

Vitor Rebello Ramos Mello

Memórias repentinas:  
a construção poética do Nordeste pelos repentistas da Feira de São Cristóvão (RJ)

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, para obtenção do título de Mestre em Memória Social, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Memória Social, área de concentração Ciências Humanas. Linha de Pesquisa: Memória e Patrimônio.

**Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dra. Andréa Lopes da Costa Vieira**

Rio de Janeiro – RJ  
2012

Mello, Vitor Rebello Ramos.

M527 Memórias repentinas : a construção poética do nordeste pelos repentistas da Feira de São Cristóvão (RJ) / Vitor Rebello Ramos Mello, 2012.  
211f. ; 30 cm + CD-ROM

Orientador: Andréa Lopes da Costa Vieira.

Dissertação (Mestrado em Memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

1. Feira de São Cristóvão (RJ). 2. Poesia popular – Brasil, Nordeste. 3. Repentistas – Brasil, Nordeste. 4. Cantoria – Brasil, Nordeste. 5. Memória coletiva. 6. Migração rural-urbana 7. Identidade social. 8. Memória - Aspectos sociais. I. Vieira, Andréa Lopes da Costa. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. III. Título.

CDD – 398.209813

Vitor Rebello Ramos Mello

**MEMÓRIAS REPENTINAS: a construção poética do Nordeste pelos repentistas da  
Feira de São Cristóvão (RJ)**

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, para obtenção do título de Mestre em Memória Social, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Memória Social, área de concentração Ciências Humanas. Linha de Pesquisa: Memória e Patrimônio.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Andrea Lopes da Costa Vieira (Orientadora) – PPGMS/ UNIRIO

---

Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Amir Geiger – PPGMS/UNIRIO

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Edlaine de Campos Gomes – PPGMS/UNIRIO

---

Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Carlos Nazareno Ferreira Borges – PPGCSO/ UFES

Rio de Janeiro, 13 de abril de 2012

A José “Duda” Viana, *in memoriam*



## AGRADECIMENTOS

Quero expressar meus agradecimentos  
 Primeiramente à Andrea, professora  
 Minha paciente orientadora  
 Compreensiva até os últimos momentos  
 Pelos mestres e seus ensinamentos  
 A memória é mais socializada  
 A experiência é mais compartilhada  
 No Programa de Pós-Graduação  
**Agradeço a vocês de coração**  
**Pela ajuda ao trabalho dedicada**

Aos amigos da Feira Nordestina  
 Centro de Tradições Luiz Gonzaga  
 Lugar de memória que não se apaga  
 Patrimônio que a todos desatina  
 George Marley e Etemilton, gente fina  
 Erivaldo, o rei da xilo talhada  
 Leônidas e Edilson, camarada  
 E Lucenna, gestor do Pavilhão  
**Agradeço a vocês de coração**  
**Pela ajuda ao trabalho dedicada**

Mas também não posso deixar de lado  
 O apoio da família, incontestável  
 Seu suporte sempre será louvável  
 Por isso quero dizer – Obrigado!  
 Priscila que tem sempre me inspirado  
 E sua família bem amada  
 À vida que deve ser bem gozada  
 Ao repente, do norte, campeão  
**Agradeço a vocês de coração**  
**Pela ajuda ao trabalho dedicada**

Também sou grato à **Coordenadoria  
 De Aperfeiçoamento do Ensino  
 Superior**, de cujo patrocínio  
 A bolsa amenizou minha agonia  
 Dos colegas de mestrado, a harmonia  
 Surge grande amizade consagrada  
 Da conversa mais séria à engraçada  
 Os melhores momentos feitos são  
**Agradeço a vocês de coração**  
**Pela ajuda ao trabalho dedicada**

Um agradecimento especial  
 Aos astros da Praça dos Repentistas  
 Da herança poética são artistas  
 Moisés Belarmino e Elias Cabral  
 Tem Zé Duda e também o Zé Sinval  
 Seu Miguel, tua viola é assanhada  
 A presença de Viana é lembrada  
 Não vou me esquecer de Mestre Azulão  
**Agradeço a vocês de coração**  
**Pela ajuda ao trabalho dedicada**

Ninguém imagina como eu quero bem a isto, como acho isto bonito! Êste sol que não se cansa de nos dar beleza e fartura e dengue às nossas mulheres, palavra que, às vêzes, tenho vontade de o adorar porque é verdadeiramente um deus! Qual literatura! Se vocês querem poesia, mas poesia de verdade, entrem no povo, metam-se por aí, por êsses rincões, passem uma noite num rancho, à beira do fogo, entre violeiros, ouvindo trovas de desafio. Chamem um cantador sertanejo, um dêsses caboclos destorcidos, de alpercatas e chapéu de couro, e peçam-lhe uma cantiga. Então, sim.

Poesia é no povo. Poesia para mim é água em que se refresca a alma e êsses versinhos que por aí andam, muito medidos, podem ser água, mas de chafariz, para banhos mornos em bacia, com sabonete inglês e esponja. Eu, para mim, quero águas fartas – rio que corra ou mar que estronde. Bacia é para gente mimosa e eu sou caboclo, filho da natureza, criado ao sol.

**Palavras de Sílvio Romero no discurso de recepção de Osório Duque Estrada na Academia Brasileira de Letras (apud MOTA, 1961).**

Poeta é aquele que tira de onde não tem, e bota onde não cabe.

**Pinto do Monteiro, cantador paraibano.**

## RESUMO

MELLO, Vitor Rebello Ramos. **Memórias repentinas: a construção poética do Nordeste pelos repentistas da Feira de São Cristóvão (RJ)**. 2012. 210 páginas. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2012.

Orientadora: Dra. Andréa Lopes da Costa Vieira

Os repentistas nordestinos são poetas que vivem do dom de criar versos improvisadamente em feiras, festas e festivais. Representantes da tradição poética nordestina, transmitem através da oralidade valores, saberes, desejos e histórias de sua população. Portadores da memória coletiva do Sertão, estes poetas (re)produzem o *habitus* das suas pequenas cidades do interior onde quer que estejam, atualizando essa tradição à conjuntura cosmopolita dos grandes centros urbanos. Trazida na bagagem dos migrantes nordestinos para o Rio de Janeiro durante a última metade do século XX, a arte da cantoria constituiu-se como um dos pilares fundadores da Feira Nordestina do bairro de São Cristóvão, também conhecida como *Feira dos Paraibas*. Manifestação cultural importante na adaptação do nordestino na capital fluminense, o repente amenizou a dor e a saudade de muitos migrantes que se encontravam longe de casa, dos costumes, da mesa e do trabalho no campo. Sendo assim, esta pesquisa tem como principais objetivos analisar o desenvolvimento da arte da cantoria na Feira durante as últimas seis décadas e sua importância para a população de nordestinos migrados; e avaliar também como a (re)produção de memórias do Nordeste através dos poetas-improvisadores atua na representação de uma suposta "identidade nordestina", assumida pelo **Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas** – nome oficial da Feira de São Cristóvão – atualmente um grande equipamento urbano incorporado à Prefeitura do Rio de Janeiro, ponto turístico mais visitado da cidade.

Palavras-chave: Memória Coletiva. Cantoria nordestina. Feira de São Cristóvão. Identidade nordestina.

## RESUMÉ

MELLO, Vitor Rebello Ramos. **Mémoires soudaines: la construction poétique du Nord-Est brésilien pour les trouvères de la Feira de São Cristóvão (RJ)**. 2012. 210 páginas. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2012.

Orientadora: Dra. Andréa Lopes da Costa Vieira

Les trouvères du nord-est brésilien sont des poètes qui vivent du don de créer des vers improvisés dans des foires, fêtes et festivals. Représentants de la tradition poétique du nord-est, ils transmettent à travers l'oralité des valeurs, des savoirs, des désirs et des histoires de sa population. Porteurs de la mémoire collective du Sertão, ces poètes (ré)produisent l'*habitus* des leurs villages de l'intérieur n'importe où ils sont, en actualisant cette tradition à la conjoncture cosmopolite de grands centres urbains. Apporté à Rio de Janeiro dans les bagages des migrants du nord-est pendant la dernière moitié du vingtième siècle, l'art de la « cantoria » s'est constitué comme l'un des piliers fondateurs de la « Feira Nordestina » du quartier de São Cristóvão, également connue comme « Feira dos Paraíba ». Manifestation culturelle importante pour l'adaptation des migrants du nord-est à Rio de Janeiro, le « repente » a apaisé la douleur et la nostalgie de ceux qui se rencontraient loin de ses coutumes, de la table et du travail à la campagne. Ainsi, cette recherche a comme objectifs principaux : analyser le développement de l'art de la « cantoria » dans la Foire pendant les six dernières décennies et son importance pour la population de migrants du nord-est ; et évaluer aussi comme la (ré)production des mémoires du Nord-Est, à travers les jongleurs-improvisateurs, joue dans la représentation d'une hypothétique « identité nordestina », assumée par le **Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas** – le nom officiel de la Foire de São Cristóvão –, actuellement un grand équipement urbain incorporé à la Mairie de Rio de Janeiro, et le point touristique le plus visité de la ville.

Mots-clés : Mémoire Collective. Cantoria Nordestina. Identité Nordestina Foire de São Cristóvão.

## LISTA DAS FAIXAS DO CD-ROM

Exemplo de cantoria nº 1 – Elias Cabral e Zé Duda. Áudio, 1min. Página 150.

Exemplo de cantoria nº 2 – Elias Cabral e Zé Duda. Áudio, 42 seg. Página 151.

Exemplo de cantoria nº 3 – Miguel Bezerra e Moisés Belarmino. Vídeo, 2 min 35 seg. Página 153.

Exemplo de cantoria nº 4 – Duda Viana e Miguel Bezerra. Áudio, 1min 30seg. Página 156.

Exemplo de cantoria nº 5 – Zé Duda. Áudio, 1min 23 seg. Página 160.

Exemplo de cantoria nº 6 (Mote: Imagine o Brasil ser dividido/ e o Nordeste tornar-se independente) – Miguel Bezerra e Duda Viana. Áudio, 2min 50 seg. Página 169.

Exemplo de cantoria nº 7 (Loa: Meu cavalo morreu ontem/ minha mulher no mesmo dia/ do cavalo sinto saudade/ da mulher sinto alegria/ cavalo bom é difícil/ mulher ruim tem todo dia) – Miguel Bezerra e Duda Viana. Áudio, 2min 13 seg. Página 172.

Exemplo de cantoria nº 8 (Canção: o vaqueiro e o motorista) – Áudio, 3min 43 seg. Página 174.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO – ORALIDADE E MEMÓRIA.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO I – MEMÓRIA E PATRIMÔNIO.....</b>	<b>34</b>
1.1 A Memória na Ordem do Dia.....	34
1.2 A Construção do Campo da Memória Social.....	44
1.3 O Conceito Ocidental de Patrimônio.....	52
1.4 Uma Nova Concepção de Patrimônio: O Intangível/Imaterial.....	62
<b>CAPÍTULO II – A FEIRA DE SÃO CRISTÓVÃO: PATRIMÔNIO DE CARIOCAS E NORDESTINOS.....</b>	<b>70</b>
2.1 A Feira Nordestina, Foi Assim Que Começou.....	73
2.2 De Feira dos Paraíbas a Centro de Tradições Nordestinas.....	89
2.3 O Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas: Patrimônio de Cariocas e Nordestinos.....	104
<b>CAPÍTULO III – MEMÓRIAS REPENTINAS DA FEIRA DE SÃO CRISTÓVÃO.....</b>	<b>120</b>
3.1 O Lugar do Repente na Nova Feira de São Cristóvão.....	120
3.2 O Repente na Feira.....	135
3.3 A construção poética do Nordeste pelos repentistas da Feira.....	167
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>184</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>189</b>
<b>APÊNDICES E ANEXO.....</b>	<b>200</b>
<b>Apêndice A.....</b>	<b>200</b>
Fotos: antes, durante e depois da Nova Feira de São Cristóvão.	
<b>Apêndice B.....</b>	<b>207</b>
Relação de vídeos e reportagens com os cantadores da Feira de São Cristóvão	
<b>Anexo A.....</b>	<b>209</b>
Nova Feira de São Cristóvão: cordel de José João dos Santos (Mestre Azulão) para a inauguração da nova reforma do Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas	

## INTRODUÇÃO: ORALIDADE E MEMÓRIA.

A palavra oral não dá rascunho  
Manoel de Barros<sup>1</sup>

### *A língua como suporte da memória*

Conta-se que entre os gregos da Antiguidade era comum vincular aos deuses paixões, erros, desvios do espírito, atitudes mentais e intelectuais e demais sentimentos. Fenômenos de ordem psicológica eram constantemente objetos de culto. Apareciam sob a forma de forças sagradas, ultrapassando e extravasando o homem no mesmo momento em que este sentia a presença delas em seu âmago. Dentre eles, havia no panteão grego uma divindade com nome de função psicológica extremamente elaborada que parece ser especial por tratar-se de um conjunto de operações mentais complexas capazes de atingir grandes categorias psicológicas, como o tempo e o *eu*, e cujo domínio pressupõe bastante esforço, treinamento e exercício. A esta divindade eles chamavam por *Mnemosýne*, a memória.

Sua sacralização apontava exatamente o preço que lhe era dado em uma civilização de tradição puramente oral, como era a Grécia antes da difusão da escrita, entre os séculos XII e VIII a.C. Mãe das Musas, cujo coro ela conduz e com as quais por vezes se confunde, *Mnemosýne* preside a função poética. Possuído pelas Musas, o aedo – poeta, cantor e músico – era o intérprete de *Mnemosýne*, como o profeta o era de Apolo. Cegos, ambos possuíam em comum o mesmo dom da “vidência” que lhes permitia enxergar além do visível, a realidade que escapa ao olhar dos humanos. Visualizavam tudo o que foi, tudo o que é e tudo o que será. Porém, enquanto o profeta projetava-se para o futuro, o aedo orientava-se para o passado. Não o seu passado individual, mas o “tempo antigo”, a idade heróica do tempo original.

Como a deusa-memória, o poeta tinha características muito especiais. Conhecia o passado por se fazer presente nele. A memória o transportava para o coração dos acontecimentos antigos em seu próprio tempo. Sua narrativa reproduzia a série de acontecimentos aos quais ele assistia na mesma ordem em que se sucediam. Para ele, versificar era recordar. A grande capacidade de sua memória não se devia apenas pelos traços que definiam a inspiração pelas Musas, como o dom divino, mas também pela dura preparação e exaustiva aprendizagem do seu estado de vidência. A improvisação durante o canto também era elemento importante e, de maneira nenhuma, excluía fidelidade à tradição

---

<sup>1</sup> Retirado do filme SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA. 2009

poética preservada entre gerações. Pelo contrário, as próprias regras de composição oral exigiam do poeta não apenas esboços de temas e de narrações, mas uma boa técnica de dicção para pronta utilização que comporta o uso de expressões tradicionais, de combinações já fixadas e de receitas de versificação estabelecidas. Mnemotécnicas que os poetas desenvolviam a base de alongadas recitações, exaustivamente repetidas com o coração.

Assim, era através dos aedos que se transmitia e se fixava o repertório de conhecimentos que permitiam ao grupo social decifrar seu passado. Os poetas eram os arquivos lendários de uma sociedade sem escrita. Ordenavam o mundo dos heróis e dos deuses, sem preocupação histórica ou exigências administrativas. Suas lembranças não procuravam situar os acontecimentos em um quadro temporal, mas atingir o fundo do ser, descobrindo a realidade primordial da qual saiu o cosmo e que permitia compreender o devir em seu conjunto. Os poetas eram os homens que guardavam as genealogias, estabelecendo à lista dos agentes humanos e divinos que definem as famílias, o país, a descendência, a hierarquia, enfim, as diversas tradições lendárias, matéria das narrativas míticas que apenas eles tinham acesso. Para eles, o tempo associava-se às relações de filiação, de modo que o passado não era ritmado por uma *cronologia*, e sim por *genealogias*. Desta maneira, a evocação do passado não fazia reviver o que não mais existia, uma volta ao longo do tempo, mas proporcionava um distanciamento do mundo visível, do universo humano, através do afastamento do presente. O privilégio que *Mnemosýne* conferia ao aedo era a possibilidade de entrar e sair livremente de outro mundo. O passado aparecia como uma dimensão do além.

\*\*\*

Iniciar este trabalho acadêmico lembrando a divinização da memória helênica e sua relação com a poesia parece ser uma estratégia interessante, afinal, como afirma Jean-Pierre Vernant (1990), o retorno à Grécia antiga, berço da civilização ocidental, raramente soa exagerado. Se por um lado, as obras criadas pelos gregos se mostram bastante “diferentes” daquelas que formam o nosso universo espiritual, a ponto de podermos analisá-las com olhares distanciados, por outro lado, elas não nos são estranhas como de outras culturas. Transmitiram-se até nós por diversas maneiras e ainda encontram-se vivas nas tradições culturais as quais não cessamos de nos ligar. O homem grego está tão afastado quanto próximo de nós, de modo que podemos, sem grandes obstáculos, estabelecer uma comunicação com ele, compreender a linguagem que fala em suas obras, atingir seus conteúdos mentais, as formas de pensamento e de sensibilidade, os modos de organização do



querer e dos atos, ou seja, o conjunto de elementos que constituem sua “arquitetura do espírito” (VERNANT, 1990: 4).

Como bem explicado pelo helenista francês, a arte de contar (e cantar) histórias tem, na Grécia, origens milenares, como em tantas outras culturas do mundo. Cantar poeticamente em versos as narrativas, de tempos imemoriais ou de tempos históricos, é prática comum nas sociedades predominantemente orais e mesmo nas chamadas “sociedades letradas”, onde adquirem novas funções. Como mostrado entre os gregos, o poeta é um ator social importante, adquirindo até mesmo ares místicos, por ser o porta-voz da memória e do passado de uma – ou mais – cultura. Cabe a ele o dom de compor e transmitir o conhecimento, de religar a vida presente às vidas passadas. Certamente é grande a distância que separa as formas arcaicas de memória das atuais, porém, um elemento continua o mesmo: a memória é sempre revivida pela oralidade.

No Brasil, encontramos um modelo de arte poética especialmente identificada com a região Nordeste que se assemelha aos aedos da Antiguidade. A denominada *arte da cantoria* desenvolveu-se durante séculos em torno das populações que povoaram o sertão e boa parte do agreste nordestino, cuja principal atividade econômica era a pecuária e a agricultura. Herdeira direta da tradição trovadoresca ibérica, a cantoria constituiu-se na mais importante e influente fonte de informação e entretenimento do homem sertanejo até meados do século XX (RAMALHO, 2000: 88). Nesse sentido, talvez seja comparável apenas aos folhetos de cordel, manifestação poética irmã da cantoria, bebedora da mesma fonte, mas que se difere, principalmente, pela sua materialidade gráfica, isto é, pelo seu caráter impresso, e pela sua criação não improvisada.

Responsável pela introdução da viola e da rabeça no Brasil, instrumentos bastante populares em Portugal e Espanha desde o século XVI, a cantoria nordestina tal como a conhecemos hoje situa suas origens em meados do século XIX na região do Sertão do Rio Pajeú, uma extensa área que inclui os estados da Paraíba, Pernambuco e Ceará (FONSECA & CHAVES, 2005; TAVARES, 2008). Justamente, é o seu específico conjunto de regras, estilos poéticos e tradições que regem a profissão dos cantadores, poetas-trovadores que perambulam de cidade em cidade, cantando em versos próprios e alheios, assim definidos por Luís da Câmara Cascudo na obra *Vaqueiros e Cantadores*, escrita em 1937:

O que é o Cantador? É o descendente do Aedo da Grécia, do rapsodo ambulante dos Helenos, do Glee-man anglo-saxão, dos Moganis e metris árabes, do velálica da Índia, das runoias da Finlândia, dos bardos armorianos, dos escaldos da Escandinávia, dos menestréis, trovadores, mestres-cantadores da Idade Média. Canta ele, como há séculos, a história da região e a gesta rude do Homem. É a epea grega, o barditus germano, a gesta

franca, a *estória* portuguesa, a xícara recordadora. É o registo, a memória viva, o Olám dos etruscos, a voz da multidão silenciosa, a presença do Passado, o vestígio das emoções anteriores, a História sonora e humilde dos que não têm história. É o testemunho, o depoimento (...) (1984b: 126).

Posteriormente, o folclorista complementa a descrição em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*:

É um representante legítimo de todos os bardos, menestréis, *glee-man trovères*, *meistersängers*, *minnesingers*, escaldos, dizendo pelo canto, improvisado ou memorizado, a história dos homens famosos da região, dos acontecimentos maiores, as aventuras de caçadas e de derrubadas de touros, enfrentando os adversários nos desafios que duram horas ou noites inteiras, numa exibição assombrosa de imaginação, brilho e singularidade na cultura tradicional (1988: 189).

Embora os escritos de Cascudo digam respeito à cantoria de viola das primeiras décadas do século XX – época em que as primeiras estradas de rodagem, a luz elétrica, o rádio e os jornais davam punham fim do isolamento do Sertão –, eles ainda permanecem bastante esclarecedores, pois, apesar de ter sofrido diversas transformações desde então, a arte da cantoria manteve suas principais características. Isto é, os cantadores continuam contando com suas extraordinárias memórias, capazes de armazenar os melhores versos, as mais belas canções e as dezenas de modalidades poéticas de seis, sete, oito, dez ou mais versos, extremamente rígidos em métrica e rima. Da mesma forma, esses menestréis continuam vivendo da admirável capacidade de produzir poesia improvisadamente. O verso feito na hora, rigorosamente metrificado, bem rimado, no calor da ocasião, na frente da plateia, dito à face de um fato momentâneo ou a propósito de uma pessoa presente. Pois, o que interessa para este trabalho é justamente essa contradição da cantoria de ter de ser rígida, mas ao mesmo tempo, renovada. Um código com pilastras que não se alteram, mas que se renovam de forma diferente. Contudo, antes de entrar em detalhes sobre a problemática desse estudo, é preciso conceituá-lo, bem como seus protagonistas.

#### *A tradição oral nordestina*

Para a arte dos cantadores, o momento do improviso consiste o seu ponto alto. Prática milenar e sem fronteiras, o verso feito *de repente* encontra no nordeste brasileiro um sotaque próprio, incorporando temáticas variadas, num exemplo poético da multiplicidade da nossa cultura. Pela rápida capacidade de raciocínio e criação poética, acostumou-se chamar esses artistas de *repentistas*. Entretanto, deve-se salientar que o termo repente indica, em sua

essência, a arte de improvisar versos, em qualquer ritmo, ao som de qualquer instrumento. Cantadores de viola, emboladores de coco, rabequeiros, aboiadores, calangueiros, *rappers* e *hip hopeiros*, partideiros das rodas de samba, palhaços dos grupos de reisado, dentre outros “versadores” de diferentes manifestações culturais. Todos esses praticam o repente e, nesse sentido, participam de uma cultura muito ampla (TAVARES, 2008). Porém, para efeitos deste trabalho, o termo *repentista* dirá respeito somente aos violeiros da cantoria, visto que, esta associação atingiu uma proximidade semântica quase metonímica, tornando-se quase impossível desvincular a terminologia da atividade poética dos cantadores nordestinos.

Assim, faz-se necessário assumir desde o princípio que a capacidade poética do improviso é comum em muitas culturas do Brasil e do mundo. No entanto, mais importante para este momento é compreender os fatores que fizeram com que o modelo poético advindo da tradição medieval fosse conduzido, aclimatado e ressignificado no nordeste brasileiro, região que acabou se consolidando como o maior polo nacional de produção da chamada “poesia popular” (LUYTEN, 1984). Um vasto e diversificado território onde, seguramente, se estabeleceu tamanha relação entre ambiente e cultura poética que nos permitiria tomar de empréstimo o lirismo de Jackson do Pandeiro, um dos maiores ícones musicais nordestinos, para dizer que naquela região, a poesia encontra-se tão presente que até “o sapo canta na lagoa/ sua toada improvisada em dez pés”<sup>2</sup>.

Na realidade, trata-se de um somatório de diferentes motivos de ordem social, econômica, política e histórica que fizeram com que a poesia ganhasse força em solo nordestino. Região cultural e geograficamente diversa, o Nordeste sediou de maneira estável o encontro de europeus, africanos e indígenas durante tempo suficiente para que as influências fossem reciprocamente absorvidas, sobretudo às relacionadas à oralidade. O próprio ambiente social favoreceu a difusão da poesia popular através de cantorias em grupo ou de forma escrita. De acordo com o folclorista Manuel Diégues Júnior, fatores de formação social contribuíram para que a literatura de cordel e a cantoria se difundissem por lá. A organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros, as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais, as lutas familiares, dentre outros fatores, criaram oportunidades para que se verificasse o aparecimento de grupos de cantadores como instrumentos do pensamento coletivo e das manifestações da memória popular (1975: 6).

---

<sup>2</sup> Cantiga do Sapo. Buco do Pandeiro/ Jackson do Pandeiro.

Já para o antropólogo Darcy Ribeiro (1995), a fecundidade da produção poética sertaneja resulta, principalmente, das celebrações e festas regionais ocasionadas pelas vaquejadas, formas de cooperação entre vaqueiros para a recuperação e separação do gado. A qualidade adaptativa do sertanejo ao semiárido brasileiro – decorrência da miscigenação de brancos pobres e mestiços oriundos dos núcleos litorâneos, com grupos indígenas dos sertões – é traduzida pelas numerosas festividades em torno do ciclo do gado, e também, do calendário religioso. Estas comemorações proporcionam ocasiões regulares de convívio entre as famílias de vaqueiros de que resultam festas, bailes, casamentos, enfim, ambiente propício para o aparecimento de cantadores, emboladores e rabequeiros. Poetas que versam sobre a vida no campo, a cultura do gado, a fé cristã e tanto outros temas que encantam a população sertaneja.

Tradicionalmente filhos de cidadezinhas interioranas, onde as relações familiares e sociais fundamentam-se muito mais através do contato verbal do que nas grandes cidades, os cantadores vivenciam desde pequenos uma realidade onde se respira poesia. Oriundos, em geral, de famílias de vaqueiros e agricultores, esses artistas são normalmente incentivados a ingressar no repente desde cedo por familiares, compadres ou amigos chegados. Aprendem, assim, a transmitir através da oralidade valores, saberes, desejos, sentimentos, costumes e histórias de sua população, enfim, aquilo que o sociólogo Pierre Bourdieu define como *habitus* (2000): todo o conjunto dos saberes e do saber-fazer, conjugados a uma dimensão de um aprendizado passado e que se acumulam em todos os atos de conhecimento realizados no passado e no presente. Isto é, sistemas estruturados que tendem a conformar e orientar a ação, mas na medida em que são produtos das relações sociais, tendem a assegurar a reprodução dessas mesmas relações objetivas que o concebem. Em suma, normas, princípios sociais e valores que asseguram a adequação entre as ações do sujeito e a realidade objetiva da sociedade como um todo<sup>3</sup>.

Justamente, por representarem esse conjunto de *habitus* em suas performances, os cantadores são considerados os porta-vozes do homem rural nordestino (RAMALHO, 2000). Contudo, na medida em que a realidade do Sertão se modifica na modernidade, a relação dos cantadores com o público se transforma na mesma proporção, de modo que, neste trabalho, também se procurará investigar se esses poetas, quando em outros contextos que diferem do

---

<sup>3</sup> “sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes, isto é, como princípio que gera e estrutura as práticas e as representações que podem ser objetivamente ‘reguladas’ sem que por isso sejam o produto de obediência de regras, objetivamente adaptadas a um fim, sem que se tenha necessidade da projeção consciente deste fim ou do domínio das operações para atingi-lo, mas sendo, ao mesmo tempo, coletivamente orquestradas sem serem o produto da ação organizadora de um maestro” (apud ORTIZ, 1994: 15).

sertanejo, ainda são efetivamente intérpretes de suas populações. Mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro, centro urbano que se caracteriza por um grande número de migrantes do sertão e agreste nordestino.

Fato é que, na atualidade, os repentistas dispõem de um circuito profissional de cantoria que permite que muitos sustentem suas famílias vivendo apenas da arte do improviso, trabalhando durante poucos dias da semana. Bem diferente de outras épocas, quando, por exemplo, os poetas eram obrigados a atravessar noites cantando para construir suas economias<sup>4</sup>. Justamente, foi após o movimento de profissionalização da categoria – organizado a partir da propagação dos congressos de violeiros durante os anos 70/80 – que os cantadores passaram a contar com diferentes meios de ganho, muito além da tradicional bandeja, onde o público deposita uma quantia financeira não fixada para os cantadores. Hoje, muitos contam com cachês pré-estabelecidos, participam e organizam programas em rádios e televisões – em redes locais e nacionais –; realizam apresentações contratadas em escolas, universidades, teatros, reuniões privadas e afins; integram feiras, festivais e congressos; enfim, uma série de alternativas que vão além das chamadas cantorias de pé-de-parede, como são conhecidas aquelas realizadas em sítios e bares da zona rural e mesmo das cidades. Como consequência dessa nova realidade, os repentistas profissionais vivem, quase que na totalidade, nas principais cidades nordestinas, – e mesmo, do Brasil – onde a oferta de trabalho é infinitamente maior, uma vez que concentram emissoras de rádio, gravadoras, congressos e cantorias encomendadas. Enquanto que os cantadores eventuais, em geral, permanecem no campo, dividindo-se entre o repente e o trabalho na roça (CARVALHO, 1992).

Nesta mudança do campo para as cidades, os cantadores nada mais fizeram do que acompanhar o grande êxodo rural da região ocasionado pelas crises econômicas do último século. Na medida em que eles caminham sempre em direção ao seu público tradicional, a migração coletiva de famílias sertanejas para o Centro-Sul do país acabou proporcionando uma expansão da arte da cantoria para outras regiões do Brasil. Em suma, levando consigo o *habitus*, a cultura e os modos de expressão locais, o repente transpôs os limites geográficos do Nordeste, visto que, até esse período, essa manifestação poética encontrava-se praticamente restrita entre as cidades sertanejas e as capitais da região. Enfim, um processo que, como

---

<sup>4</sup> Câmara Cascudo descreve a frágil situação econômica em que se encontravam os cantadores na primeira metade do último século: “Curiosa é a figura do cantador (...). Paupérrimo, andrajoso, semifaminto, errante, ostenta, num diapasão de consciente prestígio, os valores da inteligência inculta e brava mas senhora de si, reverenciada e dominadora” (1984b:127).

veremos, implicou em modificações para a cantoria, sobretudo para aquelas que passaram a ser produzidas nos grandes centros urbanos do país.

### *Letramento e oralidade*

Arte poética culturalmente identificada à região Nordeste, o repente geralmente é visto como pobre, de caráter meramente folclórico, não-literário. Isto se deve não apenas pelo fato de se tratar de uma manifestação cultural vinculada ao homem sertanejo, em geral estigmatizado pela miséria, mas principalmente, por ser uma atividade essencialmente oral, proveniente da chamada cultura popular. Essa depreciação fundamenta-se, de certa maneira, na influência de uma tradição brasileira de estudos vinculada ao Movimento Romântico que, com raras exceções, enxergava as manifestações culturais populares como pitorescas, arcaicas, anacrônicas e incultas, superadas ou em vias de superação. Manifestações que pertenceriam ao universo oral, portanto, das camadas da população que não expressam a cultura que detêm através do sistema da escrita. Enfim, uma visão que insiste em localizar a cultura popular no meio rural ou em cidades do interior, fortalecendo a ideia de cultura rude, rústica, ingênua, enfim, algo que esteja bem distante do progresso e da “civilização” (AYALA & AYALA, 1987).

Aliás, o meio rural sempre foi considerado, por essa tradição, como um ambiente privilegiado do folclore, baseado na suposição de que o homem do campo seria mais conservador, tradicional, ingênuo, dentre outros adjetivos negativistas. Por esse motivo, a cultura popular estaria sempre em risco, ameaçada pelas transformações e pela modernização, em vias de desaparecimento. Muito embora, há de se levar em consideração que em alguns casos o tradicional represente muitas vezes o inovador, e não o oposto<sup>5</sup>. Como apontam Ayala & Ayala (1987), as práticas culturais populares, na realidade, se modificam na mesma proporção do contexto social em que estão inseridas, sem que isso implique, necessariamente,

---

<sup>5</sup> Este parece ser o caso, por exemplo, do Mangue Beat, um movimento musical, cultural e estético, nascido na periferia de Recife que, durante os anos noventa, apresentou uma nova e diversa cena musical cuja influência plural das diferentes manifestações culturais pernambucanas metaforizava-se com o principal ecossistema da capital pernambucana: o mangue. “Quando a dita ‘cena’ Mangue nasceu em Recife, uma das primeiras idéias foi de criar uma metáfora entre a vegetação tropical homônima (um dos ecossistemas mais ricos em biodiversidade) e a produção cultural plural da cidade: juntar a grande variedade de ritmos e manifestações folclóricas, como o maracatu, a ciranda, o coco, a embolada aos diversos estilos criados pelos grupos que se produziram nos passos do Mangue Beat. Na ‘cena’ musical encontramos grupos que tocam o mais tradicional forró pé-de-serra (Mestre Ambrósio, Silvério Pessoa) até o mais visceral punk hardcore (Devotos, Matalanamão). Até mesmo entre as duas principais representações musicais do movimento (Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A) existe uma grande diferença no estilo. A primeira faz uma fusão entre o rap-repente e um hip-hop-maracatu, enquanto a segunda atua em outra vertente estética fazendo uma mistura entre punk-samba-funk” (TESSER, 2007: 72-73).

na sua extinção, degradação ou algo do gênero. Com efeito, na atualidade esse modelo interpretativo de “duas camadas” – cultura popular/folclore versus cultura de elite – está unanimemente superado, como frisa Cavalcanti (2001):

Cultura não são comportamentos concretos, mas sim significados permanentemente atribuídos pelos homens ao mundo. São fatos e processos que atravessam as fronteiras entre as chamadas cultura popular, erudita, ou de massa, e mesmo os limites entre as diferentes camadas sociais. São veículos de relações humanas, de valores e visões de mundo (2001: 4).

Sendo assim, é importante lembrar que vivemos, atualmente, em uma sociedade caracteristicamente letrada e grafocêntrica, cuja instituição literária se desenvolveu fortemente comprometida com a dominação cultural, isto é, com o claro objetivo de formar o gosto e hierarquizar a produção cultural a partir de preconceitos estéticos, formados desde uma perspectiva etnocêntrica, justificada como “universal”. Diante de uma secular naturalização, passamos a acreditar que tanto a escritura quanto a leitura são práticas internalizadas dos seres humanos, a ponto de terem se transformado em ingredientes indispensáveis da vida cotidiana, sendo compreendidas como recursos inatos e não como aquisições culturais.

Sobre essa temática, Vich e Zavala (2004) recordam que o processo de formação dos Estados nacionais modernos na América Latina fundamentou-se através de um “projeto letrado”, orquestrado por um conjunto de homens ilustres que assumiram a cultura ocidental como única fonte de civilização. Bem verdade, como ressalta Renato Ortiz (2006), a identidade nacional sempre esteve profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro. O fato é que, ancorados nos ideais de progresso e civilização, as elites latino-americanas promoveram um processo de “educação” das populações negras, indígenas e mestiças, constituindo uma simbologia nacional homogênea, ignorando completamente a multiplicidade de formações discursivas existentes no continente. Um projeto de construção de uma unidade ilusória que teve no cânone literário um de seus principais expoentes políticos (VICH & ZAVALA, 2004).

Com efeito, a sociedade brasileira, historicamente gerada a partir de encontros interculturais, ainda vive intensamente esse conflito entre letramento<sup>6</sup> e oralidade. Pois,

---

<sup>6</sup> Os autores Víctor Vich e Virginia Zavala chamam atenção para o uso do termo *letramento* ao invés de *escritura* ou *alfabetização*, para se referirem a práticas sociais de leitura e escritura. Enquanto que o termo *escritura* tem como desvantagem a exclusão dos processos de leitura, o termo *alfabetização* tampouco resulta útil, visto que denota apenas o aspecto mecânico e técnico da codificação e decodificação de símbolos gráficos em um âmbito de instrução formal. O termo *letramento* (*literacidad*) tem sido mais utilizado recentemente por ter uma abrangência semântica maior (2004).

através da escrita, exercendo um poder simbólico – na formulação de Pierre Bourdieu<sup>7</sup> –, as elites produtoras e beneficiárias da escritura impõem não apenas os códigos estéticos associados aos valores e atitudes de sua preferência, mas também privilegiam determinados meios de comunicação e suas tecnologias correspondentes. Acostumadas ao controle e ao domínio desta tecnologia escriturária, estas elites praticamente elevaram a escritura à condição de religião secundária.

Justamente, o venezuelano Carlos Pacheco, em estudo sobre a apropriação da oralidade por alguns autores latino-americanos em suas obras literárias, faz uma interessante análise sobre o assunto:

A secular “naturalização” da escritura herdada pelas sociedades ocidentais modernas parece trazer consigo todo um conjunto de preconceitos letrados que estão hoje em dia profundamente arraigados em nossos sistemas de valores. O analfabetismo, por exemplo, é automaticamente interpretado, desde essa perspectiva, como um claro índice de ignorância crassa, de incapacidade e de atraso em uma sociedade ou em uma pessoa. De maneira similar, a crítica literária, também impregnada de tais preconceitos escriturários, ignorou por séculos o valor estético e até a existência de múltiplas formas orais de produção cultural (...). A presença massiva de reiteraões ou de estruturas formulaicas como o epíteto num poema cosmogônico guarani ou na épica homérica, por exemplo, dificilmente pode ser entendida se o leitor ou o crítico ignoram seu sentido e suas funções, basicamente mnemóticas e rítmicas, dentro do processo de composição oral de um cantor popular tradicional, ou pedagógicas como parte do sistema educativo de uma comunidade oral (1992: 29-30. Tradução nossa).

Desta maneira, percebemos que, enquanto membros do mundo moderno ocidental, somos incapazes de conceber a existência de sociedades e culturas completa ou parcialmente alheias à escritura e, quando tomamos consciência de sua existência, as rotulamos com termos negativos, tais como “iletradas”, “ágrafas” ou “analfabetas”. Na realidade, se somos levados a não perceber o desenvolvimento das potencialidades da oralidade a ponto de compreendermos que tais sociedades não são carentes de escritura, e sim independentes dela, é porque herdamos desde muitas gerações esta concepção da supremacia da escrita frente à oralidade. Uma anacronia difícil de ser aceita no mundo moderno e que remete aos estudos do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss.

Com efeito, uma das discussões que o autor de *O Pensamento Selvagem* suscita é a da distinção entre o que ele intitula de sociedades frias e sociedades quentes. As primeiras seriam as que se orientam através do pensamento mítico, a-histórico, sociedades de pouca

---

<sup>7</sup> “O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário” (BOURDIEU, 2000: 14).



transformação, apoiadas, sobretudo, na tradição. Quanto às segundas, estas encarariam a história como motivo de progresso e transformação. Contudo, como o próprio autor salienta, trata-se de uma diferença – e não uma oposição – que se refere às atitudes subjetivas que as sociedades adotam diante da história, ou seja, às maneiras variáveis com que elas a concebem, de modo que, enquanto algumas acalentam o sonho de permanecer tais como imaginam ter sido criadas na origem dos tempos, outras encontram na ideia que têm de história o motor para o seu desenvolvimento. Assim, segundo o francês, nenhuma sociedade pode ser absolutamente fria ou quente, afinal, tratam-se noções teóricas e as sociedades concretas deslocam-se no correr do tempo em um sentido ou em outro (LÉVI-STRAUSS, 1998: 108). Desta forma, o “pensamento selvagem” não haveria nada de desordenado, nem confuso, apenas se basearia em uma concepção de mundo que revela minúcia e precisão, podendo ser encontrado bem próximo de nós, operando na poesia e na arte ou, também, nas diversas formas do saber popular, embora ele seja bem mais aparente nas sociedades frias, onde a história ainda não o obscureceu.

Sendo assim, é interessante perceber que a concepção de que a oralidade define-se em função – e em oposição – ao letramento teve grande repercussão nas ideias de alguns estudiosos durante os anos de 1960, quando analisaram, em diferentes áreas de atuação, o papel da oralidade na história da cultura humana e sua relação com o letramento. Encabeçada pelo antropólogo britânico Jack Goody, a corrente conhecida como *Grande Divisão* entendia a comunicação oral como um instrumento de uma mentalidade “diferenciada”, e por isso, distinta da alfabetizada, sustentando que essa diferença se devia exclusivamente por causa do desenvolvimento da escritura. Segundo essa perspectiva, não se tratava, pois, de um problema de identidade dos povos, mas de uma questão de “tecnologia”, ou melhor, de um desenvolvimento de um sistema escriturário específico. Ao comparar sociedades orais com sociedades escritas, Goody acabou construindo uma rígida dicotomia que as situava em lados antagônicos. Defendeu a tese de que o letramento consistiu no recurso tecnológico que determinou a mudança da história e que, enquanto tecnologia do intelecto, gerou consequências determinantes nas formas de pensamento e construção das instituições na sociedade. À guisa de uma perspectiva positivista da História, produzida à margem de certos interesses ideológicos, assegurou que as pessoas que haviam internalizado o letramento possuíam uma maior capacidade crítica, racional, abstrata e lógica (VICH & ZAVALA, 2004).

Outros autores dessa mesma corrente, como Erick Havelock e Walter Ong, alimentaram as ideias de Goody com pesquisas que afirmavam que o letramento não apenas

criara um novo tipo de mentalidade – representada pelo filósofo –, como também um novo tipo de linguagem. Quanto às pessoas pertencentes a uma cultura predominantemente oral, elas não seriam capazes de manejar processos mentais como os relacionados a figuras geométricas, a categorização por abstração, aos raciocínios formalmente lógicos e as definições e autoanálises articuladas. No entanto, no âmbito de seus estudos com muito pouco sustento empírico, esses autores não perceberam – e foram severamente criticados posteriormente – que, na realidade, a maioria das pessoas alfabetizadas, em qualquer sociedade, não domina as características abstratas e complexas que os autores acabaram caracterizando seus modelos teóricos de letramento, e tampouco produz textos como se supunha esperar. De modo geral, a crítica a esses autores terminou por focalizar a falta de contextualização social de suas teses e das hipotéticas consequências individuais e sociais derivadas do caráter intrínseco da tecnologia. Mais recentemente, autores que compõem os *Novos Estudos de Letramento* (NEL) – corrente que através de uma perspectiva antropológica e sociolinguística tem buscado estudar a oralidade e a escritura de forma mais contextualizada – apresentaram críticas bastante radicais à corrente da *Grande Divisão*, posicionando no centro desse debate contemporâneo as relações de poder (VICH & ZAVALA, 2004).

Com efeito, estudando a escritura da cultura *vai*, na Libéria, os antropólogos Scribner e Cole resolveram separar a variável letramento de escolarização e acabaram concluindo que muitas das consequências supostamente derivadas do primeiro mostravam-se, na realidade, relacionadas à maneira com que ele era utilizado no âmbito da instrução formal, isto é, no espaço escolar. A partir do conceito de prática letrada – convenções internalizadas pelos sujeitos que equivalem às normas de uso da leitura e escritura e que envolvem valores, atitudes, sentimentos e relações sociais –, os autores postularam que a escritura promove diferença em apenas algumas habilidades, em alguns contextos. Portanto, o melhor seria compreender essa diferença como transformações “localizadas” em determinadas habilidades cognitivas. Para Scribner e Cole, essas habilidades estariam estreitamente relacionadas à natureza das práticas onde se exige estas habilidades em contextos específicos. Em suma, concluíram que as características supostamente inerentes à escritura eram apenas convenções de uma prática letrada de um setor dominante da sociedade: o setor escolarizado (Ibidem).

Na atualidade, os autores que compõem os NEL entendem que o letramento não é mais do que um conjunto de práticas discursivas, uma maneira de usar a linguagem para dar sentido à leitura e à escritura. Desse modo, não é possível separar o oral do escrito tão simplesmente como se separa mito e racionalidade, como fizeram muitos pesquisadores, fundamentando a teoria de que as sociedades sem escrita e os analfabetos estariam do lado do

mito (as sociedades frias), enquanto que a escrita seria a via da racionalidade (as sociedades quentes). Pelo contrário, hoje se sabe que a letra pode ser dotada da mesma intensidade de imaginário que a palavra. Do mesmo modo, o letramento não é o único correspondente da racionalidade. Como afirmam Roland Barthes e Eric Marty, mais que a escrita, o que fundou o sujeito ocidental como sujeito de razão foi a imprensa, ou seja, a Escrita suportada por uma tecnologia, por um lado, e a Escrita como técnica, por outro (1987). De fato, a racionalidade não passa pela escrita ou pelo oral simplesmente, ela constitui-se, pouco a pouco, a partir do encontro entre técnica e linguagem, ora no terreno da escrita, ora na própria oralidade. Curiosamente, estes mesmos autores ainda lembram que Sócrates, cujo pensamento certamente era racional, considerava a escrita apenas um jogo, comparando-a à jardinagem e outros divertimentos.

Justamente, esse poder invisível da tecnologia escriturária camufla uma constante produção cultural de bairros populares das grandes cidades e, sobretudo, das áreas rurais, cujo volume, qualidade e valor estético pouco ou nada dizem os manuais de histórias das artes e da literatura, fundados, quase sem exceção, em critérios culturais elitistas. Desta maneira, tratando-se de sociedades predominantemente orais ou de realidades de oralidade parcial – como é o caso do Sertão –, pode-se afirmar que, desde esta perspectiva, a oralidade não é concebida apenas como um predomínio de uma modalidade comunicacional, tampouco como uma privação do uso restrito da escritura, muito menos como um subdesenvolvimento técnico ou um atraso cultural, e sim, como uma autêntica economia cultural autônoma, que implica o desenvolvimento peculiar de processos poéticos, concepções de mundo, sistemas de valores, formas de relação com a comunidade, com a natureza, com o sagrado, usos particulares da linguagem, noções de tempo e espaço e, evidentemente, certos produtos culturais com características específicas que diferem em maior ou menor grau, mas de maneira sempre significativa, dos seus equivalentes nas culturas dominadas pela escritura, a imprensa ou os meios eletrônicos.

Assim, não parece fazer mais sentido acreditar na dicotomia simplista que separa palavra e letra. Fora do ambiente escolar e de outros domínios letrados – contextos estruturados com padrões regulares e recorrentes dentro os quais o letramento se aprende –, o oral e o escrito apresentam-se com práticas entrecruzadas e não representam polos opostos, nem modos linguísticos divididos. Assim, apreciar a diferença entre a comunicação oral e a escrita, ou entre sociedades orais e letradas, não significa necessariamente impor um juízo de valor moral ou ontológico sobre elas, muito menos propô-las como opostos diametrais em sistemas categoricamente binários. Em suma, trata-se de diferentes manifestações culturais

que não estão investidas de nenhuma superioridade ou inferioridade intrínseca (VICH & ZAVALA, 2004).

Logo, a tradição letrada não substitui a oral, como imaginava Goody. Na realidade, quando o letramento se introduz em uma sociedade, os dois meios de comunicação acabam coexistindo. Em suma, não é possível realizar uma distinção definitiva entre capacidades orais e letrados já que as pessoas utilizam insumos associados a ambas as tradições em diferentes tipos de cenário. Desta maneira, os autores contemporâneos preferem estudar o letramento em práticas letradas contextualizadas e perceber como o oral e o escrito se atualizam dentro dessas práticas, ficando claro que eles se relacionam com as ideologias sociais e que em seus usos entram as relações de poder e as inequidades da vida social. Nesse sentido, o presente trabalho parte dessa mesma perspectiva, procurando dar ênfase ao contexto social e cultural em que as práticas orais da cantoria nordestina ganham forma, compreendendo que letramento e oralidade são construções complementares da linguagem, e não, opostas.

Portanto, o discurso letrado já não parece mais ter espaço hoje como projeto único e, nesse sentido, os estudos das literaturas orais e populares podem contribuir bastante para desconstruir os pressupostos epistemológicos, estéticos e políticos que foram construídos a partir da hegemonia letrada, além de proporcionar reflexões interessantes sobre a diversidade cultural. Afinal, a linguagem é a instância que revela melhor a identidade de um povo, embora – como defende Stuart Hall (1998) – esta última nunca consista como um feito consumado, e sim, uma “produção” em processo de constituição. Deste modo, compreende-se que a função do ato de narrar é de fundamental importância para o conjunto de associações pelas quais as identidades dos povos necessitam revisar, novamente assimilar ou simplesmente questionar (VICH & ZAVALA, 2004). Precisamente, no desenvolvimento da história da comunicação humana, a oralidade tem mostrado um grande poder de transformação, daí sua importância.

Assim, a arte da cantoria nordestina, enquanto rica manifestação cultural oral, apresenta-se como uma das mais significativas e resistentes tradições comunicativas brasileiras, justamente pela sua capacidade de mutação e adaptação. Modalidade poética que sempre despertou interesse de pesquisadores, ela é frequentemente inserida cientificamente na chamada Literatura Oral, uma área de conhecimento bastante genérica, não muito consensual e um tanto paradoxal, visto que apresenta, desde sua nomenclatura, a relação constante de letramento/oralidade. Este último, um fator que justifica mais ainda sua abordagem dentro

desse campo de estudos<sup>8</sup>, cuja principal voz no Brasil foi a do folclorista Câmara Cascudo. Uma literatura, como diria o próprio, que escritor nenhum jamais sonhará em ter (1984a).

### *O mundo (en)cantado da Literatura Oral*

De acordo com Cascudo a literatura oral passou a ser compreendida inicialmente na França como o conjunto de contos, cantos, lendas, mitos, adivinhações, parlendas, provérbios, orações, frases-feitas tornadas tradicionais, enfim, todos os tipos de manifestações culturais de fundo literário transmitidas por processos não gráficos. Com o tempo, o termo genérico se popularizou e ganhou maior significado. Assim, literatura oral passou também a compreender dança e canto e mesmo os autos populares, conservados pelo povo oralmente. Uma literatura bem mais velha e popular daquela que chamamos oficial, que age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo. “É como um estranho e misterioso cânon para cujo conhecimento não fomos iniciados. Iniciação que é uma longa capitalização de contactos seculares com o espírito da própria manifestação da cultura coletiva” (CASCUDO, 1984a: 27).

Segundo o autor, são duas as fontes que a mantêm viva. A primeira delas, exclusivamente oral, resume-se nas histórias, no canto popular e tradicional, nas danças de roda, danças cantadas, danças de divertimento coletivo, danças dramáticas, ronda e jogos infantis, acalantos (cantigas de embalar), nas estrofes das velhas xácaras e romances portugueses com solfas, nas músicas anônimas, nos aboios, anedotas, adivinhações, lendas, as jornadas dos pastoris, as louvações das lapinhas, Cheganças, Bumba-meu-boi, Fandango, Congos, o mundo sonoro e policolor dos reisados, aglutinando saldos de outras representações apagadas na memória coletiva, resistindo numa figura, num verso, num desenho coreográfico.

Quanto à segunda fonte, a impressa, diz respeito aos cordéis, folhetos em formato de poesia narrativa, versos novos sob modelos velhos, herança ibérica, convergências da tradição novelística galega dos séculos XIII, XIV, XV e XVI. As antigas histórias da Donzela Teodora, Imperatriz Porcina, João de Calais, Carlos Magno, Pavão Misterioso, além da produção contemporânea pelos antigos processos de versificação popularizada, divulgando assuntos de época, temas históricos, guerras, política, histórias de animais, lendas bíblicas, fábulas, adaptações de romances famosos, caça, amores, temas do gado, sátiras, biografias,

---

<sup>8</sup> “Bourdieu denomina ‘campo’ esse espaço onde as posições dos agentes se encontram *a priori* fixadas. O campo se define como o *locus* onde se trava uma luta concorrencial entre os atores em torno de interesses específicos que caracterizaram a área em questão. Por exemplo, o campo da ciência se evidencia pelo embate em torno da autoridade científica [...]” (ORTIZ, 1994: 19).

opiniões, dentre infinitas outras possibilidades. Poesia cuja principal característica é a sua destinação gráfica, embora seja feita mesmo para ser lida em voz alta, bem rimada, metrificada, sonorizada e de fácil memorização. Fonte de renda para poetas de bancadas, ambulantes, livreiros, xilógrafos, artistas famosos e desconhecidos. Mesmo assinados, esses folhetos pertencem ao domínio público, obras coletivas, apropriações da tradição oral, correntes no folclore ou na literatura apologética de outrora. Na Espanha são conhecidos como *pliegos sueltos* e na França é *Littérature de Colportage*. Em Portugal, além de *cordéis* e *folhas volantes*, também já foram chamados de *Literatura de Cegos*, definição que se apresenta tão paradoxal quanto o termo Literatura Oral (CASCUDO, 1984, 1988). Não é tão raro encontrar repentistas escrevendo cordéis e vice-versa, contudo, em geral são duas práticas bem definidas de uma mesma tradição poética.

Apesar de bastante descritiva, a obra de Cascudo sobre a temática não esclarece precisamente o que pertence ou não a essa literatura, de modo que o próprio folclorista parece mudar de opinião sobre o seu conteúdo. Enquanto que em *Literatura Oral no Brasil* ele insere a literatura de cordel nesse contexto, no seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* o autor faz questão de afirmar que essa manifestação “já não pertence à Literatura Oral (...), e sim ‘Tradicional’”, sem explicitar claramente o que viria a ser esta última. Com efeito, novas perspectivas surgiram sobre o tema, criticando justamente a amplitude e pouca precisão do conceito. Edison Carneiro, responsável pelos primeiros congressos de folclore do Brasil nos anos de 1950, escreveu no jornal *Correio da Manhã*:

É ponto pacífico que mitos e lendas, a poesia e a narrativa tradicionais e a representação sejam parte da literatura oral. Os folcloristas, porém, ora repetindo Sébillot, ora ampliando o mesmo levando ao exagero a sua tentativa de sistematização, constroem como que uma cabeça-de-porco onde, em suspeita promiscuidade, as canções e as danças, os folguedos infantis, os provérbios e os enigmas, as frases-feitas e as comparações populares, e até mesmo trava-línguas e outras miudezas, disputam o fogão e o tanque comum. Há quem exclua da literatura oral, por menos que se queira, faz prova de continência, pois, se se invocar a característica mais geral do folclore – a oralidade, a transmissão oral pela proximidade, pelo exemplo, pela participação – tudo pode caber sob as amplas saias desta ilustre octogenária [a literatura oral] (1967: 1. Grifo nosso)<sup>9</sup>.

Destarte, como é possível perceber, a definição do campo da literatura oral está longe de ser um consenso, de modo que as discordâncias evidenciam uma clara disputa de forças entre os autores, cujo domínio sobre a definição permite-lhes ocupar, em toda a legitimidade,

<sup>9</sup> CARNEIRO, Edison. *Literatura Oral. Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 dez 1967. Disponível em: <<http://www.jangadabrasil.com.br/revista/setembro116/es1160915.asp>> Acesso em: 26 de abril de 2011.

uma posição de autoridade científica dentro desta área de estudos. De fato, percebe-se que Edison Carneiro critica com bastante veemência a larga noção dos folcloristas que o antecederam, no entanto, sem excluir a tradição poética do conjunto de representações da literatura oral.

Recentemente, o venezuelano Daniel Mato optou por utilizar a categoria arte de narrar no lugar de literatura oral, pois, acredita que esta última entorpece o estudo da oralidade, no sentido de carregar consigo uma denominação extremamente textualista, terminando por inviabilizar todo o componente expressivo desde os quais os textos orais se produzem e se atualizam. Para este autor, toda narração é, em geral, construída baseada no diálogo, partindo de uma estrutura conversacional na qual o público, muitas vezes, exerce uma participação fundamental. Para Mato, o termo arte de narrar é melhor empregado, nesse caso, por não dizer respeito ao relato narrado, e sim, à ação do indivíduo que narra, na qual o relato se inclui sem se esgotar nele mesmo. A ênfase dada por este autor reside, assim, na performance, ou seja, na presença de outras características além das verbais (gestuais, musicais, corporais, vocais, dentro outras) como verdadeiro centro da oralidade (VICH & ZAVALA, 2004).

Concepções à parte, o importante para nossa perspectiva não é esmiuçar e demarcar quase policialmente as fronteiras e oposições existentes entre as diversas modalidades da literatura oral ou arte de narrar, e sim, compreender que nas múltiplas percepções desses aspectos culturais, a arte da cantoria nunca deixa de fazer parte desse campo, justamente por apresentar características orais e performáticas de profundo conteúdo literário. Precisamente, como enfatizara Sílvia Romero (apud MOTA, 1961), poesia é água em que se refresca a alma e a cantoria é farta, rio que corre, mar que estronda. Exatamente por esse motivo, neste trabalho se procurará dar atenção a todo o conjunto de características que compõem a performance dos repentistas, embora, por motivos de ordem metodológica, o enfoque residirá no componente textual dos improvisos.

#### *Memórias repentinas da Feira de São Cristóvão*

Assim, sob a preocupação sempre presente do exercício paradoxal de produzir um texto escrito sobre uma manifestação essencialmente oral, a presente pesquisa tem como principais objetivos analisar em que medida os repentistas da Feira de São Cristóvão, mais conhecida pelos cariocas como Feira dos Paraíbas, contribuem ao longo dos anos para a construção e manutenção de uma suposta identidade nordestina vinculada àquele espaço; e de que maneira o processo de institucionalização e mediação da Feira pelo Estado subverteu o

uso dessa identificação, bem como a própria dinâmica da cantoria lá praticada. Uma representação construída fora do Nordeste, mas assumida e amplamente difundida pelos feirantes do Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas – nome oficial da Feira –, constantemente evocada pelos cantadores e usualmente ratificada por frequentadores e pelo poder público. Surgida em meados do século XX como feira-livre e transformada na última década em um Centro de Tradições, a Feira Nordestina do bairro de São Cristóvão carrega em si a dicotomia entre o antigo e o moderno, entre renovação e conservação. Assim, é importante salientar antecipadamente que este trabalho procura enfatizar as transformações pelas quais a Feira atravessou ao longo das décadas e que a concepção de uma identidade nordestina é uma criação recente, não explicada apenas por fatores geográficos e políticos, mas, principalmente, econômicos, culturais, sociais e históricos.

Desta maneira, esta pesquisa conta com o auxílio de outros estudos que se debruçaram sobre a questão da identidade nordestina na Feira de São Cristóvão, uma categoria que, agregando em si os conceitos de cultura e tradição, surge para substituir, no contexto do Rio de Janeiro, a genérica terminologia de “nortista” e a estigmatizada categoria de “paraíba”. Portanto, a noção de identidade não será observada como um dado natural, inquestionável, mas como uma construção resultante dos mesmos motivos mencionados, somados a algumas particularidades concernentes à Feira de São Cristóvão. Esta, sem dúvida, um capítulo à parte na história da migração no Rio de Janeiro.

Ao mesmo tempo, a escolha pela teoria de Pierre Bourdieu, em especial o conceito de *habitus* – as estruturas estruturadas que geram as práticas e as representações que podem ser objetivamente reguladas sem que por isso sejam o produto de obediências de regras – se deve pela precisão do uso de um conceito que resume todo o conjunto de valores, costumes, histórias e códigos que os cantadores constantemente (re)produzem ao público. Nesse sentido, é importante ressaltar a contribuição desses narradores para a construção e divulgação da noção de uma identidade nordestina consolidada e bem definida, sobretudo em contextos distintos ao sertanejo.

Com efeito, os cantadores de viola são atores sociais que integram essa chamada *nordestinidade*, contribuindo através da sua arte poética para a afirmação de um discurso que, embora não tenha sido necessariamente inventado pelos migrantes nordestinos, é assumido por eles como estratégia de legitimação cultural dentro da capital fluminense. Dessa maneira, a hipótese a ser confirmada ou não nesta pesquisa é que o repente – enquanto instrumento cultural dessa legitimação – proporciona uma grande produção de memórias que, direta ou indiretamente, cooperam para uma construção poética do Nordeste, estreitando os laços



afetivos e culturais da comunidade migrante entre si e com a própria população carioca. Neste caso, além das memórias se tratarem de (re)produções em versos, elas evocariam um Nordeste da saudade, onírico, encantado, mágico, epopeico, enfim, poético. Ao mesmo tempo, as memórias são repentinas por serem invocadas *de repente* e por apresentarem relativa superficialidade, no sentido de serem lembranças tão rapidamente construídas como esquecidas, visto que a produção poética incessante dos cantadores está sempre sendo (re)construída. Em outras palavras, tratar-se-ia de (re)invenções do Nordeste, e não efetivamente de (re)memorações.

Precisamente, o que se procurará comprovar é que o repente praticado na sexagenária Feira de São Cristóvão, mesmo tendo desenvolvido características particulares diferentes de outras regiões, e mesmo tendo passado por diversas transformações – como a própria Feira – proporciona o encontro do *habitus* das pequenas cidades do interior nordestino com a conjuntura urbana e cosmopolita da cidade do Rio de Janeiro. Neste contato, os cantadores nordestinos, ao mesmo tempo em que carregam consigo a criação rural, interiorana e católica do Sertão, adquirem novos valores nas cidades, transformando seus modos de pensar e até mesmo suas formas de versejar.

Desta maneira, a metodologia empregada para este trabalho consistiu, primeiramente, em uma frequente observação durante todo o ano de 2011, em diferentes dias da semana, das cantorias realizadas na Praça dos Repentistas do Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas, e também de eventuais cantorias realizadas fora daquele espaço institucional, em ambientes formais – como universidades – e informais – como bares do subúrbio. Neste período, algumas cantorias da Feira foram registradas – em fotos, vídeos e gravações de áudio – a fim de se constituir um *corpus* de análise da produção e da performance poética dos repentistas. Desse material, os trechos utilizados ao longo do trabalho foram gravados em um CD anexo, para que o leitor possa tornar-se também ouvinte e espectador. Uma vez que – por motivos metodológicos – a ênfase das análises acabará recaindo sobre o conteúdo textual dos improvisos, a inclusão de vídeos e áudios é uma iniciativa que procura aproximar minimamente a leitura ao contexto das performances realizadas por esses artistas. Ou seja, apesar de valorizar o viés textualista das apresentações, entende-se que a arte da cantoria representa muito mais do que meramente os versos produzidos, de modo que não proporcionar devida atenção às performances dos cantadores seria limitar excessivamente o objeto a ser analisado. Para além da pesquisa de campo, também se pesquisou nos acervos institucionais do Centro Nacional de Folclore e Cultura

Popular (Biblioteca Amadeu Amaral, Hemeroteca e Cordelteca do CNFCP), com o objetivo de se analisar outras fontes a respeito dos cantadores da Feira.

Após essa primeira etapa, foram realizados questionários seguidos de entrevistas com os repentistas que atuaram na Feira semanalmente durante o ano de 2011: em ordem alfabética, Elias Cabral (pernambucano de Bom Conselho de Papacaça), José “Duda” Viana (paraibano de Campina Grande), Miguel Bezerra (cearense de Icó e norte riograndense de São Miguel), Zé Duda (paraibano de Campina Grande), Zé Sinval (paraibano de Araruna) e Moisés Belarmino (paraibano de Bananeiras), cantador que não atuou com tanta regularidade durante esse período como os outros. Também foram entrevistados o representante, à época, da Prefeitura do Rio de Janeiro na Feira, o músico Marcus Lucenna (natural de Mossoró-RN), e Mestre Azulão (paraibano de Sapé)<sup>10</sup>, cordelista, poeta declamador e repentista. Apesar de atualmente atuar apenas como cordelista, a escolha de inserir Mestre Azulão no corpo de entrevistados se deveu, primeiramente, pelo fato dele ser considerado um dos fundadores da Feira – o que significa ser um dos mais antigos feirantes em atividade –, e pelo fato de ter atuado como repentista nos primeiros anos de existência da Feira, uma época cujo contexto social, cultural, político e econômico era completamente diferente ao de hoje.

Assim, este trabalho se demonstra desde seu início desafiador. Justifica-se primeiramente, pela importância de se considerar a oralidade – em todos os seus aspectos – como manifestação literária verbal, plena de significados, métodos e características e, ao mesmo tempo, por se tratar de um enfrentamento de valores, no sentido de ser um estudo de uma modalidade literária que geralmente não é reconhecida como tal. Justifica-se também por valorizar a participação dos poetas nordestinos na produção e propagação da memória coletiva sertaneja e, conseqüentemente, na consolidação de uma identidade regional assumida com o objetivo de afirmar a presença da comunidade de migrantes nordestinos do Rio de Janeiro. Precisamente, a memória encontra no discurso oral uma de suas possibilidades de atualização, de modo que o narrador – aquele ser que possui a capacidade de enxergar além do mundo visível, como consideravam os gregos antigos – constrói um arquivo de conhecimentos destinados à interpretação e negociação com o passado.

Por fim, diante de um contexto contemporâneo favorável a novas interpretações do conceito de patrimônio cultural, a arte da cantoria e a Feira de São Cristóvão passam a ser vistas como manifestações culturais passíveis de patrimonialização. Afinal, as novas diretrizes do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) para o referido processo –

---

<sup>10</sup> Todas essas cidades localizam-se no sertão ou agreste nordestino.

cujos contornos semânticos se alargam na medida em que as noções de preservação deixam de ser constituídas unicamente por monumentos históricos e artísticos, passando a ser simbolizadas pela formação de um acervo de realizações culturais para todos os seres humanos – estende o debate da produção da memória pelo repente para a arena política do patrimônio. Com efeito, a Feira de São Cristóvão vivencia neste momento os trâmites burocráticos para ser registrada como patrimônio cultural imaterial do Brasil. Um processo demorado, não apenas pela metodologia exigida, mas pela complexidade da Feira que, além de apresentar significativas características intangíveis – justificando o título a ser adquirido muito em breve – possui uma grande relevância material, visto que se encontra instalada desde 2003 em uma importante construção arquitetônica do modernismo brasileiro: o Pavilhão de Exposições de São Cristóvão.

Sendo assim, a elaboração textual desta pesquisa divide-se em quatro partes, além dos apêndices e do anexo. No primeiro capítulo intitulado **Memória e Patrimônio**, a proposta é relacionar as referidas categorias a fim de conceituar teoricamente o estudo desenvolvido. Se fosse possível enxergar a dissertação como um desafio de cantadores, o primeiro capítulo consistiria na combinação das cordas da viola, no afinamento do espírito do público e dos repentistas, para que, somente depois, se torne possível cantar e construir poeticamente a narrativa que aqui se sugere. A importância do capítulo reside na articulação das designações modernas destes conceitos, sobretudo, pelo temor do esquecimento vinculado à modernidade que, por sua irresistibilidade, tende a apagar as diferenças entre as culturas e as substituir por um espaço caracterizado pela uniformidade, homogêneo. Assim, o avassalador avanço da modernidade, agravado pelas guerras mundiais, promove uma “onda” de recordação e estudos sobre a memória em diferentes campos científicos e artísticos. Pelo mesmo motivo, observa-se uma reconfiguração das políticas de preservação no mundo, proporcionando novas leituras do conceito ocidental de patrimônio, um campo político e cultural de intensas relações de força. Em suma, um capítulo para conceituar a teoria a ser utilizada ao longo do estudo.

Já no segundo, **A Feira de São Cristóvão: Patrimônio de Cariocas e Nordestinos**, a discussão gira em torno da história da Feira de São Cristóvão, de seus mitos fundadores e de sua relevância para a adaptação do migrante nordestino no Rio de Janeiro. Para tanto, optou-se por contrapor duas versões distintas do surgimento da Feira, fundamentadas na tradição oral do próprio espaço e que explicitam claramente as complexas relações de força existentes no local desde sua fundação. Com efeito, manifestação cultural e econômica mais representativa da população nordestina do Rio de Janeiro, a Feira nasce espontaneamente da saudade pelos costumes locais, especialmente os sertanejos. Tratada durante muito tempo

como um entrave ao desenvolvimento da capital fluminense, visto que sua existência no tradicional, porém decadente, bairro de São Cristóvão simbolizava o atraso e a pobreza em que se encontravam as outras regiões do país, ela constituiu-se no grande reduto nordestino da cidade, servindo desta maneira, para a integração das famílias oriundas de diferentes territórios do Norte, e principalmente, Nordeste brasileiro. Campo de intensas disputas de força, o fenômeno da Feira de São Cristóvão consolidou-se como movimento político de afirmação da presença nordestina no Rio de Janeiro, culminando nos anos 2000, através de um longo processo de negociação entre poder público e a comunidade nordestina, na criação de um Centro de Tradições subordinado à Prefeitura do Rio, materializando a feira-livre dominical dentro dos muros do antigo Pavilhão de Exposições de São Cristóvão. Ainda neste capítulo, avaliam-se as transformações decorridas das políticas de institucionalização pelas quais a Feira vem passando nos últimos anos, o seu atual momento de prosperidade e reestruturação e o processo de análise pelo IPHAN para um possível registro, a exemplo da Feira de Caruaru (PE), do Centro de Tradições Nordestinas como um patrimônio imaterial do Brasil, consolidando-se, desta forma, como uma manifestação cultural de cariocas, nordestinos e brasileiros.

Quanto ao terceiro capítulo, **Memórias Repentinas da Feira de São Cristóvão**, o objetivo é mostrar, primeiramente, a grande variedade de atividades que aquele espaço apresenta, com ênfase especial ao local destinado ao repente, além das mudanças ocorridas durante o processo de reestruturação pelo qual a Feira passou durante o período da pesquisa. Posteriormente, se propõe analisar com base em depoimentos dos próprios poetas como a arte da cantoria nordestina se desenvolveu na cidade do Rio de Janeiro, em particular na Feira de São Cristóvão. Também se procurará analisar como ela se manifesta atualmente no Centro de Tradições, atualização moderna da Feira Nordestina. A respeito desta análise, o foco recai na participação dos cantadores no projeto de construção de uma nordestinidade do espaço, e na (re)invenção, (re)construção, (re)memoração de lembranças da região Nordeste pelo repente. Para tanto, procurou-se utilizar, diversos exemplos da produção poética dos repentistas da Feira, respeitando, na medida do possível, o contexto em que os improvisos foram criados. Desta maneira, por tratar-se de uma manifestação poética de caráter oral, onde a musicalidade, a narração e a interação com o público, enfim a performance, são extremamente importantes para a compreensão dessa expressão cultural – conforme explicado anteriormente – acompanha um CD-ROM de áudio e vídeo com os exemplos descritos e comentados ao longo do trabalho.

No quarto capítulo, encontram-se as **Considerações Finais**. Embora cada cantador da Feira possua a sua história de vida, esses poetas possuem muito além do gosto pela poesia em comum, de modo que neste capítulo são mostradas algumas dessas similitudes entre eles. Também se provoca o questionamento se o Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas, espaço que se consolida cada vez mais como ponto turístico e centro de lazer mais visitado da cidade, reserva espaço para o repente, visto que as transformações que vem ocorrendo no local parecem não apresentar mais alicerces para a renovação da cantoria na Praça dos Repentistas. Ao mesmo tempo, outras reflexões serão apontadas para questões que a Nova Feira de São Cristóvão apresenta para o futuro, como o processo de patrimonialização do espaço e sua preparação para o novo contexto de grandes eventos que o Rio de Janeiro se prepara para organizar.

Finalmente, os apêndices e o anexo apresentam informações complementares que não tiveram espaço dentro do corpo do trabalho. Assim, o **Apêndice A**, apresenta fotos, a título de ilustração, da Feira de São Cristóvão em épocas passadas, bem antes de se mudar para o Pavilhão de São Cristóvão, como também do processo de repaginação a que ela foi submetida desde 2011, em uma parceria da Prefeitura do Rio com a Rede Globo de Televisão. Trata-se de fotos que, ao contrário das utilizadas ao longo do trabalho, foram organizadas em um segmento à parte com o intuito de acrescentar informações sem comprometer o andamento da leitura. No **Apêndice B** há uma relação de vídeos e reportagens publicadas na internet que contaram com a participação dos repentistas da Feira. Precisamente, são participações em programas televisivos, filmes de longa-metragem, conteúdo de jornais impresso ou vinculados à própria internet. Enfim, material coletado após diversas buscas *online* que complementam o CD e o próprio conteúdo textual do trabalho. Por fim, no **Anexo A**, a transcrição do cordel de Mestre Azulão “Nova Feira de São Cristóvão” – fornecido pelo próprio – escrito para a inauguração da nova reforma da Feira, ocorrida em março de 2012.

## CAPÍTULO I – MEMÓRIA E PATRIMÔNIO

Amar o perdido  
deixa confundido  
este coração.

Nada pode o olvido  
contra o sem sentido  
apelo do Não.

As coisas tangíveis  
tornam-se insensíveis  
à palma da mão.

Mas as coisas findas,  
muito mais que lindas,  
essas ficarão.

(Carlos Drummond de Andrade - Memória)

### 1.1 A memória na ordem do dia

Um espectro ronda o mundo contemporâneo. Este espectro é a memória, ou melhor, sua ausência. O fato é agora bem conhecido e a paráfrase à Marx e Engels não se faz à toa. Assim como os temas em evidência na Europa do século XIX eram o comunismo e as lutas de classes, como preconizaram os autores do *Manifesto do Partido Comunista*, é a memória que se encontra hoje na ordem do dia. A afirmativa pode soar um pouco exagerada, mas para as primeiras décadas dos anos de 1900 era exatamente esta grande questão. Atualmente, talvez o mais sensato seja afirmar que, em todo o mundo, a memória divide atenções com a identidade e a tradição, conceitos intrínsecos e profundamente inter-relacionados, indispensáveis para a compreensão dos conflitos sociais e políticos contemporâneos, resultantes das lutas de diversos grupos sociais por maior autonomia e representação.

O fato é que uma silenciosa revolução se processa neste momento em que passamos por profundas mudanças no relacionamento que mantemos com nosso passado. Revisões das versões oficiais da história, recuperação dos traços de um passado que foi escondido, o culto às “raízes”, a proliferação de museus, conflitos envolvendo lugares e monumentos simbólicos, ondas comemorativas de sentimento, renovação do apego ao patrimônio. Não importa qual seja a combinação destes elementos, uma onda de recordação se espalha em toda parte, ligando firmemente a lealdade ao passado às sensações de pertencimento, consciência coletiva e autoconsciência. Contudo, é bom ressaltar: “Fala-se tanto de memória porque ela não existe mais” – como afirma o historiador francês Pierre Nora, na compilação sobre a memória da história da França, intitulada *Lugares de memória* (1993: 7).

Segundo este autor, duas razões decorrem deste fato. A primeira se refere ao que agora é chamado de “aceleração da história”. Um fenômeno que não possui como contínuo e permanente a permanência e a continuidade propriamente ditas, mas a mudança que afeta tudo rapidamente, desenhada há tempos, reflexo da complicada mutação das sociedades rurais para as sociedades urbanas, modernas, industriais e democráticas. Aceleração que proporciona transformações instantâneas nas sociedades, produzindo a nossa separação de todo o passado, “este mundo que nós perdemos”, na formulação do historiador Peter Laslett (apud NORA, 2000: 1). Reforça essa ideia o geógrafo David Harvey, assegurando que a insurgência da modernidade não implica apenas em um “rompimento impiedoso com toda e qualquer condição precedente”, mas principalmente, “por um processo sem fim de rupturas e fragmentações internas no seu próprio interior” (apud HALL, 1998: 16).

Essas ininterruptas mudanças acabam por provocar uma descontinuidade na delicada linearidade que liga passado, presente e futuro. Anthony Giddens (1991)<sup>11</sup> afirma que nas sociedades pré-modernas o passado era o meio responsável por organizar o futuro. Através da tradição, o tempo passado incorpora-se às práticas presentes, de modo que o horizonte do futuro se curva para trás para cruzar o que se passou antes. A tradição, por sua vez, é elemento fundamental para a segurança ontológica, na medida em que mantém a confiança na continuidade do passado, presente e futuro, vinculando esta confiança a práticas sociais rotinizadas (1991). Destarte, como defende Nora, era o conceito que uma nação, sociedade, família ou grupo formava de seu futuro que determinava o que se deveria conservar do passado para preparar o futuro, e conseqüentemente, dar significado ao presente. No entanto, a obsessão da contemporaneidade pela ideia de perda, alimentada pela absoluta incerteza que pesa hoje sobre o futuro, gera para o presente a obrigação de recordar (1993; 2000).

Assim, deixamos de viver no passado e com ele só nos comunicamos sob a forma de traços, rastros, vestígios. E cada vez mais dispomos de métodos de conservação mais eficientes, proporcionando uma prática cumulativa sem precedentes. Vivemos um período em que a ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada. Atualmente, o que chamamos de memória é a simples constituição do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar. Nossa percepção do passado é a apropriação daquilo que sabemos não mais nos pertencer. A recordação transformou-se no elemento característico

---

<sup>11</sup> Em sua obra *As conseqüências da Modernidade* (1991), o sociólogo inglês sustenta a tese de que a modernidade gerou uma grande ruptura entre o mundo tradicional e o mundo moderno. Mais uma vez observamos o aparecimento da ideia, sempre presente, de uma Grande Divisão. Para Giddens, as mudanças nas sociedades deram-se, principalmente, pelas transformações radicais das instituições. Um dos seus principais efeitos é a descontinuidade entre passado e presente, agravado, sobretudo, pela desfragmentação entre tempo e espaço, condição primordial para o desencaixe das relações sociais.

do nosso tempo, um real “momento da memória” (NORA, 1993). Este provavelmente, um dos grandes paradoxos da contemporaneidade, pois, se por um lado sabemos que a memória preserva, por outro lado não cessamos de pensar em como preservá-la.

Uma das principais expressões do fenômeno mencionado é a produção indefinida de arquivos. Nesta era da mais clara expressão do “terrorismo da memória historicizada”, como nomeia Nora (Ibidem: 17), já não existem mais as sociedades-memória<sup>12</sup>, como todas aquelas que asseguravam a transmissão e conservação de valores. Já não existem mais as ideologias-memórias<sup>13</sup>, como todas que certificavam a passagem regular do passado para o futuro, selecionando o que reter do primeiro para construir o segundo. Praticamente, já não há mais espaço para a memória do antigamente, dos ancestrais, das origens e dos mitos, do tempo indiferenciado dos heróis. Alargou-se a distância entre o que o historiador francês chama de “memória verdadeira” – social, intocada, aquelas que faziam sociedades ditas primitivas guardarem consigo o segredo – para a história – isto é, aquilo que nossas sociedades condenadas ao esquecimento fazem do seu passado. História, vestígio, trilha. A reconstrução sempre incompleta do que não existe mais. Memória, vida, sagrado. Um fenômeno sempre atual, elo vivido no eterno presente. A história, mera representação do passado. A memória, carregada por grupos vivos, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, em permanente evolução, desconhecadora de suas deformações e de sua vulnerabilidade a todos os usos e manipulações. A memória sacraliza a lembrança, enquanto que a história a liberta, tornando-a sempre prosaica (Ibidem, 1993).

Assim, como consequência do individualismo das sociedades contemporâneas (DUMONT, 1993) estabelece-se a diferença entre esta “memória verdadeira” – abrigada nos gestos e nos hábitos, nos saberes do silêncio, do corpo, dos reflexos, a memória de impregnação – e a memória transformada por sua passagem em história, que é quase o oposto: voluntária e deliberada, vivida como dever, não-espontânea, psicológica, subjetiva e individual, não mais social, coletiva, globalizante. Em resumo, o que Nora nos transmite é a ideia de que a carência desta “memória verdadeira”, como ele nomeia, bem como dos “meios de memória” que a sustentam – justamente os elos que garantem a transmissão e conservação dos valores e das tradições –, hipertrofia a função da memória na contemporaneidade.

---

<sup>12</sup> Entende-se como sociedades-memória os grupos, etnias, famílias, com forte bagagem de memória e pouca bagagem histórica, que enxergam a tradição como meio de conectar presente e futuro (GIDDENS, 1991; NORA, 1993). As chamadas sociedades frias, na concepção de Lévi-Strauss (1998).

<sup>13</sup> Já as ideologias-memórias seriam o corpo de crenças e práticas particulares pelas quais as sociedades são estruturadas, especialmente em relação ao tempo, que garantem a passagem regular do passado para o futuro (Ibidem, 1991; Ibidem, 1993).



Precisamente, é por não habitarmos nossa memória que lhe consagramos lugares (NORA, 1993; 2000).

A segunda razão para este surto da memória no século XX, segundo o historiador francês, diz respeito à chamada “democratização da história”, um poderoso movimento de emancipação dos povos, grupos étnicos e mesmo indivíduos, que tem causado grandes impactos no mundo contemporâneo. Essa “democratização” proporciona a emergência de todas as formas de memória, principalmente no que se refere às minorias, visto que para estas, a recuperação do passado é parte integral da afirmação de suas identidades. Com efeito, grande parte da responsabilidade dessa apropriação da história pelas minorias se deve ao que o sociólogo jamaicano Stuart Hall (1998) se refere como “crise de identidades”, um processo contemporâneo que consiste no declínio das velhas identidades que antes estabilizavam o mundo, e no surgimento de outras novas identificações. Decorrência de um tipo diferente de mudança estrutural que vem transformando as sociedades modernas nas últimas décadas, cujo principal efeito é a fragmentação das paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, antigas fornecedoras de sólidas localizações dos indivíduos sociais.

Estas variações, por sua vez, alteram significativamente as identidades pessoais, abalando a ideia que o indivíduo tem de si como sujeito integrado. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada de descentração do sujeito. Constitui essa realidade um duplo deslocamento do indivíduo: tanto do seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmo. Transformações que permitem o aparecimento de novas identidades “globalizadas”, cujos limites atravessam as fronteiras nacionais. Segundo Hall, as sociedades contemporâneas são caracterizadas pela “diferença”, ou seja, elas transversalizam diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem distintas identificações (1998). Assim, as transformações associadas à modernidade libertam o indivíduo de estruturas e tradições estáveis, permitindo que ele seja responsável pela construção de sua própria história e memória. Com efeito, a passagem da última para a primeira obrigou os grupos a redefinirem suas identidades através da revisão de sua própria história. De certa maneira, “o dever de memória faz cada um o historiador de si mesmo” (NORA, 1993: 13).

Neste novo contexto, as memórias particulares são multiplicadas na mesma proporção das histórias. Causa e consequência da crise das grandes narrativas nacionais e épicas<sup>14</sup> que,

---

<sup>14</sup> A falência das narrativas das culturas nacionais enquanto comunidades imaginadas e simbólicas, geralmente equilibradas entre o retorno às glórias passadas e o impulso pelo avanço à modernidade, se deve pelo fim da crença de que estes discursos são capazes de gerar um sentimento de unidade, identidade e lealdade dos indivíduos com a nação, e pela dissolução das fronteiras nacionais que a globalização tem gerado. Se por um lado as identidades nacionais estão sendo reforçadas pela resistência ao processo de homogeneização cultural,

deixando de exercer a primazia de outrora, proporcionam o aparecimento em cena de novos vetores, expressões de uma sociedade cada vez mais polifônica. Esta força explosiva gerada pelas minorias, por sua vez, modificou consideravelmente a relação recíproca entre a história e a recordação. Na realidade, ela validou a própria noção de memória coletiva. Uma concepção inviolável, libertadora e que pressupõe a memória como um tipo de justiça, na medida em que ela proporciona o aparecimento das lembranças que a história sempre deixou de lado. Representações coletivas que trazem com elas dimensões históricas:

Comparada à história, que esteve sempre nas mãos dos poderosos, as autoridades intelectuais ou profissionais, a memória anda de mãos dadas com as prerrogativas das formas populares de protesto. Parecia ser a vingança dos pobres, dos oprimidos, dos desafortunados. A história daqueles que não tinham nenhum direito à história (NORA: 2000).

Precisamente, a novidade originada por essa “democratização” é que, enquanto antes eram os indivíduos que tinham suas memórias e os coletivos sua história, atualmente esta relação se inverteu. A ideia de que os coletivos possuem suas memórias implica em uma profunda transformação do lugar dos indivíduos na sociedade e de sua relação com a coletividade. O que está em jogo é a construção de identidades específicas, capazes de articular narrativas urbanas, locais e regionais (Ibidem, 2000).

Assim, observa-se que o discurso de Pierre Nora é marcadamente ancorado em um sentimento de perda. Há nele uma percepção de que a modernidade traz consigo a ruptura com a tradição e de que o progresso é necessariamente destruidor. Ou melhor, transformador, pois, a história somente existe através da desconstrução da memória. De fato, a compreensão moderna da história como um processo inexorável de destruição, na qual o presente é narrado como situação de perda progressiva não é exatamente uma novidade, visto que diversos intelectuais ao longo do século XX, descrentes com o processo de descontinuidade produzido pela modernidade, advertiram sobre os perigos da perda dos elos entre passado e presente (GONÇALVES, 2002). A socióloga brasileira Myrian Sepúlveda dos Santos, por exemplo, em estudo recente sobre a construção da teoria social do conceito de memória aponta, em determinado momento, para o temor do que ela denomina como “pesadelo da amnésia coletiva” (2003: 17).

---

por outro, elas mesmas estão sendo deixadas de lado pelo crescimento das identidades locais, regionais e comunitárias que também se reforçam cada vez mais com a finalidade de não serem varridas pela mesma globalização (HALL, 1998). Vale lembrar que para Nora, a história do desenvolvimento nacional “constitui a mais forte de nossas tradições coletivas: nosso meio de memória por excelência” (1993: 10). Logo, sua decadência é mais uma consequência da ausência de memória na contemporaneidade.

Com efeito, articulando a filosofia de Frances Yates e Hannah Arendt, a autora afirma que o grande perigo a ser enfrentado pelas sociedades modernas é a ruptura dos vínculos entre as gerações e o isolamento crescente dos indivíduos, que tem como resultado a perda da capacidade de lembrar. A memória, segundo Arendt, é um atributo que permite ao homem a percepção de sua finitude, portanto, um dos seus valores mais importantes. Sua perda seria, então, uma grande ameaça, no sentido de estarmos perdendo não apenas elos comunitários, mas principalmente, aprendizados e saberes contínuos adquiridos ao longo do tempo e através de vínculos pessoais. A memória representaria o reverso da experiência que transcende o mundo que a constitui, pois, ela é sempre a condição de inserção dos indivíduos no espaço e no tempo. Enquanto percepção do “agora”, a memória seria a forma de experiência que tornaria possível a ação individual responsável, aquela cuja finalidade é a defesa do bem comum. Sendo assim, frente ao receio da amnésia coletiva, a memória a ser valorizada seria aquela que possui vínculos com o passado, com a tradição e com as experiências transmitidas e negociadas, e não, a memória comunicada por textos, objetos, pedras, edifícios e máquinas: memória-dever, memória-arquivo, memória-distância, como se refere Nora (1993). Porém, convém destacar que este pesadelo da carência de memória, segundo Myrian Santos, seria mais uma advertência anunciada por pensadores – uma espécie de prognóstico ficcional –, do que exatamente uma realidade a ser enfrentada (SANTOS, 2003).

Justamente, um intelectual que fez bastante alerta, ainda na primeira metade do século passado, para a fragmentação dos laços comunitários das sociedades contemporâneas foi Walter Benjamin, que de maneira quase profética, defendia a tese de que a onda de progresso recente do mundo industrial acabaria por culminar em uma terrível catástrofe para a humanidade, que de fato se confirmou com a eclosão das duas guerras mundiais. Benjamin, apesar de tecer contundentes críticas ao desenvolvimento e modernização das sociedades capitalistas, não era exatamente um conservador contrário à modernidade e para quem o progresso seria necessariamente “destruidor”. Na realidade, este autor também reconhecia a criatividade na destruição, no sentido de que o progresso apresentava benefícios na ciência e no conhecimento para a humanidade. No entanto, se opôs radicalmente à ideia de desenvolvimento humano completamente atrelado às descobertas técnicas, à manipulação da natureza e ao sistema de produção que o capitalismo imputava aos operários (Ibidem, 2003).

Como os demais membros da Escola de Frankfurt, movimento intelectual do qual fizera parte, sua crítica situava-se num contexto de tradição marxista. Tendo vivido na Alemanha e na França durante o período entre guerras, criticava a crença cega que o conformismo socialdemocrata depositava no progresso técnico sem atentar para os terríveis

retrocessos sociais que a modernidade impunha, em especial, à classe operária. Refutava a noção de um progresso pacífico, igual para todos, que a teoria da socialdemocracia fazia parecer existir, e, principalmente, apontava para os perigos do desenvolvimento tecnológico de armamentos e da exploração da natureza. Enfim, como resume Soares (2010), Benjamin foi um consistente crítico dos ideais de evolução e progresso, e como tal, sempre apontou para os usos e perigos deles decorrentes.

Um de seus escritos onde a crítica à modernidade é bastante contundente, é em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, escrito em 1936. Neste ensaio, o autor defende a ideia de que o declínio da tradição oral na modernidade está diretamente vinculado à decadência das relações de aprendizado que se davam através da experiência e da transmissão de valores éticos e morais. Neste aspecto, suas considerações ganham relativa importância na presente pesquisa justamente por ela se tratar de uma análise de narradores tradicionais em contextos modernos, como é o caso dos cantadores nordestinos da Feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Assim, quando a décadas passadas Walter Benjamin chamava a atenção para o declínio das narrativas orais, e de todos os elementos inerentes a elas, ele estava mais uma vez se referindo à individualidade e descontinuidade características do mundo moderno. Destarte, seu interesse pela obra do escritor russo Nikolai Leskov ocorre porque Benjamin acreditava ser ele um raro narrador “à moda antiga”, no sentido de suas obras literárias terem mais elementos em comum com as narrativas orais do que com o romance, gênero literário moderno, tipicamente burguês, essencialmente vinculado ao livro e que se distingue especialmente da narrativa, pois, “tem sua origem no indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1987: 201).

Precisamente, em oposição às características do gênero romance, a figura do narrador oral sabe dar conselhos. Ele figura entre os mestres e os sábios. Tem à sua disposição o acervo de uma vida inteira, uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas também a experiência alheia. Aconselhar não é intervir do exterior na vida de outros, como pensamos muitas vezes, mas fazer sugestões sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para o narrador, contar sua vida é o seu dom e sua dignidade é poder contá-la inteira. “O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. (...) O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo” (Ibidem: 221). No entanto, dar conselhos hoje parece algo antiquado, já que as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Para o autor, a arte de narrar estaria com seus dias contados porque a sabedoria – o lado épico da verdade – encontra-se em vias de extinção.

Assim, Benjamin percebera o desencantamento do mundo moderno onde não haveria mais espaços para narradores, o que é, passadas várias décadas após seus escritos, algo a se refletir, pois, ainda é possível encontrar em muitas culturas estes “homens de memória”, em mais uma expressão de Nora (1993: 21). A questão que se mostra pertinente, então, é saber se estes narradores contemporâneos, atingidos em maior ou menor grau pela modernidade – ou simplesmente não atingidos –, estão definitivamente desaparecendo, como pensara Benjamin, ou estão se reconfigurando conforme demanda os novos tempos. E mais: bastaria a simples existência desses narradores para que o modo de transmissão de suas narrativas tradicionais permanecesse o mesmo? Questionamentos importantes a serem verificados na arte da cantoria, mais especificamente no caso da Feira de São Cristóvão.

No mesmo texto, o autor também chama a atenção para a situação das experiências coletivas e suas ações que, importantes para as narrativas, encontravam-se decadentes, raras, empobrecidas. De fato, nunca houvera experiências mais radicalmente desmoralizantes do que a experiência estratégica causada pela guerra das trincheiras, a econômica pela inflação, a do corpo pela guerra de material, e a ética pelos governantes. As sociedades capitalistas, por sua vez, já não mais ofereciam bases seguras para a tradição e manutenção das atividades relacionadas aos contadores de histórias que se encontravam fadadas à falência. A grande experiência coletiva – chamada por ele de *Erfahrung* –, fundadora das narrativas antigas, relacionada à tradição tanto na vida coletiva como na vida privada, fora substituída pela *Erlebnis*, a experiência vivida de maneira individualizada. Assim, a experiência transmitida pelo relato, comum a narradores e ouvintes, circunstância que pressupõe uma comunidade de vida e de discurso, é destruída pelo desenvolvimento do capitalismo.

Na contemporaneidade não se valoriza mais a troca de experiências, justamente o que os mais velhos têm de melhor a oferecer. Logo, os anciões, privilegiados depositários de experiências a serem compartilhadas com os jovens, passam a ser encarados apenas como velhos, cujos discursos e forças de trabalho são inúteis<sup>15</sup>. Desta maneira, a partir do momento em que a experiência coletiva se perde, outros tipos de narrativas ganham espaço, como o romance e a informação jornalística, cujos leitores buscam na leitura o que não encontram na sociedade moderna, isto é, um sentido explícito e reconhecido. “A experiência que passa de

---

<sup>15</sup> O pensador malinês Amadou Hampâté-Bâ, ex-membro do Conselho Executivo da UNESCO, tornou célebre o provérbio “Cada vez que um velho morre, uma biblioteca se queima” (KABWASA, 1982). A sabedoria que este adágio africano transmite tem sentido apenas às sociedades em que a troca de experiências ainda é elemento essencial para a vida. As sociedades capitalistas modernas, ao elevarem seus velhos à condição de fardos, certamente não se dão conta de que, através da memória, o passado se faz ativo no presente, não sendo apenas construção deste último, como alertou Benjamin.

pessoa a pessoa”, reforça o autor, “é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1987: 198), como é o caso da obra de Nikolai Leskov.

Ainda neste mesmo ensaio, Walter Benjamin compara a arte de narrar à atividade artesanal pré-capitalista. Nas sociedades em que vida e a palavra estão intrinsicamente interligadas, o artesanato promove, devido ao seu ritmo lento e orgânico e ao seu caráter totalizante, uma grande sedimentação das experiências e uma palavra unificadora. Exatamente o oposto que o processo de trabalho industrial, pela rapidez e fragmentação do trabalho em cadeia, pode oferecer. O ritmo do trabalho artesanal diz respeito a um tempo global, quando ainda se tinha, justamente, tempo para contar. A atividade artesanal e a arte de narrar vinculam-se reciprocamente. Na realidade, para o autor, a própria narrativa é uma forma artesanal de comunicação, pois, nela se imprime a marca do narrador como a mão do oleiro na argila. Da mesma forma que o artesão, com seus movimentos precisos, respeita a matéria que transforma, o narrador estabelece semelhante e profunda relação com a atividade narradora, dando forma à imensa matéria narrável e participando assim, da ligação secular entre mão e voz, gesto e palavra (BENJAMIN, 1987; GAGNEBIN, 1987). Finalmente, amarrando as ideias, Benjamin escreve:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (BENJAMIN, 1987: 205).

Com efeito, o homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado. Assim, ele conseguiu abreviar até a narrativa, emancipando-se cada vez mais da tradição oral. De certa maneira, o desfiar da arte de narrar interrompe a rede que liga o passado com o presente, uma vez que a palavra sempre foi o principal elo de conexão entre os dois.

O depauperamento da arte de contar parte, portanto, do declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e linguagem (GAGNEBIN, 1987).

Portanto, a rara existência de narradores no mundo moderno, e principalmente, o fim da troca de experiências que eles proporcionavam, geraram o esfacelamento da memória,

fazendo com que o passado não encontre meios de existir no presente. Ficam-nos, então, apenas os seus vestígios, rastros de memórias. Nesse sentido, não é demais lembrar Nora: o que hoje chamamos de memória não passa de uma produção gigantesca do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar (NORA, 1993).

Assim, observa-se um denominador comum entre os discursos dos autores em questão. Seja na desvalorização da experiência (Benjamin) ou na dessacralização da memória (Nora), ambos os autores refletem sobre as bruscas transformações – no que diz respeito ao desapego às tradições e aos elos que unem gerações – promovidas pela modernidade capitalista. Eles alertam para o fato de memória, experiência e narrativa, conceitos indissociáveis, estarem em constante (re)construção. Seus discursos se entrecruzam sob a ideia de que a modernidade transforma a memória, a tradição e a experiência em história, em vestígios.

Pois, foi justamente a ausência da memória que a transformou em tema capital nas sociedades modernas. Com efeito, este fato não vem de agora, e sim, do final do século XIX e a primeira metade do século XX, momento em que se passou a sentir abalos decisivos nos equilíbrios tradicionais, especialmente, do mundo rural. O surgimento simultâneo de obras sobre a memória passou, então, a simbolizar um movimento que caracterizou toda a Europa da época. Assim, ela fez sua aparição no centro da reflexão filosófica com Bergson, no centro da personalidade psíquica com Freud, no centro da literatura autobiográfica com Proust e Svevo, na música com Mahler, para somente com a abordagem sociológica de Maurice Halbwachs, ganhar contornos específicos, consolidando-se como área de conhecimento própria. Não por acaso, muitos destes artistas e autores tinham origens semitas, confirmando a tradição ética e religiosa da memória na cultura judaica ampliada, sobretudo, pelo horror do Holocausto da 2ª Guerra Mundial, responsável direta ou indiretamente pela morte de alguns intelectuais “memorialistas”, como Walter Benjamin, por exemplo. Certamente, não foram poucos os que procuraram colocar a memória como forma de se contrapor à barbárie. “O povo hebreu é o povo da memória por excelência”, afirma o historiador Jacques Le Goff (2003:435).

Justamente, por essa característica bem particular, como afirma Santos (2003), os judeus sempre tiveram um relativo desapego com a história. No entanto, a abertura para o mundo moderno obrigou-lhes a necessidade de serem historiadores de si mesmos. Com efeito, um intelectual que se debruçou a fundo nos estudos da memória foi Maurice Halbwachs – outra vítima dos campos de concentração nazistas – cuja grande contribuição ao tema consistiu em mostrar que a memória faz parte de um processo social, em que os indivíduos

não são mais vistos como seres isolados, mas interagindo uns com os outros, ao longo de suas vidas e a partir de estruturas sociais bem determinadas.

## **1.2 A construção do campo da Memória Social**

Seguramente, o grande diferencial apresentado pelo sociólogo francês Maurice Halbwachs para o conhecimento que vinha se acumulando sobre a memória em outras áreas foi ter escrito sobre a memória coletiva numa época em que ela era compreendida enquanto fenômeno estritamente individual e subjetivo. Juntamente com o psicólogo inglês Frederic Bartlett, Halbwachs estabeleceu nas primeiras décadas do século XX as bases teóricas que permitiram definir a memória como uma construção social, uma vez que, até a publicação de seus estudos, seus contemporâneos a compreendiam essencialmente como forma de conhecimento da realidade, amplamente fundada em características subjetivas.

Inicialmente sob a influência do filósofo Henri Bergson, seu mestre dos tempos de Liceu, Halbwachs rejeitou a ideia de que a memória fosse uma atividade meramente física, restrita às pesquisas de laboratório. No entanto, na medida em que se desenvolvia intelectualmente, passou a defender opiniões opostas às do filósofo, de modo que, ao longo de sua obra, sempre procurou refutar as assertivas de seu antigo professor. Halbwachs defendia a ideia de que as imagens não se relacionavam ao espírito humano, ou a uma consciência interna e pura, como pensava Bergson, mas a representações coletivas estabelecidas por grupos sociais. Aparentemente, o filósofo fora o primeiro a considerar seriamente os limites da memória enquanto atributo exclusivo da consciência humana. Em direção oposta, aproximando-se da sociologia funcionalista de Émile Durkheim, as pesquisas de Halbwachs sobre a memória coletiva, desenvolvida cerca de três décadas após as considerações do antigo tutor, foi considerada como uma radicalização das primeiras tentativas de Bergson de “des-subjetivar” a noção de memória. Não apenas rejeitou qualquer definição que tivesse como base apenas a consciência, como também as teses estabelecidas no campo da psicologia que reduziam a memória a reações do sistema nervoso (SANTOS, 2003).

Assim, com sua aproximação da sociologia durkheiminiana e das correntes reformistas do socialismo de sua época, cujos objetivos eram oferecer não apenas alternativas teóricas, mas também políticas a diversos pensadores, Halbwachs procurou enfatizar em seus escritos o



conceito de solidariedade<sup>16</sup> e a rejeição à noção de que a natureza humana fosse movida por impulsos subjetivos e egoístas. Com efeito, este autor fez parte de uma geração de intelectuais que buscava desenvolver uma ciência aplicada a fim de resolver os problemas sociais. Enquanto admirador de Durkheim, priorizou o social – negligenciando a investigação das ações e interações sociais weberianas – proporcionando, no entanto, uma universalização de abordagens que são parciais, pois não dão conta nem mesmo da diversidade relativa à memória constituída. Justamente, os problemas intrínsecos à sua teoria advêm de sua tentativa de explicar a memória, tanto individual quanto coletiva, a partir estritamente de representações coletivas. Tentativa esta compreensível pelas fortes correntes positivistas de sua época, o que, de maneira nenhuma, invalida a importância do autor para os estudos da memória (BOSI, 1987).

Halbwachs preocupou-se em estabelecer práticas sociais como fatos sociais – entendidos como forças coercitivas exteriores aos indivíduos, forçando-os a agir conforme as regras da sociedade. Investigando cientificamente estas práticas, quaisquer que fossem as esferas da vida social, eliminou da abordagem sociológica as tentativas de se explicar causas e consequência dos fenômenos sociais. Assim, a grande guinada que Halbwachs proporcionou aos estudos da memória aconteceu na própria formulação do objeto a ser aprendido. Rompeu com as ideias de que a memória seria um atributo meramente individual e capaz de recuperar um passado original e finito, relacionando-a a estruturas e práticas sociais intersubjetivas e ocorridas no presente (SANTOS, 2003). Em outras palavras, o sociólogo não se deteve a estudar a memória em si, mas “os quadros sociais da memória”, título homônimo de sua primeira obra sobre a temática.

Escrito em 1925, *Les cadres sociaux de la mémoire* foi o primeiro estudo em que o sociólogo francês colocou a lembrança sob a perspectiva do grupo. Nele, defendeu a tese central de que, não importa quais sejam as lembranças do passado que o indivíduo possa ter – por mais que se pareça resultado de experiências exclusivamente pessoais –, elas existem apenas a partir dos quadros sociais da memória, também compreendidos como contextos sociais. Para o autor, seria impossível conceber o problema da evocação e da localização das lembranças sem o auxílio destes quadros sociais reais que nos servem de ponto de referência na reconstrução da memória. Nesta conjuntura, a memória é pensada a partir de laços sociais existentes entre os indivíduos que não são vistos como seres isolados, mas que interagem uns

---

<sup>16</sup> Solidariedade no sentido durkheimiano de sociedade formada por indivíduos interdependentes, que são tanto diferentes quanto necessários, de acordo com a divisão que o trabalho social define. Solidariedade que equivale à união social de todos.

com os outros a partir de estruturas sociais determinadas. Ou seja, absolutamente tudo o que lembramos do passado faz parte de construções sociais que são realizadas no presente.

De acordo com Myrian Santos, “a teoria da memória de Halbwachs estabelece que indivíduos utilizam imagens do passado enquanto membros de grupos sociais, e usam convenções sociais que não são completamente criadas por eles” (2003: 42-43). Nesse sentido, indivíduos nunca recordariam sozinhos, pois sempre precisariam apoiar-se nas memórias de outras pessoas para confirmar as suas próprias lembranças. O importante na obra era mostrar que a memória do grupo sempre se manifesta nas memórias individuais. Nessa linha, a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a escola, com a Igreja, com a classe social, com a profissão, com a naturalidade, enfim, com os grupos de convívio e de referência particulares a esse indivíduo (BOSI, 1987).

Desta forma, o sociólogo realça a iniciativa que a vida atual do sujeito toma ao desencadear a memória. A lembrança existe apenas porque a situação presente e as outras pessoas nos fazem lembrar, de modo que as recordações entre os indivíduos são diferentes somente porque cada um deles tem um trajeto de vida único, no qual adquiriu diversas combinações de quadros sociais já constituídos. Ou seja, na perspectiva halbwachsiana, a memória individual seria resultado de diversas combinações das construções sociais com as quais os indivíduos se relacionam ao longo da vida. Quanto aos grupos, esses não seriam definidos apenas pela mera observação externa de suas reuniões, mas por sua visão de mundo, por seu pensamento que é uma razão e uma memória ao mesmo tempo. Uma memória dos fatos, das pessoas, de valores que se impõem àqueles que do grupo participam (NAMER, 1998). Não são apenas conjuntos de indivíduos e suas realidades não se esgotam em poucas imagens capazes de enumeração e reconstrução.

O que o constitui essencialmente [o grupo], é um interesse, uma ordem de idéias e de preocupações, que sem dúvida se particularizam e refletem em certa medida as personalidades de seus membros, mas que são não todavia bastante gerais e mesmo impessoais para conservar seu sentido e sua importância para mim, ainda que mesmo essas personalidades se transformassem e que outras, semelhantes é verdade, porém diferentes, lhes fossem substituídas (HALBWACHS, 2004: 122).

O indivíduo, assim, ao ser conduzido com a ajuda da memória do grupo, não estaria necessariamente em companhia de um ou de vários de seus membros. A sociedade continua a influenciá-lo, mesmo quando este se encontra distante do seu contexto social. Na realidade, para o indivíduo fazer parte de um coletivo basta que carregue consigo, em seu espírito, os pontos de vista de seus membros. Basta envolver-se no meio e no próprio tempo do grupo,

sentir-se presente no coração do mesmo. A esse respeito, em *A Memória Coletiva* – principal obra do sociólogo após *Os quadros sociais*, publicada postumamente em 1950 – ele apresenta o exemplo de quando viajou à Londres e passeou só apenas na aparência. Segundo Halbwachs, à medida que “flanava” pelas ruas da capital inglesa, lembrava-se do que seu amigo historiador havia dito (ou escrito) sobre a cidade, lembrava-se também da perspectiva que seu outro amigo pintor havia assinalado em um quadro ou uma gravura. Lembrava-se até dos romances de Dickens, lidos durante a infância. Assim, ele conclui que:

Em todos esses momentos, em todas essas circunstâncias, não posso dizer que estava só, que refletia sozinho. (...) Outros homens tiveram essas lembranças em comum comigo. Muito mais, eles me ajudam a lembrá-las: para melhor me recordar, eu me volto para eles, adoto momentaneamente seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois sofro ainda seu impulso e encontro em mim muito das idéias e modos de pensar a que não teria chegado sozinho, e através dos quais permaneço em contato com eles (HALBWACHS, 2004: 31).

A memória seria, para Halbwachs, produto de um conjunto de lembranças (re)construídas, de modo a ser possível (re)conhecê-la como sua. É como se tudo não passasse de confrontações de vários depoimentos. Faz-se apelo aos testemunhos para fortalecer, completar ou debilitar o que se sabe de um evento. Elas seriam lembranças pelos outros, mesmo quando se tratasse de acontecimentos em que somente o indivíduo estivesse envolvido. Ou seja, nem mesmo as memórias mais íntimas podem ser pensadas em termos exclusivamente individuais, pois, “em realidade, nunca estamos sós” (Ibidem: 30). Paradoxalmente, as lembranças mais difíceis de evocar seriam aquelas que concernem apenas o indivíduo, que constituem seu bem mais exclusivo. As lembranças da primeira infância, por exemplo, não seriam recordadas porque os seres humanos ainda não se enxergam como um ente social, de modo que as primeiras lembranças de cada um estariam sempre ancoradas no contexto familiar. Provavelmente, deduz o autor, não se tratariam de lembranças diretas, e sim, de recordações das imagens que os relatos familiares ajudaram a construir.

Para Halbwachs, na maior parte das vezes, lembrar não é viver, mas reconstruir, repensar, refazer com o que existe no presente, as experiências do passado. Memória não é sonho, como supunha Bergson, mas trabalho. Assim, por mais nítida que a lembrança de um fato antigo aparente ser, ela não corresponde à mesma imagem que experimentamos na infância, afinal, assim como as pessoas não são mais as mesmas de outrora, suas percepções foram alteradas, e com elas, os sentidos, as ideias, os juízos de realidade e valor (BOSI, 1987). Desta maneira, pode-se afirmar que a memória é uma construção em constante processo.

Por outro lado, o esquecimento aconteceria pelo desaparego de um grupo, pela falta de uma comunidade afetiva. Quer dizer, se a recordação vier a ser suprimida, isto se deverá pelo distanciamento do indivíduo com relação ao quadro social. Se não é mais possível encontrar a lembrança, é porque, desde muito tempo, a pessoa deixou de fazer parte do grupo cuja memória se apoiava. Sendo assim, para que a memória auxilie-se nas dos outros, não basta que os indivíduos apresentem seus depoimentos para reativá-la. É preciso que ela não tenha cessado de concordar com as memórias alheias e que haja ainda bastante contato entre umas e outras para que a lembrança possa ser reconstruída sobre um fundamento comum.

Deste modo, Halbwachs apresenta o exemplo do professor que o ano todo faz parte do espírito de uma determinada turma. Durante o ano letivo, o professor, dia após dia, entrará em sala de aula e se lembrará de todo o conjunto de alunos, de suas respectivas fisionomias e de seus nomes. Irá se lembrar dos acontecimentos e incidentes que modificaram, aceleraram, romperam ou tornaram mais lenta a rotina daquelas pessoas. No entanto, após aquela específica época, com o término do período letivo, com o passar dos anos, ao encontrar com algum daqueles alunos o professor já não vai mais lembrar como o fazia quando era seu tutor. Já a turma, ainda reunida, ainda amiga, irá se lembrar dos momentos vividos com o professor ainda por um tempo. Eles evocarão muitos dos acontecimentos de ordem escolar que se produziram em sala de aula durante aquele ano: os sucessos, as extravagâncias, as travessuras, as inquietudes. Mas o professor, localizado fora daquele contexto, não será capaz de evocar as lembranças como o fazem os alunos, salvo algumas pequenas reminiscências. Eles próprios também já não serão mais os mesmos em outras classes, sentados em outros bancos. O ano acabado, as lembranças ainda farão parte do espírito dos alunos, mas na medida em que eles irão se dispersar em novas turmas, com novos professores, ou mesmo em outras escolas, também deixarão de fazer parte daquele grupo, e através do desaparego, esquecerão. Desta maneira, não existirá nenhum grupo permanente de alunos do qual o professor continue a fazer parte, no qual tenha a ocasião de repensar, e para o ponto de vista do qual possa se recolocar, para recordar-se com ele no passado.

Com efeito, a duração do tempo social é bastante relativa, pois, se a retomada do passado vai longe – entre as diversas direções que o entrecruzamento dos grupos permite –, ela definitivamente não é infinita. A lembrança jamais ultrapassa a linha que se desloca à medida que as sociedades entram em um novo período de existência. Em outras palavras, é como se a memória tivesse a necessidade de se descarregar quando a quantidade de acontecimentos de que se deve lembrar aumenta excessivamente. Vale ressaltar que não se trata aqui do número de lembranças, mas de transformações a que o grupo é sujeito.

“Enquanto o grupo não muda sensivelmente, o tempo que sua memória abrange pode se alongar” (HALBWACHS, 2004: 123). Nesse sentido, pode-se afirmar que a duração de uma memória é limitada pela duração do grupo. É quando se transforma que um novo tempo começa para ele e que sua atenção se afasta, progressivamente, daquilo que foi, e do que não é mais agora.

Assim, a memória coletiva avança no passado até certo limite, mais ou menos longínquo, quer se trate de um ou de outro grupo. Ela não recupera para além deste limite. Precisamente, aquilo que se encontra além desta fronteira, daquilo que não se consegue mais lembrar, que detém a atenção da história. O passado seria aquilo que não é mais compreendido no domínio onde não se estende mais o pensamento dos grupos atuais. Ela precisaria esperar o desaparecimento dos antigos grupos, de seus pensamentos e de sua memória para se preocupar em fixar a imagem e a ordem de sucessão de fatos que agora é a única capaz de conservar. Trazendo essa reflexão para os dias atuais, quando muitos historiadores se debruçam em fatos de uma ou duas décadas atrás, pode-se concluir que, atualmente, a duração dos grupos é extremamente curta. Sobretudo, se levarmos em consideração a principal característica da modernidade, isto é, a capacidade ininterrupta de se transformar. Logo, aquele processo de aceleração da história a que Pierre Nora fez referência mostra-se mais rápido do que nunca.

Segundo Halbwachs, há tantas memórias quanto grupos existem. Contudo, o mesmo não se pode afirmar da história, afinal, ela é necessariamente um resumo, e por isso, concentra em poucos momentos evoluções que se estendem por períodos inteiros. Costuma-se falar em tempos históricos, como se existissem vários, e talvez seja possível designar desse modo períodos sucessivos, distantes do presente. Porém, pode-se dar outro sentido para essa expressão, como se houvessem várias dessas histórias. Aliás, não seria característico da “democratização da história” a extensão dessa discussão para além dos limites reconhecidos, de maneira que a história seja apropriada pelos grupos que antes não dispunham de um passado histórico? Pois, a ideia de que cada grupo tem definido localmente sua memória, isto é, a própria noção de memória coletiva, redefine o lugar das coletividades na atualidade. A tomada de consciência dos grupos minoritários de que o passado é continuamente construído no presente amplia as possibilidades epistemológicas da história, rompendo com a exclusividade das narrativas que se apoiam unicamente no desenvolvimento linear de fatos, grandes feitos e atos heroicos, enfim, na história do desenvolvimento nacional, a mais forte das tradições coletivas.

Portanto, a possibilidade que se apresenta, de se reescrever a própria história, de resgatar e divulgar um passado que se mantinha restrito apenas ao grupo, demonstra uma vocação universal para a história. “A memória coletiva propriamente dita é, em sentido estrito, a memória de um grupo ou de uma sociedade e, em sentido amplo, a memória da sociedade nacional que implica todas as sociedades particulares” (NAMER, 1998: 43. Tradução nossa). Desta maneira, não importa qual seja a coletividade, perceber-se como tal exige não apenas abraçar um conjunto de acontecimentos presentes e passados, como também percorrer o curso do tempo e repassar incessantemente os traços que deixou de si mesma. Contudo, a partir do momento em que o mundo se encontra carente de memória, estes “traços” recebem conotações supervalorizadas. Ganham *status* de memória, quando antes, em sua maioria, não passavam de restos de outros tempos. Nesse sentido, a percepção que constrói do passado das sociedades contemporâneas passa a ser a apropriação daquilo que se sabe não mais lhes pertencer. Como resultado, vive-se uma obsessão pela produção indefinida de arquivo, um inchaço hipertrófico da função da memória. Voltamos mais uma vez à problemática dos lugares.

De acordo com Pierre Nora, na medida em que a memória tradicional perde seu espaço, a necessidade de acumular religiosamente vestígios, documentos, testemunhos, imagens, discursos, sinais do que já foi e não é mais, torna-se praticamente um sentimento obrigatório. O sentimento de um desaparecimento rápido e definitivo confunde-se com a dúvida sobre o exato significado do presente e a incerteza do futuro, para conceder ao mais modesto dos vestígios a simbólica chancela de “memorável”. Menos se vive a memória, mais se necessita de suportes exteriores. Assim, os lugares de memória nascem e vivem desse sentimento de que não existe mais a memória espontânea, e por isso, é preciso criar arquivos, valorizar aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas. Ou seja, preserva-se o máximo possível do que se compreende como patrimônio. É por isso que as ditas minorias, sob a ameaça de serem varridas pela história, se autoconsagram lugares, bastiões de memória sobre os quais se escoram. Bem verdade que se o que defendem não estivesse em risco, não haveria, tampouco, a necessidade de construí-los. Se a lembrança que preservam fosse vivenciada eles seriam inúteis. Desta maneira, como marcos testemunhas desta era de ilusões de eternidade, os lugares de memória revestem-se de um aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade patético e glaciais, como o próprio Nora os enxerga. “São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; (...) sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos” (1993: 13).

Mas o que seriam exatamente os lugares de memória? Extraídos da mais abstrata elaboração e oferecidos a mais sensível experiência, pode-se entendê-los de três maneiras: primeiramente, eles podem ser lugares puramente materiais, como depósitos de arquivos, museus, bibliotecas. Investidos de uma aura simbólica, são literalmente lugares de memória. Como segunda leitura, eles podem ser funcionais: um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes. Lugares que tenham sido objetos de um ritual. Finalmente, o sentido simbólico, como o minuto de silêncio, representação extrema do recorte material de uma unidade temporal. Aliás, no minuto de silêncio coexistem sempre esses três aspectos, uma vez que é material por seu conteúdo demográfico, funcional por hipótese, pois garante a cristalização da lembrança e sua transmissão ao mesmo tempo, e simbólico por definição, já que caracteriza um acontecimento ou uma experiência vividos por um pequeno número de uma maioria que deles não participou (Ibidem, 1993).

Como é também o caso da Feira de São Cristóvão que é tanto material quanto funcional e simbólica ao mesmo tempo. Centro de tradições culturais nordestinas no Rio de Janeiro, a Feira é um local de referência para as pessoas que daquela região migraram para o Sudeste. Um grupo social que, historicamente, vem lidando com os piores índices que se referem à qualidade de vida e que encontrou neste espaço simbólico a possibilidade de construir, vivenciar e financiar as memórias das suas origens. A culinária, a música, a dança, o vestuário, a língua, a literatura oral e escrita e tantos outros traços tipicamente nordestinos são vivenciados pelos frequentadores do espaço. Assim, a Feira é, definitivamente, tanto lugar quanto meio de memória.

Mas um lugar não à maneira de Nora, congelado, frio, ilusório. Pelo contrário, como veremos mais a frente, ela é um lugar vivo, pulsante, vibrante, onírico, onde circulam por semana milhares de famílias que, conseqüentemente, carregam suas histórias. São memórias constante e poeticamente (re)construídas, principalmente, pelos cantadores que, sob o improviso dos versos, cantam e saúdam com o público o Nordeste saudoso de todos. Ao mesmo tempo, a Feira é compreendida como patrimônio por aquelas pessoas. Não por suas características arquitetônicas e históricas que, apesar de bastante específicas, não significam para a população local algo de valor inestimável, mas por suas características simbólicas, imateriais, identitárias. A Feira é compreendida como um patrimônio vivo, sempre em transformação. Justamente por este motivo, se faz necessário primeiramente discutir os significados antigos e atuais do conceito de patrimônio para, enfim, ser possível compreender definitivamente os aspectos patrimoniais e memoriais da Feira de São Cristóvão e dos repentistas que lá trabalham.

### 1.3 O conceito ocidental de patrimônio

Assim, é importante saber que a construção da categoria “patrimônio”, tal como a conhecemos hoje, teve início nos fins do século XVIII juntamente com os processos de formação dos Estados nacionais modernos. Apesar deste conceito não ser exatamente uma invenção moderna, pois esteve presente no mundo clássico e na Idade Média, foi com a modernidade ocidental que ele ganhou contornos semânticos específicos assumidos por ela. Categoria de pensamento extremamente importante para a vida social e mental de qualquer coletividade humana, ela não se restringe apenas às modernas sociedades ocidentais, fazendo-se presente, inclusive, nas chamadas “sociedades tribais”. Embora apresente delimitações relativamente precisas – do ponto de vista moderno –, este conceito nem sempre conheceu fronteiras tão bem delimitadas. Pois, foi a partir da Revolução Francesa que o “patrimônio” – palavra antiga que em sua origem significava bem de herança paterna, portanto, de âmbito privado - expandiu sua designação para o conjunto de bens públicos, destinado ao usufruto de uma comunidade, relacionado a uma instituição e a uma mentalidade (GONÇALVES, 2009). No entanto, muito antes dos revolucionários franceses se apropriarem desta categoria, ela aparecera no Ocidente sob diferentes maneiras.

Autores como José Reginaldo Gonçalves afirmam que o ato de colecionar consiste, de certa maneira, no processo de formação de patrimônios. Na medida em que todo e qualquer grupo humano exerce – com finalidades diversas – algum tipo de atividade de colecionamento de objetos materiais, móveis ou imóveis, a fim de demarcar um domínio subjetivo em oposição ao “outro”, o resultado acaba sendo a constituição dos patrimônios (2009). Em consonância com este pensamento, a historiadora francesa Françoise Choay aponta em seu estudo *A alegoria do patrimônio*, que a coleção de obras de arte, antecipadora do museu, remonta a tempos antigos a constituição de bens preservados. Entre a morte de Alexandre, o Grande, e a cristianização do Império Romano (de III a.C. à V d.C.), o território grego revelou um tesouro de edifícios públicos e objetos de arte clássicos que viriam a ser escolhidos e adquiridos pelas elites de seus conquistadores justamente por suas qualidades intrínsecas. Espoliados pelos exércitos romanos, estes objetos passaram a entrar discretamente no interior de algumas residências para, em seguida, ganharem a rua e serem expostos em grandes espaços públicos. Neste período, Roma conheceu um verdadeiro mercado de arte, com especialistas, falsários, corretores e colecionadores, tão eruditos quanto refinados (CHOAY, 2001).



Posteriormente, entre a época das grandes invasões bárbaras e o fim da Idade Média (do século V ao XV), a Europa viveu uma era de destruições dos monumentos e edifícios romanos, espalhados por todo o continente. O proselitismo cristão dos missionários e monges teólogos, somados a indiferença em relação aos monumentos que haviam perdido uso e sentido, fizeram com que os grandes edifícios da Antiguidade se transformassem em pedreiras ou então fossem recuperados, desvirtuados e reciclados. A preservação das criações clássicas associava-se necessariamente às suas reutilizações. Assim, grandiosos monumentos de outrora, como anfiteatros, arcos e até mesmo o Coliseu, passaram a ser ocupados por habitações, igrejas, tavernas e fortalezas. Pelas palavras de Choay: “a conduta do bernardo-eremita<sup>17</sup> é elevada a doutrina” (2001: 36). No entanto, muitos edifícios e obras foram conservados deliberadamente pelo clero, único depositário de uma tradição letrada europeia, estimulada em nome das “humanidades”. Foram estes “proto-humanistas” que – entusiasmados pelos monumentos antigos durante toda a Idade Média – abriram caminho para o interesse de uma pequena elite intelectual e artística do último quartel do século XIV.

É assim que na cena do *Quattrocento* italiano um grupo de letrados e homens da arte, interessados nos textos e nas formas do passado, desenvolve um olhar distanciado e estético que pousava sobre os edifícios antigos a reflexão e a contemplação. Durante este período, em Roma, viajantes eruditos de diversas partes construíram um diálogo entre artistas e humanistas sem precedentes. Os primeiros esculpiam o olhar dos segundos que, por sua vez, ensinavam aos arquitetos e escultores a perspectiva histórica e a riqueza da *humanitas* greco-romana. Articulando os discursos da perspectiva artística, da conservação e da própria perspectiva histórica, estes intelectuais acabaram por inventar o conceito do que alguns séculos mais tarde chamaríamos de monumento histórico.

Contudo, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que preconizavam o amparo e proteção sem a mutilação dos monumentos romanos – condenando a conversão da cidade em pedreiras alimentadoras de novas construções – estes agentes participaram com bastante ímpeto da devastação de Roma e de suas antiguidades. Afinal, com o desenvolvimento das coleções e a avidez dos colecionadores, somados ao crescente mercado de objetos de arte e ao fato de que não era possível libertar, da noite para o dia, letrados e iletrados de comportamentos arraigados em uma mentalidade ancestral, o revigoramento desta cidade esbarrou em políticas econômicas e técnicas ligadas à necessidade de embelezamento e modernização. A urgência da ação exigia materiais de construções dos quais eles não

---

<sup>17</sup> Crustáceo que vive em conchas abandonadas de outros moluscos.

dispunham em quantidade suficiente, bem como de espaços livres para a realização de projetos que rivalizassem com as obras da Antiguidade. Conseqüentemente, ligando a noção de antiguidades à de sua preservação, e excluindo assim o conceito de destruição, os papas e seus conselheiros criaram uma duplicidade discursiva que servia para mascarar e autorizar a destruição real dessas mesmas antiguidades<sup>18</sup>.

Deste período em diante, durante os séculos XVII e XVIII, eruditos de toda a Europa viajavam ritual e incansavelmente a Roma para descobrirem seus monumentos e se apropriarem do conceito de “antiguidade”, enriquecendo e alargando o seu campo. Conduzidos pelo desejo de conhecer suas origens, exploravam novos sítios: a Grécia, o Egito, a Ásia Menor e, evidentemente, seus respectivos países, onde testemunhavam a existência de um novo campo de recenseamento: o das “antiguidades nacionais”. Estas, por sua vez, adquiriam nova coerência visual e semântica, confirmadas pelo trabalho epistêmico do Iluminismo e seu projeto de universalização do saber. Surgiram, então, os primeiros museus de arte – na realidade, conservatórios oficiais que institucionalizavam a conservação material das pinturas, esculturas e dos objetos de arte antigos – que preparam o caminho para a preservação dos monumentos arquitetônicos.

Como anuncia Choay, é a “época dos antiquários”: especialistas no conhecimento de objetos de arte antiga e curiosos deles, realizadores de um imenso esforço de conceituação e inventário que, com o auxílio de aparatos iconográficos, montavam verdadeiros “dossiês” com descrições e representações das antiguidades. Contudo, embora estas pessoas contribuíssem para integrar os monumentos históricos à paisagem da vida cotidiana, elas não propuseram a conservação e preservação dos mesmos. Para os intelectuais iluministas, somente era possível salvar pela imagem objetos e monumentos fadados à destruição (CHOAY, 2001). Assim, o amor à arte e ao saber histórico não foram elementos suficientes para implementar, de forma sistemática e definitiva, a prática de preservação. Na realidade, foi preciso que surgissem ameaças concretas de perda dos monumentos já valorizados como expressões históricas e artísticas, e de interesses políticos veiculados ao culto à nação para que a preservação dos monumentos se tornasse um tema de interesse político, como aconteceu na França, em fins dos setecentos.

Acontecimento de importantíssima relevância para o mundo ocidental, coube à Revolução Francesa definir o perfil ideológico das revoluções burguesas. Ao fim do século

---

<sup>18</sup> F. Choay apresenta inúmeros e interessantes exemplos das participações contraditórias dos pontífices na tarefa de preservação dos antigos monumentos greco-romanos: “Como explicar a ambivalência desses príncipes e papas que (...) da mesma forma, ao longo do tempo, protegem com uma mão e danificam com a outra os edifícios antigos da Cidade?” (2001: 56-57).

XVIII, o conflito entre a estrutura oficial e os interesses estabelecidos do velho regime e as novas forças sociais ascendentes (a burguesia) era mais agudo na França do que em outros países. Após sucessivos e rápidos fracassos das modestas reformas econômicas propostas anos antes da eclosão da Revolução, a maior parte da população da França sofria com a miséria ocasionada por uma exorbitante crise financeira e pela exploração tributária imposta pelo clero e pela nobreza. Os revolucionários franceses – imbuídos do espírito democrático disseminado pelos pensadores iluministas, expresso nos princípios universais da liberdade, igualdade e fraternidade – reivindicavam a abolição dos privilégios e destituição das elites, bem como da instauração da igualdade civil. Episódio de significativas nuances e muitas alternâncias de poder, o período revolucionário foi marcado, principalmente, pela participação popular, pela ruptura radical com as instituições feudais do Antigo Regime, pelas formas democráticas que assumiu e pela formulação do conceito de nação (HOBSBAWN, 2010). Em decorrência destas importantes transformações que estavam acontecendo na sociedade francesa ao final do século XVIII, os movimentos revolucionários, sobretudo os mais radicais, tenderam a demolir edifícios, portas, monumentos e o que mais estivesse relacionado aos testemunhos de opressão da recém-deposta realeza.

Com efeito, ao mesmo tempo em que o vandalismo revolucionário promoveu uma considerável modificação nos edifícios e monumentos franceses, intelectuais e eruditos preocupavam-se com a preservação das obras que a destituição do clero e a fuga em massa dos nobres proprietários deixaram à disposição da destruição vandálica. Neste momento, a noção de patrimônio, ou seja, de bens fundamentais inalienáveis, se estendeu pela primeira vez às obras de arte graças aos valores tradicionais que elas simbolizavam e ao recém-formulado sentimento de bem comum, riqueza moral de toda a nação (CHASTEL, 1986). Neste momento, a conservação iconográfica abstrata dos antiquários foi substituída por uma conservação realmente concreta.

Embora as assembleias encarregadas de formular os mecanismos de preservação do patrimônio nacional tenham acabado por justapor sucessivas comissões de monumentos e artes – dificultando o processo de preparação de inventários, cuja primeira medida foi o tombamento (Ibidem, 1986) –, as iniciativas de conservação dos comitês revolucionários geraram inicialmente dois processos conflitantes: primeiramente, transferiram-se os bens do clero, da nobreza e dos emigrados para a nação. Antes de qualquer decisão sobre sua destinação futura, estes objetos foram protegidos e postos “fora de circulação” provisoriamente. No entanto, essa proteção representava, simbolicamente, um princípio contraditório com os ideais revolucionários de instauração de um poder popular, livre da

opressão dos antigos dominadores. Ao mesmo tempo, a destruição ideológica de que foi objeto boa parte destes bens – intensificada especialmente nos momentos de maior tensão da Revolução – repugnavam eruditos e contrariavam as ideias iluministas de acumulação e difusão do saber. Este segundo processo político suscitou uma defesa imediata por parte de alguns eruditos. Contudo, diferentemente do que ocorreu na Inglaterra<sup>19</sup>, a postura de conservação da França em revolução não mirava apenas as igrejas medievais, mas, em sua riqueza e diversidade, a totalidade do patrimônio nacional (CHOAY, 2001; FONSECA, 2009a).

Esse processo de nacionalização dos objetos de artes, dos monumentos, das antiguidades nacionais, enfim, de apropriação dos bens do clero e da nobreza, sobretudo da família real, acabou sendo uma estratégia, no campo ideológico, de transferência do carisma da figura real para a Nação. Ao escolher pela preservação em detrimento da destruição, os franceses optaram por compreender estes bens como a riqueza material e moral do conjunto de todos os cidadãos, testemunhos do saber humano e da história da França. Precisamente, a própria seleção dos bens a serem preservados constituiu um desafio, visto que a escolha dos mesmos tem como objetivo construir uma representação da nação que funcione como propiciadora de um sentimento comum de pertencimento e de reforço da identidade nacional. Uma escolha que, teoricamente, deveria ser aceita como uma convenção consensual e não-arbitrária. Da mesma maneira, a passagem dos bens e da devoção afetiva ao antigo senhor feudal transferida para o aparelho do Estado, adquirindo desta forma a confiança da população, possibilitou a concretização do projeto de nação<sup>20</sup>.

Porém, a guarda e o controle destes bens não se fizeram sem necessidade práticas. Segundo uma distinção que até hoje se encontra na base da legislação francesa, o patrimônio foi dividido em duas categorias: móveis e imóveis. Para os primeiros, a solução foi transferi-los para um depósito que fosse definitivo e aberto ao público, consagrado a partir deste momento com o nome de *museum*, referência ao templo grego das Musas, local de ensino onde se praticava poesia e artes em geral<sup>21</sup>. A criação destes espaços compartilhados tinha a

---

<sup>19</sup> A reação inglesa ao vandalismo da Reforma Protestante ocorreu bem antes do movimento revolucionário francês. Porém, a proteção dos monumentos históricos foi assumida pelas associações de antiquários, papel que na França ficou a cargo do Estado. Grande dilema da Grã-Bretanha do século XVIII era escolher entre uma restauração conservadora ou intervencionista. Este fato demonstra como a conservação e a restauração concretas exigem conjunção de uma forte motivação de ordem afetiva e de um conhecimento que se refinou ao lado do progresso da história da arte (CHOAY, 2001).

<sup>20</sup> Cabe lembrar que esta “dominação carismática”, como se refere Max Weber (1993), foi muito bem aproveitada por Napoleão Bonaparte que, apenas uma década depois, utilizou-se de sua fama de herói de guerra para instaurar o seu império, na própria França.

<sup>21</sup> É curioso pensar que a escolha do local de salvaguarda, por excelência, dos patrimônios tenha sido uma referência ao Templo das Musas, justamente as divindades inspiradoras dos poetas épicos helenos, filhas de

função de servir à instrução da nação. Reunindo obras de arte, além de, em consonância com o espírito enciclopedista, objetos das artes aplicadas e máquinas, os museus deveriam ensinar não apenas as competências artísticas e técnicas, como também promover a formação dos cidadãos e o reforço de uma identidade coletiva através da história nacional e de lições de civismo.

Assim, a noção moderna de patrimônio surgia através de uma preocupação moral e pedagógica. Entretanto, a penúria financeira, os acontecimentos políticos, a inexperiência e imaturidade museológica impediram a concretização destas ambições a nível nacional. Na realidade, o ideal de museu vingou apenas em Paris, onde o Louvre, o primeiro museu moderno, tornou-se um lugar símbolo da guarda das riquezas artísticas sob a Revolução. Quanto aos monumentos, conventos, igrejas, castelos, residências particulares, enfim, todo o conjunto de bens imóveis, estes ensejavam outros problemas, em escalas que as comissões encarregadas de salvaguardá-los não se demonstravam preparadas. Sem infraestrutura técnica e financeira adequadas que lhes permitissem substituir os antigos proprietários eclesiásticos, reais ou feudais, acabaram por utilizá-los como depósitos de munição, salitre ou de sal e, dependendo do caso, como mercados ou também prisões. Uma humilhação social necessária (CHASTEL, 1983; CHOAY, 2001). Apesar do insucesso de alguns procedimentos, cabe ressaltar a importância do fato de que somente após o Estado assumir – em nome do interesse público – a proteção legal de determinados bens, atribuindo-lhes a capacidade de representarem a nação, que se definiu o conceito de patrimônio histórico e artístico nacional, amplamente reproduzido pelas nações do Ocidente (FONSECA, 2009a). Com efeito,

não há dúvidas de que, quer se trate de discursos, quer de sentenças, quer de instruções, os textos relativos à conservação (...) antecipam, por sua lógica, finura e clareza, as doutrinas e os procedimentos, elaborados nos séculos XIX e XX, de proteção dos monumentos históricos (CHOAY, 2001: 110).

Futuramente copiadas por muitos países, as práticas culturais de preservação históricas desenvolvidas no âmbito da Revolução voltadas para a identificação, coleta, restauração e conservação dos objetos culturais, bem como o colecionamento e a exposição destes bens, buscaram sempre responder ao desafio do esquecimento. A apropriação dos bens e monumentos passou a significar, no plano do discurso nacional, que o patrimônio deveria ser preservado para que as gerações futuras pudessem apreciar a história da França. “O

---

*Mnemosýne*, a memória. Podemos concluir que desde a formulação dos primeiros museus modernos, patrimônio e poesia sempre tiveram forte relação, embora o conceito francês de patrimônio como um bem unicamente material, quase unânime até meados do séc. XX, não incluisse nenhum tipo de manifestação cultural vinculada apenas à oralidade, como a poesia de caráter oral.

patrimônio é concebido, numa relação metonímica, como sendo a própria realidade que ele expressa. Desse modo, preservar o patrimônio é preservar a nação” (GONÇALVES, 2002: 32). De maneira impressionante, esta relação discursiva entre patrimônio e identidade nacional, desenvolvido no seio da constituição da República Francesa, vai dominar as políticas culturais de praticamente todas as nações do ocidente até meados do século XX, ou seja, quase duzentos anos depois.

Em resumo, a inquietação causada pelo temor do esquecimento e da destruição gerou um movimento oposto de preservação – do conjunto dos objetos, edifícios, palácios, obras de arte e monumentos identificados como de “valor artístico” – e de construção de símbolos que representassem não apenas a existência da nação, mas que também buscassem uma identidade cultural original e contínua. Ao desenvolverem o ideal de conservação e colecionamento dos bens públicos, o patrimônio - concebido com a utilidade de reforçar a noção de cidadania, já que os bens geridos pelo Estado passaram a ser identificados no espaço público como propriedade de todos –, se vinculou ao campo da representação e a ser utilizado para fins políticos, objetivando unir grupos, social e culturalmente diferentes, a uma identidade comum associada a um projeto de nação. Uma herança artística e monumental, na qual a população se reconhecia sob o novo formato de Estado-nação, uma entidade real, visível, objetivada pela noção de patrimônio. Os bens patrimoniais, por sua vez, passaram a servir como documentos materiais comprovadores das versões oficiais da história da França, consolidando o mito de origem da nação, legitimando o poder atual. Desta maneira, sob a justificativa de um alcance pedagógico, a herança do clero e da nobreza foi ressignificada, de modo a reinventar a história e os heróis daquele país. Neste contexto, reis e líderes cederam seus lugares – e “dotes carismáticos” – de protagonistas para o povo que passou a ser o novo sujeito da história (FONSECA, 2009a).

Portanto, a preservação como atividade sistemática se tornou possível graças ao interesse político que, somado ao cultural, elaboraram uma justificativa ideológica para a preservação. Aparentemente, este foi um modelo muito bem sucedido que, futuramente, passou a ser copiado por muitos países. A exemplo da França, outras nações europeias implementaram políticas públicas de preservação e organizaram estruturas governamentais e privadas para a salvaguarda e manutenção de seus patrimônios nacionais, compostos, até então, por objetos de arte e edificações associadas à concepção de monumento histórico, aos ideais renascentistas de arte e beleza e aos conceitos de grandeza e excepcionalidade. Surgiram, assim, os primeiros tombamentos, museus, arquivos e bibliotecas, lugares de

memória – na expressão de Pierre Nora – que consolidaram a concepção ocidental de patrimônio nacional (SANT’ANNA, 2009).

No entanto, é importante ressaltar que tanto as restaurações quanto os emblemáticos movimentos de preservação do patrimônio nos novos cenários urbanos não foram uma reprodução pura e simples de todos os passados impregnados nos prédios em ruínas ou nos objetos salvos do vandalismo dos grupos sociais emergentes. As práticas patrimoniais – que incluíam a identificação, a restauração, a preservação, a difusão de bens móveis e imóveis – foram o produto de escolhas, seleções, decisões, julgamentos. Seus ideais não eram exatamente nostálgicos, mas sim de universalizar as conquistas do mundo burguês. Definitivamente, até este momento, nunca se discutira tanto preservação e destruição. (ABREU, 2010).

Como resultado de tantos debates, dois modelos distintos e conflitantes de política de preservação se consolidaram na Europa durante o século XIX: o modelo anglo-saxônico, apoiado em associações civis, voltado para o culto ao passado e para a valorização estética dos monumentos; e o modelo francês, centralizador, liderado pelo Estado, desenvolvido em torno da noção de patrimônio, de forma planejada e regulamentada, visando ao atendimento de interesses políticos do governo que, como mencionado, foi o modelo predominante entre os países europeus e que, posteriormente, acabou sendo importado pela América Latina e ex-colônias francesas<sup>22</sup>. No primeiro predominou o culto ao passado e a valorização dos vestígios enquanto relíquias, em decorrência das bruscas mudanças que a sociedade inglesa enfrentou com a Revolução Industrial. Comandada pelo arquiteto John Ruskin, a política de preservação de seu país via os vestígios do passado como objetos sagrados, intocáveis, insubstituíveis. Logo, qualquer tipo de restauração significava uma violação imperdoavelmente profana, pois faria o monumento parecer diferente do que é na realidade, isto é, uma criação humana sujeita ao fluxo do tempo.

Quanto ao movimento preservacionista francês, liderado pelo engenheiro Viollet-le-Duc, a conservação dos monumentos assumiu um caráter museológico. Sem lugar no fluxo da vida presente, a forma mais adequada para a salvaguarda destes bens seria a restauração interpretativa que, de acordo com cada caso, ganharia novos sentidos em função de critérios estilísticos, técnicos e pragmáticos. “Restaurar um edifício é restabelecê-lo num estado

---

<sup>22</sup> Importante ressaltar o conteúdo romântico, adquirido pela noção de patrimônio durante o século XX, cujo sentimento predominante de reverência aos monumentos deu lugar à nostalgia. Pode-se observar nas políticas de preservação do Brasil, por exemplo, desde sua fundação nos anos de 1930, uma forte preocupação com o temor da perda, da deteriorização e do desaparecimento do patrimônio histórico e artístico. Cf. GONÇALVES, *A Retórica da Perda* (2002).

completo que talvez nunca tenha existido” (apud FONSECA, 2009a: 63), afirmou o francês. Esta disputa conceitual entre restaurar e conservar será resolvida somente no final do século XIX, com o italiano Camillo Boito que, amalgamando parte da teoria de Viollet-le-Duc e parte de Ruskin, estabeleceu a instauração da restauração como disciplina. O que ele fez foi manter a noção de autenticidade, enquanto respeito pelas marcas do tempo, de Ruskin, e o senso prático de que a restauração se justifica porque o interesse atual de conservação deve prevalecer sobre o respeito pelo passado. Assim, Boito defendia que o caráter acrescentado ao monumento deveria ser ostensivamente marcado, e de maneira nenhuma, ser visto como original (Ibidem, 2009a).

Destarte, nos anos que se seguiram, novas ideias e experiências precursoras – mas pontuais – entraram em cena no campo do patrimônio<sup>23</sup>. Contudo, elas não afetaram profundamente as práticas conservadoras que continuaram idênticas durante cerca de um século, entre 1860 e 1960. De fato, até os anos sessenta, o trabalho de conservação dos monumentos históricos visava essencialmente os grandes edifícios religiosos e civis. Na maioria dos casos, as restaurações continuavam fiéis aos princípios de Viollet-le-Duc, excetuando-se os casos em que, sob a influência de arqueólogos, elas se voltavam para uma reconstituição cujo modelo a prática do desenho dos arquitetos e dos antiquários já sugerira para as antiguidades (CHOAY, 2001). A partir de 1945, com as independências dos países da Ásia e da África, mais uma vez o conceito de patrimônio é utilizado como apoio para a formulação dos nacionalismos. No entanto, procurando dirimir os antagonismos entre as nações, a UNESCO – a organização da recém-criada Nações Unidas para a educação, ciência e cultura – encontrou no conceito antropológico de cultura – que inclui hábitos, costumes, tradições, crenças e todo o tipo de acervo de realizações materiais e imateriais da vida em sociedade – o antídoto para o fim dos conflitos entre os povos (ABREU, 2009a). Os antropólogos, à época de criação da organização, chamavam a atenção para o fato de que o relacionamento entre as culturas seria a melhor maneira de dividir o ideal de igualdade entre os homens, em suas realizações particulares. Nascia, então, a ideia de um patrimônio cultural a ser preservado do qual não faziam parte apenas a história e a arte de cada país, e sim, o conjunto de realizações humanas em suas mais diversas expressões.

Desta maneira, o conceito antropológico, em oposição à visão iluminista de cultura como civilização e erudição, consolidou-se, sobretudo, por sustentar a diversidade (Ibidem,

---

<sup>23</sup> Como foi o caso do austríaco Aloïs Riegl, que chamou a atenção para que se levasse em conta na prática de preservação os valores não explicitados, do nível da percepção imediata, menos culta, que são atribuídos aos bens patrimoniais, como a ancianidade e novidade (FONSECA, 2009a).



2009a). Consequentemente, a noção restritiva e seletiva de patrimônio, com suas políticas de “congelamento” – elaboradas na França revolucionária – passou a ser questionada como incompleta, como lembra Maria Cecília Londres Fonseca:

Voltadas para monumentos e visando à conservação de sua integridade física, as políticas de patrimônio centradas no instituto do tombamento certamente contribuíram para preservar edificações e obras de arte, cuja perda seria irreparável. Contudo, esse entendimento da prática da preservação terminou por associá-la às ideias de conservação e imutabilidade, contrapondo-a, portanto, à noção de mudança ou transformação, e centrando a atenção mais no objeto e menos nos sentidos que lhe são atribuídos ao longo do tempo. Como observa o antropólogo José Reginaldo Gonçalves, a ênfase na ideia de ‘perda’ é tributária de uma noção de história como ‘processo inexorável de destruição [...] sem que se levem em conta, de modo complementar, os processos inversos de permanência e recriação das diferenças em outros planos (2009b: 66).

Assim, a visão de patrimônio cultural da última metade do século XX acabou por introduzir ao tema as produções dos esquecidos pela história: os operários, os camponeses, os imigrantes, as minorias étnicas. Novas questões emergiram após a segunda guerra ampliando a noção de patrimônio, sobretudo pela entrada de antropólogos e etnólogos no debate patrimonial, levando à superposição das noções de bem patrimonial e bem cultural e a formulação de direitos culturais enquanto direitos humanos. A extinção do colonialismo, o aumento do consumo de bens culturais em decorrência do maior acesso à educação formal e a antropologização do conceito de cultura, promoveram a democratização do patrimônio – tal como acontecera com o conceito de história – proporcionando a participação de outros atores no processo de conceituação e gerenciamento do patrimônio. Do mesmo modo, a ideologia nacionalista que sustentara durante dois séculos as políticas estatais de patrimônio, passou a ser substituída pela noção de direitos culturais como nova forma de legitimar essas políticas.

Com efeito, diante dessa nova conjuntura de valorização da diversidade cultural, de reivindicação por uma maior atenção às manifestações relativas à “cultura tradicional e popular” e da implementação por parte da UNESCO de políticas culturais que objetivam proteger, estimular, e enriquecer a identidade e o patrimônio cultural de cada povo, surge nas últimas décadas do século XX um novo conceito de patrimônio: o intangível. Este, não se relaciona ao conjunto de bens materiais inicialmente tomados como obras-primas – em sua maioria associados a noções de civilidade e valores culturais europeus –, e sim, à compreensão de tradições e expressões do saber-fazer de cada cultura, das tradições orais, das artes de espetáculo, dos usos sociais, rituais e festivos, dos conhecimentos e práticas relativos à natureza e ao universo e dos saberes e técnicas vinculadas ao artesanato tradicional

(PELEGRINI & FUNARI, 2008). Não por acaso, essa discussão em torno da nova concepção de patrimônio foi mobilizada por países considerados “periféricos” – do Caribe, da América Latina, da África, do Pacífico, dos Países Árabes e da Ásia –, uma vez que, empenhados na valorização dos seus patrimônios, estes procuravam promover novos olhares sobre a política de preservação cultural da UNESCO.

#### **1.4 Uma nova concepção de patrimônio: o imaterial/ intangível**

Assim, sendo formulada no auge do debate sobre a ameaça de homogeneização das culturas pela modernização socioeconômica e pelo progresso das técnicas de informação e transporte, a expansão da categoria patrimônio – quando processos e práticas culturais passaram a ser vistas como bens patrimoniais em si, sem a mediação de objetos – ocorreu a partir do desenvolvimento de práticas de preservação oriundas dos países asiáticos e do chamado Terceiro Mundo, cujos patrimônios, em boa parte, são constituídos por criações populares, importantes por suas expressões de conhecimentos, práticas e processos culturais (SANT’ANNA: 2009). Com efeito, nesses países, especialmente nos orientais, surgiram as primeiras políticas de preservação dos patrimônios culturais orientadas para a valorização e salvaguarda dos métodos de transmissão do saber-fazer, das técnicas, das formas de organização e os procedimentos do trabalho e da produção, e não apenas o resultado material ou imaterial desses processos (ABREU, 2009b). Ou seja, nesses locais, a importância do patrimônio cultural imaterial não reside na manifestação cultural em si, mas no acervo de técnicas e conhecimentos transmitidos de geração para geração.

Desta maneira, exemplos da Coreia do Sul, das Filipinas, da Tailândia, do Japão, da Romênia e posteriormente da França – que no âmbito de suas políticas culturais passaram a conceder honras e privilégios aos artistas populares nacionais –, fizeram com que a própria UNESCO revisse a prática ocidental de preservação. O Japão, por exemplo, ainda na década de 1950 inaugurou uma legislação específica de patrimônio cultural para incentivar pessoas e grupos que mantivessem tradições em suas diferentes manifestações, sejam elas cênicas, plásticas, ritualísticas, técnicas e o que mais compor esse patrimônio. Precisamente, percebia-se já nessa época que o simples tombamento destes bens não era suficiente para garantir a longevidade e o cumprimento de suas funções dentro das sociedades. Emergia, assim, uma concepção de patrimônio cultural mais ampla, que se aproximava de contextos políticos multiétnicos e multirreligiosos, extremamente heterogêneos, como as próprias sociedades contemporâneas. Justamente, o discurso da UNESCO passou a associar, então, a categoria

patrimônio às políticas de promoção da diversidade cultural e de ajuda a minorias e grupos carentes, afinal, a valorização de patrimônios culturais imateriais de diferentes países contribui para o diálogo entre culturas, promove o respeito a outros modos de vida e traz benefícios políticos e econômicos aos novos grupos apresentados à comunidade internacional (ABREU, 2009b).

Diante deste novo contexto de reivindicações de outros países para a elaboração de instrumentos de proteção às manifestações populares de valor cultural, a UNESCO vem discutindo a temática em diversos fóruns ao longo das últimas décadas. A Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais (1982), a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular (1989), a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (2001), a Convenção Internacional para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003) e a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Experiências Culturais (2005), geraram decisões importantes para o resguardo do patrimônio cultural imaterial, frente à ameaça sempre constante de homogeneização das culturas. De fato, “o discurso da UNESCO ancora-se na retórica da perda e numa oposição entre patrimônios culturais imateriais locais e uma ‘cultura internacional estandarizada’” (Ibidem, 2009b: 84).

Destarte, a Organização promove, definitivamente, a “cultura” ao conjunto de prioridades da comunidade internacional, convertendo-a em uma autêntica plataforma para o diálogo e o desenvolvimento, abrindo, através destes, novos horizontes de solidariedade entre os povos. Definiu-se nesses fóruns, então, que o patrimônio em todas as suas formas deve ser preservado e transmitido às gerações futuras como testemunho da experiência e das aspirações humanas, a fim de nutrir a criatividade em toda sua diversidade e instaurar um verdadeiro diálogo entre as culturas. Em suma, a UNESCO aponta como um de seus principais objetivos, não apenas incentivar a preservação de práticas, tradições, expressões e línguas de grupos sociais minoritários, como também fomentar a criatividade e a prática destes patrimônios pelos próprios grupos (UNESCO, 2003a; 2003b).

A Convenção de 2003 foi, sem dúvida, um passo importante para a formulação de políticas na esfera do patrimônio cultural, uma vez que se realizou o primeiro tratado internacional a oferecer um marco jurídico, financeiro e administrativo para a salvaguarda deste patrimônio. Uma convenção é um acordo entre Estados que prevê direitos e obrigações de cada uma das partes. A de 2003 teve como finalidade, além de desenvolver mecanismos para salvaguardar o patrimônio intangível de acordo com os direitos humanos, sensibilizar a nível local, nacional e internacional a importância do patrimônio cultural imaterial e de seu reconhecimento recíproco, além de promover o respeito mútuo entre as comunidades e a

compatibilidade com o desenvolvimento sustentável. Esta Convenção serviu, também, para a própria definição da noção de patrimônio cultural imaterial, a fim de se evitar interpretações extensivas e vagas, por vezes capazes de levar a uma aplicação estrita do tratado. Assim encontramos, em seu artigo 2º:

Aos efeitos da presente Convenção,

1. Se entende por “patrimônio cultural imaterial” os usos, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos, e espaços culturais que lhes são inerentes – que as comunidades, os grupos e em alguns casos os indivíduos reconheçam como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é recriado constantemente pelas comunidades e grupos em função do seu entorno, sua interação com a natureza, e sua história, infundindo-lhes um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim a promover o respeito da diversidade cultural e a criatividade humana. (UNESCO, 2003a : 4. Tradução nossa).

Com efeito, em outro documento elaborado pela UNESCO intitulado *O que é o Patrimônio Imaterial?* (2003b), estipula-se quatro características básicas para a definição de patrimônio intangível. A primeira é que este patrimônio é tradicional, contemporâneo e vivente ao mesmo tempo, pois não inclui apenas tradições herdadas do passado, mas também usos rurais e urbanos contemporâneos, característicos de diversos grupos culturais. Em segundo lugar, ele é integrador, na medida em que compartilha expressões culturais parecidas com as dos outros. Transmitidas de geração em geração, evoluem em resposta ao seu entorno e contribuem a reforçar sentimentos de identidade e continuidade, criando vínculos entre passado e futuro através do presente. Ele é também representativo, isto é, não é significativo apenas por ser um bem cultural de valor excepcional, mas por florescer nas comunidades e por depender daqueles cujos conhecimentos das tradições, técnicas e costumes se transmitem ao resto da mesma comunidade e de outras. Em quarto, ele se baseia em sua comunidade, porque o patrimônio cultural imaterial só pode sê-lo se reconhecido pelos grupos ou indivíduos que o criaram, o mantiveram e o transmitem ao resto da comunidade. Sem este reconhecimento, ninguém pode decidir por eles que uma expressão ou determinado uso forma parte de seu patrimônio. Desta maneira, entra em cena uma questão bastante relevante: a participação dos grupos criadores destes patrimônios. “As comunidades devem participar na identificação e definição do patrimônio cultural imaterial, visto que são elas que decidem que usos formam parte do seu patrimônio cultural” (UNESCO, 2003b: 11. Tradução nossa).

Em suma, podem integrar esta modalidade de patrimônio as línguas, as tradições orais, os costumes, a música, a dança, os ritos, os festivais, a medicina tradicional, as artes da mesa e o “saber-fazer” dos artesanatos e das arquiteturas tradicionais. O patrimônio é imaterial

justamente por sua intangibilidade, sua natureza não-material. Como sugere o próprio termo, a ênfase recai menos nos aspectos materiais e mais nos aspectos ideais e valorativos dos modos de vida (GONÇALVES, 2009). Sendo assim, como lembra Fonseca,

Talvez o melhor exemplo para ilustrar a especificidade do que se está entendendo por patrimônio imaterial – e assim diferenciá-lo, para fins de preservação, do chamado patrimônio material – seja a arte dos repentistas. Embora a presença física dos cantadores e de seus instrumentos seja imprescindível para a realização do repente, é a capacidade de os atores usarem, de improviso, as técnicas de composição dos versos, assim com sua agilidade, como interlocutores, em responder à fala anterior, que produz, a cada ‘performance’, um repente diferente. Nesse caso, estamos no domínio absoluto do *aqui e agora*, sem possibilidade, a não ser por meio de algum registro audiovisual, de perpetuar esse momento (2009b: 68).

Desta maneira, para salvaguardar esse tipo de patrimônio, as práticas de preservação devem centrar-se sobre todos os processos inerentes à sua transmissão através das gerações, e não na produção ou execução das manifestações concretas, como as danças ou as canções. Em outras palavras, significa assegurar a transmissão de um determinado saber, um determinado modo de expressão, uma determinada manifestação ou um determinado lugar, das gerações existentes para as futuras.

Assim, a Convenção de 2003, em seu artigo 11º, definiu que – como a melhor maneira de preservar este tipo de patrimônio – cabe a cada Estado Parte “adotar as medidas necessárias para garantir a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial presente em seu território” (UNESCO, 2003a: 6. Tradução nossa), e que entre as iniciativas para esta tarefa fazem parte a identificação, documentação, investigação, preservação, promoção, melhora e transmissão, em particular através da educação formal e não-formal, assim como a revitalização de seus diferentes aspectos. E o mais importante: estes procedimentos devem ser realizados com a participação dos grupos, das comunidades, das organizações não governamentais envolvidas. Ainda reafirma a UNESCO que o primeiro passo a ser dado por cada Estado para preservar seu patrimônio deve ser identificar e registrar ou inventariar as expressões e manifestações suscetíveis de serem consideradas patrimônio cultural imaterial, sobretudo as que se encontram em real perigo de desaparecimento.

Justamente, no Brasil existe uma legislação específica para a salvaguarda deste tipo de patrimônio desde o ano 2000. Uma resposta aos anseios da comunidade internacional – na figura da UNESCO –, da população brasileira – especialmente os grupos chamados minoritários –, e da própria Constituição Federal de 1988 que, já naquela época, fazia

referência explícita<sup>24</sup> às responsabilidades do poder público com a colaboração da comunidade na promoção e proteção do patrimônio cultural brasileiro. Estes por sua vez, definidos pela mesma Constituição como os “bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (apud ABREU & CHAGAS, 2009). Na realidade, o Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000<sup>25</sup> trouxe novamente à tona antiga preocupação de intelectuais brasileiros na valorização e preservação das expressões culturais em suas diferentes formas. Precisamente, essa legislação veio a formalizar, mais de meio século depois, o que o escritor, poeta e pesquisador Mário de Andrade sugerira, nos anos de 1930, que se fizesse no setor cultural do Ministério da Educação.

Embora suas ideias não tenham vingado à época, o autor de *Macunaíma* foi um pioneiro no que diz respeito ao registro dos aspectos imateriais do patrimônio cultural. Com efeito, é interessante perceber que a concepção andradiana de arte possuía um sentido extremamente amplo que não foi bem compreendido na época. Arte, segundo o poeta, significava “a habilidade com que o engenho humano utiliza-se da ciência, das coisas e dos fatos” (apud CHAGAS, 2009: 103). Isto é, compreendia todo e qualquer modo de expressão humana, se aproximando, nesse sentido, ao conceito antropológico de cultura. Desta maneira, o anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN), elaborado por ele, abarcava o tangível e o intangível. Para Mário de Andrade o termo “arte” seria apenas a entrada principal para um sistema de preservação dividido em oito categorias: arqueológica, ameríndia, popular, histórica, erudita nacional, erudita estrangeira, aplicada nacional e aplicada estrangeira. Estas, por sua vez, seriam identificadas em quatro livros de Tombo: o arqueológico e etnográfico, o histórico, o das Belas Artes e o das artes aplicadas (CHAGAS, 2009: 102). No entanto, ao ter seu projeto modificado, a criação do Serviço de Patrimônio elegeu como principal o conceito “histórico”, que para Andrade era apenas mais um. Assim, fundou-se na década de 1930 o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), mais tarde transformado em Instituto (IPHAN), que até os anos 2000 não abrangia oficialmente o patrimônio imaterial. Foi preciso esperar cerca de seis décadas para a legislação cultural brasileira incorporar o intangível ao conjunto dos bens culturais e assumir a responsabilidade de proteger as culturas populares de matrizes não europeias, tal como propunha a proposta patrimonial andradiana.

---

<sup>24</sup> Cf. os artigos 215 e 216 da Constituição da República Federativa do Brasil.

<sup>25</sup> Este Decreto instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio imaterial brasileiro e criou o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial. Para tanto, estabeleceu a criação de quatro Livros de Registro: o dos *saberes*, o das *celebrações*, o das *formas de expressão* e o dos *lugares*.

Com efeito, segundo José Reginaldo Gonçalves (2002), é possível identificar duas correntes pelas quais as políticas oficiais de patrimônio cultural brasileira foram culturalmente inventadas. A primeira associava-se a Rodrigo Melo Franco de Andrade e ao antigo SPHAN, hegemônica desde a criação da instituição até praticamente o fim da vida de seu diretor (1937-1967). A segunda, diz respeito ao período em que Aloísio Magalhães ocupou a presidência do IPHAN (1979-1982), renovando ideológica e institucionalmente a política oficial de patrimônio cultural. Duas posições distintas, mas que atuaram igualmente como estratégias que objetivavam autenticar uma identidade nacional.

O discurso e a política patrimonial-educacional de Franco de Andrade desenvolveram-se em um contexto de modernização política, econômica e cultural, em que a elite intelectual do qual fazia parte assumia-se como responsável pela continuidade da obra de “civilização” que vinha sendo desenvolvida no Brasil desde os tempos coloniais. Ainda que não fosse historiador, esse gestor fez uso de um discurso histórico para justificar suas teses e propostas em relação à cultura brasileira. Para ele, o patrimônio histórico e artístico era concebido como um “documento de identidade” da nação brasileira, um instrumento para educar a população a respeito da “unidade e permanência” do conjunto nacional (Ibidem: 2002). Desta maneira, a política de preservação do SPHAN – cujo instrumento legal de tombamento desempenhava um papel central no processo de apropriação da cultura nacional – preocupava-se em resguardar os monumentos arquitetônicos, religiosos e históricos relacionados ao ideal de “civilização”, ou seja, a civilização europeia ocidental. Com efeito, na narrativa de Rodrigo,

o patrimônio é concebido como ‘nacional’ e nenhuma ênfase é colocada explicitamente sobre quaisquer das regiões que compõem o país. No entanto, a vasta maioria dos monumentos tombados como patrimônio nacional pelo SPHAN de 1937 a 1938 está situada no Estado de Minas Gerais. (...) tal concentração de patrimônio cultural brasileiro em Minas Gerais pode ser também interpretada como o efeito de uma política de preservação histórica na qual o regionalismo é considerado como um importante valor. (GONÇALVES, 2002: 69).

Assim, a limitação durante tantos anos dos instrumentos disponíveis de acautelamento teve como consequência a produção de um entendimento extremamente restritivo da preservação, que passou a ser compreendida, por esse motivo, exclusivamente como tombamento. Uma situação que, evidentemente, veio a reforçar a ideia de que as políticas de patrimônio são conservadoras e elitistas, visto que os critérios adotados para o tombamento privilegiavam os bens que se referiam a grupos sociais de tradição europeia, e, portanto identificados com as classes dominantes. Por conseguinte, essa limitação política do

tombamento acabou produzindo um retrato da nação identificado à cultura do colonizador europeu, reproduzindo a estrutura social implantada por eles (FONSECA, 2009b).

Por outro lado, o discurso patrimonial de Aloísio Magalhães – em oposição à narrativa de Rodrigo Melo Franco de Andrade, ancorada nos ideais de “tradição” e “civilização” – articulava as noções de “desenvolvimento” e “diversidade cultural”, de modo a identificar e preservar o caráter nacional brasileiro sem que o desenvolvimento econômico e tecnológico representasse uma perda de autonomia cultural frente aos países do chamado Primeiro Mundo. Com efeito, a ênfase de sua política residia na heterogeneidade cultural, entendida como o mais importante recurso da nação brasileira (GONÇALVES, 2002). Assim, espelhando-se em Mário de Andrade, Aloísio expande a noção de patrimônio cultural, incluindo elementos que não se restringiam às categorias de arte e arquitetura colonial brasileira, como ficou caracterizada a gestão de Franco de Andrade. Vale lembrar que o Brasil atravessava um momento de (re)democratização política, social e cultural, de modo que a visão plural de patrimônio era compreendida como um instrumento fundamental nesse processo.

Justamente, na gestão de Aloísio Magalhães, a ideia de tombamento passa a ser problematizada, visto que ela já não dava mais conta de apropriar as novas concepções de patrimônio cultural, centradas em atividades culturais como práticas rituais, celebrações religiosas dentre tantas outras possibilidades. Aliás, o propósito da política patrimonial de Magalhães não era simplesmente de apropriação de bens culturais em nome da nação, mas principalmente, de devolução desses bens aos seus autênticos proprietários: as comunidades locais (Ibidem, 2002). Definitivamente, um discurso bastante próximo dos interesses defendidos pela UNESCO em favor da salvaguarda das culturas e povos tradicionais, dos modos de fazer, criar, viver, das práticas locais, formas de expressão, das manifestações artísticas, enfim, daquilo que se convencionou chamar como patrimônio imaterial.

Desta maneira, percebe-se que a gestão de Aloísio Magalhães entre os anos 70/80 representou uma guinada importante na política patrimonial brasileira, dando início a um movimento de reconhecimento de patrimônios locais, que não mirassem mais representar o conjunto de nação. Gradualmente, as grandes narrativas nacionais e épicas deixam de exercer a primazia de outrora, quando alicerçavam as práticas discursivas em museus, para entrarem em cena novos vetores, expressões de uma sociedade cada vez mais polifônica (ABREU & CHAGAS, 2009). Precisamente, surge nas últimas décadas uma preocupação em incorporar as memórias dos grupos sociais e culturais periféricos, tradicionalmente excluídos dos esquemas de preservação estabelecidos pelos órgãos oficiais de patrimônio e memória.



Precisamente, de acordo com Fonseca (2009b), a ampliação da noção de patrimônio cultural é mais um resultado da globalização, na medida em que a inserção de grupos sociais ou países – antes considerados como exóticos, toscos, primitivos – no cenário internacional, devido ao valor de seus patrimônios culturais, representa um ganho de importantes benefícios políticos e econômicos.

Assim, a criação do Instituto do Registro, criado no IPHAN pelo Decreto 3.551 do ano 2000, corresponde à identificação e à produção de conhecimento sobre o bem cultural de natureza imaterial e equivale a documentar o passado e o presente dessas manifestações, em suas diferentes versões, tornando essas informações acessíveis ao público. Justamente, os registros inauguradores, no ano de 2002, foram o reconhecimento no Livro dos Saberes, do Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, em Vitória (ES) – resultado de saberes e técnicas de herança indígena, aprendidas por descendentes de colonos e escravos –, e a Arte Kusiwa dos índios *Wajãpi*, uma técnica de arte gráfica e pintura corporal de uma etnia indígena do Amapá.

Desde então, diversos outros registros foram elaborados, incluindo diferentes expressões culturais, rituais e festas, modos de fazer ou lugares onde são produzidas práticas culturais coletivas. Dentre eles, está a Feira de Caruaru (PE), um lugar onde práticas e trocas (materiais e simbólicas) encontram espaço sem que se tenha, em torno do seu perímetro, nenhuma edificação passível de ser tombada pelos antigos critérios reguladores desse instrumento de proteção. Definitivamente, um local que não apresentava até o ano 2000 requisitos para integrar o universo de bens considerados pelo Estado como patrimônio histórico e artístico nacional. Um diversificado ambiente onde convivem manifestações variadas da cultura nordestina rural e urbana, com o artesanato da região, souvenirs para turistas, comidas típicas, bandas de pífanos, cordéis dentre outras riquezas culturais (FONSECA, 2009b). Precisamente, após o registro da Feira de Caruaru (2006), integrantes de outra feira, localizada na cidade do Rio de Janeiro, visualizaram nessa nova maneira de se encarar o patrimônio uma oportunidade para legitimar e propagar, a âmbito nacional, sua existência na capital fluminense. Além é claro, de promoverem-se comercialmente nos setores de turismo e entretenimento através da “honraria” concedida pelo IPHAN. Trata-se da Feira de São Cristóvão, maior feira nordestina fora do Nordeste, cujos representantes organizaram-se espontaneamente, a fim de criarem, eles mesmos, um comitê pró-registro para a obtenção do título de patrimônio cultural imaterial do Brasil.

## CAPÍTULO II – A FEIRA DE SÃO CRISTÓVÃO: PATRIMÔNIO DE CARIOCAS E NORDESTINOS

Eu sou o Zé Paraíba  
 Vim lá de riba só pra trabalhar  
 Pode me chamar de pau de arara  
 Se não vai com a minha cara, eu não vou ligar.

Sou pai de família, sujeito honrado.  
 Não compro fiado, não devo a ninguém.  
 Não sou vigarista, eu acho isso feio  
 Não pego no alheio, e vivo tão bem  
 Não sei se tu sabe, eu servi na Itália  
 Não tenho medalha, não sou Zé ninguém  
 Viver do trabalho é o que eu compreendo  
 Por isso é que eu vendo biscoito no trem.

(...)

(Nelinho/ Gordurinha – O vendedor de biscoito)

Situado no Campo de São Cristóvão, Zona Norte do Rio de Janeiro, um grandioso e arrojado projeto arquitetônico insinua-se há cinco décadas sobre a paisagem do tradicional bairro imperial. Projetado pelo premiado arquiteto Sérgio Bernardes, a construção oval de 30 mil metros quadrados de área é considerada um marco da arquitetura modernista brasileira. Reconhecido mundialmente, à época de sua construção (1957 – 59), por ser uma das maiores áreas cobertas sem viga do mundo, o prédio teve suas paredes projetadas em forma de parábolas a fim de ancorar os cabos de aço que sustentavam a cobertura plástica que lhe rendeu fama. A estrutura é composta de quadros de concreto armado curvados que dão rigidez, suportam e distribuem as tensões provenientes dos cabos. Estes quadros, fechados por tijolos, são vazados de forma a permitir que o complexo seja bem ventilado e que a entrada de luz crie um provocador jogo de luzes e sombras. A parte mais baixa da estrutura, localizada em suas duas extremidades, é feita de muros maciços de concreto. Nelas é que se localizavam os espelhos d'água, última etapa do sistema de refrigeração criado para aproveitar a água da chuva que escorria pelas laterais até a cobertura e que, por sua vez, desaguava nos dois lagos laterais. Uma inteligente estratégia de climatização do ambiente projetada em uma época em que não se falava muito na otimização e no reaproveitamento dos recursos hídricos.

Encomendado pelo empreendedor do ramo de jogos e turismo Joaquim Rolla para abrigar a *Exposição Internacional de Indústria e Comércio do Rio de Janeiro* no bairro que – à época – detinha a maior concentração de indústrias na América Latina, o Pavilhão de Exposições de São Cristóvão simbolizava, com a estética futurista de sua “cobertura voadora”, a modernidade, o progresso e o crescimento econômico do país, sobretudo de sua capital federal. Criado para receber um evento temporário, o Pavilhão seria desmontado após

o término da exposição. Porém, tal como acontecera com a Torre Eiffel<sup>26</sup> em Paris, a construção teve uma repercussão tão positiva que acabou permanecendo no local em definitivo, recebendo diversos outros eventos, como as comemorações do IV Centenário da Cidade, mostras comerciais e culturais (CARDOSO, 2006). Com o tempo, devido à falência industrial e a desvalorização do bairro o local caiu no ostracismo, principalmente após a inauguração do Riocentro em 1977 – um centro de convenções maior e mais moderno. Pouco a pouco, suas instalações foram se deteriorando até que sucessivos vendavais na década de 80 destruíram sua famosa cobertura. Descoberto, o Pavilhão ainda chegou a ser ocupado, no início dos anos noventa, por barracões de escolas de samba de pequeno, médio e grande porte, centralizando em suas instalações um parque de produção para o carnaval. Contudo, um grande incêndio, comum nesses barracões, tratou de “aposentar” o Pavilhão de Exposições. Sem uso, as ruínas da construção transformaram-se em um grande “elefante branco” da cidade.



**Figura 1:** O Pavilhão de Exposições de São Cristóvão (disponível em: [www.rioecultura.com.br](http://www.rioecultura.com.br). Acesso em 01 mar. 2012).

Apesar da importância que o Pavilhão de São Cristóvão representa para a arquitetura modernista brasileira e para a história do município do Rio de Janeiro, o que tramita há alguns anos nos corredores do Congresso Nacional, da Presidência da República e do IPHAN, não é

---

<sup>26</sup> Construída por ocasião da Exposição Universal de 1889, realizada em homenagem ao centenário da Revolução Francesa, a famosa torre quase foi demolida após o término do contrato de cessão do terreno onde se localiza. Curiosamente, foram as antenas de transmissão instaladas no seu topo que a salvaram da destruição, além da identificação da população parisiense com o monumento de ferro projetado por Gustave Eiffel.

o projeto de patrimonialização do conjunto arquitetônico<sup>27</sup> em si, mas o que funciona atualmente dentro dele: o Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas, um grandioso complexo criado em 2003 que, ao mesmo tempo em que valorizou e respondeu às reivindicações da população nordestina no Rio de Janeiro, surgiu como o maior equipamento urbano de lazer da América Latina. Expressão atualizada da tradicional feira nordestina que ocupava nos fins de semana o Campo de São Cristóvão desde antes o Pavilhão existir, o CMLGTN recebe mensalmente cerca de trezentos mil visitantes (quatrocentos e cinquenta mil segundo a RIOTUR<sup>28</sup>), liderando assim, de acordo com a Associação dos FEIRANTES, a frequência de público entre as principais atrações turísticas do Rio de Janeiro<sup>29</sup>. Com mais de dois mil trabalhadores atuando regularmente em aproximadamente quinhentos e cinquenta unidades produtivas, espalhados por cerca de setecentos boxes<sup>30</sup> de alvenaria cobertos com lonas tensionadas azuis, dois palcos grandes, cinco pequenos, uma praça central, pistas de dança, banheiros públicos e amplo estacionamento, o Centro de Tradições conta com uma moderna estrutura que, instalada dentro da caixa mural do Pavilhão, pulveriza as ideias anteriores de precariedade, mobilidade, informalidade e até mesmo marginalidade que a antiga Feira de São Cristóvão trazia embutida em si.

Considerada um empecilho à boa imagem da cidade até sua transferência para o interior do Pavilhão em 2003, a Feira passa a fazer parte de uma tendência global de mercado, tendo seu espaço revitalizado pelo poder público dentro de uma nova perspectiva de marketing urbano, representando positivamente a diversidade cultural e o caráter acolhedor da cidade. Com efeito, oito anos após sua mudança para o Pavilhão, a Prefeitura do Rio destina um orçamento de R\$11,6 milhões para um projeto de remodelação em parceria com a Rede Globo de Televisão. Iniciada em 2010, essa repaginação se estendeu por todo o ano de 2012, sofrendo, inclusive, alguns danos causados por fortes chuvas<sup>31</sup>. Um processo de

---

<sup>27</sup> Apesar de CARDOSO (2006) e NEMER (2011) afirmarem que o Pavilhão é tombado como bem cultural imóvel pelo IPHAN, uma consulta ao seu Arquivo Geral, no Palácio Gustavo Capanema (Rio de Janeiro) permitiu constatar o contrário, ou seja, que ele não é um bem tombado.

<sup>28</sup> Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A.. Os números são divergentes. A RIOTUR diz 450 mil, a Associação de FEIRANTES diz 250 mil.

<sup>29</sup> Editorial. *Jornal da Feira*, Rio de Janeiro, jan 2012. Coluna Macaxeira, p. 2.

<sup>30</sup> Dados colhidos por RIBEIRO (2005). A autora chama de *unidades produtivas* os estabelecimentos comerciais do CMLGTN, relativamente autônomos, associados a uma cooperativa de trabalho (COOPCAMPO, à época). O número de boxes não é o mesmo de unidades produtivas visto que muitos empreendedores da Feira compraram de outros ou realizaram sociedades, expandindo suas unidades. Originalmente foram projetados cinco tipos de barracas, de acordo com o tamanho, que sofreram e podem sofrer fusões de acordo com a necessidade ou interesse do responsável/proprietário.

<sup>31</sup> Como esse processo é muito recente, é difícil prever como se desenha nele a participação da Rede Globo, exceto pela elaboração do projeto de decoração. No entanto, já é possível enxergar algumas modificações relevantes derivadas dessa parceria. Justamente, após a conclusão da primeira fase da nova reforma, celebrada com uma grande festa em março de 2012, a Prefeitura substituiu seu representante no CMLGTN, Marcus

embelezamento e ajuste, que acompanha uma nova ordem de requalificação urbana, bem mais grandiosa, pela qual a cidade vem passando, motivada pela realização de grandes eventos internacionais – dentre eles os esportivos (Copa do Mundo de Futebol e Jogos Olímpicos), culturais (Rock'n'Rio), políticos (Rio + 20) e religiosos (Jornada Mundial da Juventude) – e pela crescente demanda do setor turístico. Porém, se hoje a Nova Feira de São Cristóvão apresenta números exorbitantes e se inclui dentro de um projeto importante para a cidade, isto é resultado de uma duradoura e insistente resistência popular que, bem ou mal organizada, resistiu à perseguição e às inúmeras ameaças de expulsão, desenvolvendo-se em favor da Feira durante seis décadas no mesmo Campo de São Cristóvão.

## **2.1 A Feira Nordestina, foi assim que começou**

Diferente das demais feiras do Rio de Janeiro – que se instalam de maneira nômade nas ruas da cidade, comercializando majoritariamente produtos hortifrutigranjeiros de regiões próximas –, em São Cristóvão se desenvolveu uma feira caracteristicamente nordestina. Mais do que um local de abastecimento, ela sempre representou, para seus frequentadores habituais, um espaço para o lazer, a diversão e para matar a saudade. Nas regiões Norte e Nordeste do país, em especial nas cidades do interior, as feiras sempre representaram o ponto de encontro da população. São nelas que os pequenos produtores entram em contato com outros produtores, moradores e trabalhadores, estabelecendo com eles relações horizontais, muito além daquelas travadas em estabelecimentos comerciais fixos (RIBEIRO, 2005). Nos sertões, as feiras de gado contribuíram significativamente para a formação de núcleos de povoamento que se transformariam em centros urbanos de grande dinamismo. As cidades de Caruaru (PE) e Campina Grande (PB), por exemplo, nasceram de suas famosas feiras que, por estarem localizadas entre o litoral e Sertão, desenvolveram-se a partir do ir e vir de tropeiros.

De acordo com Maria de Fátima Ribeiro, a conjugação feira + festa configurou-se na Península Ibérica ainda na Idade Média, “não só pelos artistas de jograis e teatros que acorriam à feira em busca de público, mas também pelas histórias dos peregrinos que vinham de longe” (2005: 8). Seguramente, um ambiente mais do que propício para o surgimento de narradores e outros “artesãos” da palavra, como diria Walter Benjamin. As feiras nordestinas herdaram essa tradição, de modo que a venda de alimentos e mercadorias sempre coexistiu com as apresentações de poetas, cantadores e músicos. No caso de São Cristóvão, essa

---

Lucenna, por uma conhecida funcionária da rede de televisão: Marlene Mattos, ex-empresária da apresentadora Xuxa Meneguel, cuja relação com a Feira é desconhecida, diferentemente de seu antecessor.

múltipla combinação de comércio, lazer e cultura ganhou mais relevância ainda, pois, todos os seus elementos tiveram seus valores afetivos ampliados por conta da distância e da saudade de casa.

O surgimento da Feira Nordestina de São Cristóvão remonta à época da intensificação dos fluxos migratórios para as cidades do Centro-Sul do país, em meados do século passado. Na realidade, o êxodo de trabalhadores nordestinos iniciou-se ainda no século XIX, quando as plantações de café sustentavam a economia brasileira. Posteriormente, com o início da industrialização do país durante os anos de 1930-40, a fase dos “itas” foi responsável pela vinda de muitos migrantes para o trabalho nas indústrias e serviços urbanos do Rio e São Paulo. “Itas” eram as embarcações da Companhia Nacional de Navegação Costeira, cujos navios tinham nomes iniciados pelo prefixo *ita* (pedra em tupi). Contudo, somente após a inauguração da rodovia Rio-Bahia<sup>32</sup>, no final dos anos quarenta, é que o país vivenciou um período de intensificação da migração advinda das regiões Norte e, sobretudo, Nordeste. Aliás, em uma época em que a definição geopolítica do Brasil ainda não se configurava como a atual, nortistas e nordestinos chegavam simplesmente do “norte”<sup>33</sup>, a fim de trabalhar nas indústrias e na construção civil da capital federal, já que estas se encontravam em grande ebulição. Muitos trabalharam, inclusive, na construção do complexo do estádio do Maracanã, em 1950, como lembra Ribeiro (2005).

Fugidos da seca<sup>34</sup>, da miséria e da falta de perspectivas, os “retirantes” viajavam com a esperança de encontrar trabalho e prosperidade na “Cidade Maravilhosa”. A propaganda ufanista do nacionalismo desenvolvimentista de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek apresentava a cidade como a capital do progresso. Carente de mão-de-obra barata, o Rio de Janeiro recebia enormes contingentes de trabalhadores, que viajavam dias pelas estradas

---

<sup>32</sup> Rio-Bahia é como ficou conhecida a BR-4, rodovia que ligava o estado da Bahia a então capital federal, Rio de Janeiro. Inaugurada nos anos 40, foi concluída somente na década de 60, após sua pavimentação, na gestão do Presidente João Goulart. Atualmente é parte da BR-116, rodovia que interliga o Rio Grande do Sul ao Ceará.

<sup>33</sup> “A divisão regional do Brasil se resumia às regiões Norte e Sul. Só com a primeira divisão regional do país, em 1941, definida pelo Instituto Brasileiro de Estatística, é que o Nordeste passa a figurar no mapa do Brasil. É por isso que grande parte de moradores do Sudeste usa o termo norte para designar os estados nordestinos, e o termo nortista para se referir aos migrantes que vem desta área do país” (ALBUQUERQUE, 2009:31).

<sup>34</sup> Carlos Garcia (1984) chama a atenção para o fato de a seca ser um fenômeno muito mais socioeconômico do que climático. O que determina a seca é a irregularidade das precipitações pluviométricas, de modo que ela ocorre geralmente por escassez, mas às vezes, por excesso de chuvas também. Ao contrário do que se convencionou acreditar, o semiárido brasileiro pode tornar-se uma área economicamente bastante viável, desde que se desista de combater a seca e se passe a conviver com ela, afinal, o clima seco e a grande insolação são ideais para a agricultura. Da mesma forma, a zona é também excelente para a pecuária, pois a pouca umidade favorece o estado sanitário do gado. No entanto, o extensivo cultivo do feijão e do milho nas áreas distantes das margens dos rios, alimentos que se tornaram essenciais na cultura sertaneja, demonstrou-se uma grande inadequação ecológica, resultando em um grande desastre econômico, aumentado pela desigual distribuição de renda e terras.

poeirentas em caminhões improvisados chamados de “pau-de-arara”, alcunha que acabou se estendendo pejorativamente à população migrante. Sem dúvida, a força de trabalho nordestina, em sua maioria de origem rural, tornava-se peça fundamental na engrenagem de construção da moderna metrópole. Porém, ao mesmo tempo, representava um grande constrangimento para a população carioca, pois simbolizava a miséria e o atraso em que boa parte do país ainda se encontrava.

O Rio de Janeiro – como modelo daquilo que o país do futuro deveria ser – era a cidade moderna revelada nas páginas das revistas lidas pela boa sociedade carioca. Era um lugar de prédios altos, automóveis novinhos em folha, praias, guarda-sóis, música americana, copacabanas, bossas novas, eletrodomésticos de última geração, cantoras do rádio, homens de bigodinho fino e mulheres – muitas mulheres! – que ousavam vestir biquíni e calças compridas (NEMER, 2011: 13).

Com efeito, excluídos dos espaços frequentados pela elite, esses migrantes passaram a ocupar áreas antigas e desvalorizadas da cidade, como o bairro de São Cristóvão, ponto final das composições que os transportavam. Mal conservados e deteriorados, os velhos casarões transformavam-se em pensões e casas de cômodo, as chamadas “cabeças-de-porco”. Assim, o Campo de São Cristóvão se tornava o ponto de encontro dos nordestinos que aqui já estavam com os que acabavam de chegar, resultando em uma atmosfera bastante apropriada para a criação da Feira. Esta sem dúvida, um capítulo à parte na história da migração do Rio de Janeiro e do tradicional bairro carioca.



**Figura 2:** Nordestinos chegam ao Rio em Caminhão “pau de arara”, 1966. O GLOBO, 27 de novembro de 2011.

A história do bairro de São Cristóvão é uma das mais interessantes de toda a cidade. Desde que a corte portuguesa instalou-se no palácio da Quinta da Boa Vista, em 1808, o bairro passou a ser o local mais aristocrático do Rio de Janeiro, reunindo enormes e suntuosas

chácaras que serviam como residência para fidalgos portugueses, funcionários e comerciantes que se acercavam do poder real para usufruir de privilégios<sup>35</sup>. Além da aristocracia, as residências abrigaram também famílias de classe média abastada e de militares, outra característica do bairro, marcado até hoje por uma grande presença de unidades do Exército. Com ruas largas e casas de padrão europeu, logo o bairro passou a reunir o melhor fornecimento de água, luz e esgoto disponível no Brasil (MORALES, 1993).

A partir de meados dos oitocentos, a infraestrutura privilegiada passou a atrair os projetos de instalação de indústrias e São Cristóvão transformou-se no principal polo industrial do município. Este fato acabou alterando o perfil do bairro que perdeu seu prestígio enquanto área residencial nobre. Conseqüentemente, a elite se deslocou para a Zona Sul, elegendo residir à beira-mar como estilo de vida moderno. A partir da abertura da Avenida Brasil em 1940, a localidade transformou-se também em um dos principais eixos da malha viária, oferecendo fácil e rápido acesso aos pontos mais distantes da cidade. Assim, as grandes indústrias perceberam na valorização dos terrenos a oportunidade para vendê-los e se transferirem para locais mais baratos e longínquos, mas que já contavam com os benefícios da Avenida Brasil. Desta maneira, o bairro perdeu também sua condição de principal polo industrial, passando a contar com grandes fábricas e residências abandonadas (MORALES, 1993). Foi justamente nesse período que os paus-de-arara entraram em ação, desembarcando a “atacado” – para utilizar o jargão de feira – a população nordestina que pelo bairro foi se estabelecendo.

Ao desembarcar no Campo de São Cristóvão (...), o recém-chegado deparava-se com a dura realidade da cidade grande. Nesse momento iniciava uma nova etapa em sua trajetória de lutas.

Sem emprego, família e lugar para se instalar, muitos perambulavam pelas redondezas por dias na tentativa de conseguir comida, um lugar para morar e um trabalho. Com frequência, tudo o que o migrante queria era conseguir algum dinheiro, pelo menos para a retirada de sua mala, mantida como caução pelo motorista do pau-de-arara. Enquanto não fosse efetivado o pagamento da viagem – o que, pelo combinado antecipadamente, era feito no destino – não havia mala. Sobrava a roupa do corpo (NEMER, 2011: 28).

Esse grande número de nordestinos desempregados, sem moradia e sem dinheiro – amplamente representados por diferentes expressões artísticas, como na literatura regionalista dos anos de 1930, no movimento do cinema novo, nas representações modernistas das artes

---

<sup>35</sup> Data desta época o início da expressiva presença de famílias lusitanas na Grande São Cristóvão, sentida até hoje no bairro vizinho de Benfica, com a semanal festa portuguesa do CADEG (Centro de Abastecimento do Estado da Guanabara), e na existência do Clube de Regatas Vasco da Gama, no bairro homônimo, além dos diversos restaurantes especializados em culinária portuguesa espalhados pelas cercanias.



plásticas, e até mesmo no expressionismo do artesanato de Mestre Vitalino (ALBUQUERQUE, 2009) –, viviam acampados nas imediações do local de desembarque na expectativa de conseguir alguma coisa. Aos poucos, o processo de adensamento populacional, associado à manutenção do intercâmbio com aqueles que permaneceram em suas regiões, levou ao desenvolvimento de um pequeno comércio de “produtos do norte”, trazidos pelos próprios caminhoneiros que os transportavam até a capital. Não demorou muito para aparecer os primeiros folheteiros e violeiros, dando as boas-vindas aos que chegavam e entretendo os que ali já estavam. Era um Nordeste simbólico que ressurgia para o migrante em suas práticas, no cheiro e no gosto da culinária, no visual das vestimentas e calçados, e principalmente, nas vozes dos poetas que traziam de volta as canções e histórias que o público se acostumara a ouvir. De maneira bem natural, a feira dominical virou ponto obrigatório para os migrantes que folgavam nesse dia das obras e portarias dos arranha-céus recém-construídos, do serviço doméstico e dos restaurantes. Ir à Feira de São Cristóvão tornou-se um hábito do nordestino no Rio de Janeiro. Estar na Feira passou a representar o encontro do sertanejo com o *habitus* – na expressão de Bourdieu – de sua terra natal.

Em estudo sobre a Feira realizado no início dos anos noventa – época em que cariocas já apareciam em número expressivo (como feirantes e frequentadores), embora representassem ampla minoria –, Lúcia Morales coletou um depoimento de um ex-feirante carioca, bastante esclarecedor no que diz respeito ao significado do local para os migrantes.

As mesmas pessoas. Todo domingo são as mesmas pessoas. É incrível! Bastante famílias. As mesmas pessoas tavam lá todo domingo. São diferentes não! Aquilo ali para eles é como se fosse uma casa, dá pra entender isso. Para eles que freqüentam é como se fosse uma casa uma família, se bem que tem muita briga também, né? Mas eu cansava de servir as mesmas pessoas. Iam almoçar todo domingo ali. Todo domingo! E tinha as que ficava ali oh! Não era só almoçar não. Eles ficavam conversavam, bebiam, chegavam outros colegas se juntavam. Eles fazem daquilo ali uma casa. A impressão que a gente tem é essa. Eles gostam, viu? Aquilo ali parece que é tudo pra eles. Nunca vi coisa igual (1993: 65).

Através desse relato é possível perceber como a Feira de São Cristóvão sempre representou muito mais do que um local de transações econômicas. Ela é também um espaço da culinária, da dança, da música, do canto, do improviso, da literatura, dos falares, do riso, enfim, dos diversos elementos que caracterizariam a chamada cultura nordestina. Para Morales, seriam essas trocas que concederiam à Feira a dimensão de festa. A festa do reencontro, das sensações que constroem um mundo de afeto, costumes e lembranças. Um lugar que permite aos nordestinos reapropriarem-se de sua experiência enquanto migrantes e afirmarem seu lugar dentro do Rio de Janeiro (Ibidem: 64). A festa, firmada desde o princípio

como o ponto de encontro do nordestino com o Nordeste. Um “mercado local deslocado” – nos dizeres de Ribeiro (2005: 11) – que, trazido pelos migrantes, resguardava-lhes suas referências identitárias fundamentais. Nesse sentido, encontramos a essência da Feira de São Cristóvão: mais do que nordestina, ela é uma feira de migrantes nordestinos e, portanto, espaço da saudade. Uma feira de memórias, ou melhor, um lugar de memória, em todas as acepções do termo.

Certamente, essa condição de pedaço de Nordeste encravado no Rio foi por diversas vezes cantada, contada e versada. O poeta Mestre Azulão, considerado um dos fundadores da Feira de São Cristóvão, sempre procurou traduzir em versos a sobrevivência dessa memória feita de relações de parentesco, amizade, sabores e sons. Através do folheto *Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas: Feira de São Cristóvão*, ele explica a importância da Feira para a população nordestina da capital fluminense:

São Cristóvão é nos domingos  
O ponto mais brasileiro  
Encontro de nordestinos  
Que estão no Rio de Janeiro  
Lá passam horas saudosas  
Comendo coisas gostosas  
E ouvindo um bom violeiro  
(...)

O Campo de São Cristóvão  
É palco de tradição  
Dos primeiros nordestinos  
Que deixaram seu torrão  
Sua família querida  
Vieram tentar a vida  
Viajando em caminhão  
(...)

Iam para as construções  
Onde outros trabalhavam  
Trazendo carta e notícias  
Dos parentes que mandavam  
Aos domingos sem faltar  
São Cristóvão era o lugar  
Onde todos se encontravam

Ali passaram momentos  
De saudade e alegria  
Comprando coisas do norte  
Que um e outro trazia  
Fazendo reunião  
No ponto de condução  
De quem vinha e de quem ia  
(...)

Assim, de “horas saudosas e gostosas” – como versa Azulão – se fez a Feira, onde as pessoas podiam comer, beber, dançar, ouvir um bom violeiro, receber notícias dos lugares de origem, enfim, confraternizar à maneira que estavam acostumados. Ao mesmo tempo, podiam também comprar os artigos que, no Rio de Janeiro, somente era possível em São Cristóvão. Mais uma vez, é Azulão que nos ajuda a compreender melhor a diversidade de “produtos do norte” que aquele comércio regional apresentava.

Para matar as saudades  
A feirinha era um consolo  
Fava, feijão e farinha  
Beiju, tapioca e bolo  
Rapadura e requeijão  
Alpargata e cinturão  
Cachimbo e fumo de rolo

Chinelo e chapéu de couro  
Maleta feita de sola  
Alçapão pra passarinho  
Colher de pau e gaiola  
Apareceu folheteiro  
Depois chegou sanfoneiro  
E cantador de viola

Café e sarapatel  
Pamonha e milho cosido  
Ribaçã, carne do sol  
Mel de abelha garantido  
Feijão verde do sertão  
Dando agente a impressão  
Que o norte estava chovido

Um pedaço do nordeste  
Se via na Guanabara  
Tinha até gente do sul  
Conhecida pela cara  
Uns vinham conhecer  
Um comprar outro vender  
Na feira dos paus de arara  
(...) <sup>36</sup>.

Escrito por ocasião da inauguração do Centro de Tradições em 2003<sup>37</sup>, o cordel de Azulão veio a fazer parte de uma publicação da Prefeitura do Rio para o momento. Ao apresentar logo em suas primeiras páginas esses versos, a revista – uma representação do

<sup>36</sup> MESTRE AZULÃO, José João dos Santos. *Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas: Feira de São Cristóvão*. [s/d].

<sup>37</sup> O folheto foi, de fato, realizado para a inauguração do CMLGTN, conforme o próprio autor confirma. No entanto, Maria Lúcia Pandolfo, em estudo de 1987, transcreve alguns versos idênticos, encontrado em outro cordel do mesmo autor intitulado *A Feira dos Nordestinos do Campo de São Cristóvão*, de 1982. Aparentemente, Mestre Azulão “reciclou” seus próprios versos na criação de uma nova obra.

poder público – reconhecia o valor inestimável do poeta para aquele espaço, bem como de sua obra. Por outro lado, o cordelista, sabendo da destinação de seus versos, fez questão de ressaltar elementos que legitimam a existência da Feira Nordestina no Campo de São Cristóvão, considerando-a como “um pedaço do nordeste”, “ponto mais brasileiro” e “palco de tradição”. Justamente, como veremos mais a frente, três conceitos importantes (brasilidade, tradição e nordestinidade) utilizados, tanto por feirantes quanto pelo próprio poder público, no discurso de afirmação da Feira enquanto um espaço de tradições, o maior Nordeste fora do Nordeste.

Sendo assim, devido à sua representatividade no Centro de Tradições Nordestinas, é relevante levar em consideração a obra de Mestre Azulão, na medida em que ela se trata de uma produção literária produzida pelo ponto de vista popular, local. Tomados como fontes históricas, seus cordéis representam importantes subsídios para o entendimento da Feira de São Cristóvão, na medida em que a escassez de outras fontes torna difícil a reconstituição desse fenômeno em outras épocas. Com efeito, a historiadora Sylvia Nemer (2011: 36) defende que a Feira escreve sua história a partir de registros e memórias, elaboradas por meio de dois eixos principais: de um lado o cordel e do outro o comércio de produtos regionais. Duas linhas que, inquestionavelmente, atuaram na construção de uma identificação dos nordestinos na cidade do Rio de Janeiro. Como veremos proximamente, elementos que agiram – e continuam agindo – como lugares de memória, visto que, através da materialidade dos mesmos, acabaram servindo como suportes para a memória do nordestino migrado.

No entanto, ao cordel deve-se acrescentar também o repente como mecanismo de representação desta mesma identidade. Certamente, as cantorias praticadas desde o início da ocupação de São Cristóvão pelos nordestinos também possuem importância na construção da memória coletiva e da representação da identidade da Feira, de modo que é mais interessante tratar como um dos eixos fundamentais a literatura oral, ou então, a tradição oral, a oralidade daquele espaço, e não apenas os cordéis. Evidente que estes possuem sua função neste processo, porém, ao se fazer uso de outras manifestações orais, pode-se ir além daquilo apontado pela historiadora.

Portanto, representando a poética do cordel e do repente, uma vez que Mestre Azulão fez parte da primeira geração de cantadores da Feira antes de tornar-se vendedor e produtor de cordéis, ele reproduz práticas consideradas tradicionais de produção de memória, desenvolvendo a sua versão da história da Feira a partir do ato de narrar (VICH & ZAVALA, 2004). Precisamente, o Centro de Tradições não possui apenas uma, mas várias versões de fundação. Ou seja, várias representações do seu surgimento que são (re)construídas, no campo

da oralidade, na memória coletiva dos feirantes. No entanto, existe uma versão oficial que teve um papel fundamental na consolidação da Feira Nordestina no Campo de São Cristóvão.

De fato, existem muitas controvérsias a respeito da origem da Feira. “Ser fundador – ou pelo menos deter a versão sobre a fundação – é sinal de enorme prestígio no meio”, ressalta Nemer (2011: 31). Exatamente por esse motivo, são várias as versões de sua criação e a contraposição de todas elas expõem claramente as conflituosas relações de força que – desde a posse da versão de fundação até mesmo o controle administrativo do espaço – existem no grande “caldeirão” político que se tornou o Centro de Tradições. De modo geral, é difícil precisar exatamente a época de criação de uma feira-livre. Porém, no caso de São Cristóvão, existe uma data simbólica de inauguração que faz parte do seu calendário oficial. Um mito fundador que visa, evidentemente, concretizar e legitimar a existência daquele espaço.

Marcus Lucenna, poeta, cantor e representante da Prefeitura do Rio na gestão do CMLGTN de 2008 a 2011, explica que todo dia 2 de setembro a Feira celebra seu aniversário.

Essa aí é uma data simbólica que a gente considera, nessa vertente moderna, que começou-se a plantar a alma nordestina no Campo de São Cristóvão. Dia dois de setembro de 45, logo após a explosão das bombas de Hiroshima e Nagasaki, quando alguns soldados que haviam lutado no *front* “desacantonaram”. Entre eles estava o Raimundo Santa Helena, um grande poeta, que recitou um poema chamado *O fim da guerra*, num veículo militar. Subiu ali... e nós entendemos que... datamos aquele momento como o momento em que a alma nordestina foi plantada por aqui (Informação verbal)<sup>38</sup>.

De acordo com essa versão, o ex-combatente Raimundo Luiz Nascimento decidiu homenagear os soldados que desembarcaram no porto do Rio de Janeiro e se dirigiram ao Campo de São Cristóvão. Assim, naquele local, o paraibano da cidade de Santa Helena recitou para os “pracinhas” alguns versos que compusera por ocasião da vitória do bloco Aliado sobre as tropas do Eixo. Teria sido este, segundo a vertente oficial do CMLGTN, o episódio fundador da Feira de São Cristóvão.

É interessante notar que Raimundo Santa Helena, ao contrário dos demais companheiros de profissão artística, possui um claro projeto de construção de suas memórias, publicando constantemente em seus folhetos uma autobiografia, nem sempre organizada, mas sempre atualizada, com cópias de reportagens, fotos, dedicatórias e outras informações que julga relevante sobre sua vida. Precisamente, através desta prática, Santa Helena faz questão de se firmar como fundador da Feira, anexando aos folhetos o que ele chama de seu 1º verso, justamente, *O fim da guerra*. Desta maneira, observa-se que este autor tem um claro objetivo

---

<sup>38</sup> Entrevista de Marcus Lucenna concedida em 26 de agosto de 2011.

de não deixar o suposto poema fundador cair no esquecimento, fixando-o, por repetição, na memória coletiva da Feira de São Cristóvão, bem como sua versão de fundação. De fato, os versos que se seguem são bem conhecidos entre os feirantes atuais:

(...)  
 Hoje terminou a guerra  
 Vou plantar na minha terra  
 Voltarei ao meu sertão  
 Corpo e alma decepados  
 Pensando nos fuzilados  
 Com neurose de canhão  
 Desconhecidos soldados...  
 Fazer guerra? Nunca irmão!!!<sup>39</sup>

Além de reforçar em seus dossiês autobiográficos o mito de fundação do qual é protagonista, Santa Helena também escreveu nos anos 90 um folheto a fim de trazer maior credibilidade à sua versão e fixá-la, ainda mais, na memória dos feirantes e frequentadores da Feira. Assim, em *Feira Nordestina de São Cristóvão*, ele narra a história do local, sem deixar de lado seu famoso episódio:

No ano quarenta e cinco  
 Troquei relíquias de guerra  
 (NO CAMPO DE SÃO CRISTÓVÃO)  
 Pelas lembranças da terra:  
 Marujo fora do mar  
 Matuto longe da serra.

Explica passo a passo como ela foi se constituindo e quem foram as figuras centrais desse processo. Aponta um motorista de nome Osvaldo como precursor no comércio e menciona o aparecimento de “Gordo” apenas no ano de 1958, fundamentando com datas e dados o surgimento da Feira Nordestina:

Que foi em quarenta e seis  
 Que Osvaldo motorista  
 Em maio cinco do mês  
 Do caminhão pôs no chão  
 Quem disser também não erra  
 Bugigangas pra vocês  
 (...)

Cinquenta e oito então  
 O “gordo” chega e bota  
 Pra vender mais novidades  
 (Zé Duda viu e o Mota)  
 Depois o Agra feirante  
 Associação adota. (...) <sup>40</sup>

<sup>39</sup> SANTA HELENA, Raimundo Luiz do Nascimento. O Fim da Guerra. In: SANTA HELENA, Raimundo Luiz do Nascimento. *Seca, enchente e o presidente*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1983.

Contudo, apesar de ter sido estabelecida como oficial, essa versão de fundação está longe de ser unanimidade entre os feirantes. Mestre Azulão, por exemplo, defende uma história diferente. Para ele, a Feira só começou mesmo no ano de sua chegada ao Rio de Janeiro, em 1949, afinal, ela somente pôde existir após a construção da Rio-Bahia em 1948, quando os caminhões começaram a transportar os migrantes e os produtos nordestinos para a capital. De acordo com sua versão, ela teria sido fundada, então, quatro anos após o episódio em que Santa Helen declama o poema aos pracinhas. João Batista de Almeida, o João Gordo, teria sido o primeiro a estender no chão mercadorias do “norte” que ele mesmo havia encomendado aos caminhoneiros dos paus-de-arara. Ou seja, muito antes de 1958, como mencionara Santa Helena. É o próprio Azulão que conta e canta essa história em outro cordel intitulado *A Feira Nordestina foi assim que começou*:

(...)  
 No ano de quarenta e nove  
 Vim pro Rio a vez primeira  
 Fui visitar São Cristóvão  
 Então por essa maneira  
 Sem de nada conhecer  
 Depois eu pude entender  
 O começo dessa feira

Foi num dia de domingo  
 Eu vim com meu primo João  
 Pagar a passagem dele  
 Que veio sem um tostão  
 Nisso um motorista fala:  
 - Vá lá pegar sua mala  
 Que está no meu caminhão

Eram dez horas do dia  
 Eu vi um moreno forte  
 Cercado de nordestinos  
 Vindos no mesmo transporte  
 Com uma lona no chão  
 Vendendo fava e feijão,  
 Gritava: - Chegou do norte!

Tinha até fumo de rolo  
 Rede, rapadura e queijo  
 Dizendo: - Aqui conterrâneo  
 Este é puro e sertanejo  
 Eu garanto a qualidade  
 Você come e tem saudade  
 Mata a fome e o desejo (...).

---

<sup>40</sup> SANTA HELENA, Raimundo Luiz do Nascimento. *Feira Nordestina de São Cristóvão*. Rio de Janeiro: [s/n], 1998.

De acordo com Mestre Azulão, em pouco tempo um pequeno comércio de produtos nordestinos se estabeleceu aos domingos na esquina do Campo de São Cristóvão com a Rua Senador Alencar e a população nordestina na cidade habituou-se a “bater ponto” semanalmente na Feira. “Matavam” a fome, o desejo e, claro, a saudade da terra natal. A rede, a rapadura, o queijo, personificavam-se no próprio Sertão. Os sabores, os objetos, as vestimentas, enfim, tudo o que desembarcava no Campo de São Cristóvão transformava-se rapidamente na representação do que o Nordeste havia de mais saudoso.

Algum já lhe conhecia  
 Dizia: - Eu quero seu João  
 Comprava e lhe perguntava:  
 - Tem chinelo e cinturão?  
 Seu João dizia: - Não tem  
 Mas esta semana vem  
 No primeiro caminhão

Eu observei um pouco  
 Aquele povo comprar  
 Uns chegando do nordeste  
 Outros que iam voltar  
 Tudo feliz e contente  
 Numa árvore bem em frente  
 A Senador Alencar

Uns criticavam dos outros  
 Com risada e brincadeira  
 João Gordo vendendo as coisas  
 Numa lona e uma esteira  
 Outro vendilhão chegou  
 Foi assim que começou  
 O início desta feira  
 (...)

Já neste trecho, observa-se claramente Mestre Azulão enaltecendo João Gordo como o primeiro a comercializar os produtos regionais no Campo de São Cristóvão. Fato este conhecido e confirmado pelos feirantes, pela atual associação que os representa e pela própria Feira, na medida em que existem diferentes referências no CMLGTN que ratificam o “Gordo” como um de seus fundadores. A principal delas era um grande retrato em um dos muros do Pavilhão, junto à imagem de outros pioneiros de São Cristóvão que enfrentaram todas as dificuldades e iniciaram o comércio de produtos naquele local. Justamente, ainda no mesmo cordel, o poeta Azulão descreve as precárias condições da viagem a que eram submetidos os “retirantes” e de como eram encaminhados às obras, reforçando alguns dados que fundamentam sua tese de fundação, como a criação da ligação rodoviária entre Rio e Nordeste, contextualizando temporalmente o começo de tudo.



O motivo maior, foi  
 Da nossa feira nascer  
 Devido a Rio Bahia  
 Quando o Dutra quis fazer  
 Do Rio até o nordeste  
 Pro sertão, brejo e agreste  
 Se expandir e crescer

Era uma estrada rústica  
 De atalhos e travessias  
 Lugar de trechos desertos  
 De sufocos e agonias  
 Poeira, calor e frio  
 Do nordeste para o Rio  
 Levava até vinte dias

Os nordestinos chegavam  
 Sujos de lama e poeira  
 Não se via a cor da roupa  
 Nem da mala de madeira  
 Foi ali nesse lugar  
 Que começou despertar  
 O início desta feira

Quando os caminhões chegavam  
 No começo da semana  
 Os nordestinos ficavam  
 Comendo pão e banana  
 Esperando alguém chegar  
 No domingo, e os levar  
 Pra obra em Copacabana

Isso já foi no final  
 Da década de quarenta  
 O sofrer dos nordestinos  
 Quem viu ainda lamenta  
 E a feirinha a seguir  
 Só começou se expandir  
 No início de cinquenta

Segundo o poeta, os problemas do nordestino migrante não se resumiam aos longos dias de viagem, nem a dificuldade de se encontrar um lar e um emprego. No mesmo folheto o poeta ainda narra o crescimento e as difíceis situações enfrentadas pela Feira para se estabelecer no bairro. Relembra figuras importantes que passaram por aquelas calçadas e a maneira como os feirantes se organizavam, para no fim, refutar categoricamente o mito oficial de fundação:

(...)  
 Por aí anda um neurótico  
 Pregando história vazia  
 De vinte e dois de setembro

De quarenta e cinco, o dia  
 É a data verdadeira  
 Porém nesse tempo a feira  
 Ainda não existia  
 (...) <sup>41</sup>

Assim, Mestre Azulão deixa registrado seu protesto, rebate a versão de Santa Helena e reafirma sua condição de fundador, ainda que isso não faça nenhuma diferença para os visitantes do CMLGTN, nem para os migrantes que “reafirmam” sua identificação como nordestinos naquele espaço. Aos domingos, em sua banquinha mantida à porta de uma das entradas do Pavilhão de São Cristóvão, ele narra aos passantes, sempre que possível, os primeiros momentos da Feira, tentando apresentar uma visão diferente da história que o Centro de Tradições adotou como oficial. Na realidade, Azulão está menos preocupado em contestar a data e o ano do ocorrido do que a condição de fundador do outro cordelista.

Não obstante o fato de as histórias permanecerem vivas na memória coletiva da Feira de São Cristóvão, ou melhor, dos atores sociais que a compõem, o CMLGTN, ao mesmo tempo em que assume a versão de Santa Helena como marco fundador, também reverencia Azulão como um de seus precursores, junto aos seus primeiros comerciantes. Lembrados em pinturas nas paredes do Pavilhão, encontravam-se João Gordo, Índio, Macaco e Seu Dorge, os precursores do comércio de mercadorias sertanejas em São Cristóvão, e também o poeta Azulão, consolidando essas figuras no imaginário coletivo como as grandes fundadoras da Feira. Mitos “eternizados” nos muros que concretizam a existência daquele espaço. No entanto, neste ano de 2012, as imagens dos criadores, como toda a decoração “antiga” do Centro de Tradições – que nem é tão antiga assim, pois datavam de 2003 –, deram lugar a símbolos mais conhecidos da “cultura nordestina”. Aparentemente, do ponto de vista do mercado em que a Feira atualmente se insere – o mercado turístico –, elementos espetacularizados da chamada cultura nordestina dialogam melhor com a estética *hi-tech* assumida pelo atual projeto intitulado *Nova Feira de São Cristóvão*. Seguramente, são representações mais facilmente reconhecíveis pelo novo público – não habituado à Feira – do que as “velhas” imagens dos antigos feirantes. Um processo contraditório de substituição de memórias que será melhor analisado no terceiro capítulo deste trabalho.

Resumidamente, das disputas pela legitimidade da fundação da Feira, pode-se inferir que, primeiramente, a oralidade tem um grande valor naquele espaço. Ao contrário da forma de transmissão escrita que geralmente concede ao autor certa hegemonia sobre determinado

---

<sup>41</sup> MESTRE AZULÃO, José João dos Santos. *A Feira Nordestina foi assim que começou*. 1ª edição. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2007.

tema, a transmissão oral funciona com uma pluralidade de versões que circulam em torno do mesmo assunto. Por esse motivo, a Feira de São Cristóvão não apresenta uma, mas diversas versões de sua fundação. Há quem diga, por exemplo, que muito antes do dois de setembro de 45, João Gordo já circulava por entre as ruas do Campo de São Cristóvão. Pois, justamente por apresentar grande imprecisão de dados e uma multiplicidade de versões, pode-se dizer que a Feira foi criada pela palavra dita, pois lá, vale o falado.

Com efeito, dentre tantas versões existentes, o fato do episódio em que um poeta declama para soldados recém-chegados da guerra ter sido assumido como mito de fundação, confirma o grau de importância que a tradição poética do cordel e do repente representa para a população de migrantes. O poeta Santa Helena, apesar de não estar mais na Feira, fez circular durante décadas sua versão de fundação nos seus próprios cordéis, consolidando-se como o grande fundador na memória coletiva dos feirantes, onde o fim da segunda guerra e o fenômeno da migração em massa acabam estabilizando-se solidamente como pontos de referência no tempo e no espaço. Em outras palavras, eles exercem exatamente a função dos quadros sociais da memória propostos por Maurice Halbwachs (1990). Provavelmente, a versão do poeta-marujo acabou consolidada por esse motivo.



**Figura 3:** Raimundo Santa Helena é autobiográfico no próprio modo de se vestir. Apresenta-se em público sempre com a camisa comemorativa dos 50 anos da Feira, com boné da Marinha e com a medalha Pedro Ernesto, mais alta condecoração da Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro. Foto: Vitor Rebello, 26 fevereiro de 2012.



**Figura 4:** Mestre Azulão, com sua viola e seu chapéu sertanejo, posa em frente à estátua de Luiz Gonzaga: representações da “cultura nordestina” da Feira. O GLOBO, 27 novembro de 2011.

Sendo assim, percebe-se que o estabelecimento de uma data oficial baseada nessa específica história parece sugerir, primeiramente, uma homenagem aos poetas populares nordestinos do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, parece indicar uma escolha proposital que pressupõe uma estreita relação com um dos pilares da chamada identidade nordestina: o romanceiro tradicional, representado, neste caso, pela literatura de cordel. Uma escolha que, como afirmado anteriormente, visa concretizar, legitimar e conceder àquele espaço uma identificação vinculada ao universo do Nordeste sertanejo. Ao mesmo tempo, a data comemorativa acaba servindo como um lugar de memória para o Centro de Tradições, visto que, através do seu simbolismo e da sua funcionalidade, ela faz reviver anualmente uma história que a maior parte dos feirantes e frequentadores já não consegue se lembrar.

A outra conclusão que se pode extrair diz respeito às intensas relações de força que o ambiente heterogêneo da Feira sempre foi palco. Certamente, o embate entre os dois poetas representa apenas um microcosmo das numerosas disputas, internas e externas, que caracterizam a complexidade político-cultural do Campo de São Cristóvão. Com efeito, ao longo da história da Feira, observam-se diversas tensões entre os próprios feirantes, seja nas rixas políticas pelo controle administrativo, seja nas desavenças sobre a natureza dos produtos comercializados, já que a venda de artigos industrializados e a presença de comerciantes cariocas era visto por muitos como uma descaracterização da Feira Nordestina. Ao mesmo tempo, a relação entre migrantes nordestinos, população carioca e poder público representou durante muitas décadas um conflito para a cidade, contemporizado somente após a formalização da Feira pela Prefeitura do Rio em 2003.

Vista aos olhos dos cariocas como um reduto de uma cultura marginalizada, a transformação da Feira em um Centro de Tradições Nordestinas inverteu esta perspectiva, na medida em que o espaço passou a representar a riqueza e a tradição da “cultura nordestina”, além da diversidade e da receptividade da cidade do Rio de Janeiro. No entanto, o procedimento pelo qual foi criado o CMLGTN consistiu em regulamentar praticamente as mesmas práticas econômicas e culturais que havia na Feira, só que, transferindo-as para o interior do Pavilhão, atribuiu-lhes uma noção de tradição, bem à maneira com que o historiador Eric Hobsbawn faz referência na obra *A Invenção das Tradições* (1997). Com efeito, o que se observa no Campo de São Cristóvão é a institucionalização, a formalização da tradição da antiga Feira. Se antes, esta tradição era símbolo de uma coesão social de uma comunidade artificial – no sentido de que os feirantes vinham de diferentes lugares da região Nordeste, impossibilitando a concretização de apenas uma identificação naquele espaço – após a mudança para o Pavilhão, seu principal propósito passou a ser a “inculcação de ideias,

sistemas de valores e padrões de comportamento” (1997: 17). Ou seja, cinco décadas após as primeiras movimentações comerciais dos nordestinos no bairro, atrelaram-se à velha feira as noções de identidade, cultura e tradição nordestina, formalizando um espaço de lazer e turismo que passa a representar no discurso oficial não mais a cultura migrante, mas o próprio Nordeste. Concretiza-se a concepção de um Nordeste encravado no Rio de Janeiro.

## 2.2 De Feira dos Paraibas a Centro de Tradições Nordestinas

Considerado o maior legado da migração nordestina em terras fluminenses<sup>42</sup>, a Feira de São Cristóvão foi, durante muitas décadas, um espaço não reconhecido pelo poder público, malvisto pelo conjunto da sociedade e praticamente ignorado pela mídia (NEMER, 2011: 17). De modo geral, as poucas matérias publicadas pela imprensa seguiam duas linhas editoriais. Os jornalistas ora escreviam denúncias de algum tipo de atividade ilícita, como a jogatina, ora apelavam para uma caracterização exótica como o “Nordeste no domingo carioca”<sup>43</sup>. Nestes últimos, o roteiro geralmente era o mesmo: entrevistavam os cordelistas, publicavam alguns poucos versos improvisados de alguma dupla de repentistas, enumeravam a variedade de produtos “autênticos”, elogiavam os sanfoneiros e fotografavam o que para eles eram as “clássicas figuras de qualquer feira do interior brasileiro”<sup>44</sup>, isto é, vendedores de ervas medicinais, encantadores de serpentes, equilibristas de garrafas e de cadeiras, engolidores de espadas e pregos, os chamados cospe-fogo. Em suma, construía-se uma representação extremamente estereotipada sobre o nordestino.

Abordagens que bem sintetizavam o modo com que a imprensa e, por sua vez, o carioca percebiam a Feira e seus frequentadores: um espaço de aparente desordem, informalidade, marginalidade e subdesenvolvimento; frequentado por pessoas pobres, não civilizadas, feias e desordeiras. Justamente, características que antes representavam o atraso e que hoje são interpretadas positivamente como folclóricas, concedendo ao CMLGTN sistemas de valores e padrões de comportamento identificados como “nordestinos”. Caracterizações que podem ser percebidas nos exemplos retirados de jornais a seguir:

---

<sup>42</sup> Opinião defendida no “Seminário Feira de São Cristóvão: patrimônio de cariocas e nordestinos” por Fernando Barbosa, autor da tese LEGADOS E ALTERIDADES CULTURAIS: MIGRANTES NORDESTINOS NO RIO DE JANEIRO (2009). Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 2011.

<sup>43</sup> VIDREIRO, Osni. Feira de São Cristóvão. O Nordeste no domingo carioca. Fotos de João Simão. *O DIA*, Caderno D. 8-9 abril. 1979, p. 1.

<sup>44</sup> LUIZ, André & MAMCASZ, Eduardo. O Nordeste faz a feira, som de viola e de repentistas. Fotos de Roberto Valença. *O JORNAL*, Rio de Janeiro, 30 set. 1971.

Aos domingos, no bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, a grande cidade cede lugar à terra das caatingas. A displicência do carioca desaparece do cenário para dar vez ao caboclo mal vestido, de calça remendada, camisa desbotada e sandálias de borracha. É a *Feira do Nordeste*, que há aproximadamente 30 anos funciona como ponto de reunião de conterrâneos, que se encontram para cultivar as tradições de sua terra e matar as saudades dos sertões, das praias verdes de coqueiros, da farinha d'água e do “martelo agalopado” dos repentistas (...) <sup>45</sup>.

(...) Mal vestido, não sabendo nem explicar de que forma consegue licença para trabalhar na Feira, ele é a imagem do nordestino confuso numa cidade grande <sup>46</sup>.

(...) São homens fortes, caras largas, cabeças chatas e sotaques característicos, que se encontram e formam grupos, a maioria dividida por Estado: lembram a terra distante, tomam cachaça, fumam fumo de rolo e comem arribação (rolinha) seca e frita, enquanto ouvem cantadores de versos. O comércio tem até remédio que cura câncer, dor na passarinha (baço) e espinhela caída que o camelô bem falante vende como se fosse milagrosa descoberta indígena <sup>47</sup>.

(...) Nem tudo, porém, eram reclamações e do outro lado do Campo de São Cristóvão, um pedaço do Nordeste, rústico e agreste, transferira-se para o Rio: “paus de arara”, autênticos, vendiam rêdes (também autênticas), fumo em rôlo, bolos de tapioca, cuscus e pés-de-moleque. Não faltou também o “homem das cartas de amor”, já modernizado, com uma máquina de escrever, a dactilografar cartas e mais cartas. Sem dúvida um aspecto poético, devido à força sempre indomável do povo, que sobrevive a qualquer circunstância, sem perder sua verdadeira fisionomia <sup>48</sup>.

Majoritariamente oriundos de áreas rurais, os nordestinos se deparavam no Rio de Janeiro com uma perspectiva que não compreendia os seus referenciais culturais, enxergando-os através de muitos estereótipos. Acostumados à vida no campo e ao trabalho autônomo na “roça”, eles tiveram dificuldades para se adaptar aos requisitos do mercado profissional, estruturado sobre o trabalho assalariado e a exigência de qualificação. Nesse contexto, a Feira de São Cristóvão surgia como um espaço onde feirantes e frequentadores construía redes de solidariedade e promoviam a inversão dos princípios da ordem convencional, negando o tipo de racionalidade dominante nas demais áreas da cidade (NEMER, 2011). Com efeito, lazer e trabalho se misturavam, vividos como momentos em que se compartilhavam memórias e experiências coletivas. Como resume Nemer, “trabalho e diversão, ócio e negócio” (2011: 47).

<sup>45</sup> Feira de São Cristóvão: um pedaço do nordeste nos domingos cariocas. *Delfin News*, Rio de Janeiro, set. 1977, p. 6-7.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Feira de São Cristóvão: um pouco do Nordeste. *O GLOBO*, Rio de Janeiro, 27 ago. 1973.

<sup>48</sup> Feira-Livre no Domingo: Povo Não Acredita em “Congelamento” Mas Aprecia Beleza Folclórica. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 03 mar. 1959.

Ainda assim, até a instalação definitiva do Centro de Tradições em 2003 – quando o poder público finalmente institucionalizou a Feira –, os migrantes tiveram que lutar bastante para consolidar aquele espaço como um reduto nordestino. Ao longo das décadas, eles superaram a fiscalização excessivamente autoritária (o famoso rapa), as constantes ameaças de remoção (sempre presente desde a criação do Pavilhão) e, talvez o que tenha sido mais difícil: a relutância da população carioca em tê-los ali, sobretudo dos moradores do antigo bairro imperial. Com efeito, era na interação entre os grupos migrante e carioca que despontava o contraste entre *habitus* (BOURDIEU, 2000) diferentes, onde o nordestino, por sua condição de minoria, possuía menor poder de impor sua visão de mundo. Além de diferentes, os migrantes sempre foram vistos sob uma representação de inferioridade (MORALES, 1993: 101). Uma constante universal em qualquer figuração de estabelecidos e *outsiders*, produtora, acima de tudo, de uma sociodinâmica da estigmatização, como analisaram Norbert Elias e John Scotson, em um estudo sobre dois diferentes grupos de uma mesma comunidade inglesa (2000).

Esses autores, ao pesquisarem uma pequena comunidade da periferia urbana de uma cidade industrial inglesa, se preocuparam em compreender o que levava os moradores mais antigos da localidade de Winston Parva<sup>49</sup> (estabelecidos) a se considerarem humanamente superiores aos habitantes mais novos, considerados como “os de fora” (*outsiders*). Ao observarem que o único componente que distinguia os dois grupos era o tempo em que residiam no local – pois não havia diferenças de nacionalidade, ascendência étnica, “cor”, “raça”, tipo de ocupação, renda, nível educacional ou classe social –, Elias e Scotson procuraram investigar quais eram os mecanismos que o grupo de estabelecidos utilizava para impor a crença de sua suposta superioridade. Precisamente, os pesquisadores perceberam que, dentre os recursos de poder, a exclusão e a estigmatização dos *outsiders* pelo grupo estabelecido eram armas poderosas para a preservação da identidade e afirmação da superioridade desses últimos, mantendo os outros firmemente no seu lugar. A afixação pelo grupo mais poderoso de um estigma social ao menos poderoso penetrava na autoimagem deste, a fim de enfraquecê-lo, desarmá-lo e desarticulá-lo.

Destarte, os autores perceberam que os recém-chegados, depois de algum tempo de convivência – ou melhor, não convivência, pois eram excluídos dos contatos sociais do primeiro grupo – pareciam aceitar com resignação e perplexidade a ideia de pertencerem a um grupo de menor virtude e respeitabilidade. Desconhecidos não apenas dos antigos residentes,

---

<sup>49</sup> Com o intuito de preservar o anonimato da comunidade e de seus habitantes, os autores modificaram todos os nomes reconhecíveis no estudo.

mas também entre eles, os *outsiders* não apresentavam a mesma coesão que os estabelecidos haviam construído durante aproximadamente três gerações. Consequentemente, este fator acentuava o desequilíbrio de poder da comunidade, preservando de maneira estável o estigma de desonra coletiva imputado às famílias mais novas. Assim, os autores defendem que a capacidade de estigmatizar somente diminuiria quando o grupo hegemônico deixasse de manter as condições de monopólio das principais fontes de poder existentes na sociedade e de excluir, da participação nessas fontes, outros grupos interdependentes. Tão logo diminuísse as disparidades de força, os antigos *outsiders* tenderiam a retaliar, isto é, apelar para uma contra-estigmatização.

Sendo assim, a lembrança a esses autores ocorre porque o exemplo de Winston Parva tem muito em comum com o movimento de migração dos nordestinos para as metrópoles do Centro-Sul do país. Alcançados de “paraíbas” no Rio de Janeiro, “baianos” em São Paulo e “cearenses” no Distrito Federal – termos que se referem à origem da maioria dos migrantes nos respectivos territórios –, eles foram considerados *outsiders* por apresentarem *habitus* que não “condiziam” com o modo de viver local. Na cidade do Rio, eles eram inicialmente denominados como “paus-de-arara”, mas, com a perda semântica do termo, decorrida após a proibição dos caminhões homônimos, passaram a ser chamados de “paraíbas”. Assim, os migrantes dos nove estados da região Nordeste, e até mesmo de outras regiões, passaram a ser identificados pela genérica terminologia.

Construída fora do grupo nordestino, essa denominação passou a expressar, como no caso inglês, uma identidade estigmatizada vinculada aos “de fora”. No entanto, ela não expressava apenas a origem do grupo minoritário, mas também, os traços étnicos, o nível de escolaridade, a renda, a classe social e a técnica corporal diferenciada. Nesse caso, o estigma foi reforçado pelos fenótipos e pelos falares dos nordestinos. Enfim, uma identidade contrastiva acionada somente na presença de outros, com os quais se estabelece uma relação em que as diferenças são sentidas como intoleráveis.

A categoria paraíba é uma construção que vem no bojo das relações entre nordestinos e cariocas. Ela se refere a atribuições desabonadoras usadas para desqualificar o grupo nordestino. Funciona como estigma e reflete de forma explícita a interação de base assimétrica, estabelecida entre cariocas e nordestinos. Paraíba é evidência do enfrentamento tenso e conflituoso entre estes dois grupos. Se ela expressa o desprezo experimentado pelo carioca, ela também expressa raiva e a vergonha experimentadas pelo nordestino (MORALES, 1993: 91).

Desta maneira, o estigma “paraíba” estabelece uma fronteira social, não apenas pelas distinções culturais, mas também, pela classe social. O termo passou a representar o migrante



oriundo de área rural, privado de bens, obrigado a exercer ofícios subalternos e possuidor de precário ou nenhum acesso a centros formais de ensino. “São estes os nordestinos, cujo comportamento é considerado nocivo e cuja própria humanidade é colocada em questão, uma vez que são percebidos como seres anti-sociais” (Ibidem: 108). De fato, esta categoria era apontada como uma das piores ofensas, detentora de um alto grau de depreciação, e que acabou sendo assumida pela própria comunidade migrante. Ou seja, como em Wiston Parva, o grupo minoritário, admitiu uma posição de subalternidade, legitimando, ele mesmo, um modelo de inferioridade. Efeito perverso da sociodinâmica da estigmatização, o nordestino migrado acabou aceitando o modelo hierárquico determinado pela população carioca e passou a se autoavaliar negativamente, adquirindo uma incômoda consciência do seu modo de falar, vestir, dançar, enfim, de tudo o que o caracterizava como “paraíba”.

Posteriormente, como resposta à excessiva exploração de forças a que era submetido, o migrante subverte o estigma, dotando-o de características positivas. As ideias de força física e inerente disposição ao trabalho – antes compreendidas como características que reforçavam o estigma, pois se relacionavam ao trabalho em obras, ofício destinado aos trabalhadores de menor escolaridade – passaram a funcionar como uma espécie de trunfo. Tornaram-se qualidades positivas do grupo nordestino, em oposição ao grupo de cariocas, considerado folgado, esperto e aproveitador. Assim, observa-se nesse processo uma clara articulação de elementos cujo objetivo é conceder uma representação positiva aos estigmatizados. Associada ao ofício do trabalhador de obra<sup>50</sup>, a categoria “paraíba” vira sinônimo também de pessoas fortes, trabalhadoras e honestas, conforme afirma Lúcia Morales.

Visto de fora do grupo, o trabalho em obra é avaliado negativamente. Ele está reservado a pessoas que possuem apenas força física para oferecer e, portanto, ignorantes, iletradas e estúpidas. Visto de dentro do grupo nordestino, o ofício em obra se destina somente a pessoas trabalhadoras e fortes. Aquelas que fazem, constroem e cujas obras, além de visíveis, dão o cenário de metrópole moderna à cidade do Rio de Janeiro (...). Através desta lógica, o grupo se avalia positivamente, procurando introduzir um novo significado, o qual serve para definir um nós (1993: 110).

Com efeito, até os anos noventa, pelo menos – época do estudo de Morales –, tanto cariocas quanto nordestinos empregavam a categoria “paraíba”. Os primeiros no seu sentido estigmatizante usual, enquanto que os últimos procuravam reelaborá-la de maneira a ressaltar uma imagem positiva deles próprios, embora também o utilizassem, em alguns casos, com intuito depreciativo. O que se observa atualmente é que o termo entrou em amplo desuso,

---

<sup>50</sup> Pandolfo (1987: 135) chama atenção para uma das acepções do verbete “paraíba” no *Dicionário da Língua Portuguesa* de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira: “operário de construção civil, não qualificado”.

sendo utilizado ainda um pouco de maneira indiscriminada pelos cariocas. A própria modificação nominal de Feira dos Paraíbas para Centro de Tradições Nordestinas demonstra esta modificação, embora o uso da categoria nordestino pela instituição vise agregar valores positivos para fins de mercado. Os migrantes, por sua vez, parecem utilizar o termo somente com um sentido de afeto ou de orgulho, pois, quando o utilizam em outras ocasiões, procuram corrigir pela denominação apropriada ao respectivo estado a quem se refere, como “paraibano”, “sergipano”, “maranhense” etc., ou simplesmente “nordestino”.

Desta maneira, após anos de militância da comunidade nordestina pelo reconhecimento e valorização da sua presença no Campo de São Cristóvão – como veremos mais a frente –, a Feira dos Paraíbas é transformada em um Centro de Tradições, sendo alçada a símbolo da diversidade e riqueza cultural da cidade. Uma guinada importante na relação do migrante nordestino com a cidade – sobretudo pelo resgate da sua autoestima e de seus descendentes – que passam a ser enxergados, não mais como “paraíbas”, mas como “nordestinos”. Esta, uma categoria construída recentemente e que carrega em sua essência os conceitos de cultura e tradição, elementos fundamentais para a segurança ontológica da comunidade, na medida em que mantêm a confiança na continuidade do passado, do presente e do futuro, como diria Anthony Giddens (1991). Fator que parece legitimar a existência do CMLGTN.

Sendo assim, em termos de utilização, de acordo com Morales, nordestino passa a ser utilizado com a conotação parecida a de nortista, expressão antiga que designava os migrantes, empregada por eles com características positivas. Já os cariocas, também se utilizam da categoria “nordestino”, contudo, de maneira bastante genérica e, muitas vezes, expressando algum sentido folclórico, exótico, distante. Usos que mantêm semelhante relação fronteiriça entre os dois grupos, ainda que suavize um pouco o estigma imputado à população migrante. De certa forma, o que se observa é que as categorias se substituem ao longo do tempo, mas o conteúdo semântico das mesmas acaba transitando entre elas. Evidentemente, essas diferenças de uso demonstram que, no espaço social da cidade, existe uma disputa para fazer valer um discurso como o mais legítimo.

Destarte, a Feira dos Paraíbas, ou melhor, Feira de São Cristóvão, por se tratar de um ponto de encontro de nordestinos, exerceu papel fundamental para esse movimento de contraestigmatização. Seguramente, a existência da Feira favoreceu uma articulação da população nordestina ao consolidar sua presença no Campo de São Cristóvão, visto que o grande contingente de migrantes nordestinos espalhou-se por muitas outras localidades além das cercanias de São Cristóvão, como as favelas da Rocinha (Zona Sul), do Complexo da

Maré (Zona Norte) e de Rio das Pedras (Zona Oeste); de outros bairros decadentes do subúrbio, como a Penha; e dos municípios da Baixada Fluminense, sobretudo Duque de Caxias, Nova Iguaçu e São João de Meriti<sup>51</sup>. O próprio fato de a Feira ter incorporado desde o princípio o nome do bairro, fixando assim sua localização, acabou associando o grupo ao lugar. Em contrapartida, essa demarcação espacial acabou por caracterizá-la como um gueto e, portanto, enfatizou mais ainda a condição de minoria do grupo (MORALES, 1993).

Precisamente, enquanto reduto agregador de cultura nordestina, a Feira foi encarada até sua mudança definitiva para o Pavilhão como um grande incômodo ético, cultural, social e político para a metrópole (Ibidem, 1993). Era vista pela população carioca como uma ameaça ao bem estar e segurança dos moradores do bairro, como bem demonstra o depoimento colhido por Morales de um representante da Associação de Moradores do Bairro de São Cristóvão:

A Feira incomoda muito os moradores. Ali é muito desorganizado. Não tem recolhimento de impostos. Não tem infra-estrutura para venda de alimentos. A tendência dos moradores é para acabar com a Feira. Nós procuramos temporizar. Há também o moralismo dos moradores. Acham que é foco de venda de material roubado. Acham que só dá marginal, violência. A Feira incomoda muito. Já foi feito vários abaixo-assinados (...). Aquelas comidas exóticas! Passarinha! Come passarinha, num tem isso? Você conhece o Nordeste? Então você deve saber! Eu sinto repugnância com essas comidas. Lá só como queijo de coalho. Se você for lá, por favor faça isto! Aquele pessoal come na maior! Aquelas comidas que eu nem sei o nome. Acho curioso. Vou lá olhar, ver aquela loucura. São hábitos diferentes, coisas que você não faz (1993: 66).

Portanto, por introduzirem qualidades que não se originaram nem poderiam se originar no Campo de São Cristóvão sem a sua presença, os nordestinos eram tratados pelos cariocas como verdadeiros estrangeiros, tal como Georg Simmel (1983) formulara o termo. Literalmente. Pelo menos é o que parece demonstrar um taxista nordestino, frequentador da Feira de São Cristóvão também entrevistado por Morales:

O povo aqui é inimigo de nordestino. Eles têm essa distinção tão grande entre nós, que nós nem somos brasileiro pra eles. Ontem peguei um carioca em Copacabana, ele disse: “eu sou brasileiro, não sou nordestino” (1993: 125).

Como demonstram os dois depoimentos, a presença do migrante nordestino nunca foi bem aceita pela população do Rio de Janeiro, especialmente pelos moradores do bairro. Aqueles, enquanto migrantes e integrantes da chamada “população periférica”, eram sempre

---

<sup>51</sup> Informações verbais obtidas a partir da fala de Fernando Barbosa no “Seminário Feira de São Cristóvão: patrimônio de cariocas e nordestinos”. Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 2011.

imaginados como pessoas desqualificadas, de famílias desagregadas, alienadas, não participantes e responsáveis pelo aumento da criminalidade na cidade. Desta maneira, sendo concebido como integrante das classes subalternas, o nordestino migrante reconstrói sua identidade a partir do cotidiano marcado pelas experiências de luta, na percepção de que precisa ser incluído no espaço urbano, ainda que suas práticas e valores o coloquem como o “outro” (PANDOLFO, 1987: 135-136). Com efeito, o migrante sempre lutou a favor da Feira de São Cristóvão, monumento maior de sua existência na capital fluminense, de maneira que é impossível desassociar o movimento de resistência nordestina no Rio de Janeiro à ela.

Ameaçada, relocada, removida e reestruturada, a luta pela concretização daquele espaço é de longa data. Na realidade, ela existiu desde o início, quando João Gordo insistia, não obstante as investidas da fiscalização, em manter seu pequeno comércio de produtos no próprio chão da esquina com a Rua Senador Alencar. Considerada ilegal e clandestina, os primeiros anos da Feira caracterizaram-se por uma constante perseguição do rapa. Mestre Azulão, em entrevista para este trabalho, explica como eram as investidas da polícia naquele tempo:

(...) Então João Gordo era quem mandava ali. Comprava... tinha um esteira, tinha uma lona que ele botava pra vender. E ali aquelas pessoas chegavam, fazia, né... também, traziam café pra vender pros nordestinos. Traziam bolo, o outro trazia até coisas do Nordeste também. Fazia tapioca... comprava goma que vinha do Nordeste, fazia tapioca e vendia. Aí foi aumentando... chegou o tempo de, vez em quando, o rapa passar ali e levava tudinho (...). Porque as mulheres traziam as comidinhas delas, coitadas, pra vender aí. Eles tomavam, levavam as panelas dizendo que iam devolver. Mentira! Levava era pra casa, tomava as panelas das pobres das muié. Tinha mulher que tava pagando as panelas ainda a prestação... Naquele tempo ainda era difícil comprar a prestação, mas já tinha algumas que compravam. Então eles tomavam a comida, levavam pra eles, diziam que iam levar pros hospitais. Hospitais nada! Levavam pra eles, uma raça sem vergonha. Tinha um tal de Cabo Mariano, ele foi o pior que teve (Informação verbal)<sup>52</sup>.

Apesar da repressão do rapa, a perseverança dos feirantes em continuar com a venda naquele local foi mais forte. Se em um fim de semana havia o “assalto” – como Azulão se refere à ação policial –, no outro os feirantes já apareciam novamente com seus produtos expostos no chão. Até que no início da década de 1960, Manoel Alexandre Alves, um respeitado alfaiate da Feira, reuniu alguns feirantes – dentre eles Mestre Azulão – e, juntos, decidiram criar uma organização voltada para a proteção da comunidade migrante. Assim, a primeira missão da União Beneficente dos Nordestinos do Estado da Guanabara foi ter uma audiência com o então governador Carlos Lacerda, a fim de reivindicar os direitos da feirinha

<sup>52</sup> Entrevista de João José dos Santos (Mestre Azulão) concedida em 26 de fevereiro de 2012.

nordestina. Curiosamente, este fato é narrado pelo próprio Azulão no cordel já mencionado, *Feira Nordestina, foi assim que começou*:

(...)  
 Foi quando Carlos Lacerda  
 Era o governador  
 Pedimos uma audiência  
 E ele com muito amor  
 Nos recebeu sorridente  
 E disse ao povo presente:  
 - Estou a vosso dispor!

Então falamos a ele  
 Da feirinha e do local  
 Que reunia aos domingos  
 Nordestinos em geral  
 Entre parentes e amigos  
 Para comprar os artigos  
 Vindos da terra natal

Era um lugar frequentado  
 Por homem humilde e roceiro  
 Que erguiam as grandes obras  
 Do grande Rio de Janeiro  
 A feirinha na verdade  
 Era encontro de saudade  
 Do nordeste brasileiro

Ele nos deu parabéns  
 Com um gesto de emoção  
 Pondo a mão no meu ombro  
 Disse: - Poeta Azulão  
 Vibro em tê-lo entre nós  
 Porque vejo em sua voz  
 Um pedaço do sertão

E quando o rapa outra vez  
 Foi destruir nossa feira  
 Ele mandou que a polícia  
 De lá saísse ligeira  
 Que a feira nordestina  
 Era autêntica e genuína  
 De gente honesta e ordeira (...)<sup>53</sup>.

Com o consentimento do governador, a União regularizou todos os trabalhadores da Feira, arrecadou recursos através de taxas de anuidade pagas pelos sócios e organizou o que veio a ser chamado de Feira Nordestina. Segundo Azulão, Manoel Alexandre mandou fazer trezentas bancas para que não se vendesse mais nada no chão. Também comprou a fiado dois

---

<sup>53</sup> MESTRE AZULÃO, José João dos Santos. *A Feira Nordestina foi assim que começou*. 1ª edição. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2007.

caminhões para que se pudesse reabastecer com regularidade o comércio que ganhava forma. Por volta de 1965, a Feira passou a acontecer a partir das noites de sábado também, pois os feirantes chegavam com antecedência para garantir seus lugares. Resumidamente, a União Beneficente prosperou, prestando assistência aos nordestinos necessitados e recém-chegados, e conseguiu, por algum tempo, manter as atividades a salvo das investidas da polícia. Em uma reportagem de 1969, o alfaiate explica a complicada situação que eles enfrentavam antes da União:

Até bem pouco tempo – diz o Sr. Manoel Alexandre Alves – a feira era “ilegal” e sofríamos o diabo. A perseguição vinha de todos os lados. Desde a fiscalização até grupos econômicos concorrentes. De modo que não tínhamos paz <sup>54</sup>.

Porém, a Feira e a migração continuaram crescendo, os governos foram mudando e as divergências políticas sobre a atuação da União geraram mais conflitos e disputas de poder. Assim, o descontentamento com a liderança de Manoel Alexandre fez surgir novas organizações, com novos presidentes, muitas vezes coexistindo umas com as outras <sup>55</sup>. A Feira cada vez mais se transformava em um grande campo político cujas disputas internas – alimentadas por denúncias de corrupção e de desvios de verba – e externas – geradas pela aproximação de partidos políticos – inviabilizavam o seu desenvolvimento de maneira organizada (NEMER, 2011: 52-54). Assim, quando ela já contornava boa parte do Pavilhão de Exposições, abriu-se espaço para a contravenção com bancas de baralho e dado. Abriu-se também para camelôs cariocas que vendiam produtos do Paraguai e para artistas de rua como os “cospe-fogo”. Logo, o rapa estava de volta, assim como as ameaças de remoção, ideia sempre presente desde a construção do Pavilhão.

Então, em resposta à perseguição aos feirantes, surge entre os anos 70 e 80 um articulado movimento de resistência, encabeçado por alguns líderes da Feira. Ganhava forma, então, o movimento de emancipação dessa específica população que, naquele momento, iniciava o processo de apropriação de suas próprias história e memória no território do Rio de Janeiro, bem à maneira com que anunciara Pierre Nora. Assim, a primeira conquista expressiva desse grupo militante foi retirar a Feira da clandestinidade, quando em 1982, através de uma legislação municipal, eles conseguiram legalizá-la. Pela primeira vez ela era

---

<sup>54</sup> LIMA, S. de Oliveira. Feira de São Cristóvão. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 out. 1969. 2º Caderno, p. 11.

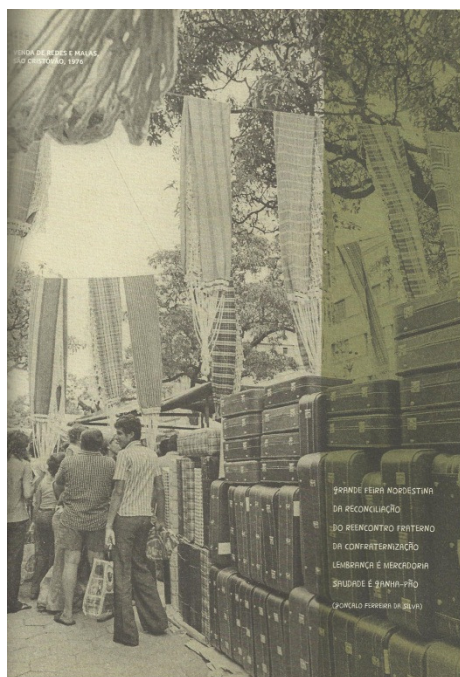
<sup>55</sup> APRONORD (Associação de Proteção aos Nordestinos), Associação dos Feirantes Nordestinos, COOPCAMPO (Cooperativa dos Feirantes, Ambulantes e Artistas Populares do Campo de São Cristóvão) e a atual Associação dos Feirantes do CMLGTN são algumas das organizações que atuaram nessas cinco décadas.

reconhecida oficialmente pelo poder público. Um importante passo para sua definitiva legitimação no bairro de São Cristóvão, ainda que caminhada estivesse no início.

Justamente, o início dos anos 90 é apontado pelos entrevistados como um dos momentos mais dramáticos da Feira Nordestina. Além de ter sua área reduzida devido às obras de construção da Linha Vermelha, uma via expressa de ligação entre o Centro e a Baixada Fluminense, um acordo entre a Prefeitura do Rio e a FLUPEME (Federação Fluminense das Micros, Pequenas e Médias Empresas) quase expulsou a Feira do Campo de São Cristóvão. O novo projeto consistia em criar um *shopping* da pequena e média empresa no antigo e inutilizado Pavilhão. Caso esse acordo tivesse se concretizado, a Feira não mais poderia continuar no mesmo local onde recebia havia décadas a população nordestina da cidade. Afinal, sua presença naquele local representaria um grande entrave para o novo empreendimento.



**Figura 5:** “A Feira se espalha pelo bairro de São Cristóvão, 1973”. CPDOC JB (NEMER, 2011: 53).



**Figura 6:** “Venda de redes e malas, São Cristóvão, 1976”. CPDOC JB (NEMER, 2011: 37).

No entanto, bem mais articulada e experiente pelas conquistas da década anterior, a comunidade lutou muito para que a Feira não fosse retirada dali. Precisamente, em 1993, a força da população nordestina na cidade fez ser aprovada a lei estadual 2.052 – mais conhecida como Lei Jurema, por ter sido proposta pela deputada Jurema Batista – estabelecendo a criação no mesmo Campo de São Cristóvão de um “Espaço Turístico e Cultural Rio/ Nordeste, ponto de interesse turístico, com a finalidade de promover a divulgação de aspectos culturais, sociais e folclóricos do Nordeste Brasileiro”, como se

apresenta a lei em seu artigo primeiro. Sem dúvida, uma grande vitória da comunidade nordestina que fez valer o desejo de preservar o espaço ocupado pela Feira, em oposição à tentativa da prefeitura de dar-lhe outra destinação. Formava-se ali o embrião do que viria a ser o CMLGTN. Quem narra esse momento é o representante da Prefeitura do Rio no próprio Centro de Tradições, durante os anos de 2009-2011: Marcus Lucenna, cuja participação no processo foi bastante importante:

Quando eu conheci o Sergio [Bernardes] era exatamente no momento em que havia uma articulação para se construir o *shopping* da pequena e média empresa, aqui dentro, e pra arrancar a Feira do entorno. Tirar a Feira daqui. Foi quando eu entrei junto com um grupo de pessoas... vivas, que estão na Feira até hoje. Outras já morreram, outros foram embora pro Nordeste. Mas, a gente resiste desde esse tempo bravamente por aqui, lutando pelos interesses da comunidade nordestina no geral e da Feira no particular (...). Nós brigamos praticamente com [prefeito] Cesar Maia o primeiro mandato dele todinho pra Feira permanecer aqui no entorno. Muito embora o Cesar Maia tenha sancionado o projeto de lei... 2052/93, quando ele viu a força da comunidade. E até o apoio dos vereadores, que na época nós tínhamos quarenta e dois vereadores no Rio e trinta e sete votaram a favor da permanência da Feira. Só cinco se abstiveram e ninguém votou contra, e ainda teve trinta emendas. Quer dizer, dos quarenta e dois vereadores que votaram, trinta quiseram ficar ali... Foi um negócio muito bonito que mexeu mesmo com a história da cidade do Rio. Foi um momento muito bonito da nossa história (Informação verbal) <sup>56</sup>.

Uma vez consolidada a presença da Feira no Campo de São Cristóvão, o objetivo passou a ser transferi-la para dentro do Pavilhão, onde se poderia formalizar e inserir efetivamente os feirantes no novo mercado de bens culturais da cidade. Para tanto, a militância continuou durante os anos de 1990 com suas reivindicações, desta vez, contando com amplo apoio de artistas nordestinos de carreiras consolidadas, como por exemplo, o cantor e compositor Raimundo Fagner<sup>57</sup>. Justamente, é nessa época que se define a data comemorativa de criação da Feira. Um momento bastante propício, já que segundo a versão de Raimundo Santa Helena, em 1995 a Feira completaria cinquenta anos. Ocasão mais do que favorável para a realização de uma grande celebração que mobilizaria toda a população nordestina da cidade. Assim, além de uma grande festa para comemorar meio século de Feira, a militância produziu alguns elementos simbólicos para o evento, como a publicação de alguns cordéis e a gravação de um cd com músicas dos próprios artistas que lá trabalhavam. É nesse momento que Marcus Lucenna compõe o hino da Feira de São Cristóvão, mais um lugar de memória simbólico para legitimar o espaço.

<sup>56</sup> Entrevista de Marcus Lucenna concedida em 26 de agosto de 2011.

<sup>57</sup> Lucenna conta, sem entrar em detalhes, que a participação de Raimundo Fagner para a elaboração da Lei Jurema foi muito importante.



(...) esse disco é raríssimo. Deve ter tido aí uns dez ou vinte mil disco só, que foi distribuído na época (...). O encarte tem o nome de todos os feirantes que atuavam lá fora, setor por setor (...). Chama-se *Cinquenta anos de... Cinquenta anos de cultura na Feira...* uma coisa assim. Não me lembro mais nem do título. Eu sei que a capa é bonita. Ela é feita, uma foto tirada de cima desse viaduto [Linha Vermelha], de noite, com as barraquinhas tudo acesas... aqui os azuis, os verdes, tudo iluminado. E tem, no encarte... tem as letras das músicas e tem o nome de cada feirante daquela época, setor por setor. E a gente abre... eu compus essa letra [o hino] pra que todos os artistas da Feira cantasse um pedacinho. É tipo [a canção do Michael Jackson] *we are the world*, aquela coisa... Então é isso. [o sanfoneiro] Zé da Onça canta um pedacinho, eu canto um pedacinho... cada artista que atuava aqui canta um pedacinho... Azulão canta o *Trem da Madrugada*, que é um clássico do cordel<sup>58</sup>. Tem todo mundo. Todo mundo que fazia arte na Feira tava dentro, inclusive o Sérgio Bernardes (Informação verbal)<sup>59</sup>.

Desta maneira, no auge da briga política contra a construção do *shopping* – pois, apesar da Lei Jurema fixar a Feira no bairro, o contrato da Prefeitura com a FLUPEME ainda estava em vigor – Lucenna escreve o hino reproduzindo a linguagem “matuta” do sertanejo. A letra é praticamente um resumo da história da migração do nordestino no Rio de Janeiro. Ela enaltece o migrante *outsider*, mostrando a Feira como espaço da saudade e exaltando a força da população “paraíba”, do trabalhador “pau pra toda obra”:

Seu dotô eu vim de longe  
Pra poder tentar a sorte  
Lá nas bandas do meu norte  
As coisa não tava boa  
Secou o rio e a lagoa  
O açude esturricô  
Fiz de tudo pra ficá  
Do Sertão não arribá,  
Mas a seca não dexô

Eu que sou trabaiaidô  
Adoro a luta do gado  
Quando vi o meu roçado  
Seco e meu boi magrelo  
Eu fiquei sem cucutelo  
E pra mim botá buneco  
Peguei os fio e a patroa  
E vim pro Rio de Janeiro  
Percurá vida mais boa

Aqui eu só não morri  
Com saudade da vidinha  
Que lá no Sertão eu tinha  
Pruque achei um lugar  
Onde eu podia encontrar

<sup>58</sup> Este cordel é de autoria do próprio Mestre Azulão.

<sup>59</sup> Entrevista de Marcus Lucenna concedida em 26 de agosto de 2011.

Minha gente, meus irmão  
 Pra tomá umas bicada  
 Tira-gosto com buchada  
 Ouvi repente, baião  
 Pra dançar uns forrozim  
 E não me senti sozinho  
 Nesse Rio de ilusão

Na Feira de São Cristóvão  
 Somos todo paraíba  
 Zé de baixo, zé de riba  
 Sertanejo, nordestino  
 Juntamo nosso destino  
 Nessa vida retirera  
 Pruque na segunda feira  
 A nossa corage droba  
 Quebramos qualquer pedrera  
 Somos pau pra toda obra

É interessante notar que – para além da emotividade que a letra procura passar, uma vez que foi composta para ser cantada pelos próprios feirantes – o hino faz uso, nas primeiras estrofes, de um discurso semelhante ao construído pelas elites latifundiárias do Nordeste que consagrou aquela região como cenário de misérias, dos flagelos e das desgraças: o chamado discurso da seca<sup>60</sup>. Uma retórica utilizada como tema central dos representantes políticos daquela região desde que se descobriu, ainda no século XIX, que ela mobilizava, emocionava e que podia servir de argumento para exigir recursos financeiros, construção de obras e cargos políticos (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2009). Em suma, o hino, mesmo que não objetivasse explorar esse lugar comum vinculado à região Nordeste, acaba por também utilizá-lo com a finalidade de legitimar e solidarizar a luta pela permanência da Feira no Campo de São Cristóvão.

Assim, ainda neste período, segunda a historiadora Sylvia Nemer, a Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos lança um selo comemorativo pelos cinquenta anos da Feira. Esta, no ano de 1996, acaba sendo homenageada no carnaval pela escola de samba Império da Tijuca, tendo seus principais momentos contados no sambódromo da Marquês de Sapucaí, através do enredo “Reino Unido do Nordeste Independente”. “O desfile selava o encontro do forró com e o samba e, mais do que isso, o encontro entre Feira de São Cristóvão

---

<sup>60</sup> “O discurso da seca, traçando ‘quadros de horrores’, vai ser um dos responsáveis pela progressiva unificação dos interesses regionais e um detonador de práticas políticas e econômicas que envolve todos ‘os Estados sujeitos a este fenômeno climático’. A descrição das ‘misérias e horrores do flagelo’ tenta compor a imagem de uma região ‘abandonada, marginalizada pelos poderes públicos’. Este discurso faz da seca a principal arma para colocar em âmbito nacional o que chama de interesses dos Estados do Norte, compondo a imagem de uma área ‘miserável, sofrida e pedinte’. Este discurso da seca vai traçando assim uma zona de solidariedade entre todos aqueles que se colocam como porta-vozes deste espaço sofredor” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2009: 72-73).

e a cidade do Rio de Janeiro” (NEMER, 2011, 78) <sup>61</sup>. Firmado pela indústria do espetáculo, esse processo de valorização e visibilidade da “Feira dos Paraíbas” despertou entre as camadas mais altas da sociedade o interesse novo pelo cotidiano dos segmentos pobres da população. O movimento atraiu para o local um público que em outros momentos jamais teria estado por ali e novos atores para o campo de lutas por sua manutenção. Tratava-se de jovens, em geral universitários, que entravam na moda do forró e dos figurinos “rústicos”, isto é, coletes, bolsas, saias, sandálias, acessórios e tudo o mais que pudesse parecer “paraíba” (Ibidem, 2011).



FOTO: EVANDRO TEIXEIRA



FOTO: EVANDRO TEIXEIRA

**Figura 7:** A Feira contornava o Pavilhão de Exposições aos domingos, 2003. Foto: Evandro Teixeira 2003. **Figura 8:** Zé da Onça agita as tardes de forró na Feira, aos domingos, 2003. Foto: Evandro Teixeira (Disponível em [www.feiradesaocristovao.org.br](http://www.feiradesaocristovao.org.br). Acesso em: 1 mar. 2012).

No entanto, esse novo *boom* de frequentadores na Feira provocou mais uma vez sua expansão, sobretudo das pistas de dança que atravessavam a madrugada dos sábados. Com a excessiva barulheira provocada pela proliferação do som eletrônico e dos grupos musicais, mais uma vez os moradores do bairro reivindicaram o fim da Feira Nordestina. Desta maneira, a mídia televisiva e impressa levou à tona as críticas à violação dos horários e dos volumes de som estabelecidos por lei, bem como da desordem e do aumento da criminalidade no entorno. Em baixa com a opinião pública e ameaçada mais uma vez por um projeto que pretendia deslocar a Feira para bem longe, os feirantes retornaram à Câmara Municipal para exigir mudanças. Assim, a saída encontrada pelo poder público foi acelerar o Projeto de Estruturação Urbana (PEU) do Campo de São Cristóvão e transferir, finalmente, a Feira para dentro do Pavilhão de Exposições de Sergio Bernardes. Uma solução que representou um marco na história da Feira Nordestina e que, é claro, não aconteceu sem controvérsias, exclusões e lutas pelo poder.

<sup>61</sup> De lá pra cá, a Feira de São Cristóvão já foi enredo de escola de samba outras vezes. A última a homenageá-la foi a Unidos da Villa-Rica, que no carnaval de 2012 conquistou o vice-campeonato do Grupo de Acesso C com enredo “Do Reino do Sol ao Bairro Imperial – Feira de São Cristóvão: o Nordeste é aqui”.

## 2. 3 O Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas: patrimônio de cariocas e nordestinos

A história da população nordestina com o antigo Pavilhão data de muito antes da transferência da Feira para o seu interior, em 2003. Na realidade, esta relação existe desde sua criação. Ora, se a partir dos anos 40 a grande massa de trabalhadores do setor de construção civil constituía-se desses migrantes, supõe-se que o projeto de Sérgio Bernardes tenha sido erguido por eles, como boa parte da “cidade maravilhosa”. Uma vez edificado, dentre tantas exposições que a obra arquitetônica recebeu, em 1975 ela abrigou a I Feira Folclórica do Nordeste, um grande evento cultural que contou com a participação de boa parte dos feirantes de São Cristóvão. Mas, isso não foi tudo. Marcus Lucenna, que chegou ao Rio em 1977, diz ter participado com o cantor Zé Ramalho de uma espécie de simpósio internacional de literatura de cordel, em 1980. Eventos à parte, o fato é que desde sua criação o Pavilhão de Exposições fez parte da história da Feira Nordestina, fosse servindo como referência para sua disposição espacial, fosse marcando sua paisagem.

Destarte, a decisão da Prefeitura do Rio de relocar a Feira para o interior da construção veio a consagrar a luta da comunidade migrante pela manutenção de sua presença no bairro de São Cristóvão. Com efeito, o próprio Sérgio Bernardes chegara a desenhar um projeto para inserir a Feira no seu Pavilhão, pois como ele mesmo costumava dizer, segundo conta Marcus Lucenna, aquilo era “uma ilha de nada cercado por um bocado de cultura”. Quem também tinha uma proposta para essa problemática era o presidente da cooperativa que administrava a Feira no momento da transição, José Agamenon de Almeida. Junto ao xilógrafo Erivaldo Ferreira da Silva, eles chegaram a criar, em meados dos anos 90, um projeto para reforma que não era tão diferente do elaborado pelo escritório de arquitetura responsável pela criação do CMLGTN. Assim, talvez seja possível afirmar que o desejo dos feirantes em usufruir daquela construção acabou sendo menos surpreendente, do que sua concretização. Pelo menos é o que parece afirmar Mestre Azulão:

(...) Mas ninguém acreditava que o [prefeito] Cesar Maia tava com essa intenção de trazer a Feira pra cá. Depois que fizeram tudo direitinho, arrumado, aí foi que eles acreditaram. Disseram “e, mas ficou melhor”. Porque agora bandido... vagabundo não entra aqui. Se entrar, quando ele for correr, *nego* pega ele. Naquele tempo eles corria... matava e corria, tomava até as... roupas, calçado do povo aí, que tavam vendendo... tomavam e sumia... (Informação verbal) <sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Entrevista de João José dos Santos (Mestre Azulão) concedida em 26 de fevereiro de 2012.

Como é possível perceber através da fala do poeta Azulão, a transferência para o Pavilhão representou uma mudança radical para a Feira de São Cristóvão. Passando a funcionar intramuros, ela ganhou uma organização funcional e uma divisão geométrica bem definida que serviram de base para a estruturação da informalidade e da segurança do espaço anterior. Transformações que não se limitaram à forma de administração e ocupação do espaço, mas que, principalmente, modificaram suas práticas culturais. A própria concepção de um Centro de Tradições Nordestinas era novidade, na medida em que, como visto anteriormente, era mais comum essa população se identificar como nortista ou “paraíba” do que nordestino. Desta maneira, a exemplo dos padronizados Centros de Tradições Gaúchas, comuns nas cidades do Rio Grande do Sul, a criação do CMLGTN associou em um único espaço os conceitos de identidade local e tradição. O objetivo, claramente, era de ressaltar e enaltecer uma noção de nordestinidade, cuja figura de Luiz Gonzaga, o grande homenageado do espaço, é um de seus maiores ícones. Enfim, trata-se de uma identificação gestada fora do grupo, mas que, assumida por ele, procura transformar o lugar do nordestino no Rio de Janeiro.

Com efeito, as mudanças no funcionamento da Feira de São Cristóvão dizem respeito a um quadro mais amplo de transformações em curso no âmbito da produção e do consumo cultural no Brasil, onde já se verificava, à época da transferência, um interesse novo pelas memórias e pelos patrimônios culturais das minorias. Incorporada ao poder público como um grande equipamento urbano, o CMLGTN passou a representar exatamente o oposto do que simbolizava a antiga Feira Nordestina. Se até os anos noventa ela era reconhecidamente um espaço que não punha o grupo em destaque favorável dentro da cidade, a criação do Centro de Tradições como um novo ponto turístico fez esse panorama se inverter, na medida em que, inserida em uma perspectiva de marketing urbano, seus aspectos culturais agregaram valor ao local. Realmente, a Feira passou de um status marginal, na qual era associada ao atraso, à desordem e à marginalidade, para um status comercial (NEMER, 2011), uma vez que passou a ser, inicialmente, subordinada à Secretaria Especial de Desenvolvimento Econômico, Ciência e Tecnologia da Prefeitura do Rio. Tal vínculo evidenciava a pretensão do poder público de enfatizar a dimensão econômica das atividades desenvolvidas naquele local. Em resumo, conclui-se que a intervenção da ordem pública foi legitimada pela afirmação de que seria preciso mudar para atrair mais turistas, gerar mais empregos e preservar sua tradição (NEMER, 2011).

Portanto, para que o empreendimento desse certo, seria necessário tornar o espaço mais atraente para a indústria do turismo, dotando-o de uma infraestrutura adequada para a

recepção de novos visitantes, mas sobretudo, ressaltando as características da chamada “cultura popular” que a Feira tinha a oferecer. Assim, a definição da Feira de São Cristóvão como um bastião da cultura nordestina no Rio de Janeiro tornou-se sua principal publicidade. Precisamente, são os usos das categorias tradição e cultura popular que legitimam o discurso que leva à monumentalização da cultura. Desta maneira, recorre-se mais uma vez a Hobsbawn, uma vez que o autor britânico afirma ser a utilização de elementos antigos um dos principais recursos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais:

Sempre se pode encontrar no passado de qualquer sociedade, um amplo repertório desses elementos; e sempre há uma linguagem elaborada, composta de práticas e comunicações simbólicas. Às vezes, as novas tradições podiam ser prontamente enxertadas nas velhas; outras vezes, podiam ser inventadas com empréstimos fornecidos pelos depósitos bem supridos do ritual, simbolismo e princípios morais oficiais (1997: 14).

Com efeito, a estratégia do Centro de Tradições, desde sua criação, baseou-se em convidar um novo público para uma busca por valores perdidos nas sociedades modernas e no modo de vida urbano, de modo que – como bem dissera o diretor Guel Arraes<sup>63</sup> –, os nordestinos continuaram a matar a saudade do Nordeste na Feira de São Cristóvão, enquanto que os cariocas inventaram essa saudade. Definitivamente, os feirantes tiveram de deixar de lado o seu lado nortista e, principalmente, “paraíba”, para se enxergarem a partir daquele momento como nordestinos.

Justamente, no que se refere à categoria identidade nordestina, o seu uso é bastante recente, embora a sua formulação não seja tão nova assim. Isso é exatamente o que o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, na obra *A Invenção do Nordeste e outras artes* (2009), se propõe a explicar. Procurando compreender quais mecanismos de poder e saber levaram à concepção do que hoje conhecemos como Nordeste, ele defende a tese de que aquela região, bem como os nordestinos, são invenções das relações de poder que a definiram como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos. Para este autor, as fronteiras e territórios regionais são criações históricas, multiformes, que dependem da perspectiva de espaço que se coloca em foco. Desta maneira, as regiões seriam aproveitamentos estratégicos diferenciados do espaço no sentido de que a região é sempre o produto de uma batalha. Assim, as identidades – nacionais ou regionais – seriam construções

---

<sup>63</sup> Informação verbal obtida a partir da fala de Sylvia Nemer no “Seminário Brasil, Brasis - Feiras de Caruaru e de São Cristóvão: comércio ou laboratório?”, ocorrido na Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 25 de agosto de 2011.

mentais, conceitos sintéticos e abstratos. Pretensas realidades objetivas cristalizadas por imagens.

Nesse sentido, observa-se uma aproximação no entendimento do conceito de espaço do historiador com o sociólogo Pierre Bourdieu (2010). Para este, a fronteira nada mais seria do que um produto de uma decisão arbitrária, quer dizer, de um estado anterior da relação de forças no campo das lutas pela delimitação legítima, que nada tem de “natural”. Desta forma, o que estaria em jogo nas lutas de identidade étnica e regional seria o poder de impor uma visão do mundo social. Assim, o discurso regionalista legitimaria uma nova definição de fronteiras e proporcionaria o reconhecimento da região assim delimitada em oposição à definição dominante. A nomeação pública, a objetivação e oficialização deste fato, possui, então, efeitos quase mágicos pelo qual o grupo prático, virtual, ignorado, negado, se torna visível, manifesto, para outros grupos e para ele próprio, atestando assim a sua existência como grupo conhecido e reconhecido, que aspira à institucionalização. O regionalismo é um caso particular de lutas simbólicas em que os agentes envolvidos disputam a conservação ou a transformação das relações de forças e das vantagens correlativas, tanto econômicas como simbólicas.

Sendo assim, a contribuição do estudo de Albuquerque Júnior reside na ideia de que a região Nordeste – ora objetificada por intelectuais regionalistas filhos dos grupos dominantes, ora por intelectuais influenciados pelo pensamento marxista – foi gestada como uma totalidade político-cultural associada a uma produção imagética que a percebe como um espaço da saudade e da tradição e, ao mesmo tempo, um lugar do sonho, voltado para o futuro, um território da revolta contra a miséria e as injustiças. Desta maneira, embora o CMLGTN apresente uma diversidade cultural enorme através de sua música, gastronomia, vestuário, da oferta de produtos, dos falares, dentre uma infinidade de outros elementos, de modo geral, o que chama a atenção é sua identificação com a cultura sertaneja nordestina em detrimento de outras que não possuem o mesmo apelo econômico. Identificação esta claramente perceptível nas estátuas de Luiz Gonzaga e Padre Cícero, na decoração dos espaços, dos palcos e das lojas inspiradas em temas como o cangaço, as vaquejadas e as festas de São João. Enfim, acredita-se que, para responder a interesses do mercado turístico e de entretenimento, recorreu-se à imagem de um Nordeste cristalizado no ambiente rural, atribuindo ao Centro de Tradições o discurso de uma identidade nordestina enraizada ao Sertão. Contudo, ainda assim, a Feira não deixa de mostrar suas contradições, visíveis em todos os cantos, a começar pela própria arquitetura do espaço.

Nascida do casamento entre o antigo e o moderno, o passado e o presente, a Feira deixou para trás sua aparência não padronizada para assumir um aspecto dialogante entre a estética modernista do conjunto arquitetônico, a antiestética da antiga Feira e uma estética *hi-tech* inspirada no urbanismo pós-moderno norte-americano. Na elaboração do projeto do Centro de Tradições, optou-se por preservar apenas as paredes externas do Pavilhão. A “cobertura voadora” característica da construção não seria refeita e os cerca de setecentos boxes acabaram cobertos por lonas tensionadas azuis, a cor predominante da Feira do lado de fora. Os dois palcos principais, por sua vez, seriam reproduções na cor laranja de dois chapéus “típicos” nordestinos – o de cangaceiro e o de sertanejo –, ressaltando, assim, uma nordestinidade que o espaço haveria de representar. Desta maneira, visto de cima, o CMLGTN conservaria a aparência de feira-livre de antes. Na realidade, apenas a aparência, pois a arquitetura murada do Centro de Tradições, vinculada à política de “Cidades dentro da cidade”<sup>64</sup> desenvolvida e propagada pela prefeitura de César Maia, acabaria por associá-lo a um grande *shopping center* temático, visto que seu isolamento traria consigo as ideias de espetáculo, vigilância e controle. Justamente, são estes os fatores que caracterizam as chamadas cidades do consumo, ambientes saudáveis e seguros que garantem a satisfação pelo próprio consumo, e deste modo, a construção da identidade através da compra (CARDOSO, 2006).

Contudo, talvez nada seja mais representativo do isolamento causado pelo encapsulamento da Feira do que a realização do estacionamento. Como lembra o arquiteto André Luiz Carvalho Cardoso, uma das características mais notáveis dos *shoppings centers* é o contraste arquitetônico entre o interior, altamente articulado, e o exterior, relativamente não decorado. Justamente por esse motivo, os estacionamentos são localizados no exterior dessas construções, oferecendo maior conforto devido a fácil acomodação dos automóveis. Porém, no caso da Feira de São Cristóvão, mais do que uma comodidade atrativa para o público, o estacionamento de veículos e os espaços da coleta de lixo e descargas de mercadorias foram elaborados com o intuito de realizar uma “remoção higiênica do Campo de São Cristóvão” (Ibidem: 88), fato até então jamais conseguido pelo poder público. Como aponta o autor, uma grande preocupação do arquiteto responsável pela transição da Feira, era de que apenas o interior do Pavilhão fosse ocupado pelos feirantes, pois, caso houvesse uma ocupação da área exterior, como antes, isso implicaria em um grave erro para a cidade, uma vez que “seria um gasto de dinheiro público para beneficiar algumas pessoas e estragar a cidade” (CARDOSO,

---

<sup>64</sup> Outros grandes equipamentos urbanos dessa natureza foram criados durante a gestão Cesar Maia, como a Cidade das Crianças, a Cidade do Samba e a ainda inacabada Cidade da Música.



2006: 89). Assim, o projeto do estacionamento tinha como objetivo coibir a provável ocupação indesejada do entorno do Pavilhão, visto que, muitos vendedores da antiga Feira não foram incluídos no processo de interiorização, por não se enquadrarem nos novos parâmetros delineados para o Centro de Tradições<sup>65</sup>, baseados na regularização e higienização das atividades e no comércio vinculado à noção de “cultura nordestina”.

Em outras palavras – utilizando-se da comparação de Cardoso em seu estudo – o estacionamento e as paredes do CMLGTN equivaleriam ao fosso e muros das antigas cidades medievais, enquanto que o interior da Feira, com sua divisão racional em formato de tabuleiro, estaria relacionado às cidades renascentistas (Ibidem, 2006). Para o arquiteto, em termos arquitetônicos e urbanísticos, a Feira de São Cristóvão transformou-se em algo complexo e contraditório; nem moderno, nem pós-moderno; nem mercado padronizado, nem feira-livre. Enfim, como bem sinalizou Cardoso,

(...) ao se misturar, ou melhor, se conceber um projeto arquitetônico com interesses distintos num espaço público, misturando relações sociais e de poder, vão sendo colocados nos projetos linguagens e discursos completamente contraditórios que acabam por gerar uma arquitetura ou urbanismo de conveniências, ajustando de forma bem escorregadia ao que bem lhe convier. Reforça-se, aqui, a relação que coloca os arquitetos como mediados e não mediadores, definindo assim uma arquitetura predestinada a não se estabelecer nem como conceito ideológico ou estético (Ibidem: 107-108).

Assim, mediados pelo poder público, os arquitetos responsáveis pela reforma elaboraram um projeto centrados nas ideias de proteção e controle do CMLGTN. Estas, evidenciadas não apenas pelos muros do Pavilhão, mas também pelo estacionamento cercado por gradis que contorna todo o perímetro da construção, local onde a velha Feira costumava acontecer. O Campo de São Cristóvão permanece, assim, preservado da desordem que um possível “transbordamento” do Centro de Tradições poderia causar. No entanto, bem próximo dali, ainda aos domingos, acontecem duas feiras que demonstram a força que os nordestinos criaram vinculando aquela localidade às feiras-livres. Precisamente, no que poderíamos denominar como circuito *off-Pavilhão*, encontramos na mesma Rua Senador Alencar, local originário da Feira Nordestina, uma pequena feira de produtos hortifrutigranjeiros, bem à maneira das outras feiras cariocas. Já na Rua Almirante Mariath, entre o Campo de São Cristóvão e a Avenida Brasil, observa-se um comércio razoavelmente grande de produtos usados, como ferramentas, peças para conserto de carros, máquinas fotográficas, televisões,

---

<sup>65</sup> CARDOSO informa através de reportagem do jornal O GLOBO de 14 de setembro de 2003 que duzentos e oitenta e cinco feirantes, além de artistas e ambulantes, foram excluídos do processo (2006: 6).

roupas, bijuterias, discos e revistas antigas, peças de eletrodomésticos dentre outros artigos que variam de bonecas quebradas a livros didáticos. Trata-se da Feira do Troca-Troca, também conhecida como Feira de Cacareco, um comércio que provavelmente se originou da extinção da área mais periférica da antiga Feira, cuja presença de nordestinos também é grande.



**Figura 9:** O Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestina, 2007. Foto: Paulo Romeu.

Deste modo, retomando o estudo de Lúcia Morales (1993) em que ela percebe a Feira Nordestina dividida em três setores mais ou menos bem definidos, variando um pouco de acordo com o horário e o dia, pode-se desconfiar que a área que ela denomina como Região Acentuadamente Periférica não entrou para o Pavilhão de São Cristóvão por apresentar um comércio de produtos usados/danificados desprovidos de qualquer identificação com o Nordeste. Tal como a autora descrevera em 1993, nesta região – a que mais se expandia – e na atual Feira do Troca-Troca, são raras as bancas, e por isso, os objetos são expostos diretamente no chão sobre lonas ou jornais. Evidentemente, as pessoas que procuram este comércio são, do ponto de vista socioeconômico, os mais despossuídos. Excluídos do projeto do CMLGTN e do Campo de São Cristóvão, na perspectiva dos principais mediadores do processo de transição, esses feirantes representam o inadequado para a nova Feira de São Cristóvão, seja pela impossibilidade de arcarem com as exigências da nova administração, seja pela natureza de suas atividades praticadas do lado de fora. Em suma, no campo das disputas de força da Feira, foram esses *outsiders* os principais derrotados.

Entretanto, mesmo apresentando suas contradições e complexidades, a Feira não deve ser vista apenas como um *shopping center* ou um parque temático, pois ela representa muito mais do que isso. Decididamente, a solidez externa do Pavilhão contrasta com o conteúdo atual, uma vez que seu interior é uma ambiente fluido, mutante, sempre em (re)construção. Embora as antigas barracas tenham dado lugar a lojas e os feirantes tenham se transformado em microempresários, fator que de certa maneira “engessou” as relações, a Feira continua sendo o que seus atores sociais fazem dela. De fato, a arquitetura transformou o espaço, mas é importante ressaltar que as pessoas também o fazem. Nesse sentido, observa-se uma grande apropriação do lugar pelos próprios feirantes, não exatamente do modo como a Prefeitura desejaria.

Desta maneira, nos corredores mais “profundos” do Pavilhão encontramos manifestações que subvertem a lógica formalizada do Centro de Tradições, apresentando manifestações culturais e econômicas que, embora possam também ser consideradas nordestinas, não estão necessariamente vinculadas à cultura sertaneja, ou, se estão, não dispõem da estrutura, organização, nem do reconhecimento que o poder público vem procurando associar à Feira. Trata-se dos pequenos palcos onde se espremem as apresentações do Forró pé-de-serra<sup>66</sup> e do Brega<sup>67</sup>. É o Recanto dos Maranhenses onde se pode jogar sinuca curtindo o reggae oriundo da “Jamaica Brasileira”, como é conhecida São Luís, a capital daquele estado. São os “infernhinhos” (pistas de dança) que funcionam de sexta a domingo, ininterruptamente, com o melhor do forrozão eletrônico<sup>68</sup>, onde se namora e se diverte com amigos e desconhecidos. São as barracas – improvisadas ou não – onde se pode comer e beber a um custo bem pequeno, em contraste com os grandes restaurantes das vias principais. É o mini caminhão de cordéis de uma das livrarias que circula pelas ruas do Pavilhão. Enfim, “é como se ali houvesse uma espécie de resistência cravada nesse espaço ao mesmo tempo múltiplo, nas referências de diferentes estados, mas unificado na força cultural que une todo o Nordeste numa mesma ‘nação’” (NEMER, 2011: 100).

Assim, observa-se um contraste muito grande entre as atividades exercidas nas principais vias com as de suas adjacências. Diferenças refletidas nos arranjos dos espaços, no perfil socioeconômico do público e mesmo na origem dos frequentadores. Assim, a Feira

<sup>66</sup> Forró pé-de-serra é como se denomina o estilo musical tradicional sertanejo, considerado “de raiz”, cujas bases melódicas, harmônicas e instrumentais se relacionam aos subgêneros baião, xote e xaxado. Exatamente o estilo de música consagrado por Luiz Gonzaga.

<sup>67</sup> O Brega é um estilo de música romântica de forte apelo sentimental, arranjos musicais sem grandes elaborações e com intérpretes que se caracterizam de maneira “cafona”.

<sup>68</sup> Forrozão eletrônico ou Eletroforró é como se denomina o estilo mais moderno de forró, realizado com alguns instrumentos eletrônicos, tais como guitarra, bateria e baixo, além dos teclados e dos sintetizadores, instrumentos projetados para produzir sons gerados artificialmente.

apresenta desde as decorações mais sofisticadas dos principais restaurantes, elaboradas por profissionais, às improvisadas pinturas nas paredes dos estabelecimentos menores. Dos pratos mais “refinados” e, portanto, comerciais da “culinária nordestina” (carne de sol, baião de dois) aos menos “apurados”, consumidos, em geral, por paladares mais acostumados (buchada de bode, cabrito ensopado). O público, por sua vez, extremamente heterogêneo, varia desde famílias de diferentes classes sociais a turistas nacionais e estrangeiros. Dos cariocas que frequentam as lojinhas de artesanato e os restaurantes climatizados aos migrantes nordestinos que ocupam os locais mais periféricos, onde ainda se encontram movimentações mais próximas às de antes da mudança para o Pavilhão. Enfim, a Feira tanto representa um Nordeste estilizado para os setores de lazer e turismo, quanto continua sendo um importante reduto de nordestinos migrados. Em suma, como define Maria de Fátima Ribeiro (2005), nem Feira dos Paraíbas, nem *shopping* dos nordestinos, e sim, um Centro de Tradições.

Com efeito, as opiniões sobre o CMLGTN são múltiplas, de forma que é possível encontrar tanto os que defendem a mudança para o Pavilhão, como os que são contra. De modo geral, a impressão que se tem é de que entre os feirantes coexistem ambas as opiniões. Ou seja, pelo lado comercial a mudança foi positiva, pois regularizou os trabalhadores, trouxe mais segurança, higiene e clientes ao comércio. No entanto, é comum o pensamento – sobretudo dos artistas – de que ela se descaracterizou, perdeu sua autenticidade, transformou-se em um *shopping* temático. Mestre Azulão, por exemplo, demonstra claramente mais esta contradição da Feira. Indagado sobre qual seria sua opinião sobre o Centro de Tradições, o poeta, uma das figuras mais emblemáticas daquele espaço, foi enfático:

(...) por uma parte melhorou, organizou, moralizou. Por outra descaracterizou (...). Porque aqui a gente chegava fazia uma roda aí... ficava no alto falante de frente pra uma roda. Os poetas todos, os poetas faziam também... cada um ficava num lugar que não atrapalhasse o outro. Mas hoje em dia não pode fazer mais isso aqui dentro (...). Porque hoje já não tem aquela característica autêntica da Feira Nordestina (...). A Feira modificou, não é mais aquela Feira que era. O nordestino continua, mas não é aquela Feira espaçosa que a gente fazia... porque aqui a pessoa não pode chegar aqui e botar uma... vender alguma coisa aí, ninguém deixa. E lá não, as pessoas chegavam, traziam seus bagulhozinhos, botava lá e vendia. Mas aqui dentro não... (informação verbal)<sup>69</sup>.

Neste contexto, o que Azulão deixa transparecer em seu depoimento é a ambiguidade entre o contentamento e a nostalgia de hoje trabalhar em um espaço seguro e confortável, mas que não oferece mais a mesma espontaneidade que havia do lado de fora. Como ele mesmo

---

<sup>69</sup> Entrevista de João José dos Santos (Mestre Azulão) concedida em 26 de fevereiro de 2012.

afirma, a Feira já não é mais “espaçosa” como antigamente. Tanto no sentido espacial, visto que hoje ela encontra-se limitada dentro dos muros do Pavilhão, quanto no sentido de feirantes, artistas e o próprio público tradicional não se sentem tão confortáveis quanto antes em vivenciar o *habitus* das populações sertanejas (re)atualizado no Campo de São Cristóvão.

Especificamente no caso de Mestre Azulão, um senhor de oitenta anos, a falta de espaço associada à grande exposição sonora e visual do CMLGTN prejudica seu negócio, na medida em que ele não conta mais com um ambiente apropriado para organizar uma roda de ouvintes e declamar seus poemas, prática essencial para a venda dos seus produtos, os folhetos de cordel. Tanto que, inicialmente alocado na praça central do Centro de Tradições, ele preferiu se mudar para uma área um pouco mais tranquila, mais fresca e menos barulhenta, mantendo sua barraquinha móvel próximo a uma das entradas do Pavilhão. Através do salário que recebe pela Prefeitura para lá permanecer, ele é o único cordelista que ainda utiliza a Feira como palco para sua arte, entretendo aos domingos os visitantes com versos de sua autoria e de outros autores também. Ou seja, Azulão não é o único vendedor de folhetos da atual Feira, mas é o único que declama e canta seus poemas impressos.

Destarte, no tocante às transformações acontecidas na Feira Nordestina nos últimos anos, observa-se que sua institucionalização pela prefeitura relaciona-se a um contexto neoliberal muito maior pelo qual a cidade do Rio de Janeiro vem atravessando recentemente. A já referida concepção de “cidades dentro da cidade”, vinculada a uma política de “higienização” de áreas importantes para o município e à retomada pelo Estado de localidades antes dominadas pelo tráfico, demonstram claramente um projeto econômico de cidade direcionado, sobretudo, para os setores do turismo e do entretenimento. De certa maneira, o poder público, ao preparar a cidade para este projeto, acaba por realizar o que Norbert Elias nomeou de “processo civilizador”. Justamente, neste estudo homônimo do já mencionado sociólogo, ele procura analisar a história dos costumes na Europa e os efeitos da formação do Estado Moderno sobre o conjunto de práticas e a moral dos indivíduos. Ao explorar a civilidade como transformadora dos costumes, o autor percebe o “processo” como uma obra lenta de construção do homem pelo homem, descartando qualquer ideia que faça dele o resultado da ação da natureza ou de fatores alheios à própria ação humana (PINO, 2005).

Ao mesmo tempo, o autor também refuta a ideia de pessoas isoladas no passado efetivarem determinadas medidas conscientes ou racionais visando transformar essas práticas. Para Elias, a civilização não é racionalização, nem produto da raça humana e nem mesmo resultado de um planejamento a longo prazo. Na realidade, a civilização não é racional nem irracional, e sim posta e mantida em movimento pela dinâmica autônoma de uma rede de

relacionamentos. Assim, o processo civilizatório educacional que Elias avalia direciona-se ao equilíbrio entre os interesses individuais e os coletivos na sociedade. Segundo ele, o homem precisa satisfazer as necessidades e desejos pessoais. No entanto, esta satisfação não pode fugir das regras fixadas pela sociedade.

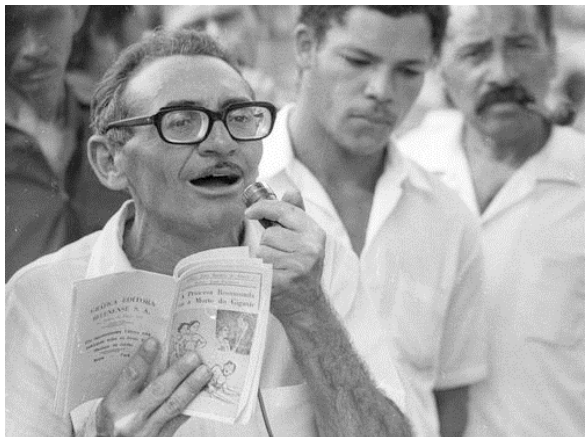
Se a estrutura das configurações humanas, de sua interdependência, tiver essas características, se a coexistência delas, que afinal de contas é a condição da existência individual de cada uma, funcionarem de tal maneira que seja possível a todos os assim interligados alcançar tal equilíbrio, então, e só então, poderão os seres humanos dizer a respeito de si mesmos, com alguma honestidade, que são civilizados (OLIVEIRA & OLIVEIRA, 2012: 6).

Contudo, para alcançarem este estágio, as sociedades criam uma teia de ações tão complexas e extensas, que o esforço necessário para comportar-se corretamente dentro delas torna-se algo extremamente grande. Desta forma, além do autocontrole consciente do indivíduo, as relações e as instituições sociais são estabelecidas firmemente como mecanismos que objetivam prevenir transgressões de comportamento socialmente inaceitáveis. Sendo assim, percebe-se que no caso da Feira de São Cristóvão houve uma decisão do poder público em abraçá-la não apenas para responder às reivindicações da comunidade nordestina do Rio de Janeiro, mas principalmente, para “civilizar” o que antes não correspondia aos “padrões” desejados para a cidade. A Feira, enquanto mercado popular, informal, independente e autossuficiente, representava o inadequado para o novo modelo de cidade. Deste modo, como afirma Mestre Azulão, a passagem para o interior do Pavilhão “moralizou” as atividades do Campo de São Cristóvão, oferecendo melhores estruturas, mais segurança, mais higiene e, evidentemente, um público bem maior. Seguramente, para boa parte dos antigos feirantes que participaram desse “processo”, a mudança para o Pavilhão representou um grande benefício, principalmente, no sentido econômico.

Com efeito, a transformação da Feira Nordestina em um grande ponto turístico da cidade, e mais ainda, em um grande equipamento urbano de lazer, fez com que o número de frequentadores se diversificasse e fosse ampliado imensamente. Sem deixar de lado o segmento nordestino, a Feira transformou-se em um centro de lazer para a cidade como um todo, tornando-se atraente para grupos com perfis diferentes daqueles que a frequentavam do lado de fora do Pavilhão (NEMER, 2011). Porém, seu “encapsulamento” não representou efetivamente ganhos econômicos para todos. O próprio Mestre Azulão, além de outros artistas do espaço, como os próprios repentistas, apresentam dificuldades para manterem-se ativos no CMLGTN. Para o poeta, as mudanças estruturais e de público são as grandes responsáveis



pela diminuição do interesse pela literatura de cordel e pelo repente da Feira. De fato, a presença de um público não necessariamente identificado com a “cultura nordestina” acaba provocando um distanciamento entre este último e o poeta.



**Figura 10:** Mestre Azulão declama um cordel para frequentadores na Feira, 1973. O GLOBO, 27 agosto de 1973 (Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/sao-cristovao-uma-feira-popular-que-nasceu-da-saudade-3331193>. Acesso em: 1 mar. 2012).



**Figura 11:** No CMLGTN, boa parte do público de Mestre Azulão é composto por pesquisadores e turistas. Foto: Vitor Rebello, 13 novembro de 2011.

Contudo, não é apenas este distanciamento que provoca a falta de interesse, afinal, o próprio Azulão assegura que “o nordestino continua” na Feira. Na realidade, o que se observa lá e em todo lugar, é que a população hoje é mais escolarizada e habituada a diferentes meios de comunicação infinitamente mais velozes que o cordel. Portanto, já não se vê mais a presença daquela população de migrantes pobre e iletrada que respeitava o poeta como seu interlocutor com o mundo. Desta maneira, é inevitável que o público interessado e acostumado à tradição literária nordestina decresça. Aliás, pelo que se percebe em conversas com os folheteiros da Feira, uma problemática não apenas do CMLGTN, mas de todo o universo do cordel e do repente. Por outro lado, não é pequeno o número de pesquisadores e interessados em aprender mais sobre a literatura de cordel e a cantoria que procuram Mestre Azulão e os repentistas da Feira, de tal forma que eles são frequentemente convidados a participar de eventos em universidades, museus e espaços culturais em geral.

Neste sentido, retorna-se aqui à mesma discussão iniciada páginas atrás, a respeito da “divisão” entre oralidade e escritura defendida pelo antropólogo britânico John Goody. Voluntária ou não, racional ou irracional, o que se percebe – pelo menos no Campo de São Cristóvão – é uma grande transformação ideológica no que se refere ao conteúdo oral das manifestações poéticas da tradição nordestina. Embora se defenda neste trabalho que esta dicotomia entre palavra e letra é uma percepção muito simplista da questão – visto que os discursos oral e escrito apresentam-se como práticas entrecruzadas, sem representar polos

opostos nem modos linguísticos divididos – observa-se que no contexto da Feira de São Cristóvão ocorre algo semelhante ao que sugerira o autor de *A Domesticação do Pensamento Selvagem*. Isto é, pouco a pouco, a prática oral vem sendo substituída pela escrita, implicando necessariamente em novas dimensões cognitivas.

Precisamente, a apropriação institucionalizada das atividades daquela localidade – acontecida bem à maneira do chamado “processo civilizador” – parece ter modificado significativamente o valor da tradição poética oral. Especialmente da literatura de cordel que, diferente do repente, é escrita e material. De certa maneira, a estratégia do Estado em converter as pessoas e as práticas cotidianas em representações da identidade regional (COLLINS, 2007) revela mais preocupação em se manter mecanismos que exaltam um discurso regional do que em se criar condições favoráveis às manifestações artísticas, principalmente, a poética. Assim, observa-se que a preocupação em manter Mestre Azulão no Centro de Tradições existe – o salário pago pela Prefeitura através da Associação dos Feirantes demonstra isso. No entanto, esta mesma preocupação não se repete no que diz respeito ao espaço ocupado pelo poeta, visto que ele não apresenta condições favoráveis à sua prática. Ou seja, no planejamento do CMLGTN, os responsáveis pela transição preocuparam-se em conservar a presença de Mestre Azulão, destinando a ele uma barraca móvel e uma localização “privilegiada” na praça central do equipamento urbano. Algo bastante compreensível, já que – conforme afirmado anteriormente – o poeta é uma das figuras mais emblemáticas e representativas da Feira. No entanto, estas mesmas pessoas não se deram conta de que a venda dos folhetos à maneira tradicional necessita muito mais do que uma banca bem localizada, e sim, de um espaço adequado para o poeta declamar seus versos, formar sua roda de ouvintes para, aí sim, vender o seu produto: os cordéis.

Como resultado, percebe-se a presença de outros folheteiros trabalhando no Centro de Tradições, porém, Mestre Azulão mantém-se o único a recitar versos, seus e de outros consagrados artistas. Este fato, somado a um maior interesse por parte de pesquisadores e turistas em oposição aos frequentadores habituais da Feira, demonstra certa transição da oralidade para a escrita no que diz respeito à venda de cordéis. Justamente, os folhetos fazem-se presentes ali, primeiramente, para representarem o discurso quase folclórico de “nordestinidade” assumido pelo CMLGTN. Na realidade, os cordéis da Feira parecem existir para serem lidos de forma isolada, comprados para uma leitura silenciosa domiciliar, e não, para serem declamados, ouvidos e decorados pelo público simpatizante desta literatura. Público, aliás, que parece se resumir a poucos admiradores do poeta decano. Portanto, a ideia de domesticação do pensamento selvagem de Goody parece encontrar eco no Campo de São



Cristóvão, de modo que poderíamos pensar até em uma nova “selvageria do pensamento”, só que desta vez, oriunda do lado “civilizado” da cidade que subverte a lógica oral e sufoca a manifestação poética da antiga Feira Nordestina. Consequências que, como veremos no próximo capítulo, também afetam – embora distintamente – a arte da cantoria.

Obstante as significativas mudanças na estrutura e nas relações entre os feirantes, antes acostumados ao comércio informal, a Feira de São Cristóvão continua sendo encarada pelos próprios nordestinos como um espaço da saudade. Só que agora, ela encontra-se incorporada não apenas à vida dos cariocas e ao circuito turístico, como também à lista de bens culturais do Rio de Janeiro. Enaltecida como o grande símbolo da diversidade cultural da cidade e da amabilidade da população carioca – um discurso que contradiz todo o histórico de lutas da comunidade nordestina pela legitimação do espaço –, a Feira foi declarada patrimônio cultural dos habitantes do município em dezembro de 2008, através da Lei municipal 4.974. A partir da sua aprovação, o Poder Executivo do município passou a estar autorizado a estabelecer incentivos e ações necessárias para que o CMLGTN mantenha e fortaleça suas ações, preservando a Feira enquanto patrimônio da cultura nordestina ali representada. Reconheceu-se assim, a incorporação da memória da população de migrantes nos órgãos oficiais de patrimônio do município. Concretizada estruturalmente e amparada politicamente a âmbito local, os representantes da Feira de São Cristóvão buscam agora estender esse reconhecimento a nível nacional.

Com efeito, inserindo-se nesse contexto recente de políticas culturais, cuja nova forma de enxergar a cultura e o patrimônio agrega novos elementos ao debate sobre a questão da identidade, os feirantes do CMLGTN criaram uma campanha para que a Feira de São Cristóvão fosse, a exemplo da Feira de Caruaru (PE), reconhecida pelo IPHAN como patrimônio cultural imaterial do Brasil, consolidando-se assim, “como um dos espaços culturais mais importantes do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, do Brasil”<sup>70</sup>. O que não quer dizer exatamente que todos compreendam o sentido deste procedimento. Na realidade, o que transparece em conversas com os feirantes é que o registro imaterial representa muito mais um fetiche do que qualquer outro significado. De modo geral, a comunidade do CMLGTN enxerga com bons olhos a medida, mas não percebe que tipo de benefícios ela pode trazer, além do mero simbolismo em ser considerado um patrimônio. Fato este que põe em questão a própria política de patrimonialização, uma vez que a maior parte das pessoas

---

<sup>70</sup> RIBEIRO, Rodney. *A Feira entra na fase decisiva para se transformar em Patrimônio Imaterial do Brasil*. Disponível em: <[www.feiradesaocristovao.org.br](http://www.feiradesaocristovao.org.br)>. Acesso em: 01 nov. 2011.

não consegue visualizar o que o registro pode significar para suas vidas. Diferente do tombamento, por exemplo, cuja prática é perfeitamente compreensível devido à materialidade de objetos, monumentos, conjuntos arquitetônicos dentre outros bens passíveis de tal prática.

Vale lembrar também que, apesar da prática patrimonial intangível ser bem intencionada – no sentido de se procurar através do registro tornar conhecido do grande público manifestações de natureza imaterial reconhecidas por sua relevância cultural e consequentemente assegurar a salvaguarda delas –, é sabido que a mesma acaba servindo como instrumento para fins políticos e principalmente econômicos. Este parece ser o caso, pelo menos em parte, do CMLGTN, afinal, é de interesse do município, sobretudo pelo viés financeiro, que o espaço receba a titulação do Instituto do Patrimônio. De fato, já houve o pedido por parte de legisladores do Estado que, no âmbito do Congresso Nacional, através do projeto de lei nº 5.998-b de 2009, de autoria do deputado federal Marcelo Itagiba<sup>71</sup>, já manifestaram o desejo de ver a Feira reconhecida pelo IPHAN. Desta maneira, o procedimento de inventário para o reconhecimento da Feira concluiu-se no fim de 2011, e neste momento, o processo de registro encontra-se a disposição do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural nas instâncias do IPHAN, gerando bastante expectativa por parte do CMLGTN e da Prefeitura do Rio para o anúncio oficial que não deve tardar. Uma vez concretizado o processo, o CMLGTN deve passar a atrair muito mais turistas e receber recursos do Governo Federal e possivelmente de instituições privadas para sua manutenção, sem contar no valor cultural e simbólico que um selo como este certifica ao local. Quanto aos responsáveis pela transição, institucionalização, patrimonialização e reformas dos últimos anos, estes ganham credibilidade com a comunidade migrante, sendo automaticamente alçados à condição de “amigos” do povo nordestino e de grandes gestores do espaço público. Indubitavelmente, um ganho para estes no cenário político da cidade.

Sendo assim, esse processo de registro vem sendo encarado pelos feirantes como a representação de uma grande vitória para o grupo de nordestinos migrados. Uma conquista que valoriza a memória daqueles “Zé Paraibas” e “paus-de-arara” que – parafraseando Nelinho e Gordurinha – vieram “lá de riba só pra trabaia”, nas construções, nos edifícios, nos restaurantes, enfim, toda essa imensa população de migrantes que se identificam com o

---

<sup>71</sup> É difícil pressupor quais motivos levaram o deputado a realizar o mencionado projeto de lei. No entanto, a leitura do mesmo deixa transparecer, primeiramente, através do seu artigo primeiro, que a lei direciona claramente a Feira para o mercado do setor de turismo, visto que seu objetivo é “reconhecer a importância cultural do Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas (...) para o circuito turístico brasileiro”. Em segundo lugar, a leitura mais acurada do projeto permite-nos interpretar – devido à imprecisão da definição e das características do Centro de Tradições – que seu autor não possui uma identificação com o equipamento urbano em questão, nem possui grande conhecimento da natureza das atividades praticadas no referido espaço.

“vendedor de biscoito” da canção. Portanto, é interessante perceber que aquela mesma feira nordestina dos anos 50, de manifestação cultural e econômica indesejada pelo poder público e pela população carioca, passa neste momento a representar o maior monumento à cultura nordestina fora do Nordeste. Um espaço que, mesmo apresentando múltiplas disputas de poder, possui mais elementos agregadores do que o contrário (RIBEIRO, 2005). Um grande equipamento urbano que serve de mediação entre o poder público e a população. Enfim, um ponto turístico que se prepara para os grandes eventos que a cidade vai receber. Tudo isso é a Feira de São Cristóvão, patrimônio de cariocas e nordestinos.

## CAPÍTULO III – MEMÓRIAS REPENTINAS DA FEIRA DE SÃO CRISTÓVÃO

(...)

Cantadores nordestinos  
 Travam debates medonhos  
 Mas, da alma fazem um leito  
 Para o repouso dos sonhos  
 E, da vida, um teatro cheio  
 De encantamentos risonhos

Assistir dois cantadores  
 Ao doce arpejo das liras  
 É ver cair dos Céus brancos  
 Chuvas finas de safiras  
 Banhando em prantos azuis  
 Os trovadores caipiras

Quando os bardos se defrontam  
 Nas mais ferrenhas contendias  
 A Lua pálida veste  
 Um alvo robe de rendas  
 E vem beijá-los, sorrindo  
 Nas varandas das fazendas

(Toinho Alves/ Diniz Vitorino Ferreira – Palavra de Cantador)

### 3.1 O lugar do repente na Nova Feira de São Cristóvão

Visitar o Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas com certeza é adentrar um universo de sons, cheiros, gostos e imagens especiais na cidade do Rio de Janeiro. É descobrir uma pluralidade de práticas e produtos que, aos olhos dos menos atentos, podem parecer repetitivos. Deixar-se perder pelos corredores da Feira de São Cristóvão cada vez é uma experiência inédita, pois, o caráter heterogêneo e mutante do espaço faz com que o visitante – acostumado ou não – tenha sempre algo novo a desvendar. Na realidade, antes mesmo do visitante se embrenhar pela Feira, os gigantescos, ornamentados e impactantes muros do Pavilhão já o pré-condicionam a “viajar” pela multiculturalidade oferecida pelo Centro de Tradições. Justamente, após o recente “banho de loja” proporcionado pela Prefeitura do Rio com o apoio da Rede Globo de Televisão, é possível visualizar desde a fachada da construção diferentes símbolos espetacularizados da “cultura nordestina” que antecipam, ainda do lado de fora, uma paisagem cultural de um Nordeste encravado no antigo bairro imperial. Oito anos após sua mudança para o interior do Pavilhão, a nova reforma da Feira apresenta-se como um importante elemento daquele “processo civilizador” citado anteriormente, ratificando através de sua recente e elaborada decoração o Nordeste que os administradores do espaço procuram ressignificar. Isto é, o Nordeste sertanejo, de

características rurais, da seca, do banditismo, das manifestações “folclóricas” e do artesanato particular.

Após ter recentemente finalizado a primeira etapa de restauração, a Nova Feira de São Cristóvão – como se intitula o projeto de reforma – concentra boa parte dos R\$ 11,6 milhões investidos pela Prefeitura do Rio na decoração temática de suas paredes externas. Um sinal de que o CMLGTN envolve-se diretamente no Plano de Estruturação Urbana (PEU) da Zona Administrativa de São Cristóvão e adjacências. Preparando-se para a realização de grandes eventos internacionais, o município do Rio de Janeiro atravessa um momento de requalificação de bairros tradicionais que até então se encontravam extremamente desvalorizados. Entre a Zona Portuária e o Maracanã, localidades estratégicas para esses eventos, São Cristóvão enfrenta um *boom* imobiliário que o coloca em destaque dentre as áreas da cidade que mais se valorizaram nos últimos cinco anos. A Feira de São Cristóvão, um grande equipamento urbano, como a própria Prefeitura a define, insere-se nesse contexto de remodelação da cidade, apresentando grande investimento na sua representação de Nordeste e em melhorias estruturais básicas, como a substituição da defasada fiação elétrica e reforma dos banheiros. Precisamente, neste início de 2012, a Feira ganha um imponente tratamento cenográfico, interior e exterior, visando atrair cada vez mais público e valorizar-se enquanto patrimônio cultural imaterial da cidade.

Com efeito, são numerosas as mudanças ocorridas desde a transferência da Feira para a Secretaria de Cultura (2009), e posteriormente, para a Secretaria Especial de Turismo/RIOTUR<sup>72</sup> (2012). Contrariando os arquitetos mais tradicionalistas – que lamentam a transformação da antiga construção modernista –, os dois grandes muros parabólicos do Pavilhão projetado por Sérgio Bernardes apresentam-se decorados com banners transparentes que reproduzem diferentes tipos de rendas nordestinas. Em suas pilastras, ainda na fachada, painéis reproduzem imagens de produtos “típicos”, como redes, miçangas, feijão, castanha de caju, chapéus sertanejos dentre outros símbolos. Em destaque, acima da portaria, no lado direcionado ao Colégio Pedro II, uma grande estrutura estilizada apresenta o desenho de um acordeom; uma reprodução de bonecos retirantes de autoria do célebre Mestre Vitalino; uma foto do próprio artesão, cercada por versos do poeta Juvenal Galeno; além do novo logotipo da Feira. Em baixo, também estilizados, painéis citando os diferentes ritmos musicais da região homenageada – forró, baião, coco, cateretê, lundó, bumba meu boi, frevo, axé, repente e tantos mais – escondem as antigas pinturas dos fundadores da Feira. No pátio, mastros

---

<sup>72</sup> Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A.

erguidos completam o cenário com bandeiras dos nove estados da região Nordeste. À frente da entrada, a estátua em bronze de Luiz Gonzaga, de autoria do artista plástico paraibano Joás Pereira dos Passos, dá as boas vindas aos visitantes, enquanto um fotógrafo circula com seu jegue, oferecendo ao público uma volta e uma foto sobre o animal. Nos lados, algumas atrações comuns a parques de diversões, como pula-pula, tiro ao alvo e touro mecânico, entretêm crianças antes mesmo delas entrarem na Feira.

Na outra extremidade do Pavilhão, uma paisagem semelhante. Rendas e banners decoram as paredes do conjunto arquitetônico. Em cima da portaria, a mesma estrutura estilizada evidencia outro importante ícone da “cultura nordestina”: o poeta Patativa do Assaré, cercado por versos de Catulo da Paixão Cearense e uma viola de cantadores. Ao chão, outros mastros exibem bandeiras e uma estátua esculpida em madeira do Padre Cícero Romão também recepciona os visitantes. Ainda do lado de fora, mais painéis estilizados cobrem outras pinturas de fundadores e administradores, reproduzindo no lugar a diversificada culinária nordestina – baião de dois, sarapatel, tapioca, vatapá, sururu, xinxim de galinha, mocotó, dentre outras iguarias. À direita da entrada, um painel semelhante adornado com motivos da própria Feira – o Pavilhão, as barracas, a cantoria ao pé das árvores – encontra-se o novíssimo Espaço Memória, um local dentro do CMLGTN que funciona como um museu onde, de acordo com o projeto, se pretende contar a história dos nordestinos no Rio de Janeiro.



**Figura 12:** A nova decoração da fachada do CMLGTN. Foto: Vitor Rebello, 11 março de 2012.

Sendo assim, uma breve análise da parte externa atual do Pavilhão já permite inferir algumas conclusões. Primeiramente, a superexposição de símbolos da “cultura nordestina” deixa claro que ali a atração principal é o Nordeste. Em segundo lugar, a sobreposição destes

no lugar das pinturas dos fundadores e dos mediadores do processo de transição, mostra a preocupação atual de se “vender” o CMLGTN como um Nordeste dentro do Rio de Janeiro, e não mais como um local de resistência da migração nordestina. O próprio lema da entrada, exposto também nos ingressos, reforça essa ideia: “Sejam bem vindos ao nosso Nordeste!”. Um discurso em que a feira assume-se como um Nordeste à parte, no qual os feirantes afirmam que ela representa exatamente “o Nordeste de hoje com a pitada do Nordeste de ontem”<sup>73</sup>. Afirmativa esta que demonstra, além da percepção de que ali se pratica o mesmo que em outras feiras nordestinas, a sempre presente relação entre o antigo e o moderno existente na Feira de São Cristóvão. Assim, demonstra-se consensual a noção de que o Centro de Tradições configura-se como uma representação da região homenageada pelos trabalhadores que de lá migraram. Logo, aquele espaço é entendido como propriedade deles, o “nosso” Nordeste.

Com relação à substituição da decoração que homenageava os pioneiros do Campo de São Cristóvão, os administradores criam como contrapartida o Centro de Memória, um espaço onde o visitante poderá conhecer, se quiser, a história dos migrantes na cidade. Pelo menos é o que dá a entender Marcus Lucenna, o gestor da Feira até o início de 2012.

Agora, a gente tá em obra aqui, vai ter um Centro de Memória na Feira de São Cristóvão. Um espaço aqui fantástico. Vai ter um... aí sim. Ali a gente vai botar os verdadeiros ícones da cultura nordestina do Rio de Janeiro. Não precisa nem ir buscar no Nordeste. Só com o fato aqui da gente anunciar que íamos ter um Centro de Memória, já comecei a receber um bocado de presentes aqui. Chegou um português aqui, uma família portuguesa que me doou o primeiro programa de show de Luiz Gonzaga no Rio de Janeiro com autógrafo do próprio Luiz. Aí sim, a gente vai poder trazer coisas do... das famílias nordestinas. Pedaco de “pau de arara”. Tudo que simboliza pra ter assim no Centro de Memória (Informação verbal)<sup>74</sup>.

Desta maneira, pelas palavras de seu gestor, observa-se mais uma das contradições da Feira de São Cristóvão. A proposta de se canalizar “toda” a memória da Feira para um único espaço faz com que se invente um lugar de memória formalizado – no sentido mais objetificado do termo – dentro do que antes costumava ser bem mais informal. Ou seja, a Feira sempre existiu como um lugar de memória, porém, a realização de um museu sobre a migração nordestina no seu interior concretiza-se como um verdadeiro depósito de reminiscências. Talvez, um indício de que a Feira Nordestina esteja se inserindo naquilo que Pierre Nora chama de “momento de memória” (1993), isto é, quando a sociedade suplanta a

<sup>73</sup> Entrevista de Marcus Lucenna concedida em 26 de agosto de 2011.

<sup>74</sup> Ibidem.

“memória verdadeira” pela história, arquivando o passado, estocando as recordações que ela já não vivencia mais.

Precisamente, a criação do Espaço Memória do CMLGTN é muito recente, de modo que realizar uma análise detalhada sobre ele seria demasiadamente prematuro. Até o momento em que este trabalho foi encerrado, não houve tempo suficiente para concluir se o espaço irá efetivamente funcionar como um museu de resistência – como deixa transparecer Lucenna –, onde se irá narrar a história da migração nordestina no Rio de Janeiro. No entanto, a julgar pela primeira exposição realizada no Centro de Memória, intitulada “Meu Padinho Padre Cícero – Em cada casa um oratório, em cada quintal uma oficina”, nota-se que o espaço está sendo utilizado como mais um instrumento para reforçar a identificação e espetacularizar a região Nordeste. De acordo com reportagem publicada pelo Ministério da Cultura,

A exposição retrata a lendária figura de Padre Cícero em Juazeiro do Norte (CE). Apresenta ao público a saga de superação do povo nordestino e da liderança desse personagem religioso e político. A devoção do povo, as estratégias criadas pelo padre e os milagres integram a narrativa cultural da mostra<sup>75</sup>.

Com efeito, elaborada pelo padre Roberto Magalhães e por Emanuel Araújo, diretor-curador do Museu Afro-Brasil de São Paulo, a exposição valoriza a população e a chamada “cultura nordestina”, homenageando uma pessoa que tem uma importância histórica fundamental na formação cultural da região. Entretanto, a repetição de personagens icônicos e de lugares-comuns associados à população sertaneja, como a seca, a superação e a forte devoção católica, demonstram uma preocupação por parte do espaço de se enaltecer um “Nordeste” que o público já conhece, deixando de lado – pelo menos neste primeiro ano do Centro de Memória – as lembranças da migração e da formação da Feira de São Cristóvão. Percebe-se, assim, um procedimento de “pasteurização” da Feira, na qual as recentes e frequentes transformações acabam por inviabilizar a memória local, chegando ao cúmulo do Espaço Memória não apresentar nada sobre a memória da Feira. Aparentemente, ele tornou-se mais um local para se exibir essa representação de Nordeste “para inglês ver”.

Na realidade, trata-se apenas de mais uma das consequências apresentadas pelo que estamos chamando de “processo civilizatório” da Feira. Um procedimento que parece ter o suporte do próprio Ministério da Cultura, pois, como o ministro-interino Vitor Ortiz – presente na inauguração da exposição – afirmou, a ocupação do espaço pela exposição onde

---

<sup>75</sup>MINC, Assessoria de Comunicação do Ministério da Cultura. *Exposição “Meu Padinho Padre Cícero”*: Centro Municipal de Tradições Nordestinas do Rio de Janeiro recebe mostra do sacerdote cearense. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/site/2012/06/17/exposicao-meu-padinho-padre-cicero/>. Acesso em: 28 de novembro de 2012.



antes havia uma agência bancária “qualifica a Feira de São Cristóvão e cria um espaço que antes não tinha, um ambiente de expressão mais erudita da cultura e das artes do Brasil”<sup>76</sup>. Em suma, como o próprio representante do Ministério da Cultura faz questão de lembrar, a Feira passa a ter um espaço destinado à cultura erudita que nunca tivera, em detrimento de outras manifestações de caráter popular que não dispõem de estrutura semelhante. Este é o caso, por exemplo, da problemática que Mestre Azulão enfrenta para se manter vendendo seus folhetos, conforme já explicitado neste trabalho. A propósito da poética popular nordestina, vale lembrar, por fim, que os versos dos poetas e a figura em destaque de Patativa do Assaré na grande estrutura de uma das entradas do Pavilhão demonstram, mais uma vez, a relevância da poesia na representação de uma identidade nordestina, embora a mesma não se concretize, efetivamente, em melhorias para a atividade poética.



**Figura 13:** A distribuição espacial da exposição “Meu Padinho Padre Cícero” evidencia a vocação museológica do Espaço Memória.

Funcionando de terça a domingo, a Feira de São Cristóvão – que antes de se transferir para o Pavilhão materializava-se somente nas noites de sábado e nos dias de domingo – atualmente cobra uma entrada de R\$3 nos fins de semana. Este valor foi regulado recentemente. Até bem pouco tempo, dependendo da programação que a Feira oferecia, o valor do ingresso poderia variar de R\$2 até R\$40 reais, em noites de shows com grandes atrações do *showbusiness* nordestino. Fixando o preço, o CMLGTN ganha credibilidade com o público, além de não afastar os frequentadores habituais com valores que não “caberiam no bolso”. Ultimamente, os grandes shows têm sido realizados em um espaço específico do estacionamento, onde quem estiver interessado pode participar pagando o preço específico da atração. Mais um sinal de que os limites do Pavilhão são pequenos demais para a Feira de São Cristóvão.

<sup>76</sup> MINC, Assessoria de Comunicação do Ministério da Cultura. *Exposição “Meu Padinho Padre Cícero”:* Centro Municipal de Tradições Nordestinas do Rio de Janeiro recebe mostra do sacerdote cearense. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/site/2012/06/17/exposicao-meu-padinho-padre-cicero/>. Acesso em: 28 de novembro de 2012.

No interior do complexo, os elementos culturais que “representam” a região Nordeste são bem mais numerosos que os apresentados em seu exterior. Pendurados e exibidos em prateleiras, cabides, araras e vitrines, produtos estilizados convidam o público a recordar e consumir. Assim, por todo o Pavilhão, encontramos à venda chapéus de vaqueiros, de cangaceiros, de sertanejos, berimbau, sanfonas, pandeiros, chaveiros, bonecas (muitas bonecas), berrantes, bolsas, abridores de garrafa, esculturas de bois e cavalos, atiradeiras, cactos e coqueiros em miniatura, carrancas, redes, rendas, tecidos, roupas de diferentes estilos, sandálias e sapatos de couro, alpercatas, tênis, brinquedos, bolas, óculos, lingerie, bijuterias, produtos *made in China*, cadeiras, instrumentos musicais de verdade e de brinquedo, colheres de pau dentre tantos outros artigos. Ou seja, uma variedade muito grande de suvenires que associam a Feira ao ambiente rural nordestino, mas que também “pegam carona” nessa representação de Nordeste conferida ao espaço, como os produtos “característicos” de outras culturas da região (o berimbau, os coqueiros, os bonecos rastafáris, utensílios de caça indígenas); os berrantes e chapéus *country* do Centro-Oeste brasileiro; e mesmo os produtos que *a priori* nada tem a ver com a “cultura nordestina”, como os importados chineses, as bijuterias, os artesanatos indianos e as lingerie.

Para degustar ou levar para casa, o frequentador encontra também uma variedade muito grande de produtos dispostos de maneira padronizada nas principais barracas do gênero, e nem tanto nas periféricas: farinha, queijo de coalho, bolacha, rapadura, doce de leite, doces de frutas, cocada, quebra-queixo, coxão-de-moça, pé-de-moleque, alfenim, rocamboles, bolos, pamonha, milho, curau, açaí, macaxeira, castanhas, grãos variados, tapioca, biju, coco, frutas em geral, pimentas, temperos, manteiga de garrafa, carne verde, carne de sol, arriça, sardinhas, churrasquinhos, melado, diferentes tipos de cachaça, cachaça a metro, guaraná Jesus, cajuínas, fumo de rolo, ervas medicinais e muito mais. Enfim, uma infinidade de produtos que, misturados, recebem o rótulo de “nordestinos”. Na realidade, um contexto comercial bem parecido aos encontrados em muitos mercados e feiras do Norte e Nordeste de hoje que, assim como o CMLGTN, comercializam artigos “típicos” para o mercado turístico. Exemplos não faltam: o Mercado Central em Fortaleza (CE), o Mercado São José em Recife (PE), o Mercado Modelo em Salvador (BA), o Mercado de Artesanato em João Pessoa (PB), o Mercado Thalez Ferraz em Aracajú (SE) e até mesmo o Mercado Ver-o-Peso em Belém (PA) que, a despeito de sua complexidade, também possui seu comércio destinado ao turismo.

No entanto, além de barracas de produtos “nordestinos”, o CMLGTN apresenta uma variedade muito grande de empreendimentos, sendo que muitos deles não são tão comuns a

esses espaços frequentados por turistas. Assim, encontramos botequins, cachaçarias, distribuidoras de bebidas, pistas de dança, clubes de Reggae, sinucas, cooperativas de táxi, transportadoras, agências de viagens, estúdios fotográficos para fotos temáticas (atualização dos antigos lambe-lambes da Feira), um estúdio fonográfico, sorveterias, videoquês, pizzarias, fliperamas, lojas de discos, livrarias, salões de beleza, um parque infantil, lojas de produtos descartáveis, de roupas íntimas, de instrumentos musicais, sem contar os ambulantes – perfeitamente regularizados – que vendem algodão doce, balões infantis, balas, chicletes, pirulitos, flores, os “estátuas humanas”, enfim, de tudo um pouco. Atividades comerciais que demonstram a complexidade do universo da Feira e a impossibilidade de se fazer alguma generalização do que ela pode representar para o visitante.

Quanto aos restaurantes, estes também em número expressivo, atendem a diferentes paladares e níveis socioeconômicos. Na alameda principal, a Avenida do Nordeste, os maiores e mais decorados oferecem, além da ambientação peculiar, um serviço especial de garçons vestidos a caráter. Em ambientes muito bem apresentados, lacrados com vidros, climatizados, Lampião e Maria Bonita, Padre Cícero, Frei Damião, a Asa Branca da canção, bonecos gigantes de Olinda, um caboclo de lança pernambucano, Luiz Gonzaga, carros de boi dentre outras figuras, convidam os interessados que dispõem de um maior poder aquisitivo a degustar as iguarias da culinária nordestina: baião de dois, sarapatel, mocotó, carne de sol com macaxeira, buchada de bode, cabrito ensopado, costela, feijão de corda, angu à baiana, carne seca com abóbora, vaca atolada, peixe na brasa, rabada com agrião, aipim frito, feijão verde e até mesmo um restaurante oferecendo o melhor da comida paraense, como o tacacá, pato no tucupi e peixe com açaí. Expressões gastronômicas que demonstram a diversidade cultural do Nordeste, mas que na Feira – salvo raras exceções, como o restaurante que se identifica como paraense – também são enquadradas sobre uma representação nordestina, rotuladas simplesmente como “comidas típicas”. Evidente que, conforme mencionado anteriormente, na medida em que os restaurantes se localizam mais afastados das vias movimentadas, as decorações e os preços tornam-se mais econômicos e o público consumidor passa a ser outro.

Com relação à disposição de ruas do CMLGTN, observa-se que a definição de vias principais reproduz, como no espaço urbano, a valorização imobiliária destas em detrimento das secundárias que, quanto mais distantes, menos valorizadas seriam. Com isso, reproduziu-se uma ideia de periferização característica da especulação imobiliária (CARDOSO, 2006: 99). Com efeito, a valorização dessas alamedas é reforçada pelo fato do projeto ter agregado a elas os principais atrativos do local, de modo que coube aos principais restaurantes e lojas

ocuparem esses espaços. Assim, composto por diversas alamedas, praças e vielas, o Centro de Tradições Nordestinas afirma-se como tal, nomeando suas principais vias – agora cobertas – com os nomes dos nove estados nordestinos. Assim temos a Rua Ceará, Rua Paraíba, Rua Sergipe, Rua Piauí, Rua Alagoas, Rua Pernambuco, Rua Maranhão, a Rua e a Avenida Rio Grande do Norte (a este coube nomear duas vias), a Avenida Bahia e, a já mencionada, Avenida do Nordeste. Alguns logradouros menores rendem homenagens a ícones da “cultura nordestina”, por isso, encontramos as ruas Cego Aderaldo, Elba Ramalho, Humberto Teixeira, Glória Perez<sup>77</sup>, Ariano Suassuna, Chico Anysio, Gilberto Gil, Lampião, Antônio Conselheiro, Zé Gonzaga (irmão de Luiz) e Zé do Norte. As ruas restantes foram batizadas com nomes de figuras importantes da própria Feira, por isso, existem as ruas Manoel Alexandre, João Gordo, Índio, Raimundo Santa Helena, Mestre Azulão, Espiridião Agra, Antônio Luiz, Luiz Benedito e Zé da Onça. Às quatro pequenas praças dispostas em cada canto da Feira, deram o nome de Câmara Cascudo, Frei Damião, Padim Padre Cicho e Mestre Vitalino.

Já os dois palcos principais e suas respectivas praças, esses tiveram seus nomes decididos em um plebiscito realizado entre os feirantes alguns anos depois da mudança para o pavilhão. À época, a comunidade elegeu os nomes dos ícones musicais Jackson do Pandeiro e João do Vale. O primeiro – aquele com a cobertura em formato de chapéu sertanejo – ganhou, com a recente reforma, um tratamento cenográfico reproduzindo o centro histórico de Salvador. Quanto ao segundo, cuja cobertura é uma reprodução de um chapéu do cangaço, sua nova decoração inspira-se nas pequenas cidades históricas e suas igrejas. De certa maneira, observa-se que a nova estética dos palcos procura ressaltar a grande diversidade da região Nordeste, distanciando-os do discurso vinculado ao universo sertanejo, presente em boa parte da Feira. No entanto, a combinação da nova cenografia com as antigas coberturas traduzem um cenário colorido, porém confuso, de estilos misturados e contraditórios.

Por fim, localizada na interseção dos eixos divisores da Feira, entre as Avenidas Bahia/Rio Grande do Norte e Avenida do Nordeste, encontra-se a Praça Catolé do Rocha, mais conhecida como Praça dos Repentistas. Centro nevrálgico da Feira de São Cristóvão, esta foi concebida para abrigar diversas manifestações artísticas, mas a principal delas, sem dúvida, é o repente. Ou melhor, a cantoria – afinal, lá também encontramos outros tipos de improvisadores, como os poetas emboladores que se utilizam de pandeiros no lugar de violas. Ponto de encontro dos passantes, a praça apresenta um conjunto de elementos simbólicos que,

---

<sup>77</sup> Glória Perez é a grande exceção dessas homenagens, pois, a famosa autora de telenovelas nasceu no Acre, na região Norte e, pelo que se sabe, não possui laços afetivos com o Nordeste. Esta talvez tenha sido uma forma de homenagear os migrantes nortistas que também se fazem presentes no Campo de São Cristóvão.

somados, dizem bastante sobre o Centro de Tradições, a começar pela nomenclatura. Referência à cidade de Catolé do Rocha, na Paraíba, seu nome oficial é uma homenagem ao ex-prefeito César Maia que, sendo um dos mediadores no processo de transição da Feira para o Pavilhão, escolheu o nome da cidade natal de seu pai para batizar a praça<sup>78</sup>. Sobrecarregada pela presença de diversos vendedores, esta área foi reorganizada na nova reforma, de modo que algumas barracas que haviam se estabelecido por lá nos últimos anos tiveram de ser transferidas para outros locais, como as barracas de milho verde, de açaí, de artesanato e a carrocinha de cordéis de uma das livrarias. Desta forma, a praça passa a ter sua configuração original restabelecida, apresentando-se mais espaçosa e arejada. Fatores importantes para a circulação de ar e pessoas em um ambiente extremamente quente como CMLGTN, sobretudo no verão, mas que também evidenciam a preferência por determinadas práticas na ocupação daquele espaço.

Assim, a Praça dos Repentistas conta atualmente com quatro bodegas, isto é, pequenas barracas criadas para a venda de produtos relacionado às atividades artísticas da Feira. Cada qual destina-se a um ofício: cordéis, cerâmicas, xilogravuras e discos e filmes sortidos, variando de cd's de cantoria a filmes amadores de vaquejadas e touradas. Em frente a esta última bodega, direcionada à Av. Rio Grande do Norte, uma cápsula do tempo esconde-se abaixo da terra, sinalizada apenas por uma pequena placa explicativa. Trata-se de um baú enterrado no chão com diversos objetos que os administradores julgaram importantes conservar para contar a história da Feira no futuro. Bonecos de cerâmica, livros, cordéis, discos, xilogravuras, tecidos, dentre outros utensílios. Realizada em novembro de 2005, ainda na gestão de Agamenon de Almeida, a cápsula está prevista para ser reaberta em setembro de 2045, data em que a Feira comemorará um século. Uma iniciativa curiosa que demonstra a certeza dos feirantes de que o Centro de Tradições continuará a existir onde está por muito tempo.

Outra curiosidade são os dizeres “Aqui está depositada a história da maior Feira de Tradições Nordestinas, fora do Nordeste”, demonstrando uma clara produção intencional de memórias por parte desses atores sociais. Isto é, para além do Espaço Memória, a cápsula seria mais um lugar onde a comunidade da Feira consagra suas recordações, evidenciando que

---

<sup>78</sup> Cesar Maia é carioca, mas possui raízes nordestinas. Primo do senador potiguar José Agripino Maia, o ex-prefeito do Rio nunca escondeu ter “sangue” paraibano. Sobre o batismo da praça, assim narra Mestre Azulão: “Praça Catolé do Rocha/ Este nome é soberano/ Foi dado por César Maia/ Porque ele sem engano/ Tem a naturalidade/ Daquela nossa cidade/ No sertão paraibano (...) Quem tem raiz do nordeste/ Seus costumes não odeia/ Assim disse César Maia/ Na noite da feira cheia/ Sou autêntico e genuíno/ Pelo sangue nordestino/ Que me corre em cada veia”. MESTRE AZULÃO, José João dos Santos. *Inauguração do Espaço Cultural Praça Catolé do Rocha: Centro de Tradições Nordestinas – CTN (Feira de São Cristóvão)*. Rio de Janeiro, 2005.

os feirantes cada vez mais se comunicam com o seu passado através de traços, vestígios, rastros. Pouco a pouco a Feira se escora em bastiões de memória, arquivando aquilo que entende como patrimônio e descartando o oposto. A sua decoração *hi-tech*, o espaço museológico do centro de memória, juntamente com a cápsula do tempo, demonstram perfeitamente esta dinâmica. Como diria Pierre Nora, são rituais de uma sociedade sem ritual, sacralizações passageiras de uma sociedade que dessacraliza (1993). Porém, por enquanto, a existência da cápsula do tempo passa despercebida por feirantes e frequentadores, de sorte que, até o presente momento, ela não apresenta relevância nenhuma nas relações estabelecidas no CMLGTN.

Mas, não são apenas esses os elementos simbólicos presentes naquele espaço. Com efeito, no chão da praça, meio encoberta pelos bancos e por um pequeno palco, uma grande rosa dos ventos de oito pontas sinaliza a direção nordeste. Poucos percebem, mas este palco, local onde se apresentam os repentistas, chama-se Pinto do Monteiro, uma homenagem ao célebre cantador paraibano. Acima, a nova decoração da cobertura causa polêmica, pois, a referência aos orixás do candomblé desconforta os trabalhadores do local. Composta exatamente por dezesseis partes, a cobertura circular da praça abriga as principais divindades do panteão nagô reverenciadas no Brasil. Porém, apesar de conceder mais vitalidade e cores ao ambiente, a homenagem aos deuses afro-baianos não foi bem recebida pelo pessoal da praça. Fato que ilustra, de certa maneira, o preconceito daquelas pessoas com relação às culturas religiosas afro-brasileiras.

Oriundos em sua maioria de cidades do interior nordestino, boa parte dos feirantes e frequentadores tradicionais da Feira foi criada em ambientes de grande religiosidade popular, onde a influência do catolicismo é uma característica bastante forte. Às práticas religiosas daquela região – derivadas tanto de uma matriz erudita quanto de uma tradição coletiva e anônima – convencionou-se denominar de “catolicismo popular” ou de “catolicismo rústico”. Uma categoria que, embora apresente diferentes definições e abordagens<sup>79</sup>, compartilha entre as populações sertanejas alguns elementos considerados comuns. Segundo o antropólogo Renato da Silva Queiroz,

Nos sertões brasileiros, em razão da escassez de sacerdotes, da falta de instrução religiosa e da predominância de elementos religiosos populares

---

<sup>79</sup> De acordo com Andrade (2006), a preocupação em denominar a especificidade do catolicismo popular acabou levando autores a elaborarem um caleidoscópio de denominações sobre o conceito. Maria Isaura P. Queiroz, por exemplo, em sua obra *O Messianismo no Brasil e no Mundo*, sugere a existência de sete tipos de catolicismo, num quadro que demonstraria a diversidade dessa manifestação no Brasil: catolicismo oficial, catolicismo cultural, catolicismo popular, catolicismo misturado com magias e crenças indígenas, catolicismo associado aos cultos africanos, catolicismo reunido ao espiritismo e catolicismo em sincretismo com o espiritismo e os cultos africanos.

trazidos pelos colonos portugueses, difundiu-se uma versão rústica do catolicismo - um cristianismo de penitência e de apocalipse, nas palavras de [Roger] Bastide -, marcado aqui e acolá por redefinições peculiares, influências indígenas e africanas, mas bastante homogêneo em suas características essenciais. É o universo do capelão, que desconhece a doutrina católica mas se encarrega, na costumeira ausência das autoridades eclesásticas, da condução dos ritos, das orações e ladainhas que acompanham as práticas religiosas da população pobre do campo. É também a religião das festas, da devoção aos santos, das romarias e penitências, manifestações muitas vezes avessas aos agentes oficiais da igreja (2005: 6).

Por haver este distanciamento entre as comunidades rurais e o catolicismo considerado oficial é que o Nordeste tornou-se um ventre fecundo de líderes religiosos leigos, penitentes, ‘santos’ e beatos que acreditavam serem os verdadeiros representantes de Deus (Ibidem). Justamente por isto, a região se caracterizou pela existência de diversos movimentos messiânicos que muito contribuíram para o enraizamento da religião católica no seio das pequenas populações das cidades interioranas da região. Apesar de ter havido em algumas localidades específicas uma incorporação de características religiosas de matrizes africanas ao catolicismo, a maior parte do sertão nordestino manteve-se resistente a este tipo de miscigenação, de modo que as manifestações litúrgicas relacionadas à população afrodescendente sempre foram encaradas por essa população com bastante incompreensão e intolerância. Obviamente que o preconceito não diz respeito apenas à questão religiosa, mas principalmente, ao conteúdo étnico-cultural das relações estabelecidas no Brasil entre as populações negras, brancas e também indígenas. Ou seja, para além do componente religioso, este preconceito deve ser compreendido como resultado do passado escravista do país, da relação como o processo de abolição aconteceu e da forma como o negro inseriu-se (ou foi inserido) na sociedade brasileira pós-abolição.

O fato é que no Nordeste, especialmente na região sertaneja, o preconceito de cor é um componente bastante presente, perceptível, inclusive, nas suas manifestações artísticas. O sociólogo Clóvis Moura, por exemplo, em um estudo intitulado *O preconceito de cor na Literatura de Cordel*, realiza uma análise de como a discriminação étnica é recorrente na poética popular nordestina. Utilizando-se do método de amostragem, procurando dar uma visão aproximada do universo estudado, Moura percebe que os folhetos analisados refletem uma série de estereótipos negativos das populações afrodescendentes existentes na sociedade da qual fazem parte seus autores. Ele entende também que estes estereótipos são representações coletivas que refletem o pensamento geral da sociedade sertaneja onde os folhetos circulam. Finalmente, ele se dá conta de que na literatura de cordel o negro costuma aparecer na maior parte das vezes de forma negativizada, de modo que muitas abordagens se

referem simplesmente ao preconceito, enquanto que outras criticam o “problema” da mestiçagem, referem-se ao negro de forma pejorativa e até mesmo equiparam o homem negro ao demônio cristão. Como o próprio escreve:

O preconceito de cor que a Literatura de Cordel reflete, nada mais é, portanto, do que o fruto de todos esses elementos negativos contra o negro projetados em uma ideologia elitista, produzida por cantadores populares plebeus, fato que bem demonstra até que ponto a ideologia das classes dominantes consegue penetrar em grupos sociais e estratos que, fundamentalmente, são explorados pelo capitalismo, mas têm uma visão alienada do processo de exploração e subordinação a que estão submetidos (1976: 71).

Autor de uma das obras sociológicas mais importantes no que tange a história e os problemas do negro no Brasil, Moura definitivamente reproduz em seus escritos sua visão marxista da sociologia e da história. Contudo, para além da sua abordagem ideológica, o interessante do ensaio em questão é demonstrar a existência entre as populações sertanejas de um forte preconceito étnico, configurado, aliás, como uma de suas principais características. Tal como apresentado por Moura, os poetas populares reproduzem nos seus versos os padrões internalizados e as práticas objetivas de sua sociedade. Assim, os artistas da Feira de São Cristóvão, bem como o restante dos feirantes e dos frequentadores migrantes tendem a reproduzir no Rio de Janeiro o *habitus* sertanejo, incluindo a discriminação étnico-religiosa, evidenciada no descontentamento com a decoração da cobertura da praça. Justamente, cultuados pelas religiões afro-brasileiras em diferentes locais do território brasileiro, especialmente nos estados da Bahia, Pernambuco e Maranhão, os orixás não são reconhecidos pelos cantadores e donos das bodegas como nordestinos, muito menos como pertencentes à cultura popular. Para eles, tudo o que se relaciona à “macumba” é encarado como simbolismo africano e, portanto, não brasileiro. Um interessante conflito que expressa a própria diversidade cultural do Nordeste.

É interessante notar que o uso da categoria cultura popular pelos cantadores e vendedores relaciona-se ao que eles compreendem como cultura nordestina, de modo que, o ideal para a cobertura da praça, na visão dessas pessoas, seria imagens que se relacionassem ao universo sertanejo. No entendimento deles, na medida em que o elemento “africano” é considerado estrangeiro, portanto não nordestino, ele distancia-se da cultura popular, uma vez que esta se relaciona diretamente à noção de brasilidade. Percebe-se, então, que a compreensão da referida categoria por essas pessoas carrega certo “ranço” da tradição de estudos folclóricos brasileira, cujos primeiros estudiosos vinculavam a cultura do povo à ideia de identidade brasileira. Ou seja, para os primeiros folcloristas, a procura do típico era um dos



meios de afirmar a identidade nacional (AYALA & AYALA, 1987: 12). Assim como esses estudiosos, observa-se também que o pessoal da praça vincula a categoria cultura popular ao meio rural. Justamente, pelo fato dos cantadores e vendedores serem de origem interiorana, o não reconhecimento do candomblé como parte de uma cultura nordestina exclui os orixás e toda a religiosidade de matriz africana da ideia de cultura popular e dessa maneira, da própria praça, encarada por eles como “o local mais autêntico” da Feira.

Com efeito, à época da inauguração da cobertura, em 2005, o dono de uma das bodegas da praça deixou claro, em matéria publicada no jornal local *Nação Nordeste*, qual o significado daquele espaço e como eles gostariam que fosse decorado:

(...) Os repentistas, xilógrafos, cordelistas, artesãos... legítimos representantes da cultura popular agora estão protegidos do sol e da chuva, por uma cobertura que os ampara. Esse núcleo, espaço fincado bem no meio da feira é sem nenhuma sombra de dúvida o local mais autêntico e sintonizado com a identidade cultural do Nordeste (...).

Por iniciativa e sugestão minha, Edilson Dantas, e com a aprovação imediata do xilógrafo Erivaldo, dos poetas Mestre Azulão e Santa Helena, Miguel Bezerra e demais repentistas, Marcus Lucenna e demais feirantes consultados, achamos que as 16 faces do prisma de cobertura, espaços internos da lona plástica, deve abrigar 16 representações de manifestações culturais tradicionais nordestinas, sob a visão de 16 xilógrafos brasileiros mais importantes, de nome nacional e internacional (...).

Acreditamos que a xilografia nordestina, uma das mais fortes expressões plásticas do Nordeste Sertanejo (...), terá uma força visual importante, dará um brilho especial a este espaço da feira, remetendo o visitante ou turista através do olhar, a uma verdadeira viagem ao universo nordestino, além de servir sobretudo, como elemento de base de pesquisa, ilustração e de trabalho para estudantes e profissionais da imprensa<sup>80</sup>.

Apesar de terem se manifestado publicamente, o pessoal da praça não conseguiu concretizar seu projeto e a cobertura só veio mesmo a ser decorada em 2011, com as figuras dos orixás. Desta maneira, o que se percebe nessa tensão provocada pela decoração é que, mesmo considerando a praça como deles – afinal, é a Praça dos Repentistas –, os cantadores da Feira, bem como os donos das bodegas, não tiveram até aquele momento participação na definição da arte final. Fator que evidencia, mais uma vez, as relações de força existentes no ambiente do CMLGTN. De fato, a remodelação de toda a Feira de São Cristóvão – sendo uma parceria da Rede Globo de Televisão com a Prefeitura do Rio de Janeiro – não procurou atender, pelo menos no caso da cobertura, o interesse das pessoas que trabalham naquele

---

<sup>80</sup> DANTAS, Edilson. Praça do repentista ganha cobertura. *Nação Nordeste*, Rio de Janeiro, ano 3, edição n° 5, nov. 2005.

local, resultando em uma situação, no mínimo, inconveniente para eles. Pelo menos, isso é o que parece dizer Severino Felipe Gomes, o Zé Sinval, um dos repentistas da praça:

Eu acho que ficou chato, né? Aquele negócio... eu não gostei, não gostei. Já falamos... Miguel [Bezerra] não gostou, Zé Duda não gostou. Não ficou bonito não, tá? (informação verbal)<sup>81</sup>.

Porém, às vésperas da inauguração da Nova Feira de São Cristóvão – realizada no final de março de 2012 –, momento em que sua repaginação encontrava-se praticamente finalizada, a praça teve sua cobertura novamente trocada, só que desta vez, pela decoração que todos desejavam. Dezesesseis reproduções de xilogravuras diversas que, no entendimento dos que trabalham na praça, representam muito melhor a região Nordeste. Desta maneira, em substituição aos orixás afro-baianos, as novas imagens lembram os cantadores, os trios de forró, os cangaceiros, os retirantes, as bandas de pífano dentre outras figuras ilustrativas do Nordeste sertanejo. Orgulhosos, os repentistas afirmam terem feito ouvir suas reivindicações. Uma vitória importante para a afirmação deste grupo no contexto de rápidas mudanças como o da Feira de São Cristóvão.



**Figura 14:** Miguel Bezerra e José “Duda” Viana apresentam-se na Praça dos Repentistas ainda decorada com os orixás. Foto: Vitor Rebello, 4 março de 2012.



**Figura 15:** Moisés Belarmino e Zé Sinval apresentam-se na praça já decorada com temas sertanejos, como os violeiros, o forró e o boi. Foto: Vitor Rebello, 11 março de 2012.

Decorações à parte, vale destacar que as transformações ocorridas na cobertura da praça alteraram menos a dinâmica do local do que a nova disposição de assentos. Precisamente, a retirada das barracas sobressalentes e dos antigos bancos de madeira proporcionou a instalação de uma mini arquibancada, concedendo ao espaço a aparência de um anfiteatro, aumentando a capacidade de acolher pessoas. Porém, o espaço vazio que se criou entre artistas e o público, onde antes havia bancos, vem sendo encarado como um

<sup>81</sup> Entrevista de Severino Felipe Gomes (Zé Sinval) concedida em 18 de dezembro de 2011.

problema, pois, a arrecadação dos primeiros parece ter diminuído. De qualquer maneira, os repentistas da Feira continuam entreterendo os visitantes durante os fins de semana, revezando-se em duplas, como sempre fizeram. Ou melhor, como sempre fizeram desde que entraram para o Pavilhão, pois, como tudo na Feira, a prática da cantoria passou por significativas modificações no processo de transição.

### **3. 2 O repente na Feira**

Trazida com os migrantes nordestinos, a arte da cantoria desenvolveu características bastante particulares em terras fluminenses, resultantes das mudanças pelas quais a manifestação poética e os próprios artistas presenciaram ao longo dos anos, como também, das modificações as quais a Feira de São Cristóvão foi submetida. Apesar das transformações, o repente, enquanto rica manifestação cultural oral, ajuda há décadas à comunidade nordestina do Rio de Janeiro a matar a saudade de casa, reproduzindo canções, histórias e temas que – como Vernant (1990) descreve entre os gregos antigos – por alguns instantes conduzem as pessoas para um mundo invisível, afastado do presente. Embora o alcance e os efeitos tenham sido maiores em outras épocas, os cantadores ainda proporcionam na Feira, mesmo que raramente, momentos mágicos de encantamento e memórias àqueles que cresceram em localidades onde a arte da cantoria é uma tradição bastante presente. De fato, se hoje a Feira conta com apenas cinco (às vezes seis) repentistas fixos, tempos atrás ela contava com dezenas que improvisavam em diferentes pontos do Campo de São Cristóvão, uma infinidade de modalidades poéticas para um público interessado e apreciador da cantoria. Uma conjuntura, certamente, bem diferente dos dias atuais.

De acordo com José Herculano dos Santos, o Zé Duda, repentista em atividade há mais de meio século na Feira, os poetas que inauguraram a cantoria em São Cristóvão foram Manoel Moisés da Silva (Messias), José Gomes dos Santos (Passarinho), José João dos Santos (Mestre Azulão) e Palmeirinha (apud TEIXEIRA, 2011). Muito antes de o forró aparecer – isso só veio a acontecer definitivamente após a chegada do sanfoneiro Zé da Onça, nos anos 60 – o repente era a única manifestação musical nordestina da Feira. Nas manhãs de domingo, esses pioneiros sentavam-se em caixotes aos pés das árvores, cantavam e estendiam os chapéus à espera de merecida retribuição do povo que chegava ou visitava a Feira para comprar “produtos do norte”, se encontrar com os conterrâneos e compartilhar as novidades.

Representante da segunda geração de repentistas da Feira, o paraibano Zé Duda já exercia a profissão de cantador em Campina Grande antes de se mudar para o Rio de Janeiro

em 1958, aos vinte e seis anos de idade. Conta o poeta que tão logo chegou, foi procurar a União dos Cantadores do Nordeste, localizada à Rua da Carioca, no centro da cidade. Conheceu os colegas de profissão e imediatamente começou a trabalhar na Feira de São Cristóvão, engrossando o contingente de poetas repentistas que só aumentava na cidade. Diferentemente da maioria dos migrantes, Zé Duda não veio ao Rio para trabalhar em obras, mas para exercer o que melhor sabia fazer: o repente. Conta ele que desde aquela época os poetas ganhavam muito bem, de modo que não havia necessidade deles procurarem outros empregos, exceto quando havia momentos longos de crise ou greve que faziam a arrecadação diminuir. Este poeta chegou a trabalhar algumas vezes como pintor, torneiro mecânico e em um almoxarifado no bairro da Ilha do Governador. Porém, logo que a “maré” melhorava, ele retornava para as rodas do Campo de São Cristóvão. Quando perguntado sobre como era a cantoria naquele tempo, Zé Duda não titubeia:

Ah, era muito boa! O povo tava fresquinho, acostumado com os cantadores lá no Norte. Aqui era cheio. Sujeito cantava ali debaixo de um pé de pau... era cheio de gente, a roda era um absurdo! Vou dizer o nome aqui de um bocado de cantadores: tinha Palmeirinha, Passarinho, Messias, Fogo Cerrado, Euclides José Luís, Otacílio José Luís, irmãos, Elias Ferreira... os cantadores aqui. E tinha gente pra todo mundo. Voador das Alagoas, Zé Limovisk da Silva, tudinho... fazia rodas, era gente pra danar (Informação verbal)<sup>82</sup>.

Além desses, outros cantadores também participaram desses (quase) primeiros momentos de cantoria na Feira. Isaac Ferreira, Curió das Alagoas, Luís Júnior e dois cantadores bastante famosos, Dorival Bandeira e Manoel Xudu, integraram o time de repentistas de São Cristóvão durante os anos 60. Como viajar é parte fundamental do ofício do poeta-trovador, uns iam embora na mesma proporção que outros chegavam, e assim, a Feira sempre mantinha um grupo grande de cantadores que procurava se dedicar exclusivamente à arte do repente. No entanto, esses artistas não viviam apenas das cantorias em São Cristóvão, pois, ao contrário do que se possa imaginar, o mercado da cantoria no Rio de Janeiro era grande. Pudera, com a quantidade de migrantes nordestinos recebidos pela cidade, não faltava público para os poetas.

Com efeito, nos idos de 1950, o grande “palco” para os cantadores não era exatamente a Feira, mas as obras onde os migrantes trabalhavam. Mestre Azulão, que chegou à cidade com dezessete anos em 1949, revela que começou a cantar nos canteiros das obras em que ele mesmo trabalhava. Quer dizer, ele já versejava desde menino em Araçagi, na Paraíba, entre seus afazeres com o gado e com a roça. Mas, no Rio de Janeiro que ele conheceu Manoel

<sup>82</sup> Entrevista de José Herculano dos Santos (Zé Duda) concedida em 22 de janeiro de 2012.

Ferreirinha, o rabequeiro Cego Aderaldo e Palmeirinha, com quem iniciou suas cantorias nas obras das grandes firmas de construção civil, onde chegavam a trabalhar cerca de mil operários, em diversos turnos.

Eu cantava de improviso. Eu e Palmeirinha. A gente ganhava muito dinheiro aqui! Sábado e domingo na obra e domingo até meia noite a gente cantava (...). Porque têm uns paraibas... paraibanos... eles moravam na obra. Toda grande... não digo essas obras pequenas, mas as grandes firmas. A Predial Corcovado, Brandão Magalhães e outras mais firmas, ali tinha cantina... dormitório... todo mundo dormia lá mermo. Aqueles que faziam serão... Tinha a parte do serão da noite (...). Agora só o domingo é que eu cantava, porque domingo a obra não funcionava. Aí o dono da obra... o dono da cantina... fazia todo o empenho para cantarmos lá na obra. No domingo, porque chamava aquela paraibada todinha que vinha de outras obras, almoçavam lá, jantavam lá, e por isso a gente tava faturando. E a gente cantando de viola... fazia partidário, casado e solteiro... um defendia o casado o outro... aí a gente ganhava dinheiro. Eu e Palmeirinha a gente ganhava um bocado de dinheirinho (informação verbal)<sup>83</sup>.

Desde essa época, Azulão e os outros cantadores (re)criavam o Nordeste sertanejo para os migrantes que praticamente nada mais faziam além de trabalhar. Narrava as velhas histórias do romanceiro tradicional nordestino, entretendo os nordestinos que se encontravam longe de casa. Neste período, a demanda era tão grande que, além das construções, Azulão e Palmeirinha passaram a trabalhar também com o radialista e cantor Almirante, participando do programa *Onde está o poeta*<sup>84</sup>, na Rádio Tupi, e em eventos especiais, como nas comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, em 1954. Anos mais tarde, Azulão veio a trabalhar também na TV Educativa, onde ficou por dez anos, e em programas diversos, como a telenovela *O Bem-Amado!!* (1973), na TV Globo. Tal como ele, outros cantadores também trabalhavam no rádio, na televisão e no cinema. Aliás, uma prática constante da classe até hoje, sobretudo nas rádios das pequenas cidades, onde os cantadores “compram” horários para produzir eles mesmos os programas direcionados à cantoria. O próprio Zé Duda diz que participou de programas na Mayrink Veiga, na Rádio Tupi e em programa próprio, na Rádio Nacional, e em outras emissoras locais no estado do Ceará, totalizando dezoito anos de trabalho no rádio. Fez participações especiais também na telenovela *Saramandaia* (1976), no filme *Os Trapalhões e o Mágico de Oróz* (1984) e na minissérie *Rabo de Saia* (1984) – no

<sup>83</sup> Entrevista de João José dos Santos (Mestre Azulão) concedida em 26 de fevereiro de 2012.

<sup>84</sup> “**Onde está o poeta** é um programa de Almirante onde ele, no auditório, procura premiar aqueles que conseguem fazer um quadrinha, um soneto ou outro tipo qualquer de poesia partindo de um mote dado. São premiados também ouvintes da casa que enviam quadrinhas para um concurso. No final há um desafio animado por Almirante”. Retirado do endereço <http://www.collectors.com.br>. Acesso em 01 mar. 2012.

vigésimo capítulo, como faz questão de frisar<sup>85</sup>. Atividades que engrandeciam os currículos e complementavam a renda desses menestréis.

Com efeito, o circuito dos cantadores no Rio de Janeiro era vasto, de modo que Mestre Azulão só passou a se apresentar na Feira de São Cristóvão a partir da década de 60. Até então, ele a visitava somente para fazer suas reflexões sobre os costumes do Nordeste e matar a saudade da terra natal, como o próprio lembra (*apud* TEIXEIRA, 2011: 89). De fato, quando passou definitivamente a cantar por lá, ele começou também a vender alguns folhetos de sua própria autoria, encomendados pela Modinha Popular, uma editora cuja sede era na Lapa. Desta maneira, ao mesmo tempo em que improvisava nas rodas de cantoria do bairro imperial, o poeta vendia seus folhetos sobre os acontecimentos mais marcantes da época, como *O nascimento, Vida, Obra e Morte de Getúlio Vargas*; a chegada do *Homem na lua*; a *Vida, tragédia e morte do presidente Kennedy*; e o terrível caso policial da *Fera da Penha*, dentre tantos outros fatos conhecidos recontados em cordel pelo Mestre. Como o público da cantoria e dos cordéis era o mesmo, Azulão obteve grandes sucessos de vendagem<sup>86</sup> e, passando a ganhar melhor, decidiu dedicar-se à literatura de cordel, juntando-se ao paraibano João de Oliveira Dantas, o primeiro folheteiro da Feira. Mas, não sem deixar de cantar de vez em quando.

Assim, aos poucos ele foi abandonando as cantorias nas obras para tornar-se um dos principais poetas do Campo de São Cristóvão, ou melhor, de toda a cidade. Precisamente, Azulão tinha outros pontos de venda além da Feira para os dias da semana, afinal, a população nordestina na cidade era tão grande quanto a saudade da terra natal. Desta maneira, o poeta vendia folhetos nas escadarias da Câmara dos Vereadores, na Cinelândia, e próximo à estação ferroviária da Central do Brasil, onde se abrigava entre o vão do antigo Ministério da Guerra, hoje Palácio Duque de Caxias. Aos domingos, passou a seguir direto da Feira para a Praça Serzedelo Correia, em Copacabana, como também faziam muitos cantadores. José “Duda” Viana, repentista que atua em São Cristóvão desde os anos 70, explica quais eram os principais destinos dos cantadores após a Feira:

Ah, quando eu iniciei cantar aqui no Rio... a gente cantava na Feira, nesse tempo não tinha cantoria de noite. Quando eu comecei aqui a cantoria era só no dia de domingo, lá fora de baixo de uma árvore, perto da beira da pista onde passa os ônibus entendeu? A cantoria aqui era só de dia, aos dias de domingo, lá de baixo das árvores. Agora, de 80 pra cá... é que a gente já

---

<sup>85</sup> Conferir Apêndice B.

<sup>86</sup> É importante ressaltar o respeito e a importância que o público tinha com os poetas em uma época em que os aparelhos de televisão e rádio não eram baratos e boa parte da população migrante não dominava as práticas letradas. Mestre Azulão, por exemplo, adora lembrar que muitas pessoas só acreditaram na ida do homem à lua após a publicação do seu folheto sobre o fato.

passou a cantar de noite, aqui na feira, no sábado à noite e no domingo de dia. Então, a gente cantava no domingo aqui na Feira, quando a Feira era lá fora, até três, quatro horas da tarde. Aí daqui, os cantadores saiam pra ir pro Largo do Machado... pra Praça Serzedelo Correia em Copacabana, Nossa Senhora da Paz no Ipanema, entendeu? (Informação verbal)<sup>87</sup>.

Através da fala do paraibano José Viana, percebe-se que a Feira para os repentistas continuava mesmo fora de São Cristóvão, nas principais praças da Zona Sul. Com efeito, ao se exibirem nesses outros locais, esses poetas transportavam o repente para um público diferente do nordestino, conseqüentemente, não identificado com a cantoria. Por esse motivo, modificavam o modo de cantar e de construir suas memórias, adaptando o repente para o apreço do público carioca. Porém, os cantadores da atualidade, bem menos numerosos, já não precisam mais ir ao encontro do público da Zona Sul, visto que este passou a frequentar a Feira com certa regularidade após a criação do Centro de Tradições, embora a necessidade de se improvisar versos ao “gosto do freguês” continue.

O fato é que nos “tempos áureos” da Feira, a turma de repentistas era tão grande que o Campo de São Cristóvão tornava-se pequeno demais para eles. Assim, como narra Viana, seguindo para outros espaços, eles cantavam

Até dez, onze horas da noite... do domingo, né? Quando a feira era lá fora. Eu e outros vários cantadores, na época que tinha muito cantor! Tinha época que se juntava... se juntavam aqui na Feira vinte, trinta cantadores. E nos domingos quando a gente saía da Feira pra ir pro Largo do Machado, pra Copacabana, pra o Ipanema, era cerca de dez, doze cantadores, aquela aglomeração de poetas. Aí ali todo mundo cantava... aí o que saía todo mundo dividia com todo mundo, e era assim... (Informação verbal)<sup>88</sup>.

Com efeito, a concentração de cantadores no Rio de Janeiro era tanta que a Feira tornou-se, reconhecidamente, o local onde cantavam os melhores – dos que se encontravam na cidade, é claro. Ou seja, as outras praças da cidade funcionavam, possivelmente, como locais de “treino” e adaptação para os repentistas que estavam chegando. Com efeito, é o que parece dizer Miguel Bezerra, repentista atuante na Feira desde 1976, ao admitir que demorou um pouco para se entrosar com os cantadores mais antigos, tais como Palmeirinha, João Heleno, Genival Gomes, Zé Duda, Manoel Figueiredo de Medeiros e Valdomiro Félix Galvão. Miguel – que nasceu no Ceará, mas foi criado no Rio Grande do Norte – já tinha conhecimento desde sua juventude de que havia na capital fluminense uma feira como as de Caruaru (PE), de Campina Grande (PB) e de Guarabira (PB), e assim, decidiu vir ao Rio para

<sup>87</sup> Entrevista de José Viana (Duda Viana) concedida em 18 de dezembro de 2011.

<sup>88</sup> Ibidem.

vencer como cantador profissional. Porém, antes de conseguir se firmar em São Cristóvão, ele trabalhou durante três anos como zelador:

Eu trabalhei de... zelador. Zelador de casa de juiz. Desembargador de Laranjeiras. Por isso eu morei em Laranjeiras três anos. Morei na casa do desembargador e era zelador e cantava. Comecei a cantar no Largo do Machado, é... Praça Serzedelo Correia... por aí, entendeu? [Praça] Nossa Senhora da Paz, [Praça] General Osório. E aos domingos, quando tinha folga, eu vinha aqui conhecer. E comecei a cantar com esses cantadores da época, porque aqui é que era os grandes. Daqui você era identificado como um bom repentista, como um cantador bom. Aí eles me colocaram, me entrosaram no meio deles. Daí pra frente, aí eu parei. Saí do emprego e comecei só com a viola mesmo (Informação verbal)<sup>89</sup>.

Destarte, a qualidade e a quantidade de cantadores e folheteiros reunidos nos anos 60/70/80 era tão grande – conforme indicam os próprios cantadores que fizeram parte daquele momento – que talvez seja possível afirmar que o fenômeno da Feira de São Cristóvão tenha representado um dos principais polos irradiadores de poesia do país. Daí a importância em considerar o repente como uma das manifestações mais importantes da Feira, responsável em boa parte pela identificação do nordestino com o Campo de São Cristóvão. Celeiro de artistas que encaravam a poética como razão de viver, a Feira abrigava muitos poetas que realmente sobreviviam apenas dos seus versos. Realmente, é de se admirar que vivessem apenas de sua arte em uma época em que o mercado artístico era bastante restrito, sobretudo o fonográfico e o editorial. Exatamente por não dependerem desses mercados, boa parte dos cantadores e folheteiros levavam suas vidas somente com os recursos provenientes das próprias cantorias e vendas de folhetos.

Contudo, como eles dividiam o que ganhavam entre si, a aglomeração de um grande número de repentistas no mesmo local deixou de ser interessante na medida em que os ganhos deixaram de render o suficiente para todos. Desta maneira, eles passaram a se apresentar também nas noites de sábado e a se dividir pelo Campo de São Cristóvão, criando diferentes pontos onde cantavam em duplas. Miguel Bezerra explica como se deu esse processo:

Se reunia quase todo mundo, todos os domingos. Depois foram repartindo. Foram se profissionalizando e foram repartindo os pontos fazendo cada um criando seu ponto. Eu mesmo fiz um ponto lá fora muito tempo com Natan Soares. Depois Natan foi embora pro Nordeste, fiquei com [José] Duda Viana... entendeu? Aí, a gente foi se repartindo as duplas cada qual ficando... se profissionalizando pra não fazer... num ficar todo mundo num canto só. E aí a remuneração se tornava pouca no final do dia, entendeu? Mas era muito bom lá fora, muito aberto muito, à vontade (Informação verbal)<sup>90</sup>.

<sup>89</sup> Entrevista de Francisco Miguel Bezerra (Bezerra do Ceará) concedida em 13 de novembro de 2011.

<sup>90</sup> Ibidem.





**Figura 16:** “Zé Duda e Dupla Sete fazem a cantoria que agrada os frequentadores”. O Fluminense, 15 julho de 1977.

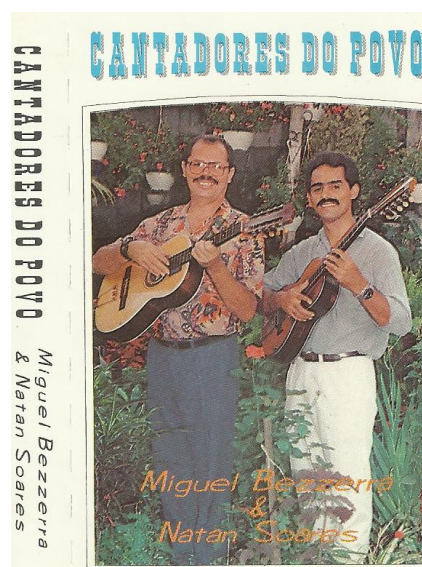
É interessante perceber através da fala de Miguel Bezerra que, além da distribuição dos repentistas por diferentes pontos da Feira, outra solução encontrada por uma parte deles, a fim de melhorar suas condições de vida, foi a profissionalização. Uma tendência de modernização da cantoria que vinha crescendo, principalmente nas grandes e médias cidades nordestinas, e que, de certa maneira, já anunciava o que viria a acontecer futuramente com os demais feirantes de São Cristóvão. Um bom exemplo, talvez, de que o repente sempre representou para a Feira o que ela tem de mais moderno, visto que esta é uma atividade em constante transformação, estando a todo instante em processo de (re)significação. Exatamente o contrário do que se costuma imaginar, pois a interpretação desta manifestação artística adotada pelo discurso atual da Feira – o Nordeste de hoje com uma pitada do Nordeste de ontem – a relaciona apenas aos componentes antigos e mais tradicionais do espaço.

Justamente, iniciada nos anos 70, a partir dos primeiros Congressos de Violeiros de Campina Grande, a luta pela profissionalização da categoria enquanto manifestação artística acabou por determinar uma distinção entre cantadores profissionais e cantadores eventuais ou de feiras. Evidentemente, os primeiros passaram a ser os mais respeitados, sendo reconhecidos como os mais talentosos, sofisticados e de maior conhecimento, enfim, os

cantadores de primeira linha. Estes, não apenas dominam diversas modalidades poéticas<sup>91</sup>, como fazem questão de resgatar as que caíram no esquecimento, indo muito além da sextilha, do mote e da canção, os gêneros mais praticados pelos cantadores<sup>92</sup>. São vinculados a associações de cantoria e casas de cantadores e percorrem o país através de festivais e concursos, além de apresentações com cachês pré-definidos em diferentes ambientes, como teatros, universidades e outros eventos. Gravam discos, participam de filmes, programas de televisão e de rádio, enfim, trabalham em função de um grande circuito de cantoria profissional<sup>93</sup> (RAMALHO, 2000).



**Figura 17:** Capa do LP *A arte da Cantoria Vol. 4 Cangaço*, lançado pela FUNARTE em 1989, com participação de Miguel Bezerra em duas faixas. Xilogravura de Erivaldo Ferreira da Silva, dono de uma das bodegas da Praça dos Repentistas.



**Figura 18:** Encarte de fita K7 *Cantadores do Povo*, gravada por Miguel Bezerra e Natan Soares (Acervo Miguel Bezerra).

Com o desenvolvimento de muitas cidades no Nordeste nos últimos anos, o mercado de cantoria profissional naquela região consolidou-se com bastante pujança, proporcionando o retorno de muitos cantadores que se encontravam em outras regiões, sobretudo no Sudeste. Da mesma maneira, os que ficaram em São Cristóvão também se adequaram, minimamente, à nova realidade de contratos, cachês e horários pré-determinados. Dos que estão lá até hoje, Miguel Bezerra é o que mais se aproxima dos cantadores profissionais, visto que ele vende

<sup>91</sup> Entre os cantadores é consenso dizer que o poeta para ser considerado grande tem que dominar pelo menos vinte modalidades poéticas do improviso. O pesquisador Sebastião Nunes Batista, em *Poética Popular do Nordeste*, registra mais de cem.

<sup>92</sup> Não por acaso, estas são as modalidades mais presentes na Feira de São Cristóvão de hoje e por esse motivo, serão melhor explicadas mais a frente.

<sup>93</sup> Importante lembrar que em janeiro de 2010 foi sancionada pelo Poder Executivo a lei 12.198 que reconhece a atividade de Repentista como profissão artística, regulamentando a jornada de trabalho e incluindo o repente na lista de profissões da Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT), concedendo, assim, o direito à aposentadoria e aos mesmos benefícios dos demais trabalhadores brasileiros.

seus próprios discos de cantoria, participa de festivais e sempre é convidado para eventos culturais e comerciais, propagandas publicitárias e programas de televisão. Ele mesmo brinca com a situação, rindo do apelido que ganhou de seus companheiros devido a suas participações especiais nos meios de comunicação: garotinho da Globo<sup>94</sup>.

Assim, os cantadores de São Cristóvão acabaram entrando nessa dinâmica profissional, principalmente após a mudança da Feira para o Pavilhão, momento em que a prática do repente naquele espaço acabou reelaborada. Com efeito, as opiniões dos repentistas sobre o Centro de Tradições são contraditórias, de sorte que, tal como ocorre com Mestre Azulão, observa-se um equilíbrio entre argumentos prós e contras. Como o próprio Miguel Bezerra afirma, “(..) lá fora era bom... aqui dentro é bom de outra forma (Informação verbal)<sup>95</sup>. De fato, todos os poetas concordam que o CMLGTN proporcionou uma melhoria na higiene e na segurança da Feira. Ao mesmo tempo, ela regularizou o trabalho deles definindo os horários de apresentação dos cantadores, criando uma praça específica e concedendo um salário mínimo para mantê-los no espaço. Porém, as mudanças que *a priori* parecem positivas, não deixaram também de trazer alguns problemas.

Realmente, os cantadores hoje têm horários específicos que são respeitados por eles e pelos outros feirantes. Assim, apresentam-se nas noites de sexta e sábado, das 21h às 03h, e nas tardes de domingo, das 12h às 16h, embora Miguel Bezerra e José “Duda” Viana dispensem as sextas-feiras. Com uma tabela de horários regulada, os poetas não precisam mais se sacrificar noite adentro, esgoelando-se para serem ouvidos entre as pistas de dança e as barracas de discos da Feira, como faziam até os anos 2000. Atualmente, nos momentos destinados à cantoria, os comerciantes do entorno da praça baixam o volume dos seus sons a fim de que o já barulhento local não se torne inviável para o repente. Uma resolução, aliás, que veio a contornar um grande conflito que opunha artistas e vendedores de discos antes da transferência da Feira para o Pavilhão, como descreve Lucia Morales (1993). Se antes eles “cantavam no peito”, com a proliferação de potentes aparatos de som na Feira, a partir dos anos 80, os repentistas tiveram que recorrer a microfones e caixas de som para serem ouvidos. Ainda assim, devido à diferença econômica e material entre comerciantes e repentistas, Morales aponta que a disputa pelo espaço audível tinha uma nítida desvantagem para os últimos (1993: 148).

---

<sup>94</sup> Conferir Apêndice B.

<sup>95</sup> Entrevista de Francisco Miguel Bezerra (Bezerra do Ceará) concedida em 13 de novembro de 2011.





**Figura 19:** Ponto de cantoria na Feira de São Cristóvão antes da transferência para o Pavilhão. Em pé: o artesão Manuel Vitalino, filho de Mestre Vitalino, o cordelista Raimundo Santa Helena e Miguel Bezerra; sentados: Manoel Medeiros (Falecido) e Zé Duda (Acervo Miguel Bezerra, 18 abril de 1999).

Hoje, instalados na Praça dos Repentistas, os poetas sentem-se valorizados por ocuparem um local nobre no CMLGTN. Ponto central do Pavilhão, a praça acaba sendo, pela sua localidade, a “barraca mais visitada” – como eles costumam dizer – de todo o complexo. Certamente, uma grande referência para o Centro de Tradições e para a arte da cantoria no geral, pois, segundo o grupo, não há praça destinada ao repente semelhante no Brasil. Ao mesmo tempo, o fato de serem constantemente filmados e fotografados, sobretudo pela imprensa, também os fazem sentir-se prestigiados, mesmo que os visitantes, na maior parte das vezes, impulsionados pela facilidade tecnológica, estejam interessados em registrar o “exótico”, o elemento “folclórico” da Feira Nordestina. Justamente, é o que se pode perceber através do discurso de José “Duda” Viana:

Olha, naquela época... dificilmente, você aqui na feira era... filmado por alguém, retratado, poucas pessoas entrevistava você, porque também naquela época não tinha a modernidade que tem hoje em dia. Hoje, todo mundo tem um telefone celular que, com ele mesmo, entrevista você, filma você, grava você, e naquele tempo não tinha, naquele tempo quem possuía um gravadorzinho de pilha, daquele de bolso, era rico. Então naquele tempo pra o tempo de agora, agora tá mil por cento melhor. Porque agora todo mundo conversa com você, todo mundo te entrevista, todo mundo filma você com a autorização do cantador... A televisão te contrata pra você fazer isso, fazer aquilo, como eu mesmo por quatro ou cinco vezes, já me apresentei em vários canais de televisão aqui no Rio, com outro cantador. E naquele tempo

não existia isso... Então hoje, nós estamos sendo mais divulgados do que antigamente (Informação verbal, grifo nosso)<sup>96</sup>.

Pelos mesmos motivos que o levam a sentir-se bem conceituado, o cantador entende que o público da Feira hoje é melhor:

O público é... cem por cento melhor do que o público do passado. Porque antigamente, só quem gostava do nosso estilo de cantoria, era pessoas com a faixa etária assim de cinquenta anos pra frente, hoje até adolescente chega, estudante chega, presta atenção na gente, bate palma, escuta. Porque mesmo, até mesmo por isso, que os estudantes hoje, eles precisam do trabalho do cantador de viola, é tanto que nós cantamos em colégios faculdades essas coisas [...]. Então hoje, eu acho que hoje pra mim... como cantador de viola é bem melhor do que antigamente (Informação verbal, grifos nossos)<sup>97</sup>.

Seguindo a mesma linha, o repentista Zé Duda concorda que o novo público da Feira – composto em sua maioria por cariocas – atualmente é o que mais aprecia a cantoria e desta maneira, é muito mais atencioso. Porém, isso não representa necessariamente uma mudança positiva, pois, segundo ele, o repente hoje

tá mais morto pra o nortista que pra o carioca. O carioca hoje tá mais pobre do que o nortista [...]. Porque ele aprecia mais. Você pode prestar atenção que a gente brinca mais com os cariocas, tanto masculino quanto feminino, e eles são atenciosos. São gente boa. Porque primeiro só era o nortista que escutava (Informação verbal, grifo nosso)<sup>98</sup>.

Portanto, nota-se nas falas de Duda Viana e Zé Duda uma grande satisfação com o fato da população carioca e dos jovens se fazerem mais presentes hoje nas cantorias da Feira. No caso deste último, por se tratar do repentista mais antigo em atividade do local, essa sensação de acolhimento da cidade parece ser importante, principalmente para quem vivenciou durante tanto tempo o preconceito, o estigma, a humilhação, enfim, o lado mais frágil das lutas de forças entre cariocas e nordestinos. Aliás, é bastante curioso ele vincular a apreciação do repente ao fato do carioca estar mais pobre que os nortistas, associação que reforça a ideia de atrelamento da cantoria a uma cultura popular, mais rudimentar. Realmente, com tantos feirantes-empresários bem sucedidos no Centro de Tradições, os cariocas parecem mais pobres. Vale lembrar que o CMLGTN – apesar de possuir estrutura adequada e receber visitantes, do ponto de vista socioeconômico, mais ricos – é um grande espaço de lazer para famílias da Zona Norte e do subúrbio, portanto, majoritariamente de classe média. Sendo a

<sup>96</sup> Entrevista de José Viana (Duda Viana) concedida em 11 de dezembro de 2011.

<sup>97</sup> Ibidem.

<sup>98</sup> Entrevista de José Herculano dos Santos (Zé Duda) concedida em 22 de janeiro de 2012.

maior parte do seu público formada por essas famílias, compreende-se melhor o comentário do repentista.

Quanto a Miguel Bezerra, ele também afirma, inicialmente, que a cantoria no Centro de Tradições é melhor. Contudo, isso não se deve exatamente pela valorização dos poetas a qual se refere Viana, nem pela mudança do público ouvinte, e sim, pela melhoria das condições de trabalho:

Porque aqui tem a Praça dos Repentistas. A gente conseguiu até com a prefeitura um salário pra cada repentista, coisa que lá fora ninguém nunca conseguiu. Então atualmente eu acho melhor, que a gente tá... trabalhando menos. E lá fora a gente se esgoelava a noite toda pra poder... toda... não tinha horário... começava nove horas e entrava na noite... entendeu? Era muito, muito, muito sacrifício... muito bom, mas muito sacrifício. Então hoje em dia tem horário da gente chegar cantar... tal e tal, eu acho... eu acho melhor hoje em dia! Entendeu? Aqui tem a praça, tem o ponto de referência. Eu acho melhor. Mas, na época era bom demais lá fora, tudo bem (Informação verbal, grifo nosso)<sup>99</sup>.

De certa maneira, é interessante perceber nos discursos dos repentistas que a mudança para o Pavilhão, aparentemente, representou uma grande melhoria na arte do repente praticada na Feira de São Cristóvão. Seguramente, afirmações contundentes como “agora tá mil por cento melhor”, “como cantador de viola é bem melhor do que antigamente” e “eu acho melhor hoje em dia”, apoiam-se em critérios objetivos que ratificam a preferência dos cantadores pela configuração atual. No entanto, a opinião sobre o repente na Feira envolve também critérios subjetivos, de forma que à medida que eles discorrerem sobre as diferenças das cantorias de antigamente para os dias atuais, estes artistas deixam transparecer seus descontentamentos com o caminho pelo qual a profissão vem seguindo no Centro de Tradições. Descontentamentos estes diretamente relacionados ao empobrecimento das experiências coletivas e memoráveis vivenciadas por eles nesta nova realidade de CMLGTN.

Com efeito, apesar de hoje o carioca apresentar maior apreço pela arte da cantoria, do trabalho dos repentistas ter sido regularizado e da praça situar-se em uma localização privilegiada e apresentar uma estrutura apropriada para a acomodação de público e cantadores, a mudança da Feira para o Pavilhão proporcionou algumas modificações na prática do repente que não necessariamente melhoraram as condições dos poetas. A começar pela reunião de todos os repentistas no mesmo espaço, decisão que vai de encontro à antiga prática de haver vários pontos para a cantoria na Feira. Justamente, é essa a maior crítica que José “Duda” Viana faz à Feira de São Cristóvão nos dias atuais:

---

<sup>99</sup> Entrevista de Francisco Miguel Bezerra (Bezerra do Ceará) concedida em 13 de novembro de 2011.

Olha eu, eu acho bom... só que no tempo que a Feira era lá fora, você tinha mais espaço porque, aqui, só tem esse lugar aqui, só tem essa praça pra todos os cantadores cantarem junto ali. E quando a Feira era lá fora, cada cantador, cada dupla de repentista procurava uma barraca e pedia ao dono pra botar a caixinha de som lá. Aí uma dupla cantava nessa barraca, outra cantava naquela acolá e outro do outro lado, outro da outra banda... e aqui dentro olha, a única opção que você tem de cantar é somente nessa praça, porque se você fala com qualquer dono desse de restaurante ou até de barraquinha mesmo, eles num consente, eles num bota mais cantador de viola pra cantar nos estabelecimentos deles [...]. Lá fora, eles deixavam o cantador de viola cantar nas barracas deles, pra chamar fregueses pra eles. E aqui dentro eles num precisa, porque aqui é ambiente fechado, tem restaurante aí que as portas são fechadas, no ar condicionado e tudo, eles já têm uma freguesia certa, entende? Aí nem precisa pra isso [...]. Então, aqui dentro nós temos mais segurança, nós temos mais segurança aqui dentro, agora no... pra você cantar [...], eu preferia quando era lá fora. Porque cada qual tinha uma opção, num era todo mundo aglomerado. Cinco, seis que teve lá fora, tinha época que tinha dez cantadores aqui, aí formavam cinco duplas. Cada uma dupla cantava num lugar... pois é. E aqui não, aqui tem que ser todo mundo no mesmo lugar (Informação verbal, grifo nosso)

100

Assim, nota-se na fala de José Viana uma contradição retórica comum entre repentistas da Feira, de achar que atualmente a cantoria é melhor, embora, para cantar, eles prefiram como era antes. Ou seja, lamentam a perda qualitativa das cantorias – o que diminui o sentido das mesmas –, e conformam-se com os benefícios profissionais oferecidos pelo Centro de Tradições. Fato que nos permite supor que para este grupo, as condições de trabalho são mais importantes que a qualidade efetiva da cantoria. Ao mesmo tempo, percebe-se uma contradição na própria dimensão espacial da Feira no que diz respeito ao lugar da cantoria. Se por um lado o projeto do CMLGTN propôs uma praça bem localizada e com estrutura adequada para as apresentações, valorizando a arte do repente no contexto do Centro de Tradições, por outro se observa a insatisfação do cantador com a reunião de todos seus colegas em um só lugar, diminuindo a arrecadação financeira. Observa-se também certo ressentimento dos poetas com os feirantes – sobretudo os donos dos restaurantes – que, por não precisarem mais deles, não viabilizam outros locais para o repente. Isso fica bastante claro na opinião de Miguel Bezerra que, em uma passagem de sua entrevista (não transcrita aqui) afirma que a praça está “largada” porque os organizadores e alguns barraqueiros não se identificam tanto com a arte do repentista. Justamente, a questão da cobertura da praça, discutida anteriormente, ilustra bem esse julgamento do poeta, muito embora ela se encontre com a nova decoração, mais próxima do desejo dos cantadores.

---

<sup>100</sup> Entrevista de José Viana (Duda Viana) concedida em 11 de dezembro de 2011.

O fato é que, mesmo apresentando uma praça de repentistas sem igual no Brasil, a cantoria da Feira vem enfrentando algumas dificuldades. Com efeito, se na ocasião da criação do CMLGTN havia dez cantadores na praça, hoje, regularmente, ela apresenta apenas cinco, todos com mais de cinquenta anos: Miguel Bezerra (61), Zé Duda (79), Elias Cabral (71), Zé Sinval (67), José Viana (56)<sup>101</sup> e, de vez em quando, Moisés Belarmino (53), cantador que por trabalhar em um condomínio no bairro do Flamengo, nem sempre vai a São Cristóvão. Percebe-se, assim, uma diminuição e um envelhecimento considerável dos integrantes do grupo, fato que aponta para uma não renovação da atividade. É evidente que as modificações na Feira de São Cristóvão não são os únicos fatores que justificam esses dados, afinal, existem muitos outros motivos que devem ser levados em consideração, como o falecimento de alguns poetas e a volta para o Nordeste de outros, uma tendência, aliás, bastante forte nos últimos anos, como aponta o Censo 2010<sup>102</sup>.

No entanto, há de se destacar que a configuração atual do repente na Feira não é mais atrativa para os artistas como antigamente, de modo que se observa a diminuição e o envelhecimento do grupo. Aliás, com relação a esta última informação, Ribeiro (2005) já a assinalara como uma característica geral da Feira, pois, à época de seu estudo, a idade média dos feirantes era de quarenta e cinco anos, sendo que os maiores de cinquenta – caso dos repentistas hoje – representavam quase 30% do CMLGTN. Não por acaso, o último repentista a chegar à Feira foi Elias Cabral, que se mudou para o Rio em 2008 por motivos médicos, já com mais de sessenta anos. Em contrapartida, o último a sair foi Tarinho Rodrigues, há cerca de um ano, quando voltou para sua terra natal antes de conceder entrevista para o presente trabalho.

Por outro lado, além do envelhecimento do grupo, observa-se também a ausência de cantadores mais jovens, fato que sugere um problema geracional, causa direta da dificuldade de renovação do repente no Campo de São Cristóvão. Justamente, se compreendermos a cantoria como uma arte artesanal – tal como Walter Benjamin (1987) entendia a arte de narrar –, perceberemos que, geralmente, este ofício é transmitido dentro do próprio seio familiar. De fato, boa parte dos cantadores nordestinos aprende a gostar e praticar o repente ainda na infância, antes mesmo de ir à escola, com seus pais, tios, irmãos ou outro familiar chegado à

---

<sup>101</sup> Antes da revisão final deste trabalho, José “Duda” Viana faleceu em decorrência de cirrose. Porém, optamos por preservar o texto conforme escrito, ainda antes de seu falecimento.

<sup>102</sup> “A migração entre regiões do país perdeu intensidade na última década, e estados do Nordeste, além de reter população, começaram a receber de volta os que deixaram seus estados rumo ao centro-sul do país”. Nordeste é região com maior retorno de migrantes, segundo IBGE. *G1*, São Paulo. 15 jun. 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/brasil/noticia/2011/07/nordeste-e-regiao-com-maior-retorno-de-migrantes-segundo-ibge.html>>. Acesso em: 10 mar. 2012.



poética (TAVARES, 2008). No caso específico dos repentistas da Feira, apenas a metade afirma pertencer a famílias de cantadores, mas todos são unânimes em dizer que tiveram algum parente próximo, ou vizinho, ou amigo familiar que os iniciaram na prática do improviso. Contudo, quando o assunto se refere a seus filhos, apenas um afirma ter improvisadores na família e mesmo assim, é somente porque eles não moram no Rio de Janeiro, e sim, na Paraíba. Portanto, uma problemática grave se apresenta no CMLGTN, visto que o repente parece não estar sendo assimilado pelas gerações mais jovens, o que põe em xeque a própria existência desta arte poética. Não apenas em São Cristóvão, mas em toda a cidade do Rio de Janeiro. Zé Duda, por exemplo, pai de vinte e oito filhos, afirma que nenhum segue a mesma carreira do pai. Um destino para seus filhos, aliás, não desejado pelos cantadores, pois estes acreditam – e trabalham duramente para isso – que seus filhos devam estudar para se tornar “doutores”.

Com efeito, outro indício de insatisfação com a cantoria da Feira é perceptível no discurso do mesmo Zé Duda, quando ele afirma que o repente “tá mais morto pra o nortista que pra o carioca”. Ora, mesmo que esse poeta procure elogiar o público carioca, como os outros também o fazem, fica claro em suas palavras que o fim da identificação dos “nortistas” da Feira com o repente é uma grande problemática, afinal, enquanto arte poética culturalmente vinculada ao Nordeste, a cantoria – por suas características interativas entre narradores e ouvintes – necessita de um público que goste, aprecie e compreenda os valores intrínsecos a ela. Desta maneira, retorna-se mais uma vez à questão do *habitus* sertanejo, indispensável para a fruição poética do repente. Isto é, da mesma maneira que o poeta precisa de uma criação cultural e ambiental específica para o seu desenvolvimento como repentista – eis aqui uma das explicações para os filhos dos cantadores não darem continuidade à tradição poética familiar –, a existência de um público que compartilhe desse *habitus* é condição primordial para a realização da cantoria. Do contrário, a manifestação torna-se uma exibição esvaziada, descontextualizada, atemporal, mero espetáculo folclórico para entreter consumidores. Precisamente, a pesquisadora Elba Braga Ramalho explica em estudo realizado no estado do Ceará como costuma ser o público habitual dos cantadores:

Integrados pela identidade com o mundo rural, pelo linguajar específico da região, pelos hábitos comuns de convivência social, pela relação com a natureza, pelos mesmos sentimentos da religiosidade e da moral tradicional cristã, os ouvintes da Cantoria comportam um universo muito heterogêneo em termos de *status* social, mas conseguem manter-se unificados diante dos poetas cantadores, certamente porque eles lhes representam, simbolicamente, a memória viva de sua cultura (2000: 90).

Evidentemente, esta já não é mais a plateia predominante na Feira de São Cristóvão. De fato, embora ainda se perceba a presença de migrantes – e agora turistas – nordestinos que se identificam com o repente, o público da Praça dos Repentistas é composto, majoritariamente, por visitantes que estão mais dispostos a comer e dançar do que admirar os cantadores<sup>103</sup>. Isto demonstra, na realidade, que a sensação transmitida pelos poetas de ser a praça a “barraca” mais visitada da Feira é – pelo menos em parte – ilusória, visto que a maioria dos ouvintes que passam por ela não costuma prestar mais de quinze minutos de atenção aos improvisos poéticos dos cantadores. Ou seja, a Praça dos Repentistas é mais um local de passagem do que de destino para os visitantes do Centro de Tradições.

Com efeito, o repentista Elias Cabral comenta que uma das grandes diferenças que ele observa entre a cantoria de São Cristóvão e as de Maceió, cidade onde morou durante muito tempo, é que na capital de Alagoas as pessoas vão a elas já cientes do que encontrar. Assim, pedem motes (temas pré-determinados de um, dois, três ou quatro versos sobre os quais os cantadores desenvolvem a glosa); canções (poemas decorados sem fórmula determinada e de metrificacão variada (BATISTA, 1982)); e improvisos que versem sobre vaquejadas, sentimentos, dentre outros temas caros àquelas pessoas. Ao mesmo tempo, o dono da casa ou do estabelecimento em que acontece a cantoria cobra do público que deposite na bandeja ou na caixinha as “pagas” para os cantadores. De modo geral, esse é o funcionamento das chamadas cantorias de bandeja país afora.

No caso da Feira é diferente porque o público não faz os mesmos pedidos aos cantadores. Ou melhor, não como nas cantorias de pé-de-parede, como são conhecidas as apresentações em sítios, casas, bares ou qualquer outro lugar que represente uma cantoria não profissional. Em São Cristóvão, o povo no máximo solicita aos repentistas que realizem algum improviso sobre um amigo ou algum familiar que esteja presente ou então sobre o seu time de coração. Mas não fazem qualquer exigência com relação à modalidade poética a ser empregada pelo repentista. De fato, raramente surge alguém disposto a solicitar e pagar por algum gênero da cantoria como um desafio, um martelo agalopado, um mourão voltado, um galope à beira-mar, uma toada de Brasil caboclo, toada Brasil de pai Tomás, Coqueiro da Bahia, um Quero um boi amarrado no pé da cajarana, uma gemedeira, um quadrão, uma

---

<sup>103</sup> É interessante notar que o público das cantorias difere dependendo do dia e do horário. As sextas e sábados, quando o repente acontece à noite, a presença de nordestinos é muito maior, proporcionalmente, do que aos domingos, quando a Feira transforma-se em um programa rotineiro para muitas famílias cariocas. Isso é refletido nos ganhos dos poetas que afirmam ganharem mais no sábado, ainda que o fato de se apresentarem por mais horas do que no domingo possa justificar, também, essa maior quantidade. Por outro lado, a duração maior das cantorias à noite pode também ser resultado da presença de mais nordestinos no recinto. O fato é que quando o público está fraco, eles saem mais cedo da Feira, o que não acontece no domingo à tarde, quando cantam “religiosamente” até às 16h.

canção ou mesmo um mote, enfim, alguma das numerosas modalidades da arte do repente. Do mesmo jeito, não é comum o público – que em sua maioria, não compartilha dos códigos da cantoria – depositar a “paga” por espontânea vontade em reconhecimento ao espetáculo. À exceção, é claro, de alguns frequentadores fiéis da Praça dos Repentistas que sempre oferecem grandes quantias pelo trabalho dos poetas, e de alguns poucos e eventuais ouvintes que compreendem e prestigiam esta arte poética, contribuindo, portanto, sem o cantador precisar pedir.

Obviamente que essas particularidades da cantoria na Feira de São Cristóvão são refletidas na produção poética dos repentistas. Justamente, o que se observa no CMLGTN é a prática quase que invariável da cantoria de elogio, isto é, uma qualidade da cantoria de bandeja que induz os poetas-músicos a comunicarem-se pessoalmente com a plateia, muitas vezes solicitando à mesma que contribua financeiramente com a bandeja, no caso, a “caixinha”. Nesse sentido, cabe ressaltar o papel importante que o dinheiro tem na intermediação comunicativa que se processa entre cantadores e seu público. Justamente, enquanto forma de retribuição, de reconhecimento, de aplauso pelo improviso cantado, o dinheiro guarda o sentido tradicional que representa a maneira como se opera a sobrevivência do artista. Seguramente, os cantadores veem nas pagas um estímulo à inspiração. O repentista é um profissional que sobrevive da arte, enquanto que a plateia a enxerga simplesmente como forma de lazer. Assim, estabelece-se um intercâmbio pré-definido de interesses, que passa a ser regido por meio do dinheiro. Trata-se de um acordo em que ambas as partes já dominam previamente os códigos, não havendo a necessidade de se firmar contratos ou de se cobrar uma quantia fixa pela apresentação. Deste modo, na cantoria de bandeja, cada um dá o que pode (RAMALHO, 2000).

Porém, já que boa parte do público da cantoria no Centro de Tradições não compartilha desses códigos, e, portanto, não contribui voluntariamente, os repentistas se sentem obrigados em suas baionadas (cada apresentação dentro da cantoria), a criar versos direcionados ao público com o objetivo de extrair a maior quantidade de pagas possível. Desta maneira, observa-se neles uma extrema habilidade em aliar raciocínio rápido, criatividade e a capacidade de converter o elogio em dinheiro. Justamente, é o que se pôde perceber em uma baionada registrada entre Elias Cabral e Zé Duda, em que os poetas utilizaram-se de sextilhas

– estrofes de seis versos com sete sílabas poéticas<sup>104</sup> cujos versos pares rimam entre si –, a modalidade mais comum na arte da cantoria nordestina:

Elias Cabral: Criança pra todo lado  
É papai observando  
É avô, é filho, é neto  
Perto, se aproximando  
Mas a caixa tá vazia  
E nada aqui foi botando

Zé Duda: O careca me escutando  
Ô careca venha cá!  
E o papai da criança,  
Pois também não deixa lá  
Que na caixa do poeta  
Cada um mais um dará

Elias Cabral: E eu tenho que esperar  
A paga desse senhor  
E um moço de nobreza  
Que chega nesse setor  
O homem daquela idade  
Paga bem a cantador

Zé Duda: O careca de valor  
Pois ele pagou por dois  
Obrigado àquele que  
Não deixou para depois  
Pra completar meu feijão  
E também comprar meu arroz  
(...)<sup>105</sup>

É interessante perceber no diálogo entre os poetas a parceria firmada por eles a fim de convencer o espectador selecionado a contribuir com a “caixinha”. Sem dúvida, esta precisa ser uma tarefa conjunta, pois, no final das contas, o resultado das pagas será dividido entre todos. Desta maneira observa-se que os improvisos dos poetas apoiam-se uns sobre os outros, não apenas nas pessoas a quem eles estão se referindo, mas também nos versos. Isso fica claro na performance, quando ambos selecionam um ou mais ouvintes para dedicar seus versos, apontando e olhando fixamente para eles; como também na “deixa”, a ligação entre os versos dos cantadores. Como é possível perceber na situação descrita, todo primeiro verso da estrofe rima com o anterior, no caso, o último cantado pelo companheiro. Esse é um atributo da cantoria que visa garantir a integridade do improviso, evitando que o poeta apresente um verso decorado, algo completamente reprovável entre os repentistas. Exceto, é claro, quando

<sup>104</sup> As sílabas poéticas não se confundem com as gramaticais. Elas necessitam de elisões das gramaticais, para melhor acomodação do ritmo poético. Sua contagem alcança a última sílaba tônica de cada verso, enquanto que as gramaticais constam do total de sílabas existente no verso (RAMALHO, 2000: 63).

<sup>105</sup> Cantoria realizada no dia 25 de setembro de 2011.

se trata de uma canção, uma modalidade sem rigidez métrica em que apenas um cantador declama.



**Figura 20:** Elias Cabral e Zé Duda na Praça dos Repentistas. Foto: Vitor Rebello, 25 setembro de 2011.

Uma vez conseguida a paga, os cantadores procuram enaltecer a pessoa que contribuiu para a cantoria, cobrindo-a de valorosos elogios. Na sequência, às vezes na mesma sextilha em que há o agradecimento, os poetas iniciam um novo pedido, escolhendo mais alguma pessoa da plateia:

Zé Duda: Uma paga decidida  
Veio da mão do cidadão.  
Gostei da presença dele  
Também mostra educação  
Porque chegou na minha casa  
E ajudou no meu rojão

Elias Cabral: Homem que tem formação  
Tem aquela qualidade  
Sua presença me honra  
E sua educabilidade  
Corrigindo na classe  
De nossa sociedade

Zé Duda: E agora essa da idade  
Com bondade me ajudou  
E muito obrigado àquela  
Que uma ajuda deixou  
E aquele papai sentado  
No banquinho'inda não chegou  
(...) <sup>106</sup>

<sup>106</sup> Cantoria realizada no dia 25 de setembro de 2011.

Pois, assim segue a cantoria, com os poetas elogiando e agradecendo aos visitantes que escutam e observam curiosos, sequer se dando conta da métrica equivocada realizada pela dupla. Erros perceptíveis nos versos “Veio da mão do cidadão”, “porque chegou na minha casa” e “no banquinho’ inda não chegou”, com oito sílabas; e no verso “corrigindo na classe”, com seis sílabas, onde segundo os parâmetros da sextilha, deveriam haver sete. Precisamente, na Feira não encontramos o mesmo público exigente de outras cantorias, de modo que os gaguejos e os erros de métrica e rima passam despercebidos pela plateia, que contribui, mesmo assim, com dois, quatro, cinco ou dez reais, sendo raros os depósitos acima dessa quantia. Contudo, o que não passa despercebido pelos repentistas é a paga mal feita, aquela que se confunde com esmola, a maior ofensa que um cantador pode receber. Sobre este tema, Elias Cabral, um cantador mais comedido, prefere achar que a paga mal feita é uma crítica, ou então, o resultado da não compreensão da arte da cantoria por parte do público. Já Miguel Bezerra, acredita que quem paga mal, além de não entender o repente, é avarento mesmo, pois tem condições de oferecer quantia melhor, mas não o faz:

[...] é porque tem gente que tá escutando, tem boa aparência, chega, bota cinquenta centavos. Aí o cantador reclama porque... fica pensando que o cantador tá pedindo esmola. Não é esmola. Ali a gente tá pedindo uma ajuda... de lei, de custo de vida e tal e tal. Tem nada a ver com esmola... Apresentando uma arte [...]. Acho que a pessoa que tá num público, numa praça cheia de gente, pode dar ao menos dois reais, o cantador já fica satisfeito. Agora, chegar e botar uma moedinha de dez centavos... eu jogo.... consigo pegar a moeda e jogar de volta no cara. Acontece muito isso, comigo. Por quê? Ele tá pensando que ele tá... a maioria dos cantadores não tá precisando de tanto daquilo não (Informação verbal)<sup>107</sup>.

Definitivamente, a paga mal feita é vista como um grande insulto ao trabalho dos cantadores. Apesar de a situação financeira variar de cantador para cantador – se levarmos em consideração outros rendimentos além da bandeja e do salário da Feira (que às vezes atrasa), como aposentadorias, vendas e apresentações em outros lugares –, esses artistas não são paupérrimos, andrajosos, semifamintos e errantes como descrevera Câmara Cascudo (1984b:127). Certamente, embora uns tenham melhores condições econômicas que outros<sup>108</sup>,

<sup>107</sup> Entrevista de Francisco Miguel Bezerra (Bezerra do Ceará) concedida em 13 de novembro de 2011.

<sup>108</sup> Este trabalho optou por não revelar a condição financeira de cada repentista, e sim realizar um comentário geral sobre o tema. Precisamente, na Feira de São Cristóvão o cantador que possui a menor renda, somando todos seus rendimentos, diz ganhar em torno de mil reais. Já o cantador que possui melhor condição financeira, ganha entre três e cinco mil reais, dependendo da época do ano. Em geral, quando se aproximam os festejos de São João, em junho, todos eles ganham mais. Outro elemento importante que revela o nível socioeconômico dos repentistas é o local de suas residências. Dentre eles, somente um cantador mora na Zona Sul, região mais rica da cidade, e isso se deve somente por ele viver no prédio onde trabalha. Todos os outros moram em localidades mais distantes da Feira de São Cristóvão, nas cidades da zona metropolitana do Rio de Janeiro, principalmente

nenhum deles vive à margem da pobreza, de modo que as pagas muito baixas são consideradas verdadeiras ofensas ao poeta e à arte do repente. Com efeito, além de “devolver” a moeda, como Miguel diz fazer, eles consideram a “resposta no verso” a melhor forma de replicar o insulto. É exatamente esse o caso dos versos que se seguem, criados em uma situação dessa natureza, durante uma baionada entre Miguel Bezerra e Moisés Belarmino. Na ocasião, a praça se encontrava cheia quando o filho de um casal depositou na caixinha alguns poucos trocados. Indignados, os poetas iniciaram uma sequência de improvisos visando atingir os “pontos fracos” do pai. No caso, sua baixa estatura e a beleza de sua mulher:

Miguel Bezerra:     Ô que dinheiro mirrado  
                             Garotinho que trouxeste  
                             Se for filho da loirona  
                             Bonita que só a peste  
                             Moça largue esse baixote  
                             Chifre esse cafajeste

Moisés Belarmino: Ah, se um cabra do Nordeste  
                             Cabra que tenha dinheiro  
                             Largue esse cabra de mão  
                             Que esse bicho é presepeiro  
                             Que não arregua uma grana  
                             Nem pra pagar violeiro

Miguel Bezerra:     Esse baixo é presepeiro  
                             Me pagou sem ter conceito  
                             Mandou só umas moedas  
                             E ela dum corpo bem feito  
                             Perdeu a vida casando  
                             Com um baixote desse jeito

Moisés Belarmino: O careca de respeito  
                             Ô cidadão educado  
                             Já esse outro baixinho  
                             Não é tão civilizado  
                             Homem pequeno só presta  
                             Mesmo, pra levar recado

Miguel Bezerra:     Mão de vaca desgraçado  
                             É o diabo desse baixote  
                             Se ainda não levou chifre  
                             Eu peço à loira que bote  
                             Chifre na cabeça dele  
                             Pra se enroscar no cangote

Moisés Belarmino: Moça largue esse baixote  
                             Deixe ele no sofrimento  
                             Esse baixote não é  
                             Nessa festa, cem por cento

Homem pequeno só presta  
Pra botar carga em jumento  
(...)

Miguel Bezerra: Uma loira tão sadia  
Bonita, do cabelão  
Com um baixote feio desse  
Moça, arranje um Ricardão  
E bote um chifre nesse corno  
Das pontas encostar no chão

Moisés Belarmino: Se faltar um Ricardão  
Tem aqui um violeiro  
Minha mulher tá no Nordeste  
E eu tô no Rio de Janeiro  
Cuidado cabra de óculos  
Pra não entrar em desespero

Miguel Bezerra: Já chegou outro parceiro  
Pegou a loira e beijou  
O chifre que eu encomendei  
O baixote já levou  
E vai continuar levando  
Aprender a pagar meu show  
(...) <sup>109</sup>

Impulsionados, aparentemente, pela raiva que situação causara e pela disputa de quem conseguia arrancar mais gargalhadas dos espectadores, a cantoria acelerava à proporção que os versos iam sendo criados. O ritmo cada vez mais veloz com que os improvisos eram feitos criava mais expectativa no público que, por sua vez, só aumentava. O homem a quem eram destinados os versos, mantinha-se em pé, prestando atenção nas criações e disfarçando o constrangimento, por vezes esboçando sorrisos. No fim, quando os cantadores, completamente empolgados, praticamente já não esperavam mais o outro terminar para iniciar os seus versos, eles se deram por satisfeitos, encerrando o desafio de quem conseguia insultar melhor o visitante “avarento”. Em resumo, os poetas se aproveitaram de uma situação desfavorável para empolgar o público com sextilhas bastante engraçadas – por vezes machistas – e depreciativas sobre o mau pagador. O retorno veio em sonoras risadas que resultaram em uma situação inconveniente para o “baixote” e em contribuições para a “caixinha” dos cantadores de outras pessoas que, talvez temendo serem as próximas “vítimas” ou simplesmente por terem gostado dos versos, sentiram que deveriam pagar.

Com efeito, ocorrências como essas – em que o visitante não compreende o funcionamento do sistema de pagas – hoje em dia são bastante comuns, sendo que muitas

---

<sup>109</sup> Cantoria realizada no dia 25 de setembro de 2011.



vezes as pessoas nem se dão conta ou não compreendem por que os cantadores estão reclamando delas, tamanha falta de sintonia com o repente. Este parece ser um tipo de situação recente, sendo resultado das mudanças que a Feira de São Cristóvão vem sofrendo, sobretudo no que diz respeito ao público. Uma mudança não muito bem vista por Miguel Bezerra:

Aí o público de cantoria, o nordestino gosto... que gosta mesmo, diminuiu mais da metade. Lá fora tinha mais. Esse público nordestino, bebedor de cachaça, provador... entendeu? Aqui tem mais gente da classe alta, da classe média, da Zona Sul, que lá fora não tinha tanto. Só que esse pessoal é pior do que o... grosso, ralé. Porque o ralé, se ele tiver com vinte reais no bolso, ele gasta dez com cachaça e dá dez pro cantador. O ricaço da Zona Sul, não. Ele dá dois contos e acha que deu muito, entendeu? (Informação verbal)<sup>110</sup>.

Definitivamente, uma prática bastante diferente de outras épocas, sobretudo nos primeiras décadas de cantoria na Feira, quando os poetas ainda se apresentavam vestidos de terno e gravata – portando-se, assim, com “dignidade” – sem a necessidade de pedir, pois como explica Zé Duda, era o próprio público que solicitava os improvisos e pagava por eles. Inversamente, hoje os poetas se veem praticamente obrigados a solicitar ao público que contribua com a cantoria, e para tanto, precisam estar sempre atualizados com o que está se passando no mundo a fim de ampliar seus conhecimentos, o que possibilita versejar com mais pessoas, sobre mais temas. Pelo menos, isso é o que Moisés Belarmino comenta em sua entrevista, definindo os cantadores como grandes generalistas:

A cantoria hoje tá muito atualizada. Os cantadores do passado eram muito desatualizados. Eles liam muito aquelas histórias antigas. Era Bíblia Sagrada, histórias de Carlos Magno, história geral, curiosidade, essas coisas. Hoje, devido à internet, então, a gente tem que tá atualizado com a internet pra gente saber o que que se passa no mundo, porque hoje qualquer criança... qualquer criança hoje sabe de tudo, né? [...] Hoje, a cantoria mudou muito, porque a evolução do tempo levou a isso, né? A tecnologia fez o cantador subir. Nós somos obrigados a assistir repórter, a ver televisão, a ver novela que também é cultura, entendeu? Assistir filme, acompanhar futebol, Fórmula 1, tudo. A gente tem que tá atualizado... todo mundo tá atualizado com isso. A internet tomou conta do mundo. Então nos temos que estar atualizado com o mundo (Informação verbal)<sup>111</sup>.

Mais do que atualizados, esses artistas precisam falar, dentro da arte poética do repente, a mesma linguagem de seus espectadores. Assim, os tradicionais temas bíblicos ou as histórias mais clássicas da tradição oral nordestina, e mesmo as referências ao Nordeste sertanejo cedem espaço para atualidades. É o passado sendo substituído pelo presente. A

<sup>110</sup> Entrevista de Francisco Miguel Bezerra (Bezerra do Ceará) concedida em 13 de novembro de 2011.

<sup>111</sup> Entrevista de Moisés Belarmino de Araújo concedida em 26 de fevereiro de 2012.

memória pelo agora. Desta maneira, a cantoria se moderniza, agregando à tradicional cultura sertaneja, novos elementos que, se não chegam a quebrar a harmonia de certos aspectos estéticos da cantoria, tais como rima, métrica e oração, desdobram seus gêneros, retrabalha, recodifica, reelabora novos temas e esboça novos contornos no pensamento poético (CARVALHO, 1991: 52-53). Precisamente, é esta adaptação a novos valores que se observa no embate a seguir, em que a dupla de cantadores discorda, dentro do próprio improvisado, do tratamento mais adequado para lidar com o público. Na ocasião, uma família inteiramente negra – pai, mãe, filhas e avó –, aparentemente carioca, para para escutar por alguns instantes os repentistas. Um pouco tímidos, observam de longe os improvisos quando Duda Viana os percebe e direciona simpaticamente seus versos à matriarca da família:

Duda Viana: Miguel, eu te quero bem  
Olha aquela vovozinha  
Uns oitenta de idade  
É meio pequenininha  
A mãe daquele negão  
Que é nosso camaradinha

Miguel Bezerra: É bonita essa neguinha  
Vovó que perante está  
Seu cabelo ficou branco  
Que eu tô notando de cá  
E preto pintando o cabelo  
Já tem noventa pra lá

Como a resposta do segundo não foi exatamente como o primeiro esperava, já que este não compartilhou da mesma simpatia, empregando, inclusive, termos que naquele momento soaram um pouco pejorativos, Viana pensa um pouco – dentro dos limites temporais extremamente rápidos da cantoria – e tenta desconstruir qualquer tipo de mal entendido que seu companheiro pode ter criado. No entanto, neste embate retórico-ideológico-poético rapidamente improvisado, Miguel Bezerra não apenas confirma o preconceito, como também o justifica pelo resultado da paga. Isto é, dentro do próprio repente, o poeta esclarece que se houver necessidade, ele se utiliza dos artifícios que lhe convier – dentre eles o preconceito – a fim de intimidar o espectador:

Duda Viana: Vi Isabel acabar  
O tempo da escravidão  
O povo fala de preto  
Porém eu não falo não  
Que preconceito de cor  
No Brasil é ilusão

Miguel Bezerra: Eu falo sim, meu irmão  
Se ele não pagar direito  
Já que ele é preto, ele é rico  
Tem que se dar o respeito  
E se não pagar falo tanto

## Que até uso o preconceito

A família, que até aquele momento ainda não havia contribuído, não aparentava desconforto com a situação, achando até engraçado os repentistas estarem improvisando sobre ela. Por sentir-se homenageado – ou talvez intimidado, é difícil saber –, o pai envia por uma de suas filhas o dinheiro pedido pelos cantadores que ainda se encontravam discutindo sobre o uso da discriminação naquele contexto:

Duda Viana: Eu não tenho preconceito  
E eu sei que ele acredita  
Nem com uma mulher feia  
Nem com uma mulher bonita  
E quem vem na cantoria  
Aqui é porque acredita

Miguel Bezerra: Pela pretinha bonita  
Verdadeira maravilha  
Ele mandou cinco contos  
Pra pagar minha sextilha  
O pai não veio, mas mandou  
O dinheiro pela filha  
(...) <sup>112</sup>

Assim, o que se observa neste debate é a preocupação de Duda Viana em não ser preconceituoso com a família que os estava assistindo, fato que demonstra perfeitamente a leitura que o poeta faz da situação, procurando então, não destratar os espectadores com o uso de termos pejorativos e estigmatizantes. Por outro lado, Miguel Bezerra usa de uma estratégia diametralmente oposta, valendo-se do preconceito para convencer a família a contribuir com a caixinha. Uma tática, neste caso, de intimidação que nem sempre funciona e que é criticada por seus companheiros. Cabe ressaltar também o entendimento por parte dos cantadores de que a família, por ser negra e apresentar-se “bem-vestida”, é considerada rica e, portanto, perfeitamente capaz de pagar pelos improvisos poéticos. Justamente, depois de efetuado o pagamento, Miguel Bezerra muda o tom, agradecendo à família através de elogios à filha que fez o depósito. Com a mudança contextual da cantoria, ele utiliza-se de termos sinônimos aos utilizados antes, porém, de maneira positiva e carinhosa.

Outro elemento relevante observado neste e em outros exemplos, diz respeito ao uso pelos pais das crianças como portadores das pagas. Fato que demonstra, primeiramente, o clima familiar da Feira de São Cristóvão aos domingos. Conforme já mencionado anteriormente, a Feira configura-se como o maior equipamento urbano de lazer da América Latina, e como tal, tornou-se um dos principais destinos de lazer para as famílias do Rio de

---

<sup>112</sup> Cantoria realizada no dia 4 de março de 2012.

Janeiro, especialmente aos domingos. Em segundo lugar, a atitude sugere também que o incentivo paterno para que as crianças depositem a paga na caixinha dos cantadores é, de certa maneira, uma atitude pedagógica da parte daqueles, pois, através deste gesto, transmite-se aos jovens o entendimento do dinheiro para a família e o reconhecimento dos poetas como artistas. Ou o não reconhecimento, em caso da remuneração ser pequena ou simplesmente ignorada. Enfim, situações que demonstram o contexto urbano e multicultural da cantoria na Feira de São Cristóvão, capaz até de contrastar as posições dos poetas sobre determinados temas – no caso o preconceito de cor – que supostamente, devido à criação parecida de ambos, deveria ser a mesma.

Divergências à parte, o fato é que esse estilo de cantoria atual – a cantoria de elogio – não é exatamente o que mais agrada os cantadores do Centro de Tradições, de modo que a sensação que eles dizem ter é de que se trata de um mal necessário. No entanto, do ponto de vista financeiro, é bem mais interessante que eles realizem esse tipo de apresentação, como explicou José “Duda” Viana ao ser perguntado sobre qual tipo rende mais:

É a cantoria de elogio. Porque olha você passa cinco seis minutos cantando uma canção, a pessoa vai te dá cinco reais, pela aquela, durante cinco, seis minutos. E durante cinco, seis minutos quando a feira está boa, você chega a ganhar cem conto, como essa noite. Essa noite dentro de dez minutos, cantando elogiando o povo... durante dez minutos.. é, eu cantando com Elias Cabral, nós fizemos um baião de cento e quarenta reais. Miguel cantou uma hora com Zé Sinval elogiando o povo, ele ganhou trezentos e sessenta reais em uma hora de cantoria. Então você cantando, elogiando as pessoas é melhor do que você atender pedidos. Porque vamos dizer, você me pede um mote, naquele mote a gente canta cinco seis minutos, aí você vai no máximo dá dez reais, entendeu? Então se você passa esse tempo, você passa o cantador... o tempo que passa fazendo um pedido, se for elogiando o povo você ganha cem por cento a mais (Informação verbal)<sup>113</sup>.

Como é possível perceber na fala de Viana, o elogio é uma estratégia necessária para a sobrevivência do repente na Feira, cujas (re)memorações das canções e das histórias tradicionais nordestinas são cada vez mais raras. Uma situação explicada pelos poetas através dos próprios improvisos direcionados ao público. Como os versos seguintes, realizados em um dia de pagas escassas, demonstram:

Miguel Bezerra: Mas a nossa cantoria  
 Tá bonita e inspirada  
 Só que a turma desta praça  
 Está mal acostumada  
 Se a gente cantar bonito  
 Termina sem ganhar nada

<sup>113</sup> Entrevista de José Viana (Duda Viana) concedida em 11 de dezembro de 2011.

Duda Viana: Tá certo meu camarada  
 Eu não vou me retrucar  
 Que cantoria de feira  
 Se o cantador não chamar  
 Não arranja um só centavo  
 Para o café tomar  
 (...) <sup>114</sup>

Precisamente, essa característica de “pescaria”, como se refere o cantador Elias Cabral, insatisfaz os repentistas que ali estão. Não por acaso, todos dizem em algum momento gostar mais das cantorias de antes da mudança para o Pavilhão, quando a relação com o público era mais próxima e eles sentiam-se mais libertos para cantar em outras modalidades e evocar lembranças em comum. Enfim, eles mesmos se contradizem na opinião sobre a Feira de São Cristóvão, ora afirmando que o repente hoje é melhor, ora afirmando o contrário. Isto é, se por um lado a estrutura oferecida pelo CMLGTN é vista de forma positiva pelas melhorias das condições de trabalho, por outro, a pouca variedade na produção poética os entristece enquanto representantes diretos de uma tradição poética tão antiga. É por isso que o quase octogenário Zé Duda, que praticamente acompanhou todo o desenvolvimento do repente no Rio de Janeiro, garante preferir a cantoria nos moldes de antigamente:

Claro que eu gostava mais como era antes. Era vivo, era do âmago do povo. Hoje eles escuta... se a gente não disser um bocado de graça como eu digo, eles não acham bom, como Miguel diz, eles não acham... primeiro a gente cantava era poesia mesmo [...] E era assim, a gente cantava mesmo. Hoje a gente só faz pedir. Se não pedir não ganha. [...] A gente pede porque é o jeito... O sonho da gente vai se acabando... mas a vida vai (Informação verbal, grifo nosso) <sup>115</sup>.

De fato, Zé Duda não reconhece mais o “âmago do povo” nesse grande ponto turístico que se transformou a Feira Nordestina. Da mesma maneira, ele considera sua poesia apenas como uma “graça”, pois, seus versos não transitam mais entre as modalidades poéticas da cantoria, ele já não canta mais as canções e tampouco as histórias clássicas do romanceiro tradicional nordestino, enfim, não considera o que faz poesia. No entanto, o público da Praça parece não se importar muito com a autoavaliação do cantador, deixando-se divertir pela sua poética carregada de erotismo, ou melhor, “sem-vergonhice”. Uma característica, aliás, nem um pouco surpreendente para quem é conhecido como “o rei da sacanagem”:

Ninguém mais tem a habilidade de Zé Duda: ele empunha a viola, encaixa a bituca do cigarro entre as cordas no braço do instrumento e, se pedirem (e sempre pedem) solta versos que fariam corar Maria Bonita. Usa à exaustão

<sup>114</sup> Cantoria realizada no dia 4 março de 2012. Devido à má qualidade de sua gravação, este exemplo não entrou no CD anexo.

<sup>115</sup> Entrevista de José Herculano dos Santos (Zé Duda) concedida em 22 de janeiro de 2012.

palavras como “pirueta”, “cansaço” e “baiacu”, rimas fáceis. É preciso prestar atenção para não se perder nas histórias cantadas, pois os versos sugerem situações tão, digamos, inesperadas, que não é raro Zé Duda colocar o próprio ouvinte na patuscada. Mas, antes que alguém se aperreie com a brincadeira, ele rima “esmaecida” com “feliz da vida” e todos aplaudem, deixando alguns trocados no seu chapéu <sup>116</sup>.

Senhor mirrado, de voz enrouquecida pela idade, pelo tabaco e pelo álcool – que ele afirma ter abandonado –, Zé Duda apresenta o repertório mais “desavergonhado” da Feira. Com setenta e nove anos de idade, o poeta é pai de vinte e oito filhos (vivos) e enxerga as mulheres como sua principal fonte de inspiração <sup>117</sup>. Bastante observador, ele não costuma perder oportunidades para elogiar as mulheres bonitas e caçoar de seus acompanhantes. Assim, parar para escutar Zé Duda é arriscar a própria reputação, pois a qualquer instante ele pode improvisar versos como:

Falando em fisionomia  
Essa daí permanece  
Parece seu namorado  
Ele aqui não comparece  
O cabra só tem gordura  
O que é bom não endurece  
(...).

O barba branca decente  
Obrigado ao barbado  
O moço da mulher branca  
Ô moça tenha cuidado  
Que pela cara do bicho  
O troço está envergado  
(...)

Ao mesmo tempo, o repentista não se exime de “brincar” consigo mesmo, deixando bem claro para o público que já não lhe resta muito que fazer com toda a sua idade:

Aproveito bem constante  
Aproveito os camarada  
Que tombou na mocidade  
Que a mocidade é gozada  
Que chegando a minha idade  
Passa a mão, mas não faz nada  
(...)

Hoje completando eu

<sup>116</sup> FILGUEIRAS, Mariana. Zé Duda da Paraíba, o “Rei da Sacanagem”. *Overmundo*. Rio de Janeiro, 5 de novembro de 2011. Disponível em: < <http://www.overmundo.com.br/overblog/ze-duda-da-paraiba-o-rei-da-sacanagem#-overblog-14905> >. Acesso em: 15 de março de 2012.

<sup>117</sup> É o que ele afirma na reportagem da GloboNews *Conheça a Feira de São Cristóvão, um pedaço de Nordeste no Rio*. Rio de Janeiro, 08 jan. 2012. Disponível em: <<http://globo.com/globo-news/globo-news-especial/v/conheca-a-feira-de-sao-cristovao-um-pedaco-do-nordeste-no-rio-de-janeiro/1760220/>>. Acesso em: 15 de março de 2012.

Setenta e oito de idade  
 Eu vejo a mulher bonita  
 Sei que é boa qualidade  
 Eu passo a mão e remexo  
 Mas não tenho mais vontade  
 (...)

Definitivamente, Zé Duda gosta mesmo é de flertar com as mulheres da praça, comparando-as, muitas vezes, às divindades gregas ou latinas – uma prática comum da poética ocidental que remonta aos aedos da Antiguidade. Para as mais bonitas, faz homenagens com direito até a pausa dramática. Tudo isto, é claro, sem deixar de lado o seu “refinado” bom humor que diverte a todos, inclusive ele mesmo, que ri surpreso com a própria criação:

Vou honrar a deusa Aurora  
 Vestindo uma blusa preta  
 O corpo todo bem feito  
 Que é uma morena porreta  
 Por uma danada dessa  
 O Papa toca...[pausa dramática] corneta  
 [risos]<sup>118</sup>

É divertindo-se assim que todos os finais de semana o poeta se apresenta no palco da praça. Uma vez posicionado com a viola, dedilha com apenas uma das mãos um acorde único – a outra mão se ocupa do cigarro –, ditando seu ritmo mais ou menos cadenciado e improvisando os versos que mais lhe caracterizam. Sem nenhuma preocupação melódica e harmônica, Zé Duda talvez seja a melhor representação, entre os cantadores da Feira, de que na arte da cantoria o ritmo encontra-se sempre subordinado à palavra. Com efeito, para tornar-se repentista não é preciso necessariamente saber tocar o instrumento. Basta o poeta aprender alguns acordes e, principalmente, saber improvisar versos respeitando a rigidez métrica da cantoria. Precisamente, este fato sugere uma importante distinção entre músicos e cantadores, pois, enquanto estes podem saber (ou não) manusear bem uma viola – afinal, não é o talento musical (na voz e no instrumento) que determina a qualidade do poeta –, aqueles dificilmente possuem a mesma capacidade de improviso.

Sendo assim, não é habitual encontrar cantadores que se identifiquem como músicos. Já o contrário, certamente é bem mais comum. Músicos que se identificam, não como repentistas, mas como cantadores, visto que o segundo termo apresenta maiores possibilidades semânticas. No entanto, dificilmente um repentista reconhece um cantor como

---

<sup>118</sup> Cantoria realizada no dia 25 de setembro de 2011.

cantador, pois, para ele, o último termo relaciona-se apenas à cantoria. Isto é, os poetas-improvisadores entendem que a manifestação artística do qual fazem parte não pertence nem à música, nem à literatura, apenas à poesia. Neste sentido, tem-se também uma separação entre literatura e poesia, na qual a primeira está essencialmente relacionada à prosa escrita, enquanto que a segunda é compreendida praticamente como uma atividade oral, ou quando escrita, vinculada diretamente à oralidade, como é o caso dos folhetos de cordel. Volta-se aqui à discussão que vincula o repente com a literatura oral, a arte de narrar, enfim, com o universo da oralidade. Embora desconheçam a natureza e, provavelmente, os próprios conceitos deste debate, os cantadores sabem que repente é poesia e que, portanto, diz respeito à arte poética. Contudo, a questão que aflige os teóricos, de considerar ou não o repente como literatura, parece não importar muito para os repentistas, especialmente os da Feira de São Cristóvão. Para eles, não faz muita diferença saber como a arte da cantoria é categorizada, mas sim, como ela é praticada, vivenciada, sentida, percebida e recebida pelo público e pelos artistas. Literatura ou não, pouco importa. O relevante para a cantoria é ser boa, proveitosa, gostosa, divertida, gratificante e, claro, bem remunerada.

Da mesma forma, os cantadores do CMLGTN não aparentam se preocupar com um possível processo de patrimonialização do repente, simplesmente por não conhecerem a fundo as políticas patrimoniais brasileiras e por não estarem cientes de alguma movimentação nesse sentido. O que não significa que eles não considerem a cantoria um patrimônio. Pelo contrário, ao serem indagados sobre a questão, todos os poetas de São Cristóvão ratificam a arte da cantoria como um “patrimônio cultural de imenso valor”<sup>119</sup>. As respostas, embora curtas – algo que sugere um relativo desconhecimento sobre a temática –, alinham-se todas pela valorização profissional da manifestação artística. Ou seja, para os cantadores da Feira, ter o repente certificado como patrimônio seria importante, pois, significaria, acima de tudo, considerá-los artistas profissionais. Um entendimento interessante do tema, já que relaciona patrimonialização à profissionalização da cantoria, demonstrando a compreensão por parte deles da natureza intangível da manifestação artística que são representantes. Afinal, eles acreditam que para salvaguardar o repente é necessário, primordialmente, oferecer boas condições para os poetas viverem dos próprios versos, conseguidas somente através da profissionalização da categoria.

Por outro lado, o conhecimento deles sobre o processo de patrimonialização da Feira de São Cristóvão é mais evidente, de modo que alguns dos repentistas afirmam estarem

---

<sup>119</sup> Entrevista de Francisco Miguel Bezerra (Bezerra do Ceará) concedida em 13 de novembro de 2011.



acompanhando o referido procedimento. Justamente, a ideia de se considerar a Feira um patrimônio nacional é mais compreensível por causa da própria existência material do espaço, mesmo que ele apresente também numerosos elementos de natureza intangível. Assim, a antiga noção de tombamento, do patrimônio de “pedra e cal” – amplamente difundida ao longo da história patrimonial brasileira – facilita a percepção de poetas e demais feirantes que a Feira de São Cristóvão é um bem passível de patrimonialização, ainda que o procedimento do registro da mesma diga respeito somente ao Programa Nacional do Patrimônio Imaterial do IPHAN. Porém, o fato de estarem cientes com esta movimentação não indica necessariamente que eles estejam participando do mesmo, pois, na realidade, não estão. Aliás, nem sequer foram convidados a participar, exatamente da mesma forma que não são convidados a decidir os rumos do Centro de Tradições, visto que – por não serem feirantes, e sim, artistas – não têm o direito de fazer parte do pleito que decide os representantes do espaço. No caso, os diretores da Associação de Feirantes do CMLGTN. Desta maneira, os repentistas preocupam-se muito mais com a preservação da cantoria na praça do que com o processo de patrimonialização da Feira, uma vez que acreditam que o mesmo não deverá promover nenhuma modificação significativa para a atividade deles.

Sendo assim, cada poeta com seu estilo, considerando qualificada ou não a cantoria que praticam, o fato é que os cantadores do CMLGTN são responsáveis por uma produção poética imensurável. Com efeito, se atualmente na Feira uma dupla de repentistas costuma improvisar de três a quatro sextilhas por minuto, e se cada baionada leva cerca de uma hora, esses poetas inventam entre duzentos e duzentos e quarenta estrofes por baião. Somente no domingo, dia em que eles se apresentam por quatro horas, a quantidade de improvisos criados supostamente oscilaria entre novecentos e sessenta e setecentos e vinte sextilhas. Soma-se a essa conta o sábado e a sexta feira, quando a cantoria dura cerca de seis horas, obteríamos um resultado absurdamente grande de criações poéticas semanais. Números que, mesmo não sendo precisos e mesmo não atestando a qualidade dos versos, demonstram, pelo menos, a grande capacidade de criação desses artistas. Esta, sem dúvida, uma das características mais respeitáveis dos repentistas.

Contudo, apesar da força que a Feira representa para a criação desses poetas, é importante lembrar a opinião unânime dos violeiros em considerar mais prazerosas as cantorias realizadas fora do Pavilhão de São Cristóvão, como em centros culturais, universidades e mesmo em bares, casas ou sítios do subúrbio e da Baixada Fluminense. Apresentações em que eles, sem a obrigação de pedir pagas, permitem-se variar os temas e os gêneros poéticos. Cantorias que, em caso de não haver cachê pré-estabelecido, o público

contribui de maneira mais generosa, tanto no sentido econômico quanto no poético, uma vez que sua participação é muito mais interativa. De fato, o espectador nessas situações desempenha um papel semelhante ao que a crítica literária Linda Hutcheon chama de *colaborador consciente* (1993 apud FERNANDES, 2010: 382), no sentido de que ele participa e influencia no direcionamento da cantoria, da natureza e do conteúdo dos versos, além de exigir desses narradores uma cantoria mais “limpa”, isto é, com um baião de viola mais controlado e ritmado, um verso mais equilibrado, enfim, com mais atenção. Precisamente, Miguel Bezerra comenta sua predileção por essas ocasiões:

Me sinto mais à vontade nesses lugares do que na Feira. Porque na Feira você tá cantando... quase um assunto só. Uma coisa só. Nesses lugares eu... numa hora de cantoria eu apresento oito, nove, dez modalidades. O público fica mais inteirado, entendeu? Então nesses lugares o máximo que eu canto de sextilha é cinco, dez minutos. Aí já muda para uma décima, uma oitava, um desafio... entendeu? Eu acho melhor nessas apresentações... acho melhor do que na Feira (Informação verbal, grifo nosso)<sup>120</sup>.

Assim, percebe-se na fala deste cantador – e dos outros também – um apreço maior pelas cantorias que os remetem àquelas que se realizavam tempos atrás em São Cristóvão. Seja para um público que compartilhe do mesmo *habitus* sertanejo dos poetas, seja para um público novato, porém, interessado na arte do repente, os cantadores preferem estas apresentações por sentirem-se mais à vontade para experimentar outros estilos poéticos que na Feira quase já não possuem lugar. Nota-se, assim, uma curiosa inversão no gosto pelo local onde se realiza o repente. De certa maneira, as cantorias antes praticadas nas praças da Zona Sul, ou seja, fora do Campo de São Cristóvão, antecipavam o que viria a acontecer no Centro de Tradições, uma vez que nesses espaços eles se apresentavam para um público não familiarizado com a poética do repente objetivando aumentar suas rendas. Se antes os repentistas preferiam à Feira porque lá se encontravam as melhores cantorias, hoje a opinião é exatamente oposta. Assim, quando admitem gostarem mais de cantar em outras localidades, eles assumem que também se submeteram – mesmo que involuntariamente – às transformações apresentadas pela nova realidade homogênea do CMLGTN. Indubitavelmente, estes poetas apreciam mais as cantorias que, de alguma maneira, (re)produzem as memórias da infância, da vida sertaneja, das origens no campo, dos valores intrínsecos à sua cultura e que permitem a cantadores e público reconhecerem o repente como um patrimônio cultural de imenso valor para essa população. Enfim, cantorias que dizem mais sobre eles e que parecem já não ocorrer mais no Centro de Tradições.

<sup>120</sup> Entrevista de Francisco Miguel Bezerra (Bezerra do Ceará) concedida em 13 de novembro de 2011.

Desta maneira, o que se observa na Praça dos Repentistas é uma produção quase ininterrupta de versos que objetivam extrair dos visitantes a maior quantidade de pagas, visto que as pessoas, em geral, não contribuem voluntariamente para o trabalho dos cantadores. O que funciona naquele espaço, decididamente, é a cantoria de elogio através do gênero poético mais consagrado, as sextilhas. Ao mesmo tempo, apesar de não gostarem de sua produção poética, os cantadores encontram nessa nova “realidade” do repente criatividade suficiente para torná-lo interessante, no sentido de formularem versos extremamente atraentes para um público não identificado com essa arte poética, em um ambiente pouco apropriado para sua execução. Isto é, uma praça movimentada, barulhenta e que é mais passagem do que destino final dos frequentadores.

No entanto, antes de se realizar uma conclusão definitiva sobre a cantoria na Feira de São Cristóvão, é importante olhar com mais atenção para os pequenos momentos em que os cantadores não interagem com o público somente para pedir pagas, seja para atender algum pedido, seja por espontânea vontade. Certamente, são nessas quase raras performances que se percebe uma construção poética do Nordeste mais onírica, no sentido delas se tratarem de evocações – ou mesmo de invenções – de memórias de uma região em que já não se vive mais, exceto nas lembranças. Momentos que, do ponto de vista poético, são mais apreciados pelos repentistas e pelo público habituado às cantorias, mas que, em contraste, não são admirados pelos novos frequentadores do Centro de Tradições, ampla maioria na Praça dos Repentistas.

### **3.3 A construção poética do Nordeste pelos repentistas da Feira**

Representantes de uma das mais relevantes tradições da Feira de São Cristóvão – a tradição poética –, é evidente que a presença dos cantadores contribui substancialmente para sustentar a ideia de que o CMLGTN é a capital do Nordeste no Rio de Janeiro, como a Prefeitura vem buscando comercializar o espaço, sobretudo após a nova reforma. Peças de uma engrenagem bem maior, esses poetas integram uma paisagem cultural de um Nordeste encravado na capital fluminense, e assim, participam da construção de uma identificação nordestina vinculada ao Sertão que o Centro de Tradições escolheu assumir. Precisamente, não se deve menosprezar a relevância destes atores sociais na concretização desta representação, pois, em um ambiente predominantemente oral como a Feira, os repentistas são figuras importantes na (re)criação e propagação da memória e das ideias coletivas do espaço.

Da mesma maneira que a contribuição desses poetas foi importante para a constituição do mito fundador da Feira de São Cristóvão, eles também possuem uma participação ativa na consolidação de histórias e imagens no imaginário coletivo do local, justamente por serem, de alguma forma, autores delas. Exatamente como dissera Halbwachs (1990), memória é trabalho. Portanto, as lembranças não são percepções individuais, mas construções de uma coletividade. Em um espaço plural como o Centro de Tradições, elas resultam de criações conjuntas que encontram nesses narradores artesanais condições favoráveis para serem (re)memoradas, (re)vividas, (re)atualizadas e, por que não, (re)inventadas. Muito mais do que figuras meramente ilustrativas de um Nordeste “folclórico”, os cantadores – assim como os folheteiros – fazem circular entre feirantes e público as narrativas textuais e imagéticas que funcionam como elemento agregador da comunidade. Ou seja, quando estes poetas se apresentam, improvisando versos de temáticas variadas, eles estão, na realidade, criando memórias.

No entanto, as constantes e grandiosas transformações pela qual a Feira vem passando nos últimos anos, sobretudo às realizadas pela poder público, parecem romper com essas recordações, na medida em que a preservação destas condiciona-se à existência dos próprios grupos, cuja opção atual parece ser unicamente adaptar-se à realidade do CMLGTN. Deste modo, a substituição dos elementos que mais caracterizavam a Feira Nordestina do Rio de Janeiro por representações caricaturais de um Nordeste híbrido, inviabiliza a memória do local, promovendo a consagração dos já mencionados lugares de memória. Justamente, se antes a Feira era considerada um lugar de memória no sentido simbólico do termo, devido à sua natureza imaterial, viva, pulsante, “autêntica”, hoje ela se aproxima cada vez mais do sentido material, congelado, ilusório, homogêneo. Enfim, o Centro de Tradições parece caminhar na direção de se tornar um depósito de memórias, onde tudo cabe sem nada significar. Talvez, o maior exemplo deste processo seja o recém-inaugurado Espaço Memória, um ambiente museológico criado para a Feira, mas que não apresenta nada dela mesma.

Destarte, observa-se que a cada ano o time de cantadores do espaço envelhece e diminui, evidenciando uma problemática que põe em risco a própria continuidade do grupo. Desta maneira, por não apresentar mais os mesmos atrativos de antigamente para a prática da cantoria, a Feira incentiva a permanência dos repentistas em São Cristóvão com um salário mínimo<sup>121</sup>, fato que demonstra a relevância destes atores sociais para a concretização dessa paisagem cultural. Porém, não se deve confundir esse incentivo como o motivo para eles

---

<sup>121</sup> Através de informações dos próprios cantadores, parece que nos últimos meses este salário foi reduzido a metade pela Associação dos Feirantes sob a justificativa da necessidade de se quitar algumas dívidas.

ainda estarem lá, pois, o que realmente mantém os repentistas naquele espaço, sem dúvida, é o sentimento de que a cantoria significa tudo na vida deles.

Sempre vivi da cantoria, vivo da cantoria e se ficar sem cantar pra mim é uma morte. Nada é melhor pra mim. Gosto de fazer, gosto de... canto porque gosto, entendeu? Então a cantoria significa tudo na minha vida. Toda a minha vida é cantoria (Informação verbal) <sup>122</sup>.

A cantoria pra mim é como um remédio. Você tá com dor de cabeça, você vai, toma um comprimido, aquela dor que você tá sentido, ela vai embora. Então, a cantoria pra mim é isso. Ela afugenta de dentro de mim tudo de ruim que eu tiver pensando, tudo o que eu tiver sentindo. Então, arte da cantoria pra mim foi o maior presente que Deus me deu (Informação verbal) <sup>123</sup>.

Seja por amor à arte ou pela necessidade de ainda estarem trabalhando, os cantadores permanecem na Feira, mesmo que em número reduzido, participando de todos os seus momentos importantes. Assim, eles a representam em programas televisivos <sup>124</sup>, em comícios e em eventos relevantes do Centro de Tradições, como a inauguração da nova reforma, no final de março de 2012. Certamente, essa representatividade não é vã, afinal, como a Feira vem passando por grandes transformações desde a mudança para o Pavilhão, os repentistas parecem ser um dos elementos mais “nordestinos” que ela preserva e a presença deles é importante para a manutenção do discurso que se deseja divulgar.



**Figura 21:** Tarinho Rodrigues e Zé Sinval na visita de Dilma Rousseff à Feira durante a campanha presidencial. 26 setembro de 2010 (Disponível em: [dilmanarede.com.br](http://dilmanarede.com.br)).



**Figura 22:** Mestre Azulão recita cordel sobre a Feira ao lado do prefeito Eduardo Paes durante a inauguração da nova reforma. Jornal da Feira, março de 2012.

<sup>122</sup> Entrevista de Francisco Miguel Bezerra (Bezerra do Ceará) concedida em 13 de novembro de 2011.

<sup>123</sup> Entrevista de José Viana (Duda Viana) concedida em 11 de dezembro de 2011.

<sup>124</sup> Cf. Apêndice B.

Assim, estes poetas marcam presença todos os fins de semana na Praça dos Repentistas cantando o “Nordeste” para os visitantes familiarizados ou não com a arte da cantoria. Apesar de passarem a maior parte do tempo solicitando ao público que contribua com a bandeja, uma análise mais detalhada dos improvisos e das performances permite descobrir nas entrelinhas muitas memórias de uma região saudosa e distante. (Re)invenções de um Nordeste longínquo. Obviamente que esta representação não se limita apenas ao chapéu de couro utilizado por eles, nem à viola de dez cordas ou simplesmente ao linguajar “regional” dos cantadores, mas à própria produção poética das cantorias. De fato, entre um elogio e outro, os repentistas deixam transparecer essas memórias, ainda que raramente, incentivados por eventuais pedidos do público por temas, motes, gêneros poéticos ou canções. Justamente, nestes momentos os poetas se permitem ir além das sextilhas padrões, praticando outros estilos pouco comuns na Feira de hoje e improvisando um pouco mais sobre a “cultura nordestina”.

Este é o caso, por exemplo, do mote “Imagine o Brasil ser dividido/ e o Nordeste tornar-se independente”, um tema bastante difundido entre os cantadores. Na ocasião em que foi sugerido por um espectador, os poetas puderam criar alguns interessantes versos nesta modalidade chamada de mote de dois pés em decassílabos, ou seja, estrofes compostas por dez versos com dez sílabas poéticas cada, sendo que os dois últimos (pés) obrigatoriamente devem ser o mote sugerido. De modo geral, quando se pede um mote esta é a fórmula poética padrão, juntamente com o mote de dois pés em setíssílabos, que é quase a mesma estrutura, se diferenciando apenas no número de sílabas, no caso, sete. Contudo, além das especificidades já descritas, os repentistas devem seguir uma ordem correta de rimas, caso contrário, o verso é considerado desmetrificado. Mais uma característica que demonstra o incrível domínio mnemotécnico que esses poetas têm da palavra. Isso significa que, além da criação improvisada, os cantadores devem obedecer a uma rígida disposição de rimas, sílabas, e ainda finalizar os versos com o mote sugerido sem fugir do tema. Um grande exercício de raciocínio que – para complicar mais ainda – deve ser realizado de maneira rápida, de bate-pronto.

Sendo assim, como será possível perceber no exemplo que se segue, além de se encontrar versos que exaltam o Nordeste, observa-se também um esquema de rimas, idêntico em todas as estrofes, apresentadas da seguinte maneira: ABBAACDDC<sup>125</sup>. Ressalta-se ainda o destaque das pausas realizadas entre alguns versos (em geral entre o quarto e o quinto) para que o poeta tome fôlego – de ar e ideias. A opção de sinalizá-las é para que se perceba a

---

<sup>125</sup> Os versos com letras correspondentes rimam entre si.

dificuldade dos cantadores durante o improviso poético, demonstrando que a criação exige bastante esforço até sua concretização. Deve-se se lembrar que estes são os momentos em que os repentistas mais se apoiam em suas violas, dedilhando as cordas com mais ênfase, como se a inspiração para o improviso surgisse magicamente do instrumento. Por fim, cabe destacar também o aumento da velocidade com que as palavras são proferidas à medida que as estrofes se substituem, dando a impressão de que os poetas inspiram-se mais a cada nova criação.

Miguel Bezerra:	No Brasil tem que ter a divisão	A
	Quem cantou esse tema Adeildo	B
	Mas o tema foi feito de Ivanildo	B
	Repentista do norte campeão	A
	[Breve pausa]	
	Eu também sou caboclo do Sertão	A
	[Longa pausa]	
	Vou fazer dele o qual suficiente	C
	Que eu já trago gravado em minha mente	C
	Nunca pude fazer nada perdido	D
	<b>Imagine o Brasil ser dividido</b>	D
	<b>E o Nordeste tornar-se independente</b>	C
Duda Viana:	Eu botava no estado da Bahia	A
	O planalto que tem lá em Brasília	B
	E para lá eu levava uma família	B
	Que me desse amor e garantia	A
	[Breve pausa]	
	Pernambuco seria moradia	A
	Do poeta que canta certamente	C
	[Longa pausa]	
	Lá em Minas Gerais tava presente	C
	No Nordeste aonde eu fui nascido	D
	<b>Imagine o Brasil ser dividido</b>	D
	<b>E o Nordeste tornar-se independente</b>	C
Miguel Bezerra:	Paraná não tem nada com o Nordeste	A
	Minas não tem nada com o Sertão	B
	O Nordeste começa em Maranhão	B
	E Piauí chão do cabra que é da peste	A
	[Breve pausa]	
	Ceará quando eu fiz primeiro teste	A
	Rio Grande do Norte é conseqüente	C
	Paraíba que fica mais na frente	C
	E Alagoas de um povo todo unido	D
	<b>É preciso o Brasil ser dividido</b>	D
	<b>E o Nordeste tornar-se independente</b>	C
Duda Viana:	Se o Nordeste ficasse separado	A
	Desses outros estados brasileiros	B
	Não teria covardes bandoleiros	B
	Destruindo um terreno tão amado	A
	[Brevíssima pausa]	
	Nosso povo não era assassinado	A
	Por ladrão, criminoso e delinquente	C

Nosso povo andaria livremente	C
Ia ter mais cadeia pra bandido	D
<b>É preciso o Brasil ser dividido</b>	D
<b>E o Nordeste tornar-se independente</b>	C
Miguel Bezerra: Dividindo a partir do Maranhão	A
Piauí, Ceará e Rio Grande,	B
Paraíba, do norte que se expande	B
Pernambuco que sempre foi leão	A
[Brevíssima pausa]	
Incluindo na mesma divisão	A
Alagoas que é suficiente	C
O Sergipe que fica mais na frente	C
A Bahia de um povo garantido	D
<b>É preciso o Brasil ser dividido</b>	D
<b>E o Nordeste tornar-se independente</b>	C
(...) <sup>126</sup>	

Pois, esses foram os versos criados pela dupla de repentista em resposta à solicitação de um espectador. Nestes versos, o improviso inicia-se explicando a própria origem do mote, mencionada brevemente por Miguel Bezerra, quando este credita sua criação ao cantador pernambucano Ivanildo Villanova, reconhecido por toda a classe como o principal repentista da atualidade, um dos grandes responsáveis pela profissionalização da categoria, ou como resume Elias Cabral, o “pajé da tribo”. A partir desta introdução, os poetas desenvolvem cada um a seu jeito, versos que procuram enaltecer a região de onde migraram, justificando a proposta do mote, conjecturando como seria se o Nordeste se tornasse independente. Assim, enquanto Miguel procura elogiar todos os nove estados em apenas dez versos, Viana idealiza um Nordeste unificado, sem violência, sem covardes bandoleiros, bandidos ou delinquentes.

Enfim, improvisos que cantam e fantasiam uma região de paz e prosperidade, portanto, onírica. Décimas que chegam até a ter o mote propositalmente alterado nas últimas estrofes para dar mais ênfase à mensagem, conservando, evidentemente, a métrica e a rima do estilo poético. Versos que em seus breves momentos evocam um Nordeste que não existe, a não ser na imaginação poética construída pelos repentistas, esses “videntes” que enxergam além do mundo visível, da realidade que escapa dos humanos, como se refere Vernant (1990) aos aedos gregos da antiguidade. Quanto ao público, este se encontrava em pequeno número, pois naquele momento a praça estava esvaziada. À exceção do sujeito que pagou pelo mote, demonstrando-se contente com os improvisos, ninguém esboçou alguma reação especial, muito menos contribuiu com a caixinha dos poetas de modo que o mote logo foi substituído pelos elogios.

<sup>126</sup> Cantoria realizada no dia 4 de março de 2012.





**Figura 23:** Miguel Bezerra e Duda Viana improvisam na Feira (Foto: Vitor Rebello, 13 nov. 2011).

Embora em escala infinitamente inferior à produção de elogio, situações como estas vez ou outra inspiram a criação poética dos cantadores na Feira, proporcionando a produção e o aparecimento de memórias que exigem deles grande habilidade no seu desenvolvimento. Com efeito, a variedade de motes é muito grande, sendo eles criados, muitas vezes, para festivais e concursos de cantoria. Precisamente, para estimular o improviso que por vezes fica monótono, os repentistas do Centro de Tradições estão sempre à espera de pedidos ou sugestões de temas que podem ser bem regionais, como “Diga se é nordestino/ da nossa terra de fé” e “Eu sou mais um trezeano<sup>127</sup>/ da terra paraibana”; podem tratar de relacionamentos, como “É por causa da filha da vizinha/ que a mulher tá jurando me deixar”; podem ser reflexões de cunho filosófico, como “Tudo o que passa passou/E não vai passar novamente”; podem enaltecer a figura do próprio cantador, como “Comigo o rojão é quente/canta quem souber cantar”; e até mesmo motes que incentivam o elogio, como “Me diga quanto é que ajuda/ no prato do cantador” e “Eu preciso de vocês/ pra poder sobreviver”<sup>128</sup>, dentre tantas outras possibilidades temáticas.

Contudo, os pedidos por parte do público não se resumem apenas a motes, podendo também ser solicitados improvisos sobre uma temática específica ou sobre expressões consagradas da tradição popular. Este parece ser o caso da situação a seguir, quando respondendo a um pedido de um espectador de nome Maurício, os mesmos cantadores

<sup>127</sup> Trezeano é a denominação para o torcedor do Treze Futebol Clube, da cidade paraibana de Campina Grande.

<sup>128</sup> Todos esses motes foram ouvidos nas cantorias da Feira ao longo da pesquisa.

improvisaram hipotéticas lembranças do eu-lírico em cima da conhecida loa<sup>129</sup> “Meu cavalo morreu ontem/ minha mulher no mesmo dia/ do cavalo sinto saudade/ da mulher sinto alegria/ cavalo bom é difícil/ mulher ruim tem todo dia”.

Miguel Bezerra: Maurício que aqui está  
Com toda filosofia  
Mandou falar do cavalo  
Gibão e a estrebaria  
Que morreu às oito horas  
E a mulher no mesmo dia

Duda Viana: Lá na sua moradia  
Duas agonias são  
Foram causadoras da  
Dor do próprio coração  
Da mulher e do cavalo  
Da corrida do irmão

Miguel Bezerra: Dos vaqueiros do Sertão  
**Fez eu lembrar sem sobroço**  
Ô mulher me dê um beijo  
No peito que não tem osso  
Que é pra quando eu ficar velho  
**Me lembrar que eu já fui moço**

Duda Viana: Esse daí fez destroço  
Lá no torrão nordestino  
Foi vaqueiro aboiador  
Foi herói, foi cantorino  
Foi vaqueiro igualmente  
O velho Zé Marcolino

Miguel Bezerra: Satisfazendo o menino  
**Me lembrei do que eu fazia**  
Meu cavalo morreu ontem  
E a mulher no mesmo dia  
Do cavalo eu tive pena  
e da mulher tive alegria

Duda Viana: Emperrei no mesmo dia  
Pelo motivo qualquer  
Meu cavalo corredor  
Se gado você souber  
Pelo cavalo eu chorei  
E cantei pela mulher

Miguel Bezerra: Não ficava moça em pé  
Cada touro que eu pegava  
O cavalo com cabresto  
De manhã logo eu laçava  
Botava sela no lombo

---

<sup>129</sup> De acordo com Câmara Cascudo (1988: 440), loa é um “verso de louvor, louvação em versos improvisados ou não”.

Batia espora e montava

Duda Viana: No meu cavalo eu montava  
 Por dentro dos carrascais  
 Fazia toda corrida  
 Por dentro dos vegetais  
 Da minha mulher gostei  
 Do cavalo eu gostei mais  
 (...).<sup>130</sup>

Desta maneira, a partir de versos já conhecidos, Duda Viana e Miguel Bezerra fazem uso da primeira pessoa para (re)memoras as vaquejadas<sup>131</sup> e a lida com o gado, situações comuns no universo sertanejo. Narram memórias como se fossem deles mesmos, bem à maneira com que são cantadas as velhas histórias da literatura oral sertaneja. Improvisos que remetem às gloriosas cantorias do famoso Fabião das Queimadas nas grandes vaquejadas do primeiro quartel do século XX, detalhadamente descritas por Câmara Cascudo (1984a, 1984b). No entanto, o mais curioso deste exemplo, não está exatamente nos versos, mas no poder de evocação e imaginação de lembranças que a cantoria suscitou no sujeito que pagou pelos improvisos, deixando-o extremamente empolgado com a criação poética sobre o tema. De fato, ignorando a presença do restante do público, este homem parecia imaginar-se em plena campina, gesticulando como se estivesse domando o próprio cavalo das estrofes e emocionando-se com as lembranças que o repente lhe proporcionava. O restante do público, que até aquele momento apenas observava, acabou se agitando também, muito mais pela empolgação do sujeito montando em seu cavalo imaginário do que com os próprios cantadores. É difícil precisar se as outras pessoas reconheceram a loa que originou os versos, no entanto, ficou claro para todos que os improvisos provocavam comovedoras recordações no homem, fato que acabou contagiando os outros espectadores. Sem dúvida, uma situação bastante ilustrativa do grande poder daqueles poetas e que permite-nos imaginar como deveriam ser as cantorias na Feira de São Cristóvão há algumas décadas, quando o público era composto praticamente em sua totalidade por migrantes nordestinos, saudosos da terra natal.

Porém, nada é mais nostálgico para os cantadores do que a interpretação das canções sertanejas, apresentadas de vez em quando na Praça dos Repentistas. Com efeito, este gênero não se difere dos outros apenas pelo fato de se tratar de versos decorados, mas principalmente, por necessitar de um acompanhamento da viola e de um canto mais elaborado – com cadência e ritmo melhores – que nem todos os cantadores são efetivamente capazes de fazer; e por

<sup>130</sup> Cantoria realizada em 4 de março de 2012.

<sup>131</sup> Festas realizadas nas épocas de se juntar o gado. Espécie de torneio onde os vaqueiros demonstram suas habilidades na derrubada de novilhos.

tratar de temas sentimentais, como o amor, a amizade, a vida no campo e, claro, a saudade. Assim, os repentistas dispõem de um grande acervo de canções que, quando pedidas, emocionam o público nordestino, em especial, os sertanejos.

Perguntados sobre as canções mais solicitadas ou que eles mais gostam de cantar, os poetas mencionaram várias: *Casa Amarela*; *Eu, Ela e a Saudade*; *Adeus da Despedida*; *A Última Carta*; *Adeus do Filho Querido*; *Amor de Mãe*; *Dia das Mães*; *Vaqueiro Desprezado*; *Vida de Vaqueiro*; *Sou Feliz em Ser Vaqueiro*; *Sentimento de Vaqueiro*; *Quanto é Grande o Nosso Amor*; *Não Há no Mundo Quem Acabe o Nosso Amor*; *Milagre de Amor*; *Exclusividade*; *Suplício da Meretriz*; *Martírio de Minha Vida*, *Conselho a um Filho Adulto*; *O Pai, o Filho e o Carro*; *Criança Morta*; *Paraíso Caboclo*; *Velhinho do Roçado*; *Flor de Mucambo*; *Serenata da Montanha*; *Terceiro Milênio* dentre muitas outras. Justamente, José “Duda” Viana afirma que antigamente as mais pedidas eram as que tratavam de vaquejadas, ou então as que falavam de mãe e pai, enquanto que hoje em dia, o público prefere mais as canções de amor e de saudade. Como visto, o amor e as vaquejadas são temas recorrentes que expressam o romantismo, o saudosismo e a forte relação com o gado da população sertaneja.

Pouco reproduzidas nas cantorias da Praça, muitas dessas baladas também são encontradas em dvd’s e cd’s independentes, de artistas nordestinos pouco conhecidos no Rio de Janeiro, vendidos em diversas lojas da Feira. Precisamente, quem possui diversas dessas canções gravadas é Miguel Bezerra, que apresenta algumas delas entre as dezesseis modalidades de cantoria integrantes do seu disco *Miguel Bezerra e seus colegas – No alpendre da casa em que morei*. Neste álbum – que ele vende pessoalmente por R\$10, complementando sua renda e divulgando o seu nome – encontramos uma dessas canções bem conhecidas, intitulada *O Vaqueiro e o Motorista*. Seguramente uma das mais pedidas – quando pedidas – que compara, à maneira de um aboio<sup>132</sup>, essas duas figuras tão representativas das cidades do interior nordestino dos dias de hoje:

O vaqueiro e o motorista

Já escreveram poema  
De chofer trilhando a pista  
De vaqueiro novo e bravo  
E velho por toda vista  
Mas nunca fizeram dupla  
De vaqueiro e motorista  
Êeeee.

<sup>132</sup> Segundo Cascudo (1988: 2), aboio é um “canto sem palavras, marcado exclusivamente em vogais, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado. Dentro desses limites tradicionais, o aboio é de livre improvisação, e são apontados os que se salientam como *bons no aboio*”.

Motorista nas estradas  
Vaqueiros nos matos feios  
Um se firma no volante  
E o outro nos arreios  
Um para brecando as rédeas  
O outro brecando os freios.  
Êeeee...

Um dá sinal no aboio  
O outro dá na buzina  
Um entra para o curral  
O outro pra oficina  
Um volta cheirando a leite  
E o outro a gasolina  
Êeeee...

Um vaqueiro de chinelos  
E o chofer de sapatos  
Um topa touros rebeldes  
O outro homens ingratos  
Um corre cortando os limpos  
O outro cortando os matos  
Êeeee...

O carro é do motorista  
O cavalo é do vaqueiro  
Motorista ama a filha  
De bancário e engenheiro  
E vaqueiro sempre sofre  
Por filha de fazendeiro  
Êeeee...

Motorista no hotel  
Vaqueiro no bebedouro  
Um bota água no carro  
O outro dá água ao touro  
É um fardado de pano  
O outro fardado de couro  
Êeeee...

Um tem carro pra comércio  
O outro carro para venda  
Um gasta na oficina  
O outro gasta na tenda  
Um mora numa cidade  
O outro numa fazenda  
Êeeee...

O vaqueiro e o chofer  
Entre caça, entre feira  
Um fecha as portas do carro  
O outro os paus da porteira  
Um montado em carne e osso  
O outro em ferro e madeira  
Êeeee...

Vaqueiro ganha bezerro  
 O chofer ganha moeda  
 Na hora que se encontram  
 Um modera o outro arreda  
 É um sujeito a virada  
 E o outro sujeito a queda  
 Êeeee...

Enquanto o mundo existir  
 Deus ajudando primeiro  
 Não falta plano, coragem  
 Cavalos, gado e dinheiro  
 Mulher, saúde e amigos  
 Pra motorista e vaqueiro  
 Êeeee...

Como é possível perceber, trata-se de uma poética saudosa que pela temática e pela musicalidade remetem o público à vida no meio rural de hoje, pois, do mesmo jeito que há o vaqueiro, também se encontra o motorista, especialmente os caminhoneiros. Uma canção que compara poeticamente uma figura tradicional do Sertão, com outra mais moderna. Um encontro do antigo com o novo, da tradição com a modernidade que, evidentemente, emociona os espectadores que apreciam este tipo de gênero musical. Apenas um exemplo dentre tantas canções que comovem, principalmente, os migrantes que sentem falta da terra natal, da música e das experiências da vida sertaneja que dificilmente encontram espaço para serem (re)memoradas na cidade do Rio de Janeiro, como os aboios. Certamente, canções muito mais reproduzidas em outras cantorias que se diferem da praticada no Centro de Tradições.

No entanto, não são apenas os cantadores da Feira que suscitam recordações no público. Por vezes, o inverso também acontece. Isto é, ao invés do cantador fazer o espectador se lembrar, em algumas situações é este último que proporciona o aparecimento de recordações do próprio repentista. Um elemento que evidencia a estreita relação interativa entre artista e público no repente. Este foi o caso de outro baião entre Miguel Bezerra e Duda Viana, na ocasião em que um espectador mencionou ser sobrinho de um grande cantador do Nordeste, motivo mais do que suficiente para a dupla evocar orgulhosamente experiências de cantorias realizadas com esse poeta e outros de renome semelhante, em visitas destes ao Rio de Janeiro. Assim, através da própria linguagem do repente, eles narram a amizade existente entre os cantadores que se encontram no Rio e os que estão no Nordeste, (re)memorando esses encontros que reforçam o prestígio dos poetas. Animados com a oportunidade de

cantarem para um parente de Sebastião da Silva, a reação de Duda Viana e Miguel Bezerra foi a seguinte:

Miguel Bezerra: Aquele me disse agora  
Com toda predileção  
Que é sobrinho de um poeta  
Do Nordeste campeão  
É Sebastião da Silva  
E cantei com Sebastião

Duda Viana: Conheço Sebastião  
Da cidade Guarabira  
De lá de Campina Grande  
Ninguém diz que é mentira  
Teve aqui com a gente  
Tocando no som da lira

Uma vez que a praça encontrava-se cheia, os poetas aproveitaram-se da situação para enfatizar a amizade inter-regional entre eles, recordando as ocasiões em que o consagrado cantador se apresentara junto a eles. Ao mesmo tempo, expressaram o desejo de vê-lo retornar à São Cristóvão para cantarem e (re)lembrarem novamente as terras sertanejas:

Miguel Bezerra: Sebastião que se inspira  
De vezes eu trouxe três  
Veze pra cantar comigo  
Aqui foi mais de uma vez  
Tanto ele fez verso bom  
Como esse poeta fez

Duda Viana: Eu espero outra vez  
Que ele vier aqui  
A terra que a gente canta  
Pra lembrar o Cariri  
Daquele tempo de outrora  
Que a gente também é dali

Na sequência, Viana e Bezerra (re)contam como foi a cantoria com o prestigiado companheiro, indicando, obviamente<sup>133</sup>, que todos tiveram um bom desempenho. Esta parte é interessante, pois demonstra o cantador convidado participando também da cantoria de elogios, ainda que ele seja um profissional renomado.

Miguel Bezerra: Eu já trouxe ele aqui  
Pra cantar do lado meu  
A turma pagou bastante  
O povo foi quem venceu  
Nem eu bati no baixote  
Nem ele não me bateu

<sup>133</sup> É óbvio porque nas cantorias é comum o poeta enaltecer, e não desmerecer, a si mesmo.

Duda Viana: Ninguém meteu o pneu  
 Apenas cantaram bem  
 Atenderam todo o povo  
 E o povo é que lhe quer bem  
 E a ele do mesmo jeito  
 Pode poetar que vem

Finalmente, (re)lembraram outros repentistas consagrados que já visitaram a Feira de São Cristóvão, pretendendo com isso, se auto afirmarem como bons cantadores perante o público. Precisamente, ao se declararem amigos de repentistas tão conhecidos no universo da cantoria, os poetas da Feira, provavelmente, se aproveitaram da situação para mostrarem suas qualificações. Afinal, sendo a Feira um espaço marginal na conjuntura nacional da cantoria, a presença de renomados cantadores consagrados do Nordeste – portanto, de *status* mais elevado – alimenta o prestígio dos repentistas do Rio de Janeiro. Contudo, o esforço destes menestréis em provar o quanto são bons logo se esvai pelos corredores da Feira com a mesma rapidez com que os improvisos são criados, à proporção que o público se dispersa e novos espectadores, desconhecedores das glórias pelas quais Viana e Bezerra vivenciaram, ocupam a praça.

Miguel Bezerra: Eu já cantei também  
 Com Moacir Laurentino  
 Outro poeta que eu trouxe  
 Foi nosso Newton Galdino  
 Que eu nasci pra ser poeta  
 Repentista e nordestino

Duda Viana: Moacir é bom menino  
 Que tem um verso purido  
 Eu sei, você também sabe  
 La no Nordeste querido  
 Mas Sebastião da Silva  
 É muito mais preferido  
 (...) <sup>134</sup>

Desta maneira, a lembrança provocada pelos colegas de profissão promove mais uma vez a produção de versos que fazem recordar a saudosa região de origem, lembrada aqui como Cariri. Assim, além de mostrar como, na interação entre espectadores e repentistas, os primeiros podem provocar o aparecimento de memórias dos segundos, a cantoria em questão permite chamar a atenção para as visitas, mais comuns em outras épocas, de diferentes cantadores nordestinos ao Centro de Tradições. Dos considerados “grandes”, como Sebastião da Silva e Moacir Laurentino, aos não tão conhecidos assim. Com efeito, a Feira permanece

<sup>134</sup> Cantoria realizada em 25 de setembro de 2011.



aberta, como sempre esteve, para a chegada de novos e velhos poetas, ainda que o ambiente da Praça dos Repentistas não seja mais tão atrativo para o repente quanto o Campo de São Cristóvão já o fora no passado, quando sediava festivais de cantoria, recebendo cantadores de diversas localidades.



**Figura 24:** Folheto de divulgação do 5º Desafio Nordestino de Cantadores, um concurso, realizado pelo governo do Estado de Pernambuco, que confrontou alguns dos maiores repentistas da atualidade, em diferentes cidades do Brasil. No Rio de Janeiro aconteceu a penúltima eliminatória (11ª), no Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas, 2005.

Em síntese, o que se pode concluir a respeito da atual produção poética da Feira – levando-se em conta a realização infinitamente maior da cantoria de elogio em relação às outras modalidades da arte do repente – é que a memória cada vez mais cede espaço para o presente, deixando-se devorar pelas transformações velozes e pela compressão do tempo. Exatamente como sugerira o historiador Pierre Nora (1993), a memória transformada em história substitui pouco a pouco os espaços destinados a chamada “memória verdadeira”, social, intocada. Justamente, o fato dos repentistas hoje improvisarem repetidamente versos sobre o que está se passando no momento, demonstra certa presentificação da cantoria, no sentido de que – levados pela necessidade econômica e pela não identificação da maior parte do público com essa arte poética – eles se sentem pouco à vontade naquele local para (re)viver a memória do repente, da Feira e deles mesmos. Aliás, um fenômeno que parece afetar todo o Centro de Tradições, que se moderniza fazendo uso de fórmulas desgastadas e amplamente repetidas, como a criação de um espaço museológico “erudito”, como ressalta o representante do Ministério da Cultura; a “esterilização” da localidade, excluindo os feirantes que não se adequaram ao projeto do CMLGTN; a aproximação do espaço com a linguagem arquitetônica dos *shoppings centers*; a espetacularização de imagens consagradas da região

Nordeste, lugares-comuns de um discurso regionalista; a concepção de cidades dentro da cidade; a venda de produtos “típicos” encontrados em todos os grandes mercados turísticos do Nordeste; dentre tantos outros elementos já vistos diversas vezes.

Sendo assim, percebe-se que no meio de tantas novidades supostamente modernizantes apresentadas pela Feira de São Cristóvão, os elementos que mais se caracterizam como inovadores são exatamente os mais tradicionais, justamente por eles se manterem vivos, ativos, renovados, face às inúmeras e constantes transformações da localidade. Este parece ser o caso do brega, do forró pé-de-serra, do reggae maranhense, dos cordéis e da cantoria, mesmo que essas duas últimas manifestações artísticas estejam enfrentando sérias dificuldades na renovação de seus integrantes. Com efeito, na Praça dos Repentistas, como em todo o CMLGTN, os grandes relatos, as grandes histórias, as narrativas mais importantes enfim, aquelas experiências tão importantes para a continuidade entre passado e presente a que se referia Walter Benjamin (1987), estão sendo cada vez mais deixadas de lado – literalmente no caso de Mestre Azulão, que hoje ocupa um pequeno cantinho em um dos lados da Feira.

No Centro de Tradições, os cantadores já não produzem mais aqueles versos, que atravessam as gerações, carinhosamente guardados na memória coletiva das pessoas. Pelo contrário, a poética de hoje é “descartável”, ou seja, não reaproveitada. Ao mesmo tempo, as memórias são repentinas, não apenas por serem feitas de repente, mas por não apresentarem grande profundidade, afinal, a Feira não apresenta mais condições para o contrário e as lembranças são construídas tão rapidamente como esquecidas. No entanto, ainda assim a produção poética não deixa de ser interessante, pois mesmo focados quase que na totalidade do tempo na criação de elogios, estes poetas utilizam-se de grande habilidade para sensibilizar, através do improviso, um público que em sua maioria não se identifica com a arte da cantoria e, portanto, não se dispõe a passar muito tempo na praça.

Curiosamente, por mais que esses atores lidem constantemente com uma ideia de Nordeste, essa concepção não aparece concretamente na fala dessas pessoas. Isto é, o que se percebe é sempre uma intencionalidade de se retratar a região, mas que acaba substituída pela necessidade de se realizar os elogios. Com efeito, em alguns poucos momentos, os repentistas – ora incentivados por algum eventual espectador, ora por eles mesmos – produzem versos que evocam as antigas cantorias da Feira e mesmo outras de fora daquele espaço, mas que não são tão restritas aos elogios e à bandeja. Mesmo que esse último estilo seja predominante no repente da Feira de São Cristóvão de hoje, esses poetas encontram “brechas” para improvisar em outros estilos que não as sextilhas, fugindo um pouco da obrigação de versejar sobre o

presente. Assim, observa-se que a memória do Nordeste é (re)vivida, (re)inventada, (re)produzida, não apenas nas lembranças, que eventualmente são evocadas, como também nos próprios estilos poéticos da cantoria manifestados na Feira, sejam eles os motes, as canções, os desafios, as toadas, os aboios ou tantas outras manifestações poéticas da literatura oral sertaneja.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Moro onde não mora ninguém  
 Onde não passa ninguém  
 Onde não vive ninguém  
 É lá onde moro  
 Que eu me sinto bem  
 (...)  
 (Agepê/ Canário)

Levada na bagagem dos caminhões paus-de-arara, a arte da cantoria transcendeu os limites geográficos do Nordeste por força das migrações nordestinas. Porém, não foram exatamente os cantadores que a introduziram nos grandes centros urbanos do Centro-Sul do país, mas o povo migrante que, abrindo espaço para os costumes sertanejos, proporcionou um ambiente favorável à chegada de violeiros e poetas de bancada. Presente no Rio de Janeiro desde os anos 50, o repente atuou durante muito tempo como um importante entretenimento de nordestinos que se encontravam distante dos familiares, dos costumes que aprenderam a cultivar em seus locais de origem. Quer dizer, mais do que apenas uma diversão, o repente era sentido por boa parte dessa população como um patrimônio coletivo, no qual predominavam padrões estéticos que simbolizavam muito mais o desejo de uma coletividade do que o gosto pessoal do artista. Justamente, enquanto porta-vozes dos sentimentos coletivos do meio social que representam, esses artistas reproduzem uma tradição antiga de gêneros poéticos e toadas que, na realidade, são apropriações coletivas, de modo que, somente na elaboração do improviso é que se percebe a originalidade de cada um (RAMALHO, 2000: 53).

Atuantes na Feira de São Cristóvão desde os primeiros anos, os repentistas – através de sua específica arte de narrar – ajudaram a amenizar a saudade de casa e a difícil adaptação dos migrantes nordestinos no Rio de Janeiro, cidade que, ao contrário do que se convencionou dizer hoje, nem sempre recebeu bem essa população. A Feira, representação máxima da presença nordestina na capital fluminense, estabeleceu-se durante muitos anos como ponto de encontro desses migrantes na cidade, e conseqüentemente, de cantadores advindos das mais diferentes localidades da região Nordeste, transformando-se possivelmente durante determinado período, em um dos maiores polos irradiadores de poesia do Brasil. Contudo, se antes ela contava com a presença semanal de dezenas desses poetas-improvisadores, sem mencionar os folheteiros, atualmente esse time se encontra reduzido apenas acerca de meia dúzia. Conseqüências das políticas de institucionalização da Feira pelo poder público, de sua transformação em Centro de Tradições Nordestinas e, agora, em grande ponto turístico da

cidade, não apresentando mais tantos atrativos para a chegada de novos cantadores como em outras épocas.

Com efeito, observa-se que através dos anos, o fenômeno da Feira passou de reduto de nordestinos migrados para uma própria representação de Nordeste encravado no Rio de Janeiro. Um discurso que, por mais que se procure demonstrar a diversidade daquela região, acaba por associá-la ao universo do Sertão, com imagens que acorrentam a tradição da Feira a um passado rural, romântico, gestado há muito tempo pelos intelectuais filhos das elites latifundiárias da região. Os cantadores da Feira, instalados na Praça dos Repentistas, ponto central do CMLGTN, integram essa paisagem cultural representando e (re)inventando memórias de um Nordeste saudoso, idealizado, fictício. Deste modo, os improvisos hoje servem tanto para matar essa saudade do público mais tradicional da Feira, quanto para criá-la no visitante carioca.

No entanto, a produção poética desses artistas no espaço do Centro de Tradições gira muito mais em torno da interação imediata que os poetas estabelecem com o público do que com as lembranças e as tradicionais histórias do romanceiro tradicional nordestino. Assim, é possível afirmar que o repente da Feira de São Cristóvão possui características próprias que definitivamente o diferencia das outras cantorias. De fato, devido à rapidez com que o público se reveza nos assentos da Praça dos Repentistas e pelas ofertas visual, sensorial e sonora do equipamento urbano, não restam muitas alternativas aos cantadores a não ser improvisar sextilhas sobre o agora, o tempo presente. Não que em outros lugares os repentistas também não criem versos instantâneos sobre o público. Contudo, na Feira essa característica domina praticamente toda a criação poética dos cantadores, à exceção de alguns pequenos momentos em que esses artistas se permitem – ou são solicitados para – improvisar em outras modalidades poéticas, sobre temáticas diferentes, fugindo um pouco à “regra” do CMLGTN. Ainda assim, mesmo focados na improvisação de elogios, eles são capazes de demonstrar suas qualidades enquanto poetas-improvisadores, representando para esse novo público da Feira de São Cristóvão uma cultura tradicional, pictórica, contribuindo significativamente para a concepção de maior Nordeste fora do Nordeste que os feirantes e o poder público procuram conferir ao espaço. Desta forma, pode-se dizer que a hipótese norteadora deste trabalho demonstrou-se acertada apenas em parte, pois, de fato os repentistas constroem poeticamente uma representação da região que são originários. No entanto, os improvisos relacionados à memória do repente e do próprio Nordeste demonstraram-se em quantidade bem menor do que se esperava.

Quanto aos cantadores, atualmente bem adaptados ao Rio de Janeiro, estes apresentam, cada um com sua história de vida, muito mais em comum do que o *habitus* sertanejo e poético. Precisamente, ao se investigar a vida de cada um deles é possível perceber uma trajetória semelhante, uma espécie de roteiro seguido quase à risca pelos cantadores do Campo de São Cristóvão. Desde os tempos de roçado e de lida com o gado nas cidades interioranas do Nordeste até a acomodação definitiva no Rio de Janeiro, é curioso notar como as histórias são parecidas. De modo geral, em suas terras natais, eles tiveram uma criação “chegada” à poesia, ouvindo e aprendendo sobre a arte do repente nas rádios locais e nas próprias cantorias que frequentavam. Ou melhor, “aprendendo” é modo de dizer, pois, todos os cantadores – não apenas os da Feira – são unânimes em afirmar que o repente é fruto de um dom divino, de modo que ele não se ensina e nem se aprende. Como eles costumam dizer, o poeta já nasce com a veia poética que é desenvolvida pela prática e pela técnica que se adquire ao longo do tempo. Como explicou certa vez Zé Sinval, um dos cantadores da Feira, a inspiração é como uma nuvem enviada por Deus que desce até o poeta no momento que ele toca a viola. A partir de então, a cantoria passa a ser uma mistura de recordação e imaginação, e o poeta transforma-se em uma espécie de “vidente”.

Migrados para o Rio de Janeiro, esses artistas trabalharam, de início, em empregos comuns aos seus conterrâneos, nas indústrias (civil e náutica) ou nos condomínios da Zona Sul, para posteriormente dedicar-se inteiramente à arte da cantoria. Aqui se casaram, constituíram casa e família em regiões periféricas do Grande Rio – como muitas outras famílias de nordestinos –, onde o custo de vida é bem menor do que na capital e onde, curiosamente, já moravam as famílias de suas esposas. Esse é o caso de Mestre Azulão, que construiu sua residência com sua primeira esposa em Engenheiro Pedreira, município de Japeri. Também é o caso de Miguel Bezerra que, casado, estabeleceu-se no bairro Danon, em Nova Iguaçu. É o caso de Zé Sinval que ao se casar, mudou-se para Gramacho, em Duque de Caxias. O mesmo com Duda Viana, hoje morador de Tribobó, em São Gonçalo. Quanto a Elias Cabral, este não se casou no Rio, mas ao se mudar para cá, foi morar em São Francisco, município de Queimados. Já Zé Duda não foi para tão distante da Feira como a maioria, mas consolidou-se como um dos moradores mais antigos da comunidade Nova Holanda, no Complexo da Maré, um conjunto de favelas caracterizado principalmente pela presença de nordestinos. Talvez o único diferente, nesse sentido, seja Moisés Belarmino que, por passar boa parte do ano com sua família na Paraíba, quando se encontra no Rio de Janeiro reside no próprio trabalho, no Flamengo, como há muito tempo fizeram Azulão e Miguel, e como há muito fazem os porteiros e zeladores migrantes.

Justamente, a opção pela moradia nesses lugares periféricos da metrópole, segundo eles mesmos contam, se deve pela questão econômica, evidentemente, mas também pela presença da família de suas esposas e pela tranquilidade que esses locais oferecem a seus moradores. Oriundos das zonas rurais do Nordeste, os repentistas encontraram nos municípios vizinhos da cidade do Rio, sobretudo na Baixada Fluminense, locais mais próximos dos que foram criados, onde se sentem mais à vontade, longe da grande agitação urbana. Desta maneira, habitam casas que eles mesmos construíram, com garagem, terraço, murada, estanceiro, enfim, com características urbanísticas e arquitetônicas que se parecem mais com



**Figura 25:** Miguel Bezerra visita Mestre Azulão em sua casa, no bairro de Engenheiro Pedreira, município de Japeri. [s/d]. Acervo Miguel Bezerra.

as cidades de onde vieram, bem diferentes dos arranha-céus que a mão-de-obra nordestina ajudou a construir. Exatamente por esse motivo, com a liberdade poética que este espaço permite, faz-se referência à canção de Agepê e Canário, pois ela traduz – de maneira um tanto exagerada, é verdade – o sentimento desses poetas em morar nessas localidades “onde não passa ninguém”.

Assim, esses artistas permanecem na Praça dos Repentistas representando a tradição poética nordestina da própria Feira, cooperando com o discurso de identificação sertaneja do espaço, mesmo sem saberem ao certo qual o futuro do repente naquele complexo que cada vez mais se transforma. Ao mesmo tempo, da mesma maneira que ficam inteirados sobre o processo de patrimonialização da Feira, passam distante das discussões, até mesmo por não serem convidados a participar. De fato, esses artistas estão mais preocupados com os rumos que a Feira de São Cristóvão vem tomando nos últimos anos do que com o registro do IPHAN que, *a priori*, não deve promover nenhuma mudança significativa para o repente da praça.

Aliás, registro que representa mais uma vitória da comunidade nordestina do Campo de São Cristóvão, muito embora, deva ser questionado também quanto aos efeitos que podem advir desse processo e de que maneira essa patrimonialização articulada à revitalização reforça ou ameniza o projeto mercadológico do CMLGTN. Alheios a essa discussão, os cantadores sabem que são peças importantes da grande engrenagem que se constituiu a Feira Nordestina da São Cristóvão, de modo que a preocupação deles é pela preservação da cantoria naquele local.

Por fim, resta dizer que colocar um ponto final neste trabalho significa admitir que ele já se encontra desatualizado. Ora, se já não bastasse a imaterialidade do repente enquanto arte poética performática, sem fronteiras, em constante transformação, tratar sobre a Feira de São Cristóvão também é complicado pelos mesmos motivos. Com efeito, a maior conclusão que se pode extrair da análise do CMLGTN é que, enquanto espaço multicultural, as relações lá dentro encontram-se em constante mutação, o que acaba causando a impressão de que sempre há algo por descobrir a cada nova visita. Com efeito, levando-se em consideração que esta pesquisa se desenvolveu exatamente no período em que a Feira atravessou importantes mudanças, não apenas em sua aparência, mas em sua gestão, e mesmo, no seu sentido para a cidade, pode-se imaginar quão difícil é finalizá-la, uma vez que já se sabe que em todas as próximas visitas, a Feira apresentará alguma novidade merecedora de análise. Ao mesmo tempo, os repentistas improvisarão outros versos e vivenciarão outras situações que, provavelmente, também serão destacadas. Em suma, trata-se de uma temática sem fim, cuja imaterialidade sempre permitirá a realização de novas análises.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## I – Livros

ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (org.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

ABREU, Regina. A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio. In: ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (org.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009a.

\_\_\_\_\_. “Tesouros humanos vivos” ou quando as pessoas transformam-se em patrimônio cultural – notas sobre a experiência francesa da distinção do “Mestres da Arte”. In: ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (org.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009b.

\_\_\_\_\_. Museus, ruínas e paisagens: patrimonialização e disputas de sentidos. In: GUIMARAENS, Maria da Conceição Alves de. (Org.). *Museografia e Arquitetura de Museus*. V. 1. 1ª edição. Rio de Janeiro: UFRJ, FAU, PROARQ, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Memória. In: *Antologia Poética* (org. pelo autor). 23ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1989.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4ª ed. Ver. São Paulo: Cortez, 2009.

AYALA, Marcos & AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

BARTHES, Roland & MARTY, Eric. Oral/Escrito. In: RUGGIERO, Romano (org.). *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética Popular do Nordeste*. Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Obras escolhidas Vol. I. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOSI, Ecléa. *Sociedade e Memória: lembranças de velhos*. 2ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1987,

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 6. Ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

\_\_\_\_\_. *Literatura Oral no Brasil*. 3ª Edição, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo. Ed. da Universidade de São Paulo, 1984a.

\_\_\_\_\_. *Vaqueiros e Cantadores*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984b.

CHAGAS, Mário. O pai de Macunaíma e o patrimônio espiritual. In: ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (org.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

CHASTEL, André. La notion de patrimoine. In: NORA, Pierre (org). *Les lieux de mémoire. Tome II – La Nation*. Paris: Gallimard, 1986.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.

DUMONT, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ELIAS, Norbert & SCOTSON, John L. *Os Estabelecidos e os Outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ENGELS, Friedrich & MARX, Karl. *Manifesto do Partido Comunista*. 2ª edição. Petrópolis. Ed. Vozes. 1989.

FERNANDES, Gisèle Manganelli. “Pós-Moderno”. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*: Niterói: EdUFF, Juiz de Fora: EdUFJF, 2010.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009a.

\_\_\_\_\_. Para além da *pedra e cal*: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (org.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009b.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Obras escolhidas Vol. I. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GARCIA, Carlos. *O que é Nordeste brasileiro*. 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 2002.

\_\_\_\_\_. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (org.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 2ª edição. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1998.

HOBBSBAWN, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

\_\_\_\_\_. *A era das revoluções, 1789-1848*. 25ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.

LUYTEN, Joseph M. *O que é Literatura Popular*. 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MOTA, Leonardo. *Cantadores (poesia e linguagem no sertão cearense)*. 3ª edição. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1961.

MOURA, Clóvis. *O preconceito de cor na literatura de cordel*. São Paulo: Editora Resenha Universitária, 1976.

NAMER, Gérard. Antifascismo y “la memória de los músicos” de Halbwachs (1938). Tradução de Josefina Cuesta Bustillo. In: BUSTILLO, Josefina Cuesta (ed.). *Memória e historia*. Madrid: Ed. Marcial Pons, 1998.

NEMER, Sylvia. *Feira de São Cristóvão: a história de uma saudade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2006.

\_\_\_\_\_. A procura de uma sociologia da prática. In: BOURDIEU, Pierre. *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1994.

PACHECO, Carlos. *La comarca oral*. 1ª edición. Caracas: La casa de Bello, 1992.

PELEGRINI, Sandra C. A. & FUNARI, Pedro Paulo. *O que é patrimônio cultural imaterial*. São Paulo : Brasiliense, 2008.

RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANT'ANNA, Marcia. A Face Imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (org.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

SANTOS, Miryan Sepúlveda. *Memória Coletiva & Teoria Social*. São Paulo: Annablume, 2003.

SIMMEL, Georg. O Estrangeiro. In: MORAES FILHO, Evaristo de (org.). *Simmel – Sociologia*. São Paulo: Ática. Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 34, p. 182-188.

TAVARES, Bráulio. *Poetas do repente*. Comentários. RECIFE: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 2008.

TEIXEIRA, Gilberto, *Etsedron, contos e cantos da Feira de São Cristóvão*. [s/n], 2011.

WEBER, Max. Os três tipos puros de dominação legítima. In: *Metodologia das ciências sociais*. São Paulo: Cortez Editora; Editora da UNICAMP, 1993.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VICH, Víctor & ZAVALA, Virginia. *Oralidad y poder: herramientas metodológicas*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2004.

## II – Artigos, Teses e Dissertações

CARDOSO, André Luiz Carvalho. *Arquitetura encapsulando a informalidade: da Feira dos Paraíbas ao Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas*. 2006. 176 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura/PROARQ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CARVALHO, Nadjá de Moura. *A cantoria continua de pé (de parede): estudo sobre as formas de produção da poesia nordestina*. 1991. 135 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Humanidades, Universidade Federal da Paraíba, Campina Grande, 1991.

NORA, Pierre. Memory: from freedom to tyranny. In: SEMINARY MEMORY AND HISTORY IN FRENCH HISTORICAL RESEARCH DURING THE 1980'S AND 1990'S. África do Sul, 2000. Disponível em: <<http://www.celat.ulaval.ca/histoire.memoire/histoire/cape2/nora.htm>>. Acesso em: 21 de maio de 2011.

MORALES, Lúcia Arrais. *A Feira de São Cristóvão: um estudo de identidade regional*. 1993. 193 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em

Antropologia Social do MUSEU NACIONAL, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

OLIVEIRA, Osmar Nascimento de & OLIVEIRA, Terezinha. O Processo Civilizador segundo Norbert Elias. In: IX ANPED SUL – SEMINÁRIO DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO DA REGIÃO SUL, Caxias do Sul, 2012. Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/conferencias/index.php/anpedsul/9anpedsul/paper/viewFile/1342/56>>. Acesso em: 26 de novembro de 2012.

PANDOLFO, Maria Lúcia Martins. *Feira de São Cristóvão – a reconstrução do nordestino num mundo de paraíba e nortistas*. 1987. 232 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Instituto de Estudos Avançados em Educação, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1987

PINO, Angel. Cultura e Processo Civilizador: um confronto de idéias de N. Elias e Lev S. Vigotski. In: IX SIMPÓSIO INTERNACIONAL PROCESSO CIVILIZADOR, Ponta Grossa, 2005. Disponível em: <[http://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sites/anais/anais9/artigos/mesa\\_redonda/art3.pdf](http://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sites/anais/anais9/artigos/mesa_redonda/art3.pdf)>. Acesso em: 26 de novembro de 2012.

RIBEIRO, Maria de Fátima. *Nem Feira dos paraíba, nem shopping dos nordestinos: um estudo sobre o Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas*. 2005. 137 f. Tese (Mestrado em Engenharia de Produção) – Programa de Pós-Graduação de Engenharia/ COPPE, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SOARES, Renata Ribeiro Gomes de Queiroz. Sobre o Conceito de História em Walter Benjamin. In: 2º CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL, 2010, Teresina. *Anais*. CD-ROM.

### III – Literatura de Cordel

MESTRE AZULÃO, José João dos Santos. *A Feira Nordestina foi assim que começou*. 1ª edição. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2007.

MESTRE AZULÃO, José João dos Santos. *Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas: Feira de São Cristóvão*. [s/d].

MESTRE AZULÃO, José João dos Santos. *Inauguração do Espaço Cultural Praça Catolé do Rocha: Centro de Tradições Nordestinas – CTN (Feira de São Cristóvão)*. Rio de Janeiro, 2005.

SANTA HELENA, Raimundo Luiz do Nascimento. *Feira Nordestina de São Cristóvão*. Rio de Janeiro: [s/n], 1998.

SANTA HELENA, Raimundo Luiz do Nascimento. O Fim da Guerra. In: SANTA HELENA, Raimundo Luiz do Nascimento. *Seca, enchente e o presidente*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1983.

#### IV – Jornais e Periódicos

##### a) Jornais

CARNEIRO, Edison. Literatura Oral. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 dez 1967. Disponível em: <<http://www.jangadabrasil.com.br/revista/setembro116/es1160915.asp>> Acesso em: 26 abril 2011.

DANTAS, Edilson. Praça do repentista ganha cobertura. *Nação Nordeste*, Rio de Janeiro, ano 3, edição n° 5, nov. 2005.

Editorial. *Jornal da Feira*, Rio de Janeiro, jan 2012. Coluna Macaxeira, p. 2.

Feira-Livre no Domingo: Povo Não Acredita em “Congelamento” Mas Aprecia Beleza Folclórica. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 03 mar. 1959.

Feira de São Cristóvão: um pedaço do nordeste nos domingos cariocas. *Delfin News*, Rio de Janeiro, set. 1977, p. 6-7.

Feira de São Cristóvão: um pouco do Nordeste. *O GLOBO*, Rio de Janeiro, 27 ago. 1973.

FILGUEIRAS, Mariana. Zé Duda da Paraíba, o “Rei da Sacanagem”. *Overmundo*. Rio de Janeiro, 5 de novembro de 2011. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/ze-duda-da-paraiba-o-rei-da-sacanagem#-overblog-14905>>. Acesso em: 15 de março de 2012.

LIMA, Ludmila de. Uma feira popular e que nasceu da saudade. *O GLOBO*, Rio de Janeiro, 27 nov. 2011. Rio, p. 30.

LIMA, S. de Oliveira. Feira de São Cristóvão. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 out. 1969. 2° Caderno, p. 11.

LUIZ, André & MAMCASZ, Eduardo. O Nordeste faz a feira, som de viola e de repentes. Fotos de Roberto Valença. *O JORNAL*, Rio de Janeiro, 30 set. 1971.

MINC, Assessoria de Comunicação do Ministério da Cultura. *Exposição “Meu Padinho Padre Cícero”*: Centro Municipal de Tradições Nordestinas do Rio de Janeiro recebe mostra do sacerdote cearense. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/site/2012/06/17/exposicao-meu-padinho-padre-cicero/>. Acesso em: 28 de novembro de 2012.

Nordeste é região com maior retorno de migrantes, segundo IBGE. *G1*, São Paulo. 15 jun. 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/brasil/noticia/2011/07/nordeste-e-regiao-com-maior-retorno-de-migrantes-segundo-ibge.html>>. Acesso em: 10 mar. 2012.

RIBEIRO, Rodney. *A Feira entra na fase decisiva para se transformar em Patrimônio Imaterial do Brasil*. Disponível em: <[www.feiradesaocristovao.org.br](http://www.feiradesaocristovao.org.br)>. Acesso em: 01 nov. 2011.

SAMPAIO, Benedito & GONÇALVES, Zalmir. A arte do nordestino viver no Rio. *O Fluminense*, Niterói, 15 jul. 1977.

VIDREIRO, Osni. Feira de São Cristóvão. O Nordeste no domingo carioca. Fotos de João Simão. *O DIA*, Caderno D. 8-9 abril. 1979, p. 1.

b) Periódicos

ANDRADE, Solange Ramos de. O catolicismo popular no Brasil: notas sobre um campo de estudo. In: *Revista Espaço Acadêmico*. Maringá, n° 67, 2006.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. In: FONSECA, Maria Cecília Londres (org.). *Revista Tempo Brasileiro. Patrimônio Imaterial*. Rio de Janeiro, Out-Dez, n° 147, 2001.

COLLINS, John F. The Sounds of Tradition: Arbitrariness and Agency in a Brazilian Cultural Heritage Center. In: *Ethnos*. Estocolmo, Setembro, Vol. 72:3, 2007.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. *Cadernos de Folclore número 2: Literatura de cordel*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ FUNARTE. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.



KABWASA, Nsang O’Khan. O eterno retorno. In: *O Correio da Unesco – Brasil*. Ano 10, n° 12, p. 14-15, dez. 1982.

LEVI-STRAUSS, Claude. Lévi-Strauss nos 90 voltas ao passado. *Mana* [online]. 1998, vol.4, n.2, pp. 105-117. ISSN 0104-9313.

NORA, Pierre. Entre memória e História – A problemática dos lugares. In: *Projeto História n°10. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História*. São Paulo: PUC/SP, 1993.

QUEIROZ, Renato da Silva. Mobilizações socioreligiosas no Brasil: os surtos messiânico-milenaristas. *Revista USP*, São Paulo, n. 67, nov. 2005. Disponível em <[http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-99892005000400011&lng=pt&nrm=iso](http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-99892005000400011&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 03 de dezembro de 2012.

TESSER, Paula. Manguê Beat: húmus cultural e social. In: *LOGOS 26: comunicação e conflitos urbanos*. Ano 14, 1° semestre, 2007. Disponível em: <[http://www.logos.uerj.br/PDFS/26/05\\_PAULA\\_TESSER.pdf](http://www.logos.uerj.br/PDFS/26/05_PAULA_TESSER.pdf)>

UNESCO. *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. 2003a. Disponível em <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00252>, acesso em 01 de fevereiro de 2011.

\_\_\_\_\_. *Qué es el patrimonio cultural inmaterial?* 2003b. Disponível em <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00252>, acesso em 01 de fevereiro de 2011.

## V - Legislação

BRASIL. Decreto-lei n° 12.198, de 14 de jan. de 2010. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/821145/lei-12198-10>. Acesso em: 12 mar. 2012.

BRASIL. Projeto de lei n° 5.998-b, de 2009. Disponível em: <[http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop\\_mostrarintegra;jsessionid=F762546E59F72DCE0E82760D116F7450.node1?codteor=755344&filename=Avulso+-PL+5998/2009](http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=F762546E59F72DCE0E82760D116F7450.node1?codteor=755344&filename=Avulso+-PL+5998/2009)>. Acesso em: 28 de novembro de 2012.

RIO DE JANEIRO (Município). Lei 2.052, de 26 de nov. 1993. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/273066/lei-2052-93-rio-de-janeiro-0>>. Acesso em: 15 mar. 2012.

## VI – Filmografia

SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA. Direção: Pedro César. Produção de Pedro César, Kátia Adler, Rafaela Treuffar e Lully Villar. Artezanato Eletrônico e Vite Produções.2009. Arquivo AVI. Son, color.

CONHEÇA A FEIRA DE SÃO CRISTÓVÃO, um pedaço de Nordeste no Rio. Rio de Janeiro, 08 jan. 2012. GLOBO News Especial. Disponível em: <<http://globo.com/globo-news/globo-news-especial/v/conheca-a-feira-de-sao-cristovao-um-pedaco-do-nordeste-no-rio-de-janeiro/1760220/>>. Acesso em: 15 mar. 2012.

## **VII – Discografia**

Miguel Bezerra e seus colegas – No alpendre da casa em que morei. [s/d].

A Arte da Cantoria vol. 4 – Cangaço. Funarte. 1989.

## **VIII – Depoimentos**

Entrevista de Elias Nunes Cabral, Rio de Janeiro, 22, jan 2012.

Entrevista de Francisco Miguel Bezerra (Bezerra do Ceará), Rio de Janeiro, 13 nov. 2011.

Entrevista de José Herculano dos Santos (Zé Duda), Rio de Janeiro, 22 jan. 2012.

Entrevista de João José dos Santos (Mestre Azulão), Rio de Janeiro, 26 fev. 2012.

Entrevista de José Viana (Duda Viana), Rio de Janeiro. 18 dez. 2011.

Entrevista de Marcus Lucenna, Rio de Janeiro. 26 ago. 2011.

Entrevista de Moisés Belarmino de Araújo, Rio de Janeiro. 26 fev. 2012.

Entrevista de Severino Felipe Gomes (Zé Sinval), Rio de Janeiro 18 dez. 2011.

## **IX – Acervos consultados**

a) Acervos pessoais

Acervo pessoal de Francisco Miguel Bezerra

b) Acervos institucionais

Cordelteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Acervo digital.

Hemeroteca do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Acervo digital.

APÊNDICE A – FOTOS: ANTES, DURANTE E DEPOIS DA NOVA FEIRA DE SÃO CRISTÓVÃO



**Figura 1:** O comércio informal de calçados, 1973. CPDOC JB (NEMER, 2011: 50).



**Figura 2:** O comércio informal de carnes, 1985. Agência O Globo (NEMER, 2011: 48-49).



**Figura 3:** O comércio informal de chapéus, 1974 (NEMER, 2011: 16).



**Figura 4:** No CMLGTN, formalizam-se as atividades da Feira, como o comércio de artigos “típicos”, artesanato e souvenirs. Junho de 2011. Foto: Vitor Rebello.



**Figura 5:** O forró ao ar livre da Feira de São Cristóvão, antes da mudança para o Pavilhão. [s/d]. Foto: Evandro Teixeira (Disponível em: [www.feiradesaocristovao.org.br](http://www.feiradesaocristovao.org.br)).



**Figura 6:** No Centro de Tradições, a cobertura improvisada de um dos palcos alternativos lembra o forró dos tempos de fora do Pavilhão. 11 de março 2012. Foto: Vitor Rebello.





**Figura 7:** A Feira de São Cristóvão na visão do artista francês Jano, 2000. (Disponível em: [www.semeraro.blogspot.com](http://www.semeraro.blogspot.com))



**Figura 8:** Barracas na Feira, ainda fora do Pavilhão, 2003. Foto: Marcelo Corrêa/Projeto Forró dos Sentidos (NEMER, 2011: 122-123).



**Figura 9:** Placa publicitária da época da construção do CMLGTN exalta supostos bons tempos do Pavilhão e vincula o projeto às ideias de lazer e novidade. Foto: André Carvalho (CARDOSO, 2006: 87).



**Figura 10:** Foto panorâmica da Feira, já com a nova decoração. O Globo, 27 de novembro de 2011.



**Figura 11:** Agamenon de Almeida, gestor durante o processo de transição, nos primeiros anos do CMLGTN. Foto: Evandro Teixeira [s/d]. (Disponível em: [www.feiradesaocristovao.org.br](http://www.feiradesaocristovao.org.br)).



**Figura 12:** O prefeito Eduardo Paes, o diretor da Central Globo de Comunicação, Luís Erlanger e o cenógrafo João Cardoso Filho lançam o projeto de reforma da Feira. Jan 2011 (Disponível em <http://www.textual.com.br/release.asp?relID=223>).





Figura 13: Panfleto bilíngue do CMLGTN, voltado para o mercado turístico, exalta as características nordestinas da Feira.



Figura 14: Ingressos: em 2009, chamam a atenção o preço e o apelo do Repente; em 2011 a frase “sejam bem-vindos ao nosso Nordeste” dimensiona qual a proposta do Centro de Tradições; em 2012, ingressos eletrônicos, já com o selo da RIOTUR, evidenciam a Feira como um dos principais equipamentos turísticos da cidade.



Figura 15 e 16: As estátuas de Luiz Gonzaga e Padre Cícero recebem os visitantes. Junho de 2011. Fotos: Vitor Rebello.





**Figura 17:** O “Nordeste” começa ainda do lado de fora da Feira. No pátio de uma das entradas, feirante oferece jogue para tirar fotos. 11 de março de 2012. Foto: Vitor Rebello.



**Figura 18:** Fotos temáticas oferecem a oportunidade de o visitante sentir-se “nordestino”. 6 de novembro de 2011. Foto: Vitor Rebello.



**Figura 19:** Fachada do CMLGTN após a reforma de 2003 (Disponível em: <http://www.historiadorio.com.br/pontos/saocrisovao>).



**Figura 20:** Mesma fachada, após reforma de 2012. Elementos espetacularizados da “cultura nordestina” em maior quantidade. 26 de fevereiro de 2012. Foto: Vitor Rebello.

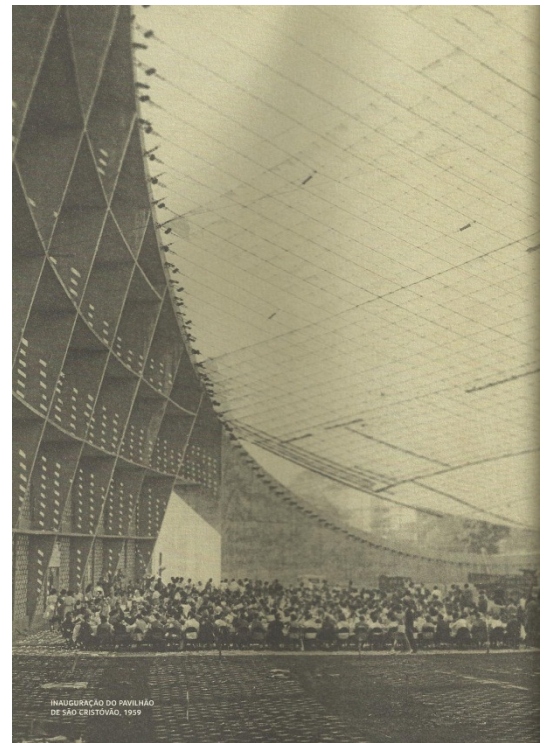


**Figura 21:** Símbolos da “cultura nordestina” decoram os muros do Pavilhão. 6 de maio de 2004. Foto: André Carvalho (CARDOSO, 2006: 149).



**Figura 22:** Nova decoração assemelha-se à primeira reforma. Mudanças de plantas nativas da Caatinga são plantadas nos canteiros. 11 de março de 2012. Foto: Vitor Rebello.





**Figura 23 e 24:** As novas coberturas das principais vias da Feira lembram o Pavilhão de Exposições e sua cobertura voadora. Fotos: Vitor Rebello, 26 de fevereiro de 2012 e Agência O Globo, 1959 (NEMER, 2011: 68).



**Figura 25:** O recém-criado Espaço Memória, decorado com temas que remetem à Feira do lado de fora do Pavilhão. Agora a CMLGTN tem o seu museu, 26 de fevereiro de 2012. Foto: Vitor Rebello.



**Figura 26:** O sanfoneiro Zé da Onça, o artista plástico João Pereira dos Passos e Mestre Azulão. “Memórias vivas” da Feira de São Cristóvão, 18 de março de 2012. Foto: Vitor Rebello.



**Figura 27:** A nova decoração do Palco João do Vale, inspirada em cidades históricas, 18 de março de 2012. Foto: Vitor Rebello.



**Figura 28:** Nova decoração do Palco Jackson do Pandeiro, inspirada no Centro Histórico de Salvador (BA), 18 de março de 2012. Foto: Vitor Rebello.





**Figura 29:** A cápsula do tempo da Praça dos Repentistas, 26 de fevereiro de 2012. Foto: Vitor Rebello.



**Figura 30:** A demarcação da direção nordeste na rosa dos ventos da Praça dos Repentistas, 11 de março de 2012. Foto: Vitor Rebello.



**Figuras 31 e 32:** Apropriações “indevidas” da Feira evidenciam a impossibilidade de controle total pelo poder público. À esquerda, nova decoração serve de abrigo para moradores de rua, revelando as antigas pinturas dos fundadores. À direita, feirante utiliza-se da arquibancada da Praça dos Repentistas para vender livros, 26 de fevereiro e 11 de março de 2012. Fotos: Vitor Rebello.



**Figuras 33 e 34:** Nos recantos mais escondidos do Pavilhão, as heranças da antiga feira-livre. Clube do Reggae, o retiro dos maranhenses e barraca onde se vende temperos à “moda antiga”, 26 de fevereiro de 2012. Fotos: Vitor Rebello.





**Figuras 35 e 36:** Homenagem dos feirantes ao prefeito Eduardo Paes lembram as homenagens ao ex-prefeito César Maia. Fotos: Vitor Rebello, 18 de março de 2012 e André Carvalho (CARDOSO, 2006: 84).



**Figura 37:** Zé Duda e Miguel Bezerra em cantoria na Praça dos Repentistas 18 de setembro de 2011. Foto: Vitor Rebello.



**Figura 38:** Cantoria na Praça dos Repentistas, ainda sem a cobertura. Da esquerda para direita: Zé Ricardo, Miguel Bezerra, Tarinho Rodrigues, Zé Duda e Duda Viana. Acervo Miguel Bezerra.

APÊNDICE B – RELAÇÃO DE VÍDEOS E REPORTAGENS COM OS CANTADORES DA FEIRA DE SÃO CRISTÓVÃO.

1 – *Conheça a Feira de São Cristóvão, um pedaço de Nordeste no Rio de Janeiro*. Reportagem Globo News Especial, da GLOBO NEWS, sobre a Feira de São Cristóvão. 08 jan. 2012. Com as participações de Marcus Lucenna, Raimundo Santa Helena, Mestre Azulão, Miguel Bezerra, Duda Viana, Zé Sinval, Zé Duda. Disponível em: <http://globo.com/globo-news/globo-news-especial/v/conheca-a-feira-de-sao-cristovao-um-pedaco-do-nordeste-no-rio-de-janeiro/1760220/>.

2 – *Feira de São Cristóvão está de cara nova depois de passar por reforma*. Reportagem do telejornal Bom Dia Rio, da REDE GLOBO, sobre a inauguração da Nova Feira de São Cristóvão. 19 mar. 2012. Com a participação de Mestre Azulão. Disponível em: <http://globo.com/rede-globo/bom-dia-rio/v/feira-de-sao-cristovao-esta-de-cara-nova-depois-de-passar-por-reforma/1863105/>.

3 – *No cordel de Azulão, a história de uma feira*. Reportagem especial do Jornal O GLOBO sobre Mestre Azulão, fundador da Feira de São Cristóvão. 25 nov. 2011. Disponível em: <http://oglobo.com/videos/t/todos-os-videos/v/catalogo/1709220/>.

4 – *“Recebi a história e logo veio a inspiração” diz repentista das chamadas de Cordel*. Reportagem do portal GLOBO.COM sobre a participação de Miguel Bezerra na novela “Cordel Encantado”. 6 abril 2011. Disponível em: <http://tv.globo.com/novelas/cordel-encantado/Bastidores/noticia/2011/04/recebi-historia-e-logo-veio-inspiracao-diz-repentista-das-chamadas-de-cordel.html>.

5 – *Repentista Miguel Bezerra e Duda Viana na festa de A Fazenda*. Participação de Miguel Bezerra e Duda Viana no programa da REDE RECORD “A Fazenda”. 11 fev. 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=PaRot4GdJpK>.

6 – *Ep. 2 – Feira de São Cristóvão: I Love My Nerd*, do canal MULTISHOW. Participação dos repentistas Miguel Bezerra e Duda Viana. 25 nov. 2010. Disponível em: <http://globo.com/multishow/i-love-my-nerd/v/ep02-feira-de-sao-cristovao/1381524/>.

7 – *Duelo de repentistas ilustra cordel do Salgueiro*. Reportagem do portal SRZD. Vídeo com Miguel Bezerra e Duda Viana. 1 jan. 2012. Disponível em: <http://www.sidneyrezende.com/noticia/157220+duelo+de+repentistas+ilustra+cordel+do+salgueiro>

8 – *Repentista mostra arte nordestina em Nova Iguaçu*. Reportagem sobre Miguel Bezerra do Jornal O GLOBO para o caderno BAIROS/ BAIXADA. 25 abril 2009. Disponível em: <http://oglobo.com/rio/bairros/posts/2009/04/25/repentista-mostra-arte-nordestina-em-nova-iguacu-180048.asp>.

9 – *Pavilhão de São Cristóvão é palco de batalha do repente com hip-hop no Viradão Cultural*. Reportagem do Jornal O GLOBO. 7 jun 2009. Disponível em: < <http://oglobo.globo.com/cultura/pavilhao-de-sao-cristovao-palco-de-batalha-do-repente-com-hip-hop-no-viradao-carioca-3196041>>.

10 – *Os Trapalhões O Mágico de Oroz*. Participação de Zé Duda no filme *Os Trapalhões e O Mágico de Oroz*. 28 jun. 2009. Disponível em: < [http://www.youtube.com/watch?v=tlfT4\\_6nYX4](http://www.youtube.com/watch?v=tlfT4_6nYX4)>.

11 – *Zé Duda da Paraíba, o “Rei da Sacanagem”*. Artigo do portal OVERMUNDO sobre Zé Duda. 5 nov. 2011. Disponível em: < <http://www.overmundo.com.br/overblog/ze-duda-da-paraiba-o-rei-da-sacanagem>>.

12 – Rapper e repentista duelam no estúdio do “Hoje em Dia Rio”. Participação de Tarinho Rodrigues no programa “Hoje em Dia” da REDE RECORD. 18 mar 2011. Disponível em: <http://entretenimento.r7.com/hoje-em-dia/noticias/rapper-e-repentista-duelam-no-estudio-do-hoje-em-dia-rio-20110318.html>

ANEXO A – NOVA FEIRA DE SÃO CRISTÓVÃO: CORDEL DE JOSÉ JOÃO DOS SANTOS (MESTRE AZULÃO) PARA A INAUGURAÇÃO DA NOVA REFORMA DO CENTRO MUNICIPAL LUIZ GONZAGA DE TRADIÇÕES NORDESTINAS

Nova Feira de São Cristóvão

No ano do centenário  
De Luiz Rei do Baião  
A Feira de São Cristóvão  
Tem grande transformação  
Praças, banheiros granfinos  
Faixadas com nordestinos  
De arte e de tradição

Exaltando Patativas  
Bom poeta e cantador  
Imortal, do Assaré  
Repentista, agricultor  
Cantar foi seu evangelho  
Só depois de cego e velho  
Foi que lhe deram o valor

Vitalino, o ceramista  
No mundo inteiro conhecido  
Com sua banda de pífaro  
Foi o mestre preferido  
Publicaram suas obras  
Devido falsas manobras  
Manoel morreu deprimido

Manoel Vitalino, o filho  
Sofreu um abalo forte  
Sedeu as obras do pai  
Pra melhorar sua sorte  
Publicaram a obra linda  
Se apossaram e ainda  
Lhe ameaçaram de morte

José Camelo de Melo  
Está entre os imortais  
O Pavão Misterioso  
Ele escreveu, entre os mais  
Morreu pobre e de esmola  
Venderam sua viola  
Pra fazer os funerais

E assim muitos poetas  
Cada um de fraco ou forte

Sempre aconteceu o mesmo  
Quando chegou sua morte  
Eu penso em meu coração  
Será que Mestre Azulão  
Também vai ter essa sorte?

Vamos esquecer o passado  
Pensar de outra maneira  
Nosso momento oportuno  
É a causa mais certa  
Que traz a evolução  
Com toda a transformação  
Para o bem da nossa feira

Também a literatura  
De cordel e de repente  
Bancos em todas as ruas  
Pra que o povo se sente  
Com coberturas possantes  
Amparando os visitantes  
Da chuva e do sol bem quente

Dos estados nordestinos  
Exibe as suas bandeiras  
Artesanato, almofada  
Das nordestinas rendeiras  
Maracatu, boi bumbá  
Bordados do Ceará  
Que não tem nas outras feiras

Chapéu de couro, alpargatas,  
Pra sertanejo e brejeiro  
Até Maria Bonita  
Com Marabá cangaceiro  
Quem não quiser dançar só  
Tem mulheres no forró  
Do tocador sanfoneiro

Essa parceria forte  
É vinda da Globo Rio  
Também vem da Prefeitura  
Com seu poder sadio  
Rádio Globo patrocina  
Pela a causa nordestina  
Da feira sem ter desvio

Doutor Eduardo Paes  
Nosso dinâmico Prefeito  
Que dar força a nossa Feira  
Com muito amor e respeito

Com boa vontade faz  
E vai fazer muito mais  
Porque seu plano é perfeito

A transformação da Feira  
É obra espetacular  
Uma equipe de pessoas  
Que tem gosto em trabalhar  
Pra cumprir fielmente  
As ordens do presidente  
O nosso amigo Helismar

A nossa feira estava  
Mergulhada num fracasso  
O Helismar enfrentou  
Com ânimo e pulso de aço  
Expulsou a quebradeira  
E segurou a nossa feira  
Com o poder do seu braço

Quem viu a feira antes dele  
Vendo agora vai dizer  
A transformação da feira  
Nos traz orgulho e prazer  
Criando um novo ambiente  
Que dar gosto a nossa gente  
Pelo conforto e lazer

Até Mestre Azulão  
Cordelista e cantador  
Que da feira nordestina  
Hoje é o único fundador  
Diz, o nosso Presidente  
Criou um novo ambiente  
Que deu-me apego e amor

Autor: José João dos Santos (Mestre Azulão)  
Em 13 de março de 2012.