci poeta', ou 'só faz poesia quem nasce com o dom poético'. Os sujeitos do segundo grupo afirmam que se tornaram poetas 'ouvindo os outros', 'com esforço', 'assistindo apresentação de amigos e aprendendo com eles'. Já os sujeitos cujas respostas agrupamos em torno do pressuposto interacionista, eram os que davam respostas assim: 'nasci com este dom e aperfeiçoei, melhorei'. A resposta a seguir é especialmente interessante: 'ouvi um disco de uma dupla famosa e gostei. Daí comecei ouvir programas de rádio e, em um ano e pouco eu fazia versos do jeito deles. Aí procurei a Associação, comecei a estudar sobre cordel, comecei a tocar viola... até hoje.'

Quanto às percepções sobre seu processo de produção de versos, estas são baseadas também nos pressupostos inatista, behaviorista ou interacionista, pois alguns violeiros responderam que seu verso 'fluiu naturalmente', 'com a força do espírito', 'nos momentos de inspiração', 'improvisado, brincando'. Outros consideram que o programa que fazem no rádio 'serve de treino'. Outros, ainda, que 'a inspiração vai chegando da imaginação', 'finco a mente naquilo e vou fazendo'.

Um tema interessante, abordado por alguns sujeitos, foi quanto à concepção de trabalho e à concepção de violeiro como trabalhador. Parece que estes sujeitos não concordariam com o verso de Raul Seixas, que diz que 'a formiga trabalha porque não sabe cantar', a julgar por respostas como esta: 'eu faço profissão de viola, não tenho trabalho há dezoito meses'. O que isto significa? Que mesmo com a cantoria feita 'profissão', ainda assim ele não se vê como trabalhador? Sem dúvida que os arquétipos da lenda 'A Cigarra e a Formiga' estão bem entranhados em nossa cultura, como se depreende de outras falas: 'eu trabalho mesmo é em outra arte, de pedreiro'. Obtivemos relato de desavenças na família, no início da carreira: 'quando comecei minha família dizia que isso é profissão prá vagabundo. Causei polêmica com a família da minha mulher, era recém-casado, com cunhados, sogra, sogro, com meus pais... achavam que eu ia matar a família de fome. Mas hoje vivo independente.' A culpa de 'ser cigarra' revela-se nesta outra fala: 'agora prá ser um cantador de carreira tem que saber fazer um plano de vida. Ele tem que trabalhar, prá quando ficar velho não sofrer... gozou a vida toda e no final ele perdê, se



decepcionar, ninguém vê mais ele. Então se ele se preparou na juventude dele, quando ele chegar na velhice todo mundo olha pra ele porque ele venceu na vida. Num país capitalista a gente tem que vê isso, se não trabalhar e não se preparar cedo vai sofrer depois, pagar depois.'

Na resposta de outro sujeito, há a separação clara da cantoria como trabalho e como lazer: 'Tudo que eu canto é improvisado. Sento prá brincar e faço verso numa brincadeira, mas para alguém receber aquilo na grandeza de um trabalho, eu tenho que ir para um local a convite, eu ao lado de um companheiro, sempre de dupla.'

Sobre a finalidade de sua produção, estes sujeitos vêm-se cantando versos para: (1) obter satisfação; (2) ganhar dinheiro; (3) levar uma mensagem. Estas mensagens, por sua vez, são classificadas em: (A) louvações 'cantar o que é belo e bom'; (B) noticiário 'para divulgar fatos acontecido'. E são vistas com funções de: (A) deleitar os ouvintes; (B) permitir acesso alternativo à informação; (C) conscientizar/defender o público.

Quanto às razões por que produzem versos, verificam-se dois campos distintos de percepções, em torno das idéias de prazer e de obrigação. Alguns violeiros respondem que cantam pelo prazer de cantar: 'canto prá satisfazer meu ego, porque o cantador se não cantar ele chora'; 'prá mode matar um desejo que eu tenho, que é uma invocação'. Por outro lado, os que vêm a cantoria como missão, expressam-se assim: 'é um dever do poeta'; 'se a natureza me deliberou com a grandeza da poesia, eu recebi como uma graça... então com essa graça em meu poder eu tenho que fazer aquilo que está em mim... que é uma fonte que brota.'

Quanto aos temas do repente, os sujeitos se referem à natureza, aos sentimentos, aos problemas pessoais, aos acontecimentos. Cada um destes motivadores gera um estilo específico de poesia, que eles denominam como 'louvação', 'sátira política' ou 'narrações'.

Os sujeitos entrevistados reconhecem seu público-alvo de forma bem precisa, classificando-o a partir de algumas características: (1) habitantes do interior ou das periferias das cidades; (2) sem acesso aos meios de comunicação; (3) pessoas 'mais simples', de pouca instrução. Vejamos estas categorias expressas em alguns techos de entevistas: 'Escrevo para a massa geral, que gosta e aprecia e são

fanático pela poesia'; 'o cordel é uma forma de levar cultura às pessoas mais simples'; 'gosto de cantar sátira política, falando da realidade brasileira prá esse pessoal que não tem acesso à comunicação'; 'acho que nós violeiros devemos levar também para o povo do interior a realidade da vida brasileira.'

Além das percepções intrínsecas ao processo mesmo da produção e divulgação dos versos através das cantorias, os depoimentos fornecem-nos também suas percepções sobre as interseções do cordel com a literatura, a arte e a cultura. Depreende-se das falas que os sujeitos possuem conceitos 'expandidos' de literatura, arte e cultura, considerando os versos de repente parte integrante destas construções humanas: 'cada povo tem uma cultura e nós dependemos das deles como eles dependem da nossa, porque nenhuma cultura está perfeita'; 'cada trabalho é uma parte de uma arte, que juntando cada trabalho com os outros de outros artistas, é uma arte completa'; 'eu faço uma coisa e você faz diferente, às vezes a sua é mais bonita mas tem menos resistência do que a minha, a minha tem mais personalidade e ela permanece mais, a sua é mais frágil e desaparece logo'.

Ao mesmo tempo, estes poetas percebem as resistências sociais ao cordel como arte/literatura legítima, tanto por parte dos 'eruditos' como dos 'leigos', no seu dizer: 'não sei se os literários gostam da literatura de cordel'; 'as pessoas em geral não vêm o repente como literatura, de modo geral não dão importância o cordel'; 'todo nordestino tem a ver com cordel, embora não assumam; há cordelistas que negam.' Para lidar com esta realidade adotam um postura conciliatória, que delimita o espaço do cordel ao mesmo tempo em que fazem-no ilimitado, incomparável, acima de qualquer outro. Exemplo da postura de delimitação é esta: 'é importante para a literatura popular.' Exemplos da concepção de 'universalidade' estão em falas como estas: 'você vê, os sonetos mais lindos que nós temos por aí foram escritos em horas e horas de luta, a pessoa tendo que mudar um verso que não estava correto. E o cordelista canta uma noite inteira criando ali no momento, sem saber ler, sem saber nem o que é uma sílaba, ele metrificando e rimando.' Nota-se que há uma super valorização do repente e do repentista, que parece originar-se da primazia que 'o dom' ocupa em relação à aprendizagem, nas concepções destes sujeitos. Sendo o dom de origem divina, este é perfeito, e embora a 'poesia cabouca' possa conter erros, aquela produção (pelas vias do dom) está acima de qualquer outra.

Ao final da entrevista, o pesquisador buscava explicitar o conflito entre a dualidade 'dom - aprendizagem', reformulando a última questão: 'prá ser poeta é preciso ter estudos, dom, o que é?' Diante desta questão os sujeitos tentavam manter-se fiéis à postura anteriormente assumida, fosse a inatista, a behaviorista ou a interacionista, mas sem conseguir abrir mão do pressuposto do 'dom' em nenhuma delas. A força deste pressuposto, permeando as três posturas referidas, estão demonstradas nos textos a seguir, montados exclusivamente a partir das próprias falas dos sujeitos, buscando encadeá-las numa seqüência linguisticamente coesa e coerente.

**POSTURA INATISTA:** É preciso só Deus consentir que ele seja poeta, porque tem poeta analfabeto, o Z. L. por exemplo, que fez de improviso este verso sobre o tema Testamento: Adão foi feito de barro/ Eva duma costela/ Adão juntou-se com ela/ Fez o primeiro pecado/ Depois de ter terminado/ Chegou o arrependimento/ Disse: Eva, tá sem jeito!/ Cumo já fiz, já tá feito/ Diz o Velho Testamento.

O "L. P.", de Codó, canta três vezes mais do que eu e não conhece nem o 'a'. Conheço poetas que só assina o nome com o dedo e canta divinamente, que você ouve dizer que o homem é formado. É preciso ter dom e inspiração. Porque você tendo o dom, mas sem inspiração você não consegue fazer nada. Mas com o dom e a inspiração que surgiu na mente, dependendo do fato e da mensagem, aí você vai... Porque o dom é perfeito, mas aquilo que se faz aforçando a natureza é outra coisa completamente diferente.

**POSTURA BEHAVIORISTA:** O artista é aquele elemento que faz uma coisa por uma questão de modelagem, ele se modelou, se preparou para aquilo, ou recebeu de um Ser supremo uma força forte para que ele pudesse fazer aquilo.

**POSTURA INTERACIONISTA:** O dom em primeiro lugar, o estudo é bom prá aperfeiçoar, mas se não tiver o dom não dá pra ir prá frente nem com estudo. O poeta já nasce com essa capacidade, agora prá fazer melhor, prá fazer e corrigir, precisa de aprender um pouco... as letras. E depois um pouco de estudo na datilografia. Outrora eu não ligava importância história nenhuma, vamos dizer, 'geral'. De um certo tempo prá cá eu fiquei observando, curiando um pouco, inclusive eu tenho 'arma' lá em casa além de mim, livros dos meus filhos, inté eu uso o dicionário brasileiro.

Mas a poesia é muito importante, tanto faz o poeta ser culto, como ele ser analfabeto. Agora prá ser um bom poeta na época de hoje, ele tem que ter estudo. Anteriormente você podia ser um poeta só com o dom, mas estava sujeito a críticas. Mas a crítica em tempos dantes não era uma coisa muito problemática como é hoje. Hoje é um problema muito grande você ser criticado no meio elitizado ou no meio popular. O violeiro que estuda ele tem mais assunto. Por exemplo, se eu conheço Geografia, eu tenho mais facilidade de escrever esse assunto em verso. Se eu conheço História Geral, História do Brasil e tudo, posso desenvolver esse trabalho em versos. Então prá isso o estudo serve, mas o que vale mesmo é o dom.

Tem gente que às vezes tem idéia, tem veia poética, mas prá tudo precisa escola. Ainda bem que a poesia 'cabouca', o cordel, tem direito ao erro, mas mesmo assim o sujeito precisa de escola, porque todo mundo precisa de ajuda. Sem a sabedoria divina não há poesia, ninguém ensina, mas não é por isso que o sujeito não precise de algum orientador. É preciso que a gente, vamo dizê assim, oriente ele: 'Eu nasci prá ser poeta/ No braço dessa viola/ E no campo da poesia/ Eu sou aluno de escola. E se você disser comigo é Pelé batendo bola, aí eu encerro aqui, prá o sujeito saber que viola vai dar com escola, vai dar com bola. Isso na questão de facilitar aqueles que quer seguir o ramo, porque ele tem a ver mas muitas vezes ele não sabe como é que coloca aquelas sílabas que vai fazer a rima, o verso. É fazer a chave e dar o sabor do verso, lá, matar a charada propriamente dita. Não existe curso prá cordelista, eu pelo menos não sei ensinar. Eu posso lhe ensinar a metrificar, a rimar, eu posso lhe ensinar a desenvolver um tema, mas eu nunca vou poder lhe dar uma criatividade que lhe permita fazer versos na hora, enquanto você pensa.

**CONSIDERAÇÕES FINAIS:** Constata-se nessas representações a prevalência do 'dom', que, em paralelo ao estudo, deixa sobrar a este último a reservada função de informação, de ilustração, que é buscada nos meios mais próximos, ainda que elementares, tais como os livros didáticos dos próprios filhos. Observa-se também uma concepção 'instrumental' desse 'estudo', seja através do exercício de correção de letras, seja através do registro mecânico, pela datilografia. Em resumo, perfeito é o 'dom', não a poesia, seja ela erudita ou 'cabouca', que, em sendo cordel, pode até conter erros, sem perder em valor, porque é coisa que vem de dentro, da inspiração. Portanto, se vem 'de dentro', vem de Deus, por isso

mesmo 'o cordel está acima da cultura', como disse um deles. Esses resultados corroboram os pressupostos de Moscovici (1978) quanto às relações pervasivas entre informações do universo reificado e do senso comum, pois indicam que as representações desses sujeitos ancoram-se no pressuposto inatista do 'dom'.

## **BIBLIOGRAFIA**

- BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1979.
- CARVALHO, M. R. F. **O Outro Lado do Aprender: representações sociais da escrita no semiárido norte-riograndense**. Natal: UFRN, Tese de doutoramento, 1997.
- CASCUDO, L. C. **Vaqueiros e Cantadores**. São Paulo: Ed. Itatiaia, 1984.
- CHARTIER, R. Textos e Edições: a literatura de cordel. In: Chartier, R. **A História Cultural – entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil Ed., 1990, p. 165-187.
- KANDEL, L. Reflexões sobre o uso da entrevista, especialmente a não-diretiva e sobre a pesquisas de opinião. In: M. Thiollent. **Crítica metodológica, Investigação Social e enquete operária**. São paulo: Polis Ed., 1982.
- MICHELAT, G. Sobre a utilização da entrevista não-diretiva em Sociologia. In: M. Thiollent. **Crítica metodológica, Investigação Social e enquete operária**. São paulo: Polis Ed., 1982.
- MOSCOVICI, S. **A Representação Social da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- \_\_\_\_\_. L'ère ds représentations sociales. In: Doise e Palmonari (Eds). **L' étude des représentations sociales**. Paris: Delachaux e Niestlé, 1996.
- PRINS, G. História Oral. In: Peter Burke (org). **A Escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP Ed., 1992.
- RIBEIRO, P. **A Casa do Cantador**. Teresina: Halley Gráfica e Editora, 1995.
- RIBEIRO, P. **Nos Caminhos do repente**. Teresina: Halley Gráfica e Editora, 1995.
- ROAZZI, A. e A. Dowker. Consciência Fonológica, rima e aprendizagem da leitura. **Psicologia: teoria e pesquisa**, 5, nº 1, p. 31-35, 1989.
- TEVES, N. O Imaginário na configuração da realidade social. In: Teves, N. (org.). **Imaginário Social e Educação**. Rio de janeiro: Gryphus, 1992.