

**“Separando o joio do trigo...” Concepções e funções do "organizador" e "empresário" de cantorias na cidade de Quixadá-CE.<sup>1</sup>**

Alysson de Queiroz Lima

Mestrando em História Social UFC (Bolsista CAPES)

Tem se tornado cada vez mais frequente entre os historiadores, sobretudo (mas não exclusivamente) para os que trabalham no âmbito da chamada História Oral o reconhecimento de que seja qual for a sua alternativa para lidar com os desafios e os impasses colocados por sua prática profissional esta, dispensará de bom grado, todo e qualquer tipo de receituário interpretativo prescrito por esquemas explicativos predeterminados; esta “certeza” ou, mais precisamente, a convicção de que simplesmente não existem receitas já prontas a serem aplicadas ao seu “material”, por assim dizer, tem contribuído cada vez mais ao longo das últimas décadas com o alargamento do debate acerca da natureza peculiar do seu próprio campo: “marcada por um processo de diálogo entre duas pessoas, por meio do qual se produzem versões únicas da realidade social.” (KHOURY, 2001: 81).

Assim como salientou Alessandro Portelli, “esse tipo de história é, de fato, resultado da intervenção de um ouvinte e ‘questionador’ especializado: um historiador oral com seu projeto. Ele dá início ao encontro e cria o espaço narrativo para o narrador – que tem uma história a contar, mas que não a contaria *daquela maneira* em outro contexto ou a outro destinatário”; entretanto, conclui o autor, “uma vez iniciado o diálogo, a distinção entre essas duas funções [‘a pessoa que pergunta e a pessoa que responde’] jamais é rígida e absoluta”. (PORTELLI, 2010: 212).

Pensando-se assim o espaço da entre/vista a partir de sua natureza dialógica<sup>2</sup>, tem-se ampliado cada vez mais entre os historiadores que se dedicam a tais *materi(or)ais* a

---

<sup>1</sup> O texto aqui apresentado foi adaptado a partir do material e das reflexões que venho produzindo durante a pesquisa de mestrado (ainda em andamento) que, em linhas gerais, tem por objeto problematizar o conjunto da experiência elaborada em torno da cantoria de viola praticada na cidade de Quixadá-Ce entre os anos de 1985 e 201(3). O trabalho vem se desenvolvendo majoritariamente com e a partir das narrativas orais dos principais envolvidos com esta prática no referido contexto.

<sup>2</sup>“A entrevista, antes de mais nada, é um confronto com a diferença, com a alteridade. (...) Costuma-se falar na empatia e na confiança entre entrevistado e entrevistador, mas o que realmente torna significativa a história oral é o esforço de estabelecer um diálogo entre e para além das diferenças. (...) O que transforma a entrevista em um espaço utópico – uma experiência de igualdade na qual dois sujeitos, separados pelas hierarquias culturais e sociais, escancaram suas desigualdades e as anulam, fazendo delas o território de suas trocas. Nem todas as experiências funcionam.” PORTELLI, A. *Op. cit.*, p. 213.

consciência da necessidade de se “explorar melhor os significados mais profundos de seus enredos”.

Segundo a opinião da historiadora Yara AunKhoury,

*Situando cada narrativa na pessoa que a constrói e expressa, tendemos a observar, de maneira ampla e também específica, as pessoas que escolhemos para dialogar, em cada estudo; atentando para o lugar que ocupam na realidade social e o que representam nele; analisando como se sentem ao serem solicitados para dialogar, tanto em relação aos companheiros, quanto em relação ao pesquisador; e como todas essas circunstâncias influem em suas narrativas; ou o que suas narrativas revelam dessas relações. (KHOURY: 2001: 85)*

Adotar um procedimento rizomático de análise <sup>3</sup> também poderia contribuir na medida em que se observa, pois, a entrevista (a partir de uma “multiplicidade de entradas”) segundo a lógica de “um encadeamento quebradiço de afetos com velocidades variáveis, precipitações e transformações, sempre em correlação com o fora” (DELEUZE;GUATARRI, 2011: 25). A atenção do pesquisador voltando-se para os modos como se constroem e se conectam as várias “cadeias semióticas” <sup>4</sup> que operam ao longo de todo o procedimento (segundo os diversos tipos de “agenciamentos” <sup>5</sup> e seus diferentes níveis de “intensidade”) e de como isso tudo, ao final, pode ser incorporado ao conjunto de sua análise por meio do exercício de uma escrita aberta; uma narrativa “cartográfica” que concorra efetivamente “para a conexão dos campos”.

Seguindo de perto tais inspirações optei por explorar a partir de certas *entradas*, os fragmentos das memórias e dos diálogos que venho mantendo junto dos principais envolvidos com a cantoria de viola em Quixadá. Na esperança de que o recurso possa ajudar na configuração e análise das diferenças e das singularidades que caracterizariam a relação

---

<sup>3</sup>“Um método de tipo rizomático é obrigado a analisar a linguagem efetuando um deslocamento sobre outras dimensões e outros registros. [Já que] Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais.” DELEUZE, G.; GUATARRI, F. Introdução: Rizoma. In: Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. – São Paulo: Ed. 34, 2011, p. 22-23.

<sup>4</sup>“Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muitos diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos...” DELEUZE, G.; GUATARRI, F. *Op.cit*, p. 23.

<sup>5</sup>“Um agenciamento é precisamente esse crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões.” DELEUZE, G; GUATARRI, F. *Op.cit*, p. 24. “Um agenciamento em sua multiplicidade trabalha forçosamente, ao mesmo tempo, sobre fluxos semióticos, fluxos materiais e fluxos sociais.” *Idem, Ibidem*, p. 45.

peçoal dos nossos colaboradores com a cantoria, a partir de um “espaço de experiência” e de um “horizonte de expectativas” próprios (KOSELLECK, 2006).

*O meu envolvimento com a cantoria de viola começou faz muito tempo. Quando eu ainda era criança; ouvindo cantorias inicialmente na casa de parentes e familiares. Eu sou da zona rural, na época, de um distrito de Quixadá, hoje município de Ibaretama; e lá então cantoria era uma diversão. Diversão social concorrida e prestigiada, principalmente se de cantadores bons; cantadores famosos, aqueles que detinham programa de rádio. (...) Quando as cantorias na minha região eram com esses cantadores ou cantadores desse nível, então eram cantorias bem concorridas. Então foi aí que eu iniciei o meu envolvimento com a cantoria né. Eu tinha sensibilidade para tanto, gostava, e depois passei a entender que eu seria capaz de fazer aquilo; de se eu entendesse, eu então poderia vir a ser um cantador de viola. E por muito tempo – aí na minha pré-adolescência – eu alimentei o sonho de vir a ser cantador. Cheguei a comprar violão, fiz o maior esforço pra aprender a afiná-lo, tocar; embora para música eu nunca tivesse a menor propensão e infelizmente nunca consegui afiná-lo. Conseguia fazer algumas posições assim decoradas, mas nunca fui capaz de ir além daquilo que eu já sabia de cor; de prender tais cordas em tais trastes, etc. E depois, ainda fazendo o 2º grau, fazendo um concurso pro banco, e assumi um trabalho no banco; aí eu reformei a minha ideia de relacionamento com a cantoria. Em vez de ser cantador, que eu dificilmente iria fazer sucesso como cantador; como se não bastasse outros entraves a questão da voz. Eu não acho que eu tenha a voz boa né; essa questão da música, do instrumento. Então eu poderia vir a ser um poeta de bancada, que escrevesse que contribuísse com a cantoria de outra maneira. Contribuísse promovendo, divulgando, alargando os horizontes para o mercado da cantoria. Separando digamos o joio do trigo dentro da cantoria; quem é quem; quem deve ou não deve ocupar determinados espaços não é? (...) Fazer a cantoria como organizador. Numa função empresarial de cantoria digamos assim né. Não como artista, mas como organizador do evento.*

Contava quarenta e seis anos de idade à época em que iniciamos as nossas primeiras conversas sobre a sua experiência pessoal com a cantoria de viola; casado, pai de quatro filhos. A sua rotina profissional desempenha como funcionário do Banco do Brasil, acumulando também funções na CDL (Câmara de Dirigentes Lojistas) e Rotary Club de Quixadá; também é proprietário de um estabelecimento comercial aos cuidados da esposa e dos filhos a maior parte do tempo; além, é claro, de uma atuante participação reconhecida, principalmente, no âmbito da cantoria local. Esta última faceta será por razões óbvias o principal foco de nossa atenção. Falo de Miguel Benedito Peixoto; filho de José Peixoto Lins e Odete Benedito Peixoto, nascido aos três de abril de 1958 no então distrito de Ibaretama-Ce.

Na passagem acima encontramos mais ou menos delineado o quadro cronológico que nos informa – ao menos do ponto de vista de sua intensidade emocional – as fases sucessivas

de sua relação pessoal com a cantoria de viola; compreendida entre o início da vida no campo, identificada aqui com “sonho de vir a ser cantador” e o momento posterior à sua inserção urbana, de “abandono” do antigo sonho, passando pelo “trabalho no banco”; até o momento de sua consequente “reformulação”.

Mesmo com todo o seu esforço e dedicação nunca foi capaz de desenvolver as qualidades técnicas necessárias de modo a poder realizar o grande sonho de infância – tornar-se um artista de sucesso, afamado e concorrido, assim como aqueles a quem assistia e admirava quando criança. A despeito de toda a frustração o desejo de continuar interagindo com o universo da cantoria de viola decerto manteve-se (de algum modo) presente; em contraparte, a ênfase (por vezes reiterada) no percurso de desenvolvimento e aperfeiçoamento da sua própria sensibilidade enquanto ouvinte de cantorias me parece uma excelente chave de entrada na busca daquele algo-a-mais que singulariza o seu enredo.<sup>6</sup>

Por meio de um curioso e significativo paralelo traçado entre a cantoria e a “Música Clássica”, elementos sugestivos sobre o valor e o caráter de uma arte “elevada” nos são apresentados. Segundo nosso entrevistado seguir apostando em qualidade mais que quantidade

*Em sendo a cantoria uma arte elevada ela nunca vai ser uma coisa de grandes massas. (...) Acho que vai ter um público qualificado, um público maior nas universidades; maior quanto mais culturalmente evoluído for o meio, (...) mas nunca será uma arte de massa. Assim como a “Música Clássica” não é. Eu tenho assistido a apresentações de orquestras no [Centro Cultural] Dragão do Mar; inclusive assisti a uma apresentação com uma plateia pequenininha. Levando em conta o valor artístico da obra que está sendo mostrada, a plateia é muito pequena. Imagina se fosse uma banda qualquer, tocando uma música qualquer das músicas em voga hoje? Aí era uma multidão imensa. Mas uma arte refinada, (...) uma coisa intelectualizada que requer mais sensibilidade, que requer mais atenção, onde a assistência exige mais da plateia, nunca vai ser uma coisa de grandes massas.*

Aqui, cantoria e “Música Clássica” surgem como dois exemplos de manifestações artísticas “refinadas”. Ambas as artes teriam em comum sobretudo o fato de constituírem objetos de apreciação inadequados aos critérios de validação transitórios e superficiais

---

<sup>6</sup> Ou seja, “o caminho no qual os materiais da história são organizados pelos narradores de forma a contá-la. A construção da narrativa revela um grande empenho na relação do relator com a sua história.” PORTELLI, A. *O que faz a história oral diferente*. In: Revista Projeto História 14 – São Paulo: Educ, 1997, p. 31.

característicos das artes de “massa”. A fruição de certa parcela (“qualificada”) de público (“evoluído”) e o alto grau de requinte que o singulariza, sugerem o ponto central do argumento: notadamente, destacar a sua própria aptidão (“intelectual” e “sensível”) segundo critérios estéticos e cognitivos bem mais “exigentes” e “elevados”. Lógico, tudo isso diferindo enormemente daquele outro nível de apreciação (tida por vulgar já que) baseada nos “modismos” duvidosos que tanto satisfazem o gosto transitório e superficial das “grandes massas”.

Segundo a sua opinião formar-se (ao longo dos anos) enquanto um apreciador especialista, suficientemente “refinado” não é tarefa das mais simples; para assimilar as nuances de uma arte “elevada” (qualquer que seja ela) o caminho é sempre longo e árduo. Esse mesmo predicado, relativo à maneira como se percebe e se situa no âmbito da cantoria local, vai sendo reatualizado em diversos momentos da sua narrativa; como por exemplo, quando ensaia certos conselhos a uma suposta plateia ideal; “eu costumo dizer para os meus amigos, cantoria é uma coisa chata! Você não pode conversar durante a cantoria. Você não pode se distrair porque se não passa. Aquilo passa e não volta. Não tem reprise”.

No esforço de seguir identificando a maneira específica com que este narrador organiza e interpreta a realidade e nela se situa, um dos aspectos que mais me chamou a atenção foi justamente o valor sintomático das ambiguidades e do elemento reiterativo presentes na sua narrativa. Sempre que encontrava uma oportunidade durante um momento e outro da conversa, Miguel procurava afirmar (ou reafirmar) o valor e o alcance concretos de sua sensibilidade e visão de futuro fosse para a cantoria de um modo geral, fosse para a cantoria praticada em Quixadá. Ao tecer suas considerações a respeito dos traços característicos que no seu entender constituiriam o modelo “tradicional” da cantoria nosso interlocutor também nos permite observar a singularidade de suas propostas e intervenções.

“Não saberia ao certo quantas cantorias já organizamos (...) talvez entre quarenta e cinquenta. Agora todas em clubes, nenhuma em casa particular. Todas ingressadas, quando não de portas abertas; porque paga-se com patrocínios comerciais. Mas nenhuma com bandeja. Eu acho aquilo pavoroso”.

Solicitado a esclarecer melhor o significado assumido por tal “bandeja” no âmbito da cantoria, Miguel explica que:

*Tradicionalmente os cantadores do sertão; os cantadores de feira; os cantadores de bares; eu já nem falo do cantador de praia, que é uma espécie de anti-cantador. Os cantadores mais humildes não marcam uma cantoria por um “valor X”, eles vão fazer uma cantoria pelo que der; e como eles são pagos? Pagos numa bandeja. Em frente dos cantadores se põe geralmente um tamborete e em cima dele uma bandeja, e os ouvintes, a assistência, colabora pagando do bolso espontaneamente. (...) Ninguém é obrigado a dar valor determinado previamente. Eu particularmente acho que aquela é uma forma primária de pagamento. E que dentro da minha visão de que cantoria é uma arte de valor elevado, o cantador não deve; o artista, portanto, não deve se submeter a essa situação vexatória de receber aquilo que fortuitamente a sua assistência se dispuser a pagar. Eu acho que o cantador deve cantar pelo contrato.*

Observem-se os seguintes pares de oposição: cantoria em clube/ cantoria em casa particular; cantoria com contrato/ cantoria com bandeja.

De súbito encontramos expostos sob a forma de equações antitéticas as principais características do seu discernimento sobre o arcabouço da cantoria “tradicional” e seus entraves, bem como, a antecipação dos seus esforços no intuito de romper com esse estado de coisas. Longe de cooperar com a imagem pretendida (da cantoria como “arte elevada e qualificada”) o antigo modelo faria rumar exatamente na direção contrária. O repúdio contra a “bandeja” assume nesse contexto todo o seu teor crítico, destacando a ausência de quaisquer “obrigações” (contratuais) específicas sinaliza as lacunas de uma forma de organização (“primária”) rechaçada em sua própria estrutura. Esta segue sendo identificada como a principal responsável pela perpetuação das condições de “submissão” do cantador; sempre a mercê das circunstâncias (“fortuitas”) no momento mesmo de cada apresentação. É isso exatamente o que não se coaduna com a visão de futuro assumida pelo “organizador” de cantorias na cidade.

Dada a “tradicional” correspondência da cantoria com o próprio domicílio particular do seu promovente <sup>7</sup> no campo; não chega a causar surpresa a busca de um novo palco para as suas apresentações na cidade. Um espaço que além de facilitar a convergência de um amplo número de pessoas, funcione também para tornar esse evento o mais impessoal possível. Ajudando a demarcar a trajetória específica dessa cantoria “urbanizada” frente aos

---

<sup>7</sup> No vocabulário da cantoria o termo serve para designar “aqueles que organizam o evento, acolhem os cantadores em casa com honrarias especiais, se necessário for, e se sobressaem pela sua capacidade de lidar com o público, de conduzir o evento”. RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria Nordestina: música e palavra* – São Paulo: Terceira Margem, 2000, p. 25.

“primarismos” da tradição. Os “clubes” e os “auditórios” serão justamente os equipamentos escolhidos para tais fins.<sup>8</sup>

Não há margem para dúvidas quanto à sinceridade de sua convicção no “alto valor” artístico da cantoria de viola. Isso é o que verdadeiramente lhe inspira a desenvolver todo o seu projeto de ação. O conjunto dos seus esforços é encarado sempre como o resultado de uma obstinada “militância” pessoal em prol do “reconhecimento” e “divulgação” do cantador e da cantoria, auxiliando a ambos no processo de sua “inserção” urbana.

Observemos agora como esse “empresário” procede com o seu trabalho de *marketing* específico na tentativa de criar e “vender uma imagem positiva da cantoria”. Em primeiro lugar, o sucesso do conjunto do empreendimento dependeria diretamente do sucesso de uma outra imagem idealmente proposta, qual seja, a do “cantador-artista”. Retomando aqui o comentário sobre as diferenças que singularizariam também o status do cantador de viola, haveria, conforme o seu relato, uma primeira categoria; composta por aqueles cantadores verdadeiramente “artistas”; uma segunda categoria, englobando aqueles cantadores “mais humildes”, respectivamente, os cantadores do sertão, os cantadores de bares e os cantadores de feira; e por fim, a curiosa e significativa categoria do “anti-cantador” da praia.

Analisando-se mais atentamente as características desse “anti-cantador” é possível intuir algo sobre a própria construção pretendida do “cantador-artista”. No caso este como sendo o inverso positivado daquele; em outras palavras, o modelo de ação idealizado e sintetizado na figura do “cantador-artista” elaborado simetricamente pelo contraste com a imagem desse *outro* tipo de cantador: o anti-artista da praia.

*O cantador que se submete a pegar uma viola e ir pra praia dizer uma loa pra um, fazer um gracejo pra outro, e esmolar em recompensa aquilo que o assistente, o ouvinte, o transeunte, aquele com quem ele cruza quiser dar; (...) aquilo nega o caráter profissional que eu advogo em favor do cantador. Ora, se eu advogo o cantador cantar pelo contrato, o cantador já ir pro palco com dinheiro no bolso; como é que eu vou permitir que o cantador saia praia a fora, viola ao lado, dizendo uma prosa pra um, um gracejo pra outro, e recebendo dele uma nota de um real. Uma nota de dois reais. Uma moeda. Quer dizer; isso fere a imagem artística do cantador. A dignidade profissional. Eu não digo humana, eu digo a dignidade profissional.*

---

<sup>8</sup> Desnecessário insistir que a possibilidade do acesso e usufruto (tanto institucional quanto físico) de equipamentos como a AABB (Associação Atlética Banco do Brasil) e a CDL (Câmara de Dirigentes Lojistas) tornamuito mais fácil consecução dos objetivos citados.

É fácil de deduzir em favor de quem o “empresário” advoga quando repudia todo esse “primarismo” tão prejudicial à participação da cantoria e do cantador no mercado. É sobretudo do cantador-artista que fala ao defender que o cantador não deve se submeter a “situações vexatórias” tais como a de ser pago numa “bandeja”. Assim “cantar pelo contrato” teria como finalidade principal garantir a manutenção da dignidade profissional do artista; já no outro extremo, ao agir assim, praticamente “esmolando” ao “transeunte” praia a fora o “anti-cantador” fere duplamente. Atingindo não apenas o status de “arte elevada” pretendido como também todo o esforço pessoal (“militância”) daquele que tanto reivindica por uma “imagem profissional e artística” digna e condizente com todo o seu valor.

Esta curiosa e emblemática figura do “anti-cantador” ou do “anti-artista” como se queira torna-se ainda mais significativa, pois nos ajuda a precisar melhor o alcance do papel a ser desempenhado pelo próprio “empresário” da cantoria. Ora, de fato o que singularizaria este “anti-cantador”? O principal aspecto de sua ilegitimidade profissional, por assim dizer, explica-se pela distância que mantém dos elementos tidos como legítimos e constitutivos do modelo de cantoria “elevada” a ser praticada segundo as coordenadas deste mesmo organizador, tais como; um local apropriado para as suas apresentações (e não “praia a fora”); um público de apreciadores a ser cultivado ou já suficientemente sensível (e não um público composto de “transeuntes”); por fim, uma forma de remuneração digna e condizente (jamais algo que se assemelhe a uma “esmola”). Todos esses elementos ausentes na prática (não-profissional) do anti-artista-cantador fazem parte do campo de competências exclusivas do “organizador” e “empresário” de cantorias “urbanizadas”. Sintetizam justamente as responsabilidades específicas de sua função.

*Se contrata e se vai vender esse evento para aqueles que gostam, para aqueles que têm sensibilidade. Eu acho que é uma espécie de militância, de alargamento de fronteiras não é! Esse trabalho de prospecção de ouvintes; de vender uma imagem positiva, uma boa imagem da cantoria. Porque quem gosta admira então acredita que é uma arte elevada; uma arte qualificada; uma coisa bonita, de valor. Então deveria ser uma coisa cada vez mais conhecida, com mais apego, com mais respaldo da sociedade. (...) Por isso que eu trabalho nessa perspectiva de ampliar mercado; de levar para as cantorias, bancários, juizes, jornalistas, advogados, professores, estudantes, comerciários, etc. Gente que, pelo seu dia-a-dia, não tem como referência artística cultural a cantoria de viola. É nessa perspectiva que eu falo de ampliar o mercado para a cantoria.*

Idealizar, contratar e vender o “evento da cantoria”; “alargar suas fronteiras”; torná-la produto de consumo para a “sociedade”. Como se vê essas são as fases sucessivas da “militância” em prol da cantoria e do cantador “qualificados” que Miguel insiste sempre em reiterar.

Isso nos leva a uma nova distinção firmada ante os elementos “primários” do antigo modelo. É inútil procurarmos nas transcrições de nossas conversas uma só passagem que seja na qual ele próprio se tenha definido enquanto um *promovente*<sup>9</sup> de cantorias. Apesar de possuírem aparentemente o mesmo tipo de interesse; de fato não exercem a mesma função. Em todas as vezes que mencionou a si ou aos seus esforços no âmbito da cantoria local preferiu utilizar expressões como “empresário”; “organizador”; ou mesmo, “poeta de bancada”, mas nunca se disse como promovente.

O trecho a seguir aponta (uma vez mais) para o afastamento que deverá manter uma cantoria “urbanizada” ante os “arcaísmos” da tradição.

*Nós estamos agora. Eu e mais um grupo de amigos, criando (...) o Instituto Cego Aderaldo. É a nossa entidade civil. É a nossa organização para tocar isso. Para sair da forma improvisada de organizar cantoria. (...) Hoje nós estamos sentindo a necessidade prática de fazer isso mais profissionalmente; com o respaldo de uma instituição. (...) Então a cantoria não é a cantoria do Miguel. Não é o Miguel que tá organizando é o Instituto Cego Aderaldo. Sim o Miguel faz parte, o fulano, o beltrano, o sicrano, mas é o Instituto.*

Acredito que a passagem acima não deixa muita margem para questionar a sua pretensão de estabelecer (de uma vez por todas) a sua própria especificidade como aquele que “organiza profissionalmente a cantoria” na cidade. Demarcando nitidamente a sua distinção frente aquele outro que de forma ainda “improvisada” promoveria as suas cantorias no campo. A impessoalidade de uma “entidade civil” intermediando a relação contratual entre o “artista” e o “empresário” representa aqui o rompimento definitivo com o tipo de relação menos formalizada (e mais pessoal) do cantador com o seu promovente no sertão.

---

<sup>9</sup> Ver nota 7.

Por hora seriam essas as principais questões e impressões trazidas pelo discurso do “empresário” e “organizador de cantorias” em Quixadá. A maneira singular como “cada pessoa, valendo-se dos elementos de sua cultura, organiza e interpreta a realidade e situa nela a si mesmo e aos outros”. É nesse sentido que, fechando (literalmente) com a opinião da professora Yara Khoury, “as fontes orais se tornam significativas para nós” (KHOURY, 2010: 84).

#### Bibliografia:

DELEUZE, G.; GUATARRI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1 – São Paulo: Ed. 34, 2ª ed. 2011.

KHOURY, Yara A. *Narrativas orais na investigação da história social*. In: Revista Projeto História 22. – São Paulo: Educ, 2001.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora; Editora PUC-Rio, 2006.

PORTELLI, A. *O que faz a história oral diferente*. In: Revista Projeto História 14 – São Paulo: Educ, 1997 (a).

PORTELLI, A. *Tentando aprender um pouquinho*. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral. In: Revista Projeto História 15 – São Paulo: Educ, 1997 (b).

PORTELLI, A. *A entrevista de história oral e suas representações literárias*. In: Ensaios de história oral. – São Paulo: Letra e Voz, 2010.

RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria Nordestina: música e palavra* – São Paulo: Terceira Margem, 2000.

THOMSON, Alistair. *Recompondo a memória: Questões sobre a relação entre História Oral e as memórias*. In: Revista Projeto História 15 – São Paulo: Educ, 1997.