

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA – PROLING
MESTRADO EM LINGUÍSTICA

EDMILSON FERREIRA DOS SANTOS

DESAFIO NO REPENTE: A POÉTICA DA CANTORIA NA
CONTEMPORANEIDADE

JOÃO PESSOA

2017

EDMILSON FERREIRA DOS SANTOS

DESAFIO NO REPENTE: a poética da cantoria na contemporaneidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de Concentração: Linguística e Práticas Sociais

Orientadora: **Profa. Dra. Beliza Áurea de Arruda Melo**

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S237d Santos, Edmilson Ferreira dos.

Desafio no repente: a poética da cantoria na contemporaneidade / Edmilson Ferreira dos Santos. - João Pessoa, 2017.

116 f. : il.

Orientação: Beliza Áurea de Arruda Melo.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Linguística. 2. Cantoria de repente. 3. Performance dos repentistas - Desafio. I. Melo, Beliza Áurea de Arruda. II. Título.

UFPB/BC



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE
EDMILSON FERREIRA DOS SANTOS

Aos dezessete dias do mês de agosto de dois mil e dezessete (17/08/2017), às quatorze horas, realizou-se na Sala 500 do CCHLA, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada "**Desafio no repente: a cantoria na contemporaneidade**", apresentada pelo(a) mestrando(a) **EDMILSON FERREIRA DOS SANTOS**, Licenciado(a) em **Letras** pelo(a) **Universidade Federal de Pernambuco - UFPE**, que concluiu os créditos para obtenção do título de **MESTRE EM LINGUÍSTICA**, área de concentração **Linguística e Práticas Sociais**, segundo encaminhamento do Prof. Dr. José Ferrari Neto, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFPB e segundo registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação do Programa. O(A) Prof(a). Dr(a). Beliza Áurea de Arruda Mello (PROLING - UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os(a)s Professores(as) Doutores(as) Maria Claurênia Abreu de Andrade Silveira (Examinadora/PROLING-UFPB) e Linduarte Pereira Rodrigues (Examinador/UEPB). Dando início aos trabalhos, o(a) senhor(a) Presidente Prof(a). Dr(a). Beliza Áurea de Arruda Mello convidou os membros da Banca Examinadora para compor a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) Mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua Dissertação, após o que foi arguido(a) pelos membros da banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição os examinadores deram o parecer final sobre a Dissertação, ao qual foi atribuído o conceito aprovado. Proclamados os resultados pelo(a) professor(a) Dr(a). Beliza Áurea de Arruda Mello, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar a presente ata foi lavrada e assinada por todos os membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 17 de agosto de 2017.

Prof(a). Dr(a). Beliza Áurea de Arruda Mello
(Presidente da Banca Examinadora)

Maria Claurênia A.A. Silveira
Prof(a). Dr(a). Maria Claurênia Abreu de
Andrade Silveira
(Examinadora)

Prof(a). Dr(a). Linduarte Pereira Rodrigues
(Examinador)

A difícil missão de pesquisar a própria arte

O universo das manifestações populares envolve dois grupos muito importantes para sua manutenção. Primeiro, os artistas, que dão cor, forma e sentido à arte que produzem. Segundo, os pesquisadores, que buscam compreender os processos de criação artística e as implicações da arte produzida nos mais variados contextos. Contudo não é comum artistas se tornarem pesquisadores da arte que produzem. Quando tal fato ocorre, o artista dispõe da vantagem de ter uma bagagem prévia, conhecer os caminhos que o leva ao *corpus*, escavar um terreno relativamente familiar. Por outro lado, há uma expectativa maior dentro e fora do seu meio de atuação. Ao mesmo tempo em que escreve é também objeto da própria escrita. Há um olhar de fora, o do pesquisador; e um olhar de dentro, o do artista. Como proceder, então, se há um olhar externo, mas também interno de quem vive, respira e transpira a realidade a qual está pesquisando, da qual está falando? Isso cria dificuldades, gera uma responsabilidade maior, aumenta o risco da artificialidade no levantamento do *corpus*, em caso de pesquisa exploratória, como esta.

Outro aspecto que aumenta essa responsabilidade é o caráter inédito que isso tem numa pós-graduação, uma vez que ainda não há (ao menos no levantamento feito neste estudo) dissertação desenvolvida por repentista profissional, que verse sobre a *cantoria de repente*. O máximo que se tem são trabalhos de pesquisadores que fizeram uma verdadeira imersão nesse universo, mas em virtude da pesquisa.

Quando um artista se torna pesquisador da arte que exerce o seu trabalho desperta maior curiosidade nos potenciais leitores. São esperadas abordagens mais profundas, detalhes mais interessantes, questionamentos mais embasados. Não é fácil corresponder a essa confiança, pois o que há de novo é a autoria e não o tema pesquisado; os sujeitos e o objeto são os mesmos, os pressupostos teóricos também. Contudo o desafio de olhar prático e teoricamente para a própria atividade profissional é algo instigante, especialmente enriquecedor.

A busca do equilíbrio entre pontos positivos e negativos dessa situação leva, inevitavelmente, a alguns questionamentos: o quanto os vínculos prévios com os outros sujeitos pesquisados podem interferir na qualidade da pesquisa? Como o conhecimento da raiz dos problemas enumerados pode facilitar ou dificultar no levantamento dos questionamentos acerca da manifestação artística em questão? Isso porque, segundo Moita

Lopes (2009, p. 100), “tradicionalmente, o chamado conhecimento científico foi formulado com base na crença na separação entre o pesquisador e o objeto que estuda. Essa separação propunha um conhecimento apolítico e não-ideológico, típico do positivismo. O Sociólogo português Boaventura Santos (2001, p. 18) afirma que a “contingência, a velocidade e o inesperado da contemporaneidade têm feito com que ‘a realidade pareça ter tomado a dianteira sobre a teoria’”. Por isso, faz-se necessário dizer não “à distância crítica” e procurar estabelecer “a proximidade crítica”, o que não seria possível sem o apagamento da distinção entre teoria e prática. Devido à natureza fragmentada, fluida e heterogênea do sujeito social, sempre aberto a revisões identitárias, diz Moita Lopes, (2009, p. 102) “é a minha própria história que está inscrita no que estou focalizando”. Tal assertiva deixa claro que “não há lugar fora da ideologia e não há conhecimento desinteressado”.

Portanto, por mais isenção que se tenha procurado ter no decorrer desta pesquisa é impossível negar a dificuldade de separar o repentista do pesquisador, uma vez que o trabalho de ambos diz respeito aos mesmos sujeitos e objetos.

O autor

A todos os que fazem, gostam e pesquisam
cantoria de repente!

RESUMO

O estudo aqui proposto trata do desafio na *cantoria de repente* e traz a discussão para a contemporaneidade. Discute como a atividade dos repentistas tem se adaptado aos novos aparatos tecnológicos e de que forma essa nova realidade modifica a postura profissional desses artistas e implementa novas estratégias de atuação no palco e nos bastidores. Mostra como improvisadores profissionais e amadores, através de aparelhos portáteis, reproduzem, virtualmente, as pejeas, mantendo como base referencial os tradicionais festivais de repentistas. Esses mesmos artefatos tecnológicos que ampliam as fronteiras de exposição do trabalho artístico tornam-se ferramentas de controle das suas atividades. Cantorias geralmente são gravadas em áudio e/ou vídeo e muitas delas acontecem com transmissão ao vivo, através de rádio, *WhatsApp* e aplicativos afins, que ampliam os olhares fiscalizadores para consagração de repentistas e inibição de *repetistas*. Este trabalho ancora-se no estudo de práticas sociais visando compreender os fenômenos inerentes à performance dos repentistas frente à participação ativa dos receptores do seu fazer poético em variados contextos de produção e difusão. Discute, portanto, questões internas e externas à atividade dos repentistas, considerando a importância do desafio, a interferência da tecnologia, e a atuação do ouvinte no formato contemporâneo da *cantoria de repente*.

Palavras-chave: *Cantoria de repente*. Desafio. Repentista. Contemporaneidade.

ABSTRACT

This study proposes to talk about the challenge in the *cantoria de repente* and brings the discussion to contemporaneity. It discusses how the activity of the repentistas has adapted to the new technological apparatuses and how this new reality modifies the professional posture of these artists and implements new strategies of performance on stage and behind the scenes. It shows how professional and amateur improvisers, through portable devices, reproduce, virtually, the challenges, maintaining as reference base the traditional festivals of *repentistas*. These same technological artifacts that expand the frontiers of exposure of artistic work become tools of control of their activities. *Cantorias* are usually recorded in audio and / or video and many of them happen with live broadcast, through radio, WhatsApp and related apps, which broaden the inspection looks for consecration of repentistas and inhibition of *repetistas*. This work is anchored in the study of social practices in order to understand the phenomena inherent in the performance of the repentistas in front of the active participation of the listeners of their poetic making in various production and diffusion contexts. Therefore, internal and external questions to the activity of the *repentistas* are discussed, considering the importance of the challenge, the interference of the technology, and the listener's performance in the contemporary format of the *cantoria de repente*.

Keywords: *Cantoria de repente*. Challenge. *Repentistas*. Contemporaneity.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à *cantoria de repente*, com todos os seus repentistas, os seus ouvintes e a sua história. Ela é minha profissão, deu e dá sentido à minha vida; é inspiração e motivo deste trabalho;

Agradeço aos meus filhos! Se cada um fosse um verso, daria uma quadra. Eles sempre me incentivaram nessa tarefa, acreditaram em mim e souberam que as minhas conquistas não são só minhas;

À minha mãe, ao meu pai (ambos *in memoriam*) e aos meus irmãos pelo exemplo de determinação que me ajudou chegar até aqui;

À minha orientadora, professora Beliza Áurea (*in memoriam*), pela experiência e a sabedoria de uma longa trajetória acadêmica colocadas à minha disposição;

Aos professores Claurênia Silveira e Linduarte Pereira por aceitarem o convite para a banca;

Aos queridos amigos e professores Josivaldo Custódio, João Miguel Sautchuk, Karlla Sousa, Marli Veloso e Stela Viana, pelo incentivo, empréstimo de livros e crença no meu trabalho;

Ao professor Marcelo Nóbrega, pela amizade e a parceria em tantas jornadas acadêmicas;

Ao casal amigo José Farias e Nélia, por tantas vezes abrirem a casa e o coração para me receber. Ao amigo Almani pelas muitas hospedagens;

Por fim, a todos os repentistas que concederam entrevistas, forneceram material e, de alguma forma, participaram desta pesquisa.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
1 CAPÍTULO INTRODUTÓRIO.....	12
1.1 Métodos e procedimentos.....	16
1.2 Da <i>poíesis</i> da cantoria	17
1.3 A cultura popular segundo Câmara Cascudo	22
1.4 As refutações de Néstor García Canclini sobre os folcloristas.....	25
1.5 Da poética da voz nos repentistas.....	28
1.6 Formando a identidade cultural na poesia	32
2 CANTORIA DE REPENTE: CONCEITO.....	35
2.1. O conceito de cantoria pelo repentista.....	36
2.2. A movência da cantoria	39
2.2.1. Movências: dos palcos para os programas de rádio	41
2.2.2. Do rádio para os festivais de repentistas	42
2.2.3. <i>Cantoria de repente</i> na contemporaneidade.....	43
2.2.4. Dos desafios presenciais aos duelos virtuais	49
2.2.5. O desafio no <i>whatsapp</i>	51
2.3. O conflito entre gerações.....	82
2.3.1. Desafios no palco	83
2.3.2. Etnografia dos bastidores virtuais da cantoria.....	86
2.4. As estratégias usadas e temidas no desafio	88
3 O CORPO REPENTISTA	93
3.1. O corpo repentista na busca da inspiração	93
3.2. A censura ao corpo repentista.....	96
4 REPENTISTA OU REPETISTA?.....	100
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114

APRESENTAÇÃO

*A web tem blog, fórum e clube
Vez em quando incorpora novos links
Um complexo de código e protocolo
Redes lan, fibra ótica e hiperlinks
Quando o fruto da arte cai na rede
O produto final fica nos “trinquês”
(Edmilson Ferreira)*

A *cantoria de repente* é uma atividade artística muito apreciada no Nordeste do Brasil, e expande-se às demais regiões do país. Realiza-se através da *performance* de dois repentistas, dispostos lado a lado, cantando estrofes improvisadas, cada um tocando uma viola devidamente afinada, geralmente diante de um público interessado.

Este trabalho, aborda a importância do desafio na *cantoria de repente* na contemporaneidade, as adaptações aos novos aparatos tecnológicos, a inclusão proporcionada por estes e as suas consequências na atividade profissional dos repentistas.

A opção por explorar essa temática deve-se ao fato de o autor deste trabalho ser repentista profissional e perceber, ao longo de trinta anos de atividade, a relevância do debate acerca do desafio no repente dentro e fora da categoria de repentistas. Ao mesmo tempo em que recorre à própria memória para trazer à tona acontecimentos marcantes, desafios históricos, fatos curiosos vividos e presenciados, o autor/repentista tem como propósito trazer as vozes dos outros agentes envolvidos no processo de construção poética, por entender que a junção de outros olhares, experiências, histórias e pontos de vista torna mais consistente e contributivo o presente trabalho.

O capítulo introdutório, dividido em seis subcapítulos, dá relevo à presença da rede mundial de computadores nos processos de difusão do trabalho dos repentistas, os dispositivos de gravação e as formas de controle proporcionadas por esses dispositivos. A participação cada vez mais ativa dos ouvintes e a adaptação dos profissionais da cantoria a esse novo contexto também são discutidos, assim como a *poíesis* na cantoria, o conceito de cultura popular e folclore, a poética da voz e a formação identitária dos repentistas.

O segundo capítulo aborda mais profundamente a cantoria, desde o seu conceito por estudiosos e por repentistas até o advento dos desafios virtuais, uma das marcas da

contemporaneidade. A movência da cantoria para os centros urbanos, o rádio, os festivais e os conflitos entre gerações no palco e nos bastidores recebem atenção especial nesse capítulo.

Traz-se à tona, também, a discussão acerca do que é considerado improviso e do que não é, com base na contagem do tempo de composição e na forma de difusão, o que aproxima os duelos virtuais dos desafios presenciais e o que pensam os repentistas profissionais sobre essas disputas não presenciais. E, por fim, faz uma reflexão concernente às estratégias usadas e temidas, posturas colaborativas e competitivas nas disputas entre repentistas.

No terceiro capítulo, a expressão corporal na performance dos repentistas é discutida. Analisa-se a tensão do corpo na busca da inspiração, os mecanismos adotados pelos competidores e a participação ativa do ouvinte numa interação que modula o ato performático. A censura a determinadas posturas torna-se polêmica na medida em que não há consenso entre os ouvintes nem entre os próprios repentistas no que diz respeito ao comportamento ideal para a apresentação. Há os que defendem a superposição do conteúdo poético ao gestual na interpretação; e os que acreditam que a forma de expressar o repente é tão importante quanto o seu conteúdo.

O quarto capítulo rediscute a polêmica do que é improviso e do que é texto poético pronto performatizado como improviso. Entram em foco as questões éticas da pseudoimprovisação, da repetição e da repercussão negativa de tais práticas na contemporaneidade. Discute-se como a atuação do ouvinte interfere na moldagem da conduta ética dos repentistas em tempos atuais e remotos. A essa altura, a discussão é permeada de opiniões que ora convergem, ora divergem a respeito de determinadas práticas adotadas na *cantoria de repente*.

1. CAPÍTULO INTRODUTÓRIO

*Peço ao povo do Nordeste
Que acolha gênio e bestunto
Voz e produção poética
Fidelidade ao assunto
Que uma cantoria boa
Depende desse conjunto
(Antonio Lisboa)*

No contexto das manifestações orais no nordeste brasileiro, a atividade dos repentistas é pontuada como algo que caracteriza a atmosfera cultural da região. Não por acaso, os estudos que tratam dessa temática situam-na nesse espaço geográfico, de onde se expande para todas as outras regiões do Brasil, principalmente as regiões sudeste, centro-oeste e norte. Os estados nordestinos com maior atividade de cantorias de repente (atividade exercida pelos repentistas) continuam os mesmos: Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará e Piauí, havendo este, nas três últimas décadas, ocupado um espaço no universo da *cantoria de repente* que não era preenchido desde a ausência de Domingos Fonseca, repentista piauiense falecido na década de 50. O que muda no *ranking* dos estados com maior presença de repentistas é a ordem de quantidade e tamanho dos eventos realizados. O Rio Grande do Norte – que sempre esteve mais comparado ao Ceará (havendo maior destaque para Paraíba e Pernambuco) em termos de quantidade de repentistas e eventos poéticos realizados – ocupa, atualmente, uma posição de destaque na realização de cantorias de repente tanto pela quantidade desses eventos quanto pelo número de pessoas mobilizadas nessas realizações, numa articulação que vai do convite impresso à difusão pelas redes sociais.

Acompanhando a dinâmica sociocultural da contemporaneidade, a arte da cantoria adapta-se aos tempos atuais, incorporando as novas linguagens e fazendo uso dos aparatos midiáticos mais recentes. A expansão proporcionada por essas ferramentas – através da rede mundial de computadores – facilita a transposição dos limites geográficos e leva a *performance*¹ poética dos repentistas a distâncias e lugares que nem eles próprios conseguem dimensionar. A facilidade e a agilidade com que as informações acerca desses artistas e as suas manifestações se difundem possibilitam uma relação mais inclusiva com os apreciadores

¹ Tecnicamente, a *performance* aparece como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora. (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

da sua atividade artística. Ouvintes que têm habilidade de compor estrofes nas diversas modalidades existentes na *cantoria de repente* interagem com repentistas profissionais num processo de composição de cunho amador. Contudo, grande parte dos que atuam profissionalmente na *cantoria de repente* mantém-se mais de espreita do que atuando nessas interações virtuais. A possibilidade de conexão e atuação simultâneas traz à tona o modelo de desafio tradicionalmente conhecido nos festivais de repentistas e nas cantorias de repente, agora a partir das ferramentas da *web*, sem o calor dos aplausos em tempo real e com a inclusão de poetas declamadores, cordelistas e apreciadores da *cantoria de repente*, em grupos criados para essa finalidade, sem restrição de idade, gênero e localização geográfica.

As mesmas ferramentas de inclusão, que difundem e alargam a abrangência da arte do improviso, também são usadas pelos ouvintes como mecanismos de controle, rastreando a *performance* dos repentistas em busca de possíveis repetições, que ao serem constatadas maculam a reputação de quem as comete. Como os dispositivos de gravação de áudio e vídeo e a possibilidade de transmissão desses dados em tempo real são cada vez mais comuns, as distâncias geográficas são eliminadas pela tecnologia e o acompanhamento de qualquer apresentação pode ser feito pelas redes sociais, bastando, para isso, um dispositivo de captação e transmissão no local do evento. Neste sentido, o receptor/ouvinte torna-se onipresente e força, necessariamente, uma adaptação à nova realidade. Essas formas de atuação dos repentistas, bem como os meios de controle que se estabelecem em torno da sua *performance*, acionam as funções da memória. A memória pessoal junta-se à coletiva numa relação de fortalecimento mútuo. A tecnologia moderna disponibiliza um outro tipo de memória: a memória eletrônica, capaz de armazenar uma enorme quantidade de dados para reproduzi-los quando acionada. Nesse ambiente tecnológico a cantoria encontra novos espaços e aproveita as facilidades de produção e difusão do seu acervo.

Na busca de novos espaços e inseridos no processo migratório que vem ocorrendo nas últimas décadas, repentistas esforçam-se para se (re)afirmar nos novos espaços em que se inserem gradativamente. Assim, aos poucos, o ambiente escolar abre-se para a discussão das manifestações orais, esquivando-se – ainda que minimamente – dos estereótipos historicamente alimentados dentro e fora das suas dependências.

Grupos de estudos são formados em algumas universidades – majoritariamente nos programas de pós-graduação – com o objetivo de pesquisar a importância das oralidades, entre elas a manifestação do improviso protagonizada pelos repentistas. Estes, uma vez

procurados, interrogados e, até certo ponto, analisados por esses estudos sentem atualmente uma maior necessidade de aperfeiçoar o próprio conhecimento acerca do seu ofício.

Apesar de um quantitativo ainda pouco expressivo, tem havido uma inserção crescente de repentistas nas universidades, em cursos que dialogam com a atividade que exercem: Letras, História, Geografia, Pedagogia, Música, dentre outros. Até pouco tempo era o curso de direito que prevalecia entre os repentistas que buscavam o conhecimento acadêmico. Tal escolha visava mais a construção de *status* do que o aperfeiçoamento intelectual para o melhoramento na qualidade da *performance*. Outra razão para essa escolha era a possibilidade de uma carreira autônoma paralela à atividade em exercício. Questionamentos acerca dessas escolhas e até mesmo sobre o porquê da opção pelos estudos formais foram e, em menor proporção, ainda são levantados no interior da categoria de repentistas.

O conjunto performático na *cantoria de repente* torna-se particularmente instigante pelo caráter dramático que apresenta, principalmente no desafio. Trata-se de uma “batalha” verbal entre dois repentistas, em que há, às vezes, **confissão** daquele que se considera ou é declarado **vencido**. Além do nervosismo que o embate provoca nos dois repentistas diretamente envolvidos, coexistem a censura interna, na qual, para outros improvisadores, enfatizar o texto poético com gestos manuais e faciais não é uma atitude enriquecedora. Pelo contrário, é algo visto como compensação de alguma deficiência poética; e a cobrança externa, da maioria dos ouvintes que, na busca de entretenimento, preferem uma *performance* mais solta, com mais gestos, portanto menos tensa.

O ato de improvisar provoca uma tensão no corpo do repentista, que a transmite ao expectador – coautor da *performance* em questão, conforme pontua Zumthor (1993, p. 222) –, tornando o cenário em que ocorre a apresentação bastante atraente e permeado de expectativa. Os repentistas exigem de si mesmos um desempenho que os coloque em posição de destaque e não frustre os ouvintes. Estes anseiam por grandes momentos de improvisação, torcem por seus ídolos e fazem apostas de acordo com suas preferências. A essa altura, o desafio improvisado não se dá apenas entre dois repentistas individualmente ou entre duplas que dividem o mesmo palco, mas também entre ouvintes, que a partir dos seus gostos torcem a favor de quem admiram e contra quem o desafia.

O desafio individual e em dupla constitui um dos aspectos mais relevantes da *cantoria de repente*, tanto do ponto de vista da atratividade quanto do nervosismo que a

situação provoca. E a incerteza do que pode acontecer ao longo do embate poético consegue repercutir positiva ou negativamente, potencializando essa ansiedade.

É nesse cenário permeado de tensão proveniente da interação com o ouvinte e com outros improvisadores que o repentista constrói a sua identidade profissional, molda o seu comportamento, aprende a linguagem específica da atividade exercida, percebe-se um trabalhador da arte.

Dar relevo à contemporaneidade para discussão deste tema é uma escolha que não obscurece o olhar diacrônico sobre a *cantoria de repente*. É apenas um ponto de partida para que, em seguida, estabeleçam-se conexões entre fatos e características ligados ao desafio no repente. É também uma maneira de correlacionar cada fato ao seu tempo, atualizando, dentro dos limites desta produção, as discussões concernentes às nuances de uma atividade artística que se atualiza continuamente.

Por isso, o presente trabalho parte da hipótese de que a *cantoria de repente* é uma atividade poético musical capaz de adaptar-se às novas demandas sociais e tecnológicas contemporâneas, reconfigurando os próprios conceitos, sem abrir mão da essência criativa que a define – o improviso –, sendo o desafio a sua principal característica.

Ademais, esta dissertação focaliza a contemporaneidade na *cantoria de repente*, com ênfase nos desafios que se estabelecem implícita e explicitamente na atividade dos repentistas e os processos de adaptação por que têm passado esses artistas para a adequação às novas demandas profissionais. Para tanto, terá como base a teoria da *oralidade*, da *cultura popular*, da *memória* e da *identidade cultural*.

Além disso, também propõe:

- a) refletir acerca da inserção das novas mídias no cotidiano dos repentistas;
- b) analisar as mudanças nas relações com os ouvintes a partir da mediação desses novos aparatos tecnológicos;
- c) avaliar a importância da memória na condução dessas mudanças;
- d) e identificar como se constrói a identidade do repentista diante das relações com a mídia e com os ouvintes.

1.1 Métodos e Procedimentos

Para o embasamento concernente à *oralidade* e à *cultura popular* adotou-se, nesta pesquisa, a contribuição teórica de Zumthor (1993; 1997; 2000), Ong (1998), Cascudo (1972; 2005; 2006), Canclini (1998), Havelock (1995; 1997), Bornheim (1997) e Soler (1978) entre outras. Para as concepções de memória, foram fundamentais as contribuições de Le Goff (1990), Kandel (2009), Thompson (2002), Zumthor (1993;1997; 2000), Santos (2006) e Suassuna (2004).

Para a compreensão acerca de identidade, recorreu-se às contribuições de Bauman (2005), Hall (2002), Strauss (1999), Foucault (2002) e Moita Lopes (2002). Santaella (2003) foi basilar para o entendimento das questões relacionadas ao desenvolvimento das tecnologias da informação e da comunicação e sua implicação na atividade profissional dos sujeitos pesquisados.

O levantamento do *corpus* se deu por meio de entrevistas – algumas com captação de áudio através do dispositivo móvel *Sony IC RECORDER*, outras por meio de questionário enviado e recebido por *e-mail* – a repentistas de vários estados nordestinos; engloba gravação de festivais e levantamento de estrofes características do desafio de repente, de diferentes autores em diversos momentos de que se tem registros; as pelejas de cordel que simulam desafios entre repentistas também foram incorporadas ao *corpus* analisado; além dessas pelejas, o levantamento de duelos virtuais realizados por poetas profissionais e amadores em grupos criados na rede social *WhatsApp* também compuseram a presente análise. O estudo tem caráter teórico-analítico por se embasar nas teorias da oralidade e da cultura popular, assim como nos estudos acerca de memória e identidade. Trata-se, portanto, de uma pesquisa exploratória, porque traz (a) levantamento bibliográfico; (b) pesquisa de campo com pessoas que tiveram (ou têm) experiências práticas com o problema pesquisado; e (c) exemplos que ilustrativos.

Foram realizadas ao todo 14 entrevistas com repentistas, do Ceará (2), Paraíba (3), Pernambuco (3), Rio Grande do Norte (2) e Piauí (3). Durante o levantamento do *corpus*, a visita do repentista basco Jon Sarasua, em 18/12/2015, possibilitou a realização de mais uma entrevista que não estava no plano inicial de desenvolvimento deste trabalho, mas, certamente, ampliou a abrangência da investigação ora proposta. Optou-se pela entrevista *parcialmente estruturada* (GIL, 2002, p. 117), a qual é guiada por relação de pontos de interesse que o entrevistador vai explorando ao longo de seu curso, apresentando, assim,

maior flexibilidade. Alternou-se pergunta direta e indireta, de caráter autobiográfico e com relação aos ouvintes.

No que concerne ao ouvinte, nos ambientes das cantorias de repente e festivais, a presente pesquisa além de observar as suas ações e reações ao ato performático dos repentistas recolheu alguns papéis com solicitações de motes para serem desenvolvidos nas cantorias, no intuito de traçar um panorama de preferências do ouvinte e procurar entender como os repentistas lidam com essa interação. Na linguagem dos repentistas e ouvintes de cantorias, o termo “mote” refere-se a uma frase-tema, geralmente composta de dois versos metrificados com 7 ou 10 sílabas poéticas, que deverá ser o desfecho das estrofes desenvolvidas pela dupla no atendimento ao pedido.

1.2 Da *Poésis* da Cantoria

A *cantoria de repente* é uma atividade artística essencialmente oral, improvisada, e definida como manifestação da cultura popular, e tem, portanto, a sua *poésis*, na concepção aristotélica. Para Aristóteles, o agente, a ação e a produção da ação são termos separados. O filósofo propõe que o artista seja mero executor de uma ação dirigida a outro. Essa ação fabricadora segue à risca as técnicas do seu ofício. Assim, a atividade poética da cantoria ora se afasta do real, é tratada como divina e relacionada aos deuses e à natureza, como na *poésis* grega, ora se relaciona com as questões da oralidade e da escrita, como propõe Platão.

Como manifestação oral, a *cantoria de repente* prescinde do suporte vocal para sua realização. Zumthor (1993), prefere o termo “vocalidade” à “oralidade”. O autor lembra que a noção de literatura, conforme é concebida até os dias atuais, surge no século XVII ou XVIII no contexto da sociedade europeia e sua pertinência é limitada no espaço e no tempo. Daí a sua preferência pelo termo *poesia vocal*, mais representativa da “arte da linguagem humana” (1993, p.21), à expressão *literatura oral*.

Zumthor (1993, p. 18) esclarece que há quatro tipos de oralidades, que correspondem a situações culturais diferentes. Uma “primária, e imediata”, sem nenhum contato com a escritura e encontrada apenas em sociedades isoladas desprovidas de qualquer sistema de simbolização gráfica; uma “oralidade mista”, cuja “influência da escrita continua parcial ou retardada”; uma “oralidade segunda”, recomposta com base na escritura num meio onde esta tende a “esgotar os valores da voz e do imaginário”. Em cultura de oralidade mista, afirma o autor, “os indivíduos leem – e concebem – os textos através de uma forma oferecida pela tradição oral; interpretam a escritura tendo em mente valores ligados à voz” (ZUMTHOR,

1993, p. 207). Na oralidade segunda, apreende-se a constante presença da “cultura letrada”, havendo, portanto, uma prevalência da escrita; nesta forma de oralidade, as relações entre poeta, texto poético e ouvinte são mais justas, a comunicação requer um interlocutor, mesmo que este se resuma a um papel silencioso (ZUMTHOR, 1993, p. 222). Por fim, a última das quatro formas elencadas por este autor, a oralidade mecanicamente mediatizada, logo diferenciada no tempo e/ou no espaço (ZUMTHOR, 1997, p. 27). Está presente nos meios audiovisuais de comunicação de massa: rádio, televisão, CDs, DVDs, entre outros.

Entre os mais recentes meios de comunicação de amplo alcance, a internet tem se tornado um dos mais eficientes, influenciando, também, os demais meios. Os repentistas têm se apropriado dessas ferramentas midiáticas para a produção e difusão dos seus trabalhos. Há registros que vão de programas de rádio com participações regulares – em estúdio – desses artistas ao longo da segunda metade do século XX (CARVALHO, 1991, p. 15), à existência de rádios com transmissão exclusiva pela *web* que tocam *cantoria de repente*, algumas na maior parte da sua programação, outras na programação integral; entre as emissoras que tocam parcialmente pode-se destacar *Web Rádio Confiança*, de Tauá-CE²; entre as que tocam integralmente, *a Rádio Cultura Nordestina*³, de Caraúbas-RN.

Os repentistas que compõem este estudo se enquadram principalmente naquilo que Zumthor rotula como “oralidade segunda”, uma vez que todos tiveram acesso ao letramento, alguns autodidaticamente, outros com formação universitária. Mesmo se tratando de artistas cuja *performance* acontece oralmente, é perceptível a marca da escrita nas mensagens poéticas apresentadas, bem como na linguagem adotada nas entrevistas realizadas.

Percebe-se a coexistência de algumas formas de oralidade, sobretudo a segunda e a terceira, mas a quarta tem conquistado cada vez mais espaço no cotidiano dos repentistas, graças à dinâmica evolutiva dos meios de comunicação, que atende às demandas sociais. A esse respeito, Ong esclarece que:

o estudo diacrônico da oralidade e da cultura escrita e dos vários estágios na evolução de uma para outra estabelece um quadro de referência no qual é possível entender melhor não apenas a primitiva cultura oral e a subsequente cultura escrita, mas também a cultura impressa, que lava a escrita a um novo patamar, e a cultura eletrônica, que se apoia tanto na escrita como na impressão. Nesse quadro diacrônico, passado e presente, Homero e televisão podem se esclarecer mutuamente (ONG, 1998, p. 10).

² Disponível em: <http://www.radios.com.br/aovivo/Web-Radio-Confianca/26401>

³ Disponível em: <http://www.radioculturanordestina.com/>

As marcas da “primitiva cultura oral” (ONG, 1998) ou “oralidade primária” (ZUMTHOR, 1993) não desaparecem devido a existência dos outros tipos de oralidade. A coexistência das múltiplas formas de expressão, sendo estas claramente pertencentes a um ou outro tipo específico, ou ainda alternando traços de ambos, torna mais instigante a investigação por suscitar um olhar diacrônico acerca das mudanças de traços da oralidade, principalmente na cultura popular, como é o caso da cantoria. Essas mudanças se explicam historicamente pelo dinamismo da língua, que se adequa às necessidades de comunicação e se ajusta às diversas formas de representação. Um fato evidente nessa dinâmica é que escrita e oralidade se influenciam mutuamente. Assim, em tempos atuais não é possível pensar na escrita sem a interferência da oralidade e vice-versa. Mesmo em tempos mais remotos, a detecção desse entrelaçamento é algo comum e comprovável, como explica Ong:

paradoxalmente, a textualidade que mantinha o latim enraizado na Antiguidade Clássica justamente o mantinha também enraizado na oralidade, pois o ideal clássico de educação havia sido produzir não o escritor competente, mas o rethor, o orator, o orador público. (ONG, 1998, p. 130).

O repentista, no seu reduto artístico, também assume a função de orador público, lida diretamente com o ouvinte e produz textos orais. Até mesmo quando compõe poemas para serem apresentados inúmeras vezes, os materializa oralmente.

Ong (1998, p. 132), com base em Howell (1971, p.144-256), também afirma, que “o século XIX desenvolveu disputas de ‘elocução’ que tentavam dar a textos impressos um ar primitivo, usando uma cuidadosa habilidade de memorizar os textos literalmente e recitá-los como produções orais de improviso”.

Entre os repentistas, esse recurso é também utilizado, em situações pontuais e com objetivos específicos. O principal deles diz respeito ao caráter competitivo da própria atividade artística, que considera a questão do “domínio territorial” (SAUTCHUCK, 2009, p. 181), mais recorrente entre repentistas “antigos”. O autor lembra que era comum um repentista desafiar outro “para vir enfrentá-lo em seu reduto e mostrar sua superioridade perante seus próprios ouvintes ou ia ao reduto do outro para enfrentá-lo e conquistar os ouvintes daquela região” (2009, p. 181).

Essas disputas envolviam, necessariamente, estratégias que iam além do ato de improvisar. Adotavam também a prática da elaboração prévia e da memorização como meio de suplantar o oponente. Apesar de menos admitido, esse recurso ainda se mantém na prática

profissional dos repentistas, objetivando a conquista e/ou a manutenção dos seus territórios. Se as palavras escritas pelos poetas “estão isoladas do contexto pleno no qual as palavras faladas nascem” (ONG, 1998, p. 118), essa escrita – no caso dos repentistas – ocorre prevendo a sua execução oral (re)contextualizada, fazendo parecer improvisado.

Mesmo quando ocorre a antecipação escrita, é na voz que a produção poética dos repentistas se materializa. Segundo Schneuwly e Dolz (2004, p. 155), “não se pode pensar o oral como funcionamento da fala sem a prosódia, isto é, a entonação, a acentuação e o ritmo”. Quando esse conjunto é afetado por alguma razão, o resultado da *performance* costuma não corresponder às expectativas.

Os recursos prosódicos, no entanto, terminam sendo afetados quando uma manifestação da cultura popular, como a *cantoria de repente*, por exemplo, transfere os critérios existentes nas *performances*⁴ em pés-de-parede – cantorias tradicionalmente feitas em residências, podendo ser também em clubes, restaurantes, bares e até teatros, nas quais os repentistas geralmente ficam encostados numa das paredes do estabelecimento – ou festivais para o mundo virtual, adotando a escrita como forma de apresentação. Anula-se aí a presença física da voz, entretanto compõe-se com base na prosódia desta declamando ou cantando para dar materialidade ao texto. Dispositivos eletrônicos conectados à internet medeiam esses encontros poéticos virtuais e tornam-se uma opção que não substitui a interação lado a lado – habitual nas peijas entre repentistas – mas possibilitam eventos virtuais que tentam reproduzir acontecimentos reais protagonizados pela voz. O computador, substituto eletrônico da escritura (ZUMTHOR, 2007, p. 15), não se resume mais à possibilidade de fazer gravação e/ou reproduzi-la, mas de aumentar a abstração vocal porque apresenta a “voz fabricada”. A ausência do corpo físico pode interferir – e o faz – na autenticidade da *performance* e da poesia, pois [...] o poético (diferente de outros discursos) tem, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo (ZUMTHOR, 2007, p. 35).

Ademais, o aparato tecnológico que pode servir, até certo ponto, à *preservação* das manifestações artísticas orais, catalogando-as em arquivos duráveis, também pode provocar uma dispersão considerável na atenção dos seus apreciadores e uma consequente desvalorização da sua importância histórico-social. Isto é confirmado pelo economista

canadense Innis, ao pontuar que “os meios de comunicação de massa atuais não deixam tempo para pensar (INNIS, apud HAVELOCK, 1997, p. 20).

Para Ong (1998, p. 11), “a mudança da oralidade para a cultura escrita e, depois, para o processamento eletrônico envolve estruturas sociais, econômicas, políticas, religiosas entre outras”. Tal mudança, na visão de Ong (1998, p. 43), provoca estranheza às “nações orais”, pois estas não concebem a ideia de um nome como algo que possa ser visto. “As representações escritas ou impressas de palavras podem ser rótulos; as palavras reais, faladas, não”. Ong (1998, p. 97) acrescenta que “o registro escrito, como tal, difere da fala pelo fato de que não brota inevitavelmente do inconsciente”. Tal registro é governado por regras *conscientemente planejadas e inter-relacionadas*. No processo de escritura, cuja base está na oralidade primária, o “arcabouço mental” é diferente, inclusive da manuscrita, que no seu desenvolvimento “criou textos de outros textos, tomando-os emprestado, adaptando-os, partilhando as formas e os temas comuns, originalmente orais” (ONG, 1998, p. 152).

Zumthor (1993) chama atenção para o fato de que “a fixação pela e na escritura de uma tradição que foi oral não põe necessariamente fim a esta, nem a marginaliza de uma vez.” O que ocorre é uma simbiose, certa harmonia: “o oral se escreve, o escrito se quer uma imagem do oral; de todo o modo, faz-se referência à autoridade de uma voz” (ZUMTHOR, 1993, p. 154).

Os encontros poéticos por meio das redes sociais – muitos em formato de desafio – não trazem a efemeridade da voz. Baseiam-se nela sem a explicitarem, pois “a mediação eletrônica fixa a voz (e a imagem). Fazendo-os reiteráveis, ela os torna abstratos, ou seja, abolindo seu caráter efêmero abole o que chamo sua *tactilidade*” (ZUMTHOR, 2007, p. 15). Assim, o suporte da escrita concebe as composições como algo fechado, dando-lhes um caráter de originalidade, diferenciando-as de outras. A oralidade secundária, influenciada por esse processo, segundo Ong (1998, p. 155) “é extraordinariamente semelhante à primária, e ao mesmo tempo notavelmente diferente dela” no tocante ao sentimento de grupo, pois:

ouvir as palavras faladas transforma os ouvintes em um grupo, um verdadeiro público, exatamente como a leitura de textos escritos ou impressos os transforma em indivíduos, faz com que eles se voltem para dentro de si. (ONG, 1998, p. 155)

Nos grupos virtuais de poesia, percebe-se o esforço dos participantes para tornarem a interação e a emoção próximas ao máximo possível dos encontros reais. Porém, tanto a composição e emissão quanto a recepção ocorrem de forma individual, sem o

compartilhamento presencial das reações. Os aplausos são apenas visuais, a *performance* não é vista, a tensão de um não é percebida por outro.

Os repentistas atuam em situações interativas. São artistas da palavra oral pensada, cantada e ouvida ao mesmo tempo. Seguem regras prosódicas, temáticas e melódicas sem abrirem mão da liberdade poética. No tocante a essa característica de insubordinação da poética oral, Zumthor deixa evidente que tanto a palavra quanto o Estado são subordinados às limitações da lei da escritura e que numa sociedade saturada de escrito, a poesia oral (ZUMTHOR, 1997, p. 266) “tende – porque oral – a escapar da lei e não se curva a fórmulas, senão as mais flexíveis: daí sua movência”. Este autor lembra que a “conservação”, em situação de oralidade pura, [...] “é entregue à memória, mas a memória implica, na ‘reiteração’, incessantes variações re-criadoras”. Ainda acrescenta que “pode-se duvidar de que tenha existido algum dia uma cultura desprovida de poesia oral” (ZUMTHOR, 1997, p. 61).

1.3 A Cultura Popular Segundo Câmara Cascudo

No conjunto das oralidades, a cultura popular, na qual se insere a *cantoria de repente*, ocupa um espaço significativo na condição de manifestação que se adapta aos processos de mudança do tempo, da sociedade e suas tecnologias sem perder a essência que a mantém viva.

Câmara Cascudo, ao discorrer respeito da cultura popular, imprime, naturalmente, o olhar do folclorista que foi. Para Cascudo (1972, p. 400), folclore e cultura popular são a mesma coisa: “folclore é a cultura popular, tornada normativa pela tradição”. A poética trazida pelos colonizadores (CASCUDO, 2006) tem aplicação nos rituais religiosos como forma de facilitar o entendimento. Também se expande através de várias outras manifestações, como as poesias mnemônicas, com finalidades satíricas e políticas; os desafios, nas suas variadas formas de apresentação; o ciclo do gado, em que se canta o heroísmo dos animais, e não dos vaqueiros; o louvor à valentia dos soldados guerreiros e cangaceiros; e o ciclo social, arraigado de louvores ou ataques às diferentes composições da sociedade. Cascudo demonstra certa tristeza pela não renovação de alguns rituais, e a falta de mais registros das atividades culturais populares.

Ao fazer referências aos repentistas, a quem Cascudo chama de cantadores, o escritor potiguar revela uma visão negativa. Rotula-os como “malvestidos e alimentados, cantando

noites inteiras por uma insignificância, cantadores apregoavam riquezas, glórias, forças, palácios [...] E, às vezes, passando fome” (CASCUDO, 2005, p. 179). Cantadores e repentistas, apesar de serem considerados sinônimos, possuem características peculiares. O termo “cantador” alude ao canto, independentemente de ser improvisado ou não. O vocábulo “repentista” remete à capacidade de improvisar, de fazer repente. Assim, qualquer repentista é um cantador, mas nem todo cantador é repentista.

Cascudo tanto descreve o cantador como um ser faminto, tanto quanto arrogante e orgulhoso. Cita, com exemplos, estrofes de *payadores* sul-americanos e de Inácio da Catingueira e Romano do Teixeira – estrofes extraídas da famosa peleja escrita por Severino Pirauá:

Inácio da Catingueira
Escravo de Manoel Luiz
Tanto canta como risca
Como sustenta o que diz
Sou vigário capelão
E sacristão na matriz

Este aqui é o Romano
Dentaria de elefante
Barbatana de baleia
Força de trinta gigante
É ouro que não mareia
Pedra fina e diamante
(CASCUDO, 2005, p. 279)

O que Cascudo chama de imodéstia faz parte de uma prática de exibicionismo muito comum entre os repentistas e que em nada tem a ver com arrogância. Trata-se de uma forma de desafio na qual a estratégia de cada desafiante é a supervalorização de si, e, indiretamente, desvalorização do oponente.

O repentista piauiense de José de Freitas, Jairo Silva, cantando com Jefferson Silva, seu irmão, fez a seguinte estrofe pontuando a sua superioridade:

Vai custar cantador aparecer
Com meu nome, meu peso e meu QI
Não existe temática que eu não cante
Mas pra o bem de nós dois eu paro aqui
Que eu matando essa praga em João Pessoa
O meu pai vai morrer no Piauí

Hipólito Moura, outro piauiense, de Picos, cantando com Raimundo Caetano, de Cuité na Paraíba, também se supervaloriza quando diz:

Você acha que canta do meu tanto
 Mas eu acho você bem diferente
 Se nós formos fazer dez cantorias
 Com você bem sadio, eu bem doente
 Eu aposto meu carro num real
 Se você fizer uma em minha frente

Algumas modalidades da cantoria, como *o que é que me falta fazer mais?* – modalidade em decassílabo em cujo final é repetido o refrão “o que é que me falta fazer mais, se o que fiz até hoje ninguém faz?”, são permeadas de exibicionismo, descrição de feitos heroicos, como na estrofe seguinte, do poeta Geraldo Amâncio:

Eu já fui conselheiro de Saddam
 Do Iraque acabei toda questão
 Me mudei para o Afeganistão
 Fiz a raça dali ficar cristã
 Acabei o regime Talibã
 Destruí todo pó chamado antrax
 Em Cabul tinha guerra, eu levei paz
 Aviões nem exércitos lhe invadem
 Fiz as pazes de Bush com Bin Laddem
 E o que é que me falta fazer mais?

Esse tipo de “exibicionismo poético” nada tem de arrogância. São formas hiperbólicas de heroísmos para tornar a *performance* mais atraente, divertida e criativa.

Ao tratar cultura popular e folclore como sinônimos, Cascudo prega o rótulo do anonimato às produções artísticas sobre as quais discorre longamente na sua vasta obra. Como contraponto à visão de Cascudo existe o posicionamento de Zumthor (1997, p. 223), ao lembrar que “invocar a ausência de um texto ou de uma melodia não é constatar a simples ausência de um nome, porém uma ignorância enorme a esse respeito”. De toda sorte, concordando ou não com Cascudo, não se pode negar a sua importância nem o seu legado sobre a cultura. Suas impressões acerca da cultura popular, embora careçam de atualização, possibilitam uma boa reflexão a esse respeito.

1.4 As Refutações de Néstor García Canclini Sobre os Folcloristas

O conceito de Canclini (1998) acerca de cultura popular, como algo construído, difere do de Cascudo. O autor menciona que na teatralização da cultura popular há três protagonistas: o *folclore*, as *indústrias culturais* e o *populismo político* (CANCLINI, 1998, p. 215). Além disso aponta seis refutações à visão clássica dos folcloristas, a saber:

- 1) o desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares (estatísticas indicam aumento do percentual de artesãos na população econômica ativa de países latino-americanos). A *cantoria de repente* consegue se afirmar como manifestação da cultura popular, mesmo havendo expandido as suas atividades para os grandes centros urbanos, absorvido os novos aparatos tecnológicos e adaptado a sua linguagem aos novos tempos;
- 2) as culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular (há participação significativa de populações urbanas e uma maior relação com a vida urbana). A atividade urbana da *cantoria de repente* também é expressivamente superior à atividade rural, fruto do deslocamento populacional para as zonas urbanas;
- 3) o popular não se concentra nos objetos (há maior preocupação da antropologia e da sociologia com as condições econômicas de produção e consumo, os comportamentos e processos comunicacionais, interações e rituais). A atuação artística dos repentistas é historicamente condicionada pela situação econômica do meio em que vivem. Seguem o fluxo social, atendem às demandas do mercado consumidor do seu produto artístico, interagem com o público;
- 4) o popular não é monopólio dos setores populares (uma mesma pessoa pode participar de diversos grupos folclóricos; os processos comunicacionais e práticas sociais também sofrem a intervenção de órgãos governamentais e da iniciativa privada). Há repentistas que exercem outras atividades, artísticas ou não. Do mesmo modo, há profissionais de outras áreas que se tornam repentistas. Essa movência atesta a necessidade de desconstruir algumas dicotomias, que tendem a tornar estáticas algumas manifestações artísticas, sobretudo as de cunho oral;
- 5) o popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as contradições (há muitas práticas rituais que transgridem humoristicamente a simples reprodução da ordem tradicional, como os carnavais). Existem na cantoria várias modalidades humorísticas, cujo

propósito é prioritariamente causar o riso, descontrair o público ouvinte, tornar mais leve o ambiente e o ritual da improvisação, geralmente muito tensos;

- 6) a preservação pura das tradições não é sempre o melhor recurso popular para se reproduzir e reelaborar sua situação (a incorporação de novas tecnologias e/ou materiais em adaptação ao mercado pode significar uma consolidação para comunidades tradicionais sem desvirtuá-las. A abertura ao novo torna-se uma condição importante para a existência e a resistência das poéticas populares, que percebem o quanto o meio exige delas, no que concerne às trocas de experiências, às influências mútuas. A tradição, nesse sentido, precisa se refazer, se reinventar para continuar viva. Para Bornheim (1997):

a tradição [...] seria habitada pela vontade de se querer permanente. De outro lado, percebe-se logo que essa permanência jamais poderia alcançar a consecução plena de seu desejo de absoluto: ela persiste emperrada na vontade, justamente pela impossibilidade de atingir a efetuação definitiva de seu projeto. (BORNHEIM (1997, p. 22)

Por isso, as refutações de Canclini e a assertiva de Bornheim posicionam a *cantoria de repente*, enquanto manifestação da cultura popular, oral, numa dinâmica condicente com uma atividade artística capaz de inserir-se na contemporaneidade, absorvendo desta as novas demandas e oferecendo-a uma bagagem histórico cultural que reflete um processo criativo em constante movimento. Isso ocorre porque, segundo Stanley Aronowitz, os aparatos tecnológicos são componentes indissociáveis da contemporaneidade. Afirma este autor:

a tecnologia não apenas penetra nos eventos, mas se tornou um evento que não deixa nada intocado. É um ingrediente sem o qual a cultura contemporânea - trabalho, arte, ciência e educação -, na verdade toda a gama de interações sociais, é impensável” (apud SANTAELLA, 2003, p. 30)

Santaella também lembra que ao focar a evolução tecnológica, entendendo a cibercultura como “a cultura do acesso” (2003, p. 28), é importante se aproximar dos artistas para maior compreensão dos processos em tempo de mutação, pois “é, de fato, uma espécie de teoria não-verbal e poética que os artistas criam na sua aproximação sensível dos enigmas do real” (2003, p. 31). Diferentemente de Santaella, Soler (1978, p. 24) apresenta um extrato de Ginard, que confere à poética popular um certo grau de indolência. Para Ginard, a

inovação não faz parte dos anseios da poesia popular, há nesta uma acomodação comparável aos fenômenos da natureza, conforme explica:

na poesia popular não há preocupações de inovação. Ela trata de coisas que, mesmo reiteradas, nunca ficam velhas. As árvores enfolham, florescem e frutificam da mesma maneira, sempre; o mar não muda sua inesgotável identidade (GINARD, apud SOLER, 1978, p. 24).

A afirmação de Ginard embora faça referência a uma inovação natural, despretensiosa, deixa à mercê do acaso quaisquer mudanças que venham a ocorrer no conjunto performático dos artistas populares. A contemporaneidade, no entanto, exige posicionamento dos artistas no seu labor artístico. Não basta cantar por cantar, tocar por tocar, dizer por dizer. Mais que isso, a atualidade cobra de cada artista um propósito em cada atuação, uma preocupação com a qualidade, um aperfeiçoamento constante. Essa exigência contemporânea espera que as narrativas poéticas populares se tornem cada vez mais ágeis, mais dinâmicas, já que há – por outro lado – um entendimento crescente quanto à sua irrepetibilidade. Nas palavras de Ong,

[...] sabemos que os bardos aprendem: ouvindo, durante meses e anos, outros bardos que nunca cantam uma mesma narrativa do mesmo modo duas vezes, mas que usam repetidas vezes as mesmas fórmulas-padrão relativas aos temas-padrão. As fórmulas sofrem alguma variação, é claro, assim como os temas, e a ‘repsodização’ do poeta, ou o ‘alinhavamento’ de narrativas, diferirá visivelmente de um para o outro (ONG, 1998, p. 73).

É fato que existe uma aprendizagem das estruturas de composição, da musicalidade, da ralação composição-tempo, de uma sequência mais ou menos linear de acontecimentos para o desenvolvimento da *cantoria de repente*. Isso se dá, basicamente, pela observação dos artistas iniciantes à *performance* dos veteranos. Ao tratar da sua inserção no mundo da cantoria, mais para entender os processos do que para se tornar repentista profissional, Sautchuk (2009) revela acreditar ter chegado em um nível razoável de composição dos seus improvisos, isso por ter desde o início tentado “seguir as regras da poesia ensinadas pelos cantadores” (SAUTCHUK, 2009, p. 14). Nas manifestações da cultura oral das literaturas populares, esse repasse das estruturas de composição e apresentação resiste às influências do tempo e das transformações sociais.

Do ponto de vista histórico, a afirmação da oralidade não se configura uma tarefa fácil. O entrecruzamento com a escrita e as influências múltiplas que essa relação causa, além de questões político-ideológicas que buscam estabelecer hierarquias nos modos e formas de expressão inferem às poéticas da oralidade julgamentos embasados noutras formas de expressão. Assim, “por razões socioculturais historicamente recuperáveis, as produções orais foram julgadas, no mais das vezes, na medida das normas (de excelência) da escrita padronizada” (SCHNEWLY e DOLZ, 2004, p. 158). Na arte dos repentistas essa medida padrão da escrita constitui um dos critérios de avaliação técnica e popular, ou seja, a falta de “lisura” na linguagem pode ser questionada pelo público, chegando até mesmo a causar desclassificação em competição, caso o desvio da norma padrão implique quebra da métrica ou erro de rima. Não ferindo esses dois aspectos torna-se apenas motivo de crítica e essas estruturas de rima e métrica fazem parte – até certo ponto – de uma memória construída ao longo da prática profissional dos repentistas.

1.5 Da Poética da Voz nos Repentistas

A poética da voz exerce certo fascínio aos estudiosos das oralidades. Zumthor (1993, p. 27) constata que a “palavrinha *eu* não tinha em 1250 o mesmo sentido que tinha em 1150”, portanto a “função poética da voz se modifica nesse período, mas sua autoridade não é ainda tocada”.

Nas influências mútuas entre a oralidade e a escrita, a presença da memória, em ambas, é algo evidente. Nas poéticas populares – principalmente nas de expressão oral – são os recursos da memória que possibilitam suas atividades e, portanto, a sua continuidade. Para Kandel (2009, p. 24-25), “a memória é essencial não apenas para a continuidade da identidade individual, mas também para a transmissão da cultura e para evolução e continuidade das sociedades ao longo dos séculos”. Os poetas, os poetas repentistas, e outros componentes das poéticas da oralidade, decalam essa memória individual com a memória coletiva, constituída diacronicamente, no processo histórico.

A subjetividade é característica da memória afetiva e pelas experiências coletivas no sujeito social inserido no contexto sócio histórico cultural, que tem na oralidade o fundamento básico da repassagem da memória. Thompson (2002, p. 197) afirma, categoricamente, que “toda fonte histórica derivada da percepção humana é subjetiva, mas apenas a fonte oral permite-nos desafiar essa subjetividade: deslocar as camadas da memória, cavar fundo em suas sombras, na expectativa de atingir a verdade oculta”. Observou-se, nesta pesquisa, o

quão determinante é o papel da memória dos repentistas no seu fazer poético, na profundidade das estruturas que permitem a fluidez da sua *performance*.

Essas estruturas se compõem gradativa e historicamente de inferências que remetem a um passado, ao mesmo tempo que se completam de elementos presentes. Nesse segmento, Le Goff (1990, p. 477) comenta que “a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar ao passado para servir ao presente e ao futuro”. Na sua travessia poética, os repentistas alimentam-se de modelos estruturais tradicionais de elaboração dos seus improvisos (os padrões de rima e métrica são exemplos desses modelos presentes na cantoria), mas acrescentam ao seu engenho criativo a linguagem e os aparatos tecnológicos típicos da contemporaneidade. O uso das mídias como meios, suportes materiais, por onde transita a linguagem, constitui uma adaptação que delineia um cenário favorável para a incorporação de elementos futuros. Trata-se de um processo de movência através dos tempos, em que ocorrem adaptações a novos contextos, mas sem a perda de estruturas fundamentais à manifestação poética. Havelock (1995, p. 29) lembra que “[...] a fórmula está armazenada na memória como instrumento de ajuda à improvisação”. A recorrência às lembranças, onde estão armazenadas essas fórmulas, e até mesmo a recriação do que elas fornecem consegue estabelecer uma relação harmoniosa entre passado e presente.

Santos (2006, p. 15) argumenta que pensadores, pedagogos e historiadores reconhecem que “a memória não pertence ao passado, e sim ao presente”. E acrescenta que ela não recria nem reencontra os fatos vividos. “Implica, pelo contrário, refazer, reconstruir e repensar as experiências do passado com as imagens, as palavras e as ideias de hoje”. (2006, p. 15). Na *cantoria de repente* as referências ao passado são bastante recorrentes, mas sem a tentativa de reproduzir os fatos narrados. O propósito é ativar a memória, narrar acontecimentos marcantes, extravasar um sentimento de saudade, deixando claro que o ontem não volta mais. As imagens poéticas são atualizadas pelo contexto, pela emoção da voz e pela correlação com o presente. A estrofe que segue, do repentista piauiense Domingos Fonseca (1913-1958), ilustra esse sentimento saudoso. Cantando com o cearense João Siqueira de Amorim, que terminou uma estrofe dissertando sobre a saudade:

Ainda sinto saudade
Dos meus extremosos pais

Fonseca respondeu:

Dos meus eu nem lembro mais
Que eu fui como um passarinho

Que os pais abandonaram
 Ainda implume no ninho
 E o primeiro voo da vida
 Quando dei já foi sozinho
 (BATISTA; LINHARES, 1976, p. 306)

Na poeticidade de Fonseca há uma lembrança negada no primeiro verso e explicitada na metáfora “do passarinho”, desenvolvida nos versos seguintes. O poeta alude ao abandono sofrido e à necessidade de “voar sozinho, ainda implume”. Mas usa o tempo presente apenas para negar a lembrança dos pais e não do fato. Do segundo ao sexto verso todas as referências são ao passado: “Que eu fui como um passarinho / Que os pais abandonaram / Ainda implume no ninho / E o primeiro voo da vida / Quando dei já foi sozinho”, reafirmado pelo emprego do pretérito perfeito dos verbos empregados na estrofe. Para Santos, a reconstrução das memórias a partir de ideias, palavras e imagens atuais proporciona uma contribuição importante para a compreensão dessas vozes, cuja transmissão e recepção ocorrem tantas vezes simultaneamente e, quer estejam improvisando, transcrevendo, criando ou recriando, os seus transmissores e receptores exercem papéis fundamentais.

No ato da transcrição, que fixa uma memória oral, a sua complexidade e variedade devem-se a um constante processo de instabilidade vocal – movência – que amplia e inova constantemente as suas formas de apresentação e recepção. Zumthor (2000, p.65) lembra que a “conservação”, em situação de oralidade pura, [...] “é entregue à memória, mas a memória implica, na ‘reiteração’, incessantes variações re-criadoras”. Quando se trata de poesia, esclarece Zumthor (1993, p.144), “a amplitude da movência nos aparece então muito diferente, de gênero poético a gênero poético, até de texto a texto, e também de século a século”. É importante mencionar que o processo de movência não se dá apenas no sentido de afastamento das primeiras referências registradas. É muito comum retomadas de estágios, modelos e características anteriores. De toda sorte, o dinamismo performático na *cantoria de repente* se evidencia nas rupturas e refazimentos, nos distanciamentos e reaproximações constatados. Essa condição de alternância, que rompe incessantemente com a estabilidade pretendida pela tradição, torna mais sedutora a atividade cultural em questão.

No campo da oralidade, há ainda a “intervocalidade”, da qual ZUMTHOR (1993) faz subdivisões. Para ele, intervocalidade é uma série de produções múltiplas no corpo de um concerto de ecos recíprocos, o lugar da transformação de múltiplos enunciados, como se pode constatar no excerto que se segue:

aquele em que cada discurso se define como o lugar de transformação (mediante e numa palavra concreta) de enunciados vindos de outra parte; o de uma audição, *hic et nunc*, regida por um código mais ou menos rigorosamente formalizado, mas sempre, de algum modo, incompleto e entreaberto ao imprevisível; enfim, o espaço interno ao texto, gerado pelas relações que aí se amarram. (ZUMTHOR, 1993, p.145)

Tendo a memória como caixa de ressonância desses vários ecos, Suassuna (2004) procura dar vida – na ficção – ao personagem narrador Cronista-Fidalgo, Rapsodo-Acadêmico e Poeta-Escrivão D. Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, “O Decifrador”. O autor paraibano mistura habilmente imaginação e realidade, personagens históricos e fictícios, coisa concreta e miragem. Apropria-se das lembranças mais marcantes e acrescenta às histórias dos folhetos de cordel – alguns já ficcionais – novos desdobramentos e/ou relação com novos fatos, como exemplificam os trechos a seguir (doravante T1, T2):

T1

Dona Maria Galdina e Tia Filipa cantaram um certo romance que conheciam e cujo assunto era, também, Jesuíno Brilhante, aquilo tudo de repente pegou fogo em minha cabeça. Lembro-me bem de que havia uma estrofe que dizia: Jesuíno já morreu!

Morreu o Rei do Sertão!

Morreu no campo da honra,

Não entregou-se à prisão,

Por causa de uma desfeita

Que fizeram a seu irmão!

Preparado pelos acontecimentos da Pedra do Reino, impressionado com as palavras Rei e campo (tanto fazia “campo da honra” como “campo encantado embebido de sangue”), eu começava a misturar Jesuíno Brilhante com meu bisavô, Dom João Ferreira-Quaderna. Aprendi, então, a solfa da “Cantiga de Jesuíno”, e quando chegava nos versos que acabo de citar, substituí as palavras assim:

Dom João Quaderna morreu,

morreu o Rei do Sertão!

Morreu no Campo Encantado,

sofrendo a degolação!

Pedro Antônio assassinou-o,

subiu ao Trono do irmão!

(*Folheto XII*, 2004, p. 80)

O comentário de Quaderna acerca da narrativa que acaba de apresentar, (SUASSUNA, 2004, p. 80) e que metalinguisticamente remete-se à lembrança das palavras “Rei e campo”, misturando a história de Jesuíno Brilhante, cangaceiro de Patu-RN (1814-1879), com a do seu bisavô – substituindo os personagens num processo de adaptação ao

contexto – atesta a movência que se opera ao longo do *Romance d'A Pedra do Reino*. Esse tipo de movência, segundo Zumthor (1997, p. 270), deve-se a dois estágios: “o da unidade estrófica e o do agrupamento dessas unidades”. Tal instabilidade se projeta nas estruturas da narrativa; “daí as adições, eliminações, deslocamentos de episódios ou de personagens” (SUASSINA, 2004, p. 270). A *solfa*, elemento essencialmente oral (vocal), faz parte de uma memória cuja abrangência da escritura não consegue abarcar, pela impossibilidade da vocalização. Zumthor (1993, p. 52) lembra que a canção se enriquece com a renovação incessante de seu texto e de sua melodia, e com a “força vital que emana da multiplicidade e da diversidade de todas essas gargantas, essas bocas que sucessivamente a assumem”. É nessa relação com múltiplos elementos e ouvindo as mais diversas vozes que os repentistas delineiam as suas identidades culturais.

1.6 Formando a Identidade Cultural na Poesia

A construção da identidade de qualquer sujeito passa, necessariamente, por uma série de experiências que vão se acumulando ao longo da sua formação. Strauss (1999, p. 29) lembra que “o conceito de identidade é tão esquivo quanto o é o senso que toda pessoa tem de sua própria identidade pessoal”. Este autor esclarece que há uma avaliação recíproca entre as pessoas, um conjunto de impressões que se forma nas inter-relações, a formação de máscaras nas apresentações, conforme reitera:

a identidade está associada às avaliações decisivas feitas de nós mesmos – por nós mesmos ou pelos outros. Toda pessoa se apresenta aos outros e a si mesma, e se vê nos espelhos dos julgamentos que eles fazem dela. As máscaras que exhibe então e depois ao mundo e a seus habitantes são moldadas de acordo com o que ela consegue antecipar desses julgamentos. Os outros se apresentam também; usam as suas próprias marcas de máscaras e, por sua vez, são avaliados (STRAUSS, 1999, p.29).

Essas avaliações de que fala Strauss moldam a forma como cada indivíduo se apresenta, com o intuito de ser visto de uma determinada maneira, e não de outra. Antes de apresentar-se a outrem, uma personalidade intencional se constrói com o objetivo de formar determinada impressão no outro. Maingueneau (2005) explica esse fenômeno aludindo à figura de um “fiador”:

imagem de si que cada um nós faz nos textos (orais ou escritos) ou nos silêncios que produz, a imagem que cada um quer, projeta, tem para si, constrói, ou, ainda, que gostaria de ter, ou pensa que tem nos mais variados contextos.(MAINGUENEAU, 2005, p. 72-73)

As muitas maneiras como os repentistas se apresentam são frutos da construção da “imagem de si”, desenvolvida por cada um a partir das várias escolhas feitas. Há os que se apresentam sob a égide da humildade, buscando convencer-se e convencer o público de que realmente possui essa característica; os que se mostram introvertidos, reservando-se à mínima interação possível; os que se rotulam exageradamente extrovertidos, encontrando alguma forma de assumir o turno nos diálogos, transformando assuntos sérios em brincadeiras, chamando, de alguma forma, as atenções para si; e há, em número razoável, os que constroem uma imagem arrogante, tornando-se pouco acessíveis, dificultando a tomada de turno – quando dialogam – e, por vezes, assumindo publicamente essa postura.

Como ocorre nos mais variados segmentos da sociedade, há inúmeros outros perfis descritíveis entre os repentistas, contudo, a exposição dos principais pontua o quanto a figura do “fiador” está presente nesse meio artístico. São formas que o artista encontra para tornar visível o seu fazer artístico-literário, atrair as atenções para si e para o seu trabalho, afirmar-se como alguém reconhecido, jamais anônimo. Quanto a esse aspecto, Foucault (2002, p. 50) lembra que “o anonimato literário não nos é suportável”. Os repentistas não fogem a essa regra. Lutam tanto quanto possível para a manutenção dos seus espaços, a consolidação das suas marcas profissionais, e a construção das suas identidades.

Fazer a leitura da identidade do outro é, antes de tudo, uma condição humana. As ações interativas estão intrinsicamente ligadas à imagem que cada um faz do outro. Segundo Strauss (1999, p.70) “A leitura inicial da identidade do outro apenas determina o estágio para a ação, dá, a cada um, algumas deixas para suas linhas”. O autor complementa que em determinadas situações, as influências do grupo social a que alguém pertence podem impor determinados comportamentos, forçar a incorporação de uma identidade que atenda às expectativas e convenções do referido meio. Strauss afirma, ainda, que “grupos de todo tamanho e composição podem forçar, e o fazem, seus membros a assumir e a abandonar todos os tipos de identidades temporárias” (STRAUSS, 1999, p.88).

A adoção de determinadas posturas e comportamentos entre os repentistas atende, em razoável proporção, a imposições – nem sempre explícitas – do meio em que atuam. Apesar de assumirem condutas quase sempre individualizadas, há regulamentos implícitos

impostos pelos próprios repentistas e pelo público ouvinte que interferem na formação identitária dos demais membros. As interferências se dão no sentido da construção de uma identidade o mais estável possível. Identidades temporárias parecem ser uma ameaça à pretensa estabilidade na *cantoria de repente*.

As várias formações identitárias dos repentistas não conseguem torná-los seguros a respeito. As diferenças e semelhanças dessas identidades enriquecem as experiências dos muitos sujeitos que compõem o universo da *cantoria de repente*.

Independentemente de haver interferências diretas, contundentes, no delineamento da identidade individual ou grupal, são as interações que moldam os comportamentos, definem os valores e constroem a personalidade de cada ser. Hall (2002, p. 11) não descarta a essência interior, mas dá relevo ao processo interativo nas relações culturais. Para ele, “[...] a identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’” (HALL, 2002, p.11). Mesmo assim, ninguém tem plena consciência acerca da identidade formada. Bauman, (2005, p. 92) alerta que uma pessoa “nunca saberá ao certo se a identidade que agora exhibe é a melhor que pode obter e a que provavelmente lhe trará maior satisfação”. Vale pontuar o esforço que a Linguística Aplicada faz em trabalhar com a ideia de identidade cultural “construída ou reconstruída com o passar do tempo” (MOITA LOPES, 2002, p. 138-139). As várias formações identitárias dos repentistas não conseguem torná-los seguros a esse respeito. As diferenças e semelhanças dessas identidades enriquecem as experiências dos muitos sujeitos que compõem o universo da *cantoria de repente*.

2. CANTORIA DE REPENTE: CONCEITO

*Poesia, uma das flores
Que só deus beija a corola
Joia que a mão não segura
Se aprende sem escola
Imagem que a gente amarra
Com dez cordas de viola
(João Paraibano)*

Conceituar a manifestação artística cantoria pode não ser uma tarefa fácil como talvez pareça. Vai depender muito do ponto de vista de quem a conceitua. Em tese apresentada à Universidade Estadual do Ceará (UECE), Ramalho (2001, p. 14) conceitua a cantoria como “arte poético-musical, considerada como cristalização de sobrevivências das tradições que se imbricaram no processo de miscigenação racial, forjando uma arte que se configura como tipicamente regional”. Para Sautchuck (2009, p. 01), “o termo *cantoria* designa o gênero poético-musical, a situação de sua apresentação e o campo social formado por cantadores e seus ouvintes”. Cascudo (2005, p. 54) define-a como “[...] conjunto de regras, de estilos e de tradições que regem a profissão de cantador”. Na definição de Navarro (2004, p. 94), cantoria é “desafio de cantadores de viola”. Para Santos (2006),

a palavra cantoria designa o conjunto da poesia oral cantada e improvisada segundo modalidades e regras poéticas muito precisas, onde a performance oral condiciona em grande parte a expressão pela instauração de uma troca frutuosa entre o cantador e o seu público (SANTOS, 2006, p. 21).

As definições ora se assemelham, ora se distanciam umas das outras. As diferenças, no entanto, estão mais ligadas ao lugar de onde as definições são feitas do que à manifestação em si. Na condição de pesquisadores, Ramalho, Sauchuck, Cascudo, Navarro e Santos buscam definições sob o prisma dos seus campos de atuação profissional. Ramalho – de formação musical – enfatiza a musicalidade, a tradição e a sua importância regional. Navarro – de formação jornalística – eleva o desafio ao patamar da cantoria e, sucintamente, os apresenta como sinônimos. Sautchuck – com seu olhar antropológico – reconhece a composição poético-musical da cantoria e acrescenta sua apresentação e a relação entre

cantadores e ouvintes. Cascudo – folclorista – não menciona que a cantoria tem regras. Ele a define como o conjunto de regras que moldam a profissão do cantador. Santos, ligada à área de letras, estabelece um conceito abrangente para cantoria, incluindo o conjunto regras e modalidades, e a relação o cantador e o público na sua definição. A postura de Santos quanto à definição de cantoria denota o cuidado de não deixar elementos imprescindíveis fora das margens conceituais. Porém há, como nas demais definições, uma certa distância, típica do fazer acadêmico.

2.1 O Conceito de Cantoria pelo Repentista

A definição de cantoria pelos repentistas remete a uma realidade bastante diferente. O repentista Manoel Messias, paraibano de Catolé do Rocha, 46 anos de idade, 20 de profissão, define a cantoria da seguinte forma:⁵ “Eu defino a cantoria, poeta, como parte da minha vida, de um todo, um dom maravilhoso, divino – como você sabe –, que deus nos doou, você se aperfeiçoa, é uma bênção”. A maneira como Manoel Messias define a cantoria esboça um sentimento de intimidade, uma relação de pertencimento, conjugados a um senso de religiosidade, uma gratidão a deus pela dádiva do dom e uma atribuição do sentido da vida à profissão que exerce. Não há nele uma preocupação conceitual, nem uma necessidade de definição objetiva que possa ser citada por outrem. Há, sim, a subjetividade de quem faz, sabendo ou não explicar como. Deve-se lembrar que a definição de Manoel se deu de improviso, sem aviso prévio do que seria perguntado, diferentemente das definições dos pesquisadores que foram cuidadosamente elaboradas para publicação.

Valdir Teles, repentista paraibano, de Livramento, e residente em Tuparetama-PE, diz ser a cantoria a sua sobrevivência econômica e existencial, ao afirmar:⁶ “A cantoria hoje é a minha sobrevivência. Eu vim da roça, abandonei a roça pra cantar. Nunca consegui valores, mas também nunca faltou o da feira. Então, a cantoria pra mim é tudo”.

Ivanildo Vila Nova, repentista pernambucano de Gonçalves Ferreira, município de Caruaru-PE e residente em Campina Grande-PB, assim define a cantoria:⁷

⁵ Entrevista concedida em São José do Seridó-RN, no dia 22 de outubro de 2016.

⁶ Entrevista concedida a Edmilson Ferreira, em Fazenda Nova-PE, em 14 de julho de 2017.

⁷ Entrevista concedida a Edmilson Ferreira, em Fazenda Nova-PE, em 14 de julho de 2017.

a cantoria pra mim, ela representa tudo. Eu digo que se eu ainda voltasse a esse mundo, a essa nossa dimensão, eu queria voltar como cantador. E se há uma coisa que eu me arrependo na vida é o tempo que eu tentei não ser cantador profissional. Eu exerci outras atividades, eu tinha muita preguiça de cantar, eu tinha aquela relutância em exercer a profissão, porque têm aqueles períodos, aqueles ciclos onde a cantoria está em baixa, depois sobe; e eu peguei um ciclo onde os cantadores estavam realmente numa onda que não era favorável. Então, hoje é que eu valorizo mais do que antes a cantoria. (Entrevista realizada em 14 de julho de 2017)

Assim como o depoimento de Manoel Messias, os de Valdir Teles e Ivanildo Vila Nova trazem para a primeira pessoa do discurso as impressões sobre a cantoria. Não buscam uma definição geral, aplicável a qualquer contexto, mas sim a tradução do sentimento pessoal a respeito da profissão que escolheram. Tanto Valdir quanto Ivanildo iniciam as suas definições empregando o advérbio “tudo” para não deixar dúvida da importância que a cantoria tem para cada um.

O aperfeiçoamento de que fala Manoel parcializa a importância do dom, tantas vezes referido no meio da cantoria. Deixa claro que ele existe, mas não é o suficiente para fazer de um repentista um grande repentista. É o poeta que o aperfeiçoa. Do contrário, poderia haver um comodismo infrutífero no campo da criatividade. A ideia do *dom divino* no imaginário de muitos poetas de bancada e repentistas é constatada por Silva nas várias entrevistas que realizou ao longo da pesquisa, buscando as *Pérolas do Improviso* em São José do Egito, sertão do Pajeú. O autor menciona que grande parte dos poetas pesquisados aludem à ideia do dom, mas explica que as declarações dos entrevistados a esse respeito “não procedem de uma perspectiva mitológica, e sim, estão relacionadas ao *dom divino*, herdado por deus, numa perspectiva cristã” (SILVA, 2011, p. 25). Em capítulo referente às condições de transmissão da tradição, o professor francês Thierry Rougier, na tese intitulada *CANTADORES, POETAS IMPROVISADORES DA CANTORIA: uma tradição em movimento no Nordeste brasileiro*⁸ (ROUGIER, 2006), discorre sobre a questão do dom. Transcreve o depoimento de Aderval Soares, poeta filho de Tabira – PE, que afirma que “o dom é um mistério, como a fé”⁹ (ROUGIER, 2006, p. 182). Cita, também, a opinião de Francinete Teodoro, para quem “o

⁸ Texto original: LES CANTADORES, POÈTES IMPROVISATEURS DE LA CANTORIA :Une tradition en mouvement dans le Nordeste brésilien.

⁹ Texto original: Le don est un mystère, comme la foi.

dom é raro”¹⁰ e, por assim ser, premia apenas alguns, como ilustra o opinante na seguinte estrofe:

Minha mãe teve onze filhos
Dentro do nosso apogeu
Cada um teve um destino
Eu mesmo segui o meu
E na premiação dos dotes
O felizardo fui eu.
(ROUGIER, 2006, p. 182)

A concepção de “dom” tem sido gradativamente substituída entre os repentistas pela consciência do aperfeiçoamento profissional como fruto do esforço de cada um. Contudo, alguns ainda acreditam ter sido presenteados por deus. Uma das justificativas para essa crença está no fato de se sentirem hábeis com as palavras, quando não o são com as letras. Aderval Soares, poeta de Tabira-PE, atribui a uma força misteriosa a sua capacidade de compor desde a infância, mesmo sem nunca haver estudado. Atribuir a forças inexplicáveis a versatilidade com as palavras, o domínio das técnicas de composição e a fluência no improviso é uma alternativa simples para quem não consegue explicar tecnicamente as particularidades do ofício poético.

Mesmo para os que têm oportunidade de estudar, a ideia de dom prevalece em relação ao processo de aprendizagem tradicional em que o esforço faz a diferença. Para Raimundo Sobrinho, repentista de Pau dos Ferros – RN, “o dom para a poesia é divino, produzir versos não se aprende em nenhuma escola”¹¹ (ROUGIER, 2006, p. 182). Mas há também os que acreditam no aperfeiçoamento do dom. “Cantar não se aprende, é um dom que se desenvolve”¹², pois “ter o dom é nascer com a convicção de que se sabe fazer”¹³, afirma Edízio Calixto, repentista potiguar, da cidade de Mossoró. (ROUGIER, 2006, p. 183).

Rougier, após citar vários depoimentos de repentistas acerca da importância do dom na arte poética, questiona o quão determinante seria essa dádiva divina, uma vez que há outros elementos constitutivos da dinâmica da *cantoria de repente*, como o papel fundamental do ouvinte – sugerindo motes e reagindo sensivelmente aos conteúdos apresentados – a

¹⁰ Texto original: Le don est rare.

¹¹ Texto original: Le don pour la poésie est divin, produire des vers ne s’apprend dans aucune école.

¹² Texto original: Chanter ne s’apprend pas, c’est un don qui se développe.

¹³ Texto original: avoir le don, c’est être né avec la conviction qu’on sait le faire.

importância da viola como suporte e fonte de inspiração do repentista; menciona a habilidade dos glosadores, que também improvisam, mas não cantam (ROUGIER, 2006, p. 183). Além disso, a simples ideia de ter ou não ter o “dom” poético parece simplificar demais algo como a *cantoria de repente*, cuja dinâmica de produção é bastante complexa. Outro aspecto relevante é o fato de mesmo entre os que acreditam ter sido presenteados com o dom divino, há alguns cujo desempenho artístico é notadamente inferior ao de outros, apesar do caráter subjetivo do julgamento artístico. Tal situação levaria ao questionamento da desigualdade do “dom”, o que não parece ser bem visto pelos que se consideram presenteados por essa dádiva suprema. Essa condição remete à ideia da força de vontade, do treinamento constante, com o objetivo de ampliar o domínio de acuradas técnicas de composição poética.

Enquadrada no bojo da cultura popular, a poesia dos repentistas esboça uma complexidade dominada apenas por uma parcela pequena da sociedade. Não há uma estatística precisa acerca do quantitativo de repentistas no Brasil, nem mesmo na região Nordeste, onde há predominância desses artistas. O que se tem são registros de muitos nomes e histórias desses artistas populares. De acordo com Silva (2011, p. 75), foi no interior da Paraíba, com Agostinho Nunes da Costa, “que vimos nascer uma poética oral que encanta e enobrece até hoje a poesia e a cultura popular nordestina”. Apesar das reiteradas menções à região do Teixeira-PB como nascedouro da arte do repente conforme é conhecida e reconhecida atualmente, o mesmo autor lembra que Agostinho Nunes (1797/1858) é filho de Santa Luzia do Sabugi-PB, e os seus filhos Ugulino (1829/1918) e Nicandro Nunes da Costa (1832/1895) também. Teixeira teria sido um polo de maior concentração da atuação desses repentistas e de tantos outros a partir da primeira metade do século XIX.

2.2 A Movência da Cantoria

Agostinho Nunes deixou um grande legado por ter sido o primeiro a ser registrado pelos historiadores que pesquisaram essa temática. Contudo, é praticamente impossível que tenha sido o primeiro repentista nordestino. Basta considerar que há, no mínimo, duas grandes influências para o surgimento da *cantoria de repente* no Brasil: a europeia e a africana. A influência europeia teria sido trazida pelos colonizadores, já no século XVI; e a africana, com o regime de escravidão que importou mão de obra forçada e ainda ganhou um valoroso legado cultural.

Vale lembrar que mesmo as expressões artísticas vindas da Europa chegaram profundamente influenciadas pela passagem “dos árabes no Ocidente europeu medieval, com a maravilhosa floração cultural e artística que lhes implantaram e desenvolveram durante 800 anos na Península Ibérica e na Sicília” (SOLER, 1978, p. 21). Se o modelo basilar para a poética dos repentistas chega com os colonizadores e com os escravos, não é possível se pensar numa lacuna de quase três séculos para a aparição dos primeiros focos de *cantoria de repente*. Há de se inferir que em maior ou menor intensidade houve uma atividade constante de improvisação, repassada de geração a geração até o advento dos primeiros registros.

Duas outras questões tornam-se pertinentes no que concerne ao levantamento dos primeiros dados acerca dos repentistas, no interior da Paraíba: os repentistas procuraram os pesquisadores ou foram procurados por estes para a catalogação dos primeiros registros? Por que a região do Teixeira é considerada o epicentro da *cantoria de repente*, se os primeiros repentistas mencionados, Agostinho Nunes e os filhos Ugulino e Nicandro, nasceram em Santa Luzia do Sabugi? A respeito da primeira pergunta, é mais provável que os repentistas tenham sido procurados pelos pesquisadores, que geralmente narraram as suas próprias impressões acerca do que viram e ouviram. A voz desses repentistas parece ter sido ouvida apenas enquanto cantavam. A opinião deles acerca do seu próprio fazer poético parece não ter sido levada em conta na maioria das vezes. Quanto à segunda questão, é possível que tenha havido algum interesse que não meramente o desejo de registro da manifestação artística pesquisada. Atribuir ao Teixeira o surgimento do gene da cantoria, considerando que se trata da continuidade de uma manifestação já existente há séculos, denota uma preferência pelo lugar escolhido. Tal preferência pode ser dos pesquisadores, mas também pode ser de quem os financia, de quem os acolhe, de quem os informa, de quem mantém com esses estudiosos vínculos de amizade.

De toda maneira, independentemente das razões que possam estar por trás das informações, o fato é que à Paraíba é creditado o mérito do “nascimento” da *cantoria de repente* no Nordeste do Brasil. Por outro lado, mais importante do que a discussão a respeito do local exato onde nasceu ou de quem teria sido o primeiro repentista brasileiro é a busca do entendimento da dinâmica dessa manifestação, como essa arte tem resistido às mudanças sócio históricas, e de que forma se adaptou/adapta às demandas dos novos tempos.

As gerações que se sucederam nesses dois últimos séculos enfrentaram situações bastante diferentes umas das outras. Antes do surgimento de transportes motorizados os repentistas faziam longas excursões ora a pé, ora em animais. As viagens duravam longos

períodos, o que dava um caráter nômade à rotina dos repentistas. Essa realidade predomina até meados do século XX, com o advento do rádio.

2.2.1 Movências: dos palcos para os programas de rádio

Ao estado da Paraíba não é creditado apenas o início da *cantoria de repente* nordestina, mas também a veiculação do primeiro programa em rádio com repentistas, na *Rádio Cariri* de Campina Grande, em 1949, com o nome *O Sertão é Assim*. De acordo com Sautchuk (2009, p. 125), com base nas informações de Sobrinho (1983), em 1956 havia onze programas de rádios do Nordeste ao Rio de Janeiro. E segundo levantamento feito por Silva (1983, p. 36), em 1983 dez das onze emissoras AM da Paraíba apresentavam programa de cantoria.

Essa percepção mútua das emissoras e dos repentistas – para eles, o rádio como importante espaço de difusão da cantoria, sem a necessidade dos grandes deslocamentos anteriores; para elas, os repentistas como garantia de audiência – ocasionou uma parceria bem sucedida para ambos e festejada pelos ouvintes de cantoria, que diariamente podiam ouvir os mais conceituados repentistas do momento. A radiodifusão acelerou o processo de fixação dos repentistas nas cidades onde havia grandes emissoras, Campina Grande-PB, Recife-PE, Natal-RN, Mossoró-RN, Caruaru-PE, João Pessoa-PB, Caicó-RN, Juazeiro do Norte-CE, entre outras.

Não se fazia mais necessário ir pessoalmente até o apologista, sujeito “apaixonado e militante atuante em defesa da arte do improviso” (SILVA, 2011, p. 100), para tratar novas cantorias. O rádio transmitia as vozes da cantoria para o grande público. Os convites chegavam através de cartas ou pelo contato direto entre contratante e contratado, nas próprias emissoras de rádio onde esses repentistas trabalhavam ou na feira da cidade onde residiam. As cantorias também eram um ambiente de agendamento de novos tratos. Nos programas, os repentistas mostravam o seu trabalho, atendiam pedidos (que eram pagos pelos ouvintes), divulgavam a agenda de cantorias, passavam avisos (também pagos) e geralmente mencionavam nomes dos principais apologistas. Não eram todos os repentistas que cantavam em programas de rádio. Como sempre, os espaços mais nobres eram ocupados por poucos, os mais consagrados entre si e pelos apologistas. Para os ouvintes, ter o seu nome citado nos programas de rádio era motivo de *status*, assim como era para o repentista cantar no rádio.

2.2.2 Do Rádio para os Festivais de Repentistas

Além da presença do rádio na vida dos repentistas e ouvintes, o advento dos festivais, nos anos 1970, foi muito marcante para a história da *cantoria de repente* e contribuiu ainda mais para a fixação dos repentistas em cidades de grande e médio porte. Apesar de os primeiros registros desses eventos datarem do final dos anos 1940, é apenas depois do I Festival de Violeiros do Norte e Nordeste, ocorrido em Teresina, em 1971 (ARAÚJO, 2010, p. 67), e dos grandes Congressos realizados em Campina Grande, a partir de 1974 (SILVA, 2011, p. 112), que esse tipo de evento se expande por outras cidades nordestinas e passa a ter realização anual com grande sucesso.

Segundo Coutinho Filho (1972, p. 111), o primeiro festival de repentistas¹⁴ ocorreu no teatro *José de Alencar* em Fortaleza, em 1947, coordenado pelo poeta e jornalista Rogaciano Leite, filho de Itepetim – município do estado de Pernambuco –, e o segundo no teatro *Santa Isabel* em Recife, em 1948, também sob coordenação do poeta e jornalista itapetinese e do escritor paraibano Ariano Suassuna. Essas informações, no entanto, estão diferentes das fornecidas por Valença (2009, p. 49), para quem o primeiro Congresso de Cantadores foi o do teatro Santa Isabel, em 05 de setembro de 1948. Araújo (2010, p. 53) coloca a informação de que o I Congresso de Cantadores, o de Fortaleza, aconteceu em 1946. A divergência se dá sobre o ano de realização; o evento em si e o local são inequívocos.

É importante pontuar que os primeiros festivais de repentistas realizados no Brasil aconteceram em dois dos teatros mais importantes do Nordeste. Esse fato contrasta em boa medida com a descrição do perfil do repentista feita por Câmara Cascudo. Para o folclorista, o cantor é “analfabeto e bronco, arranhando a viola primitiva, pobre de melodia e de efeito musical” (CASCUDO, 2005, p. 128). O perfil simplório do cantor descrito por Cascudo contrasta com a sofisticação do ambiente escolhido para celebração da *cantoria de repente* nos dois eventos coletivos competitivos (CROOK, 2005, p. 97) de que se tem notícia. Isso leva à inferência de que o Câmara Cascudo deve ter tido contato com alguns repentistas cujo perfil condizia com a descrição feita e generalizado esses aspectos negativos para toda a categoria. A escolha dos dois importantes teatros deixa claro que havia, naquele momento, uma outra realidade, uma anuência da sociedade com relação à manifestação da poesia popular cantada. O cantor definido por Cascudo seguramente não se encaixaria no contexto dos primeiros festivais, nem dos atuais.

¹⁴ Usava-se a denominação Congresso de Cantadores para essa modalidade de apresentação. Atualmente é mais comum o nome Festival de Repentistas para designar esse tipo de evento (SAUTCHUK, 2009, p. 134).

A visão negativa sobre os repentistas ou sobre a cantoria como um todo é uma coisa recorrente em vários registros bibliográficos. Silva (2011) lembra o pessimismo de Rachel de Queiroz quanto à realidade da *cantoria de repente* na apresentação do livro *Eu Sou o Cego Aderaldo*. A escritora cearense ressalta, à época, o declínio dessa manifestação, ao testemunhar: “hoje, o prestígio da profissão de cantar de improviso, à rabeca ou à viola, e cantar desafio, está diminuindo, em vias de desaparecer”. E atribui ao rádio, difusor de cantores enlatados, o motivo do declínio (QUEIROZ, 2011, p. 98).

A reflexão de Rachel remete a um passado de glória, quando os cantadores, a exemplo de Aderaldo, possuíam uma inspiração esplendorosa e não sofriam a concorrência da música comercializada pelo rádio.

Como já foi dito anteriormente, o rádio tornou-se um aliado imprescindível aos repentistas para difusão do seu trabalho e a diminuição considerável da sua condição nômade anterior. A visão de Rachel acerca dos riscos iminentes de perda de importância dos repentistas se justifica quando se leva em consideração a chegada do novo, a ruptura da zona de conforto. Situações análogas ocorreram por conta da eletrificação rural, que trazia consigo rádios e aparelhos eletrônicos em geral; da televisão, com a programação de novelas; e, por último, o advento da internet, que engloba todas essas tecnologias anteriores a acrescenta novos elementos de interatividade, considerada uma das maiores conquistas da sociedade contemporânea.

2.2.3 *Cantoria de Repente* na Contemporaneidade

Os processos de adaptação ao tempo e aos novos contextos são inerentes a todas as atividades humanas. No campo das manifestações populares, mesmo aquelas quase sempre rotuladas como tradicionais, como a *cantoria de repente*, há uma constante movência para a adaptação à dinâmica social hodierna. Ao mesmo tempo em que os repentistas mantêm como instrumento insubstituível a viola, fazem questão de adequá-la às novas tecnologias. Instalam equalizadores e captadores de som, investem na estética dos seus instrumentos, proporcionando o surgimento e a manutenção de um mercado artesanal de fabricação de violas que atende, quase exclusivamente, aos repentistas.

Entre os artesãos mais requisitados nesse mercado estão o paraibano Pedrinho, de São Mamede; os cearenses Antônio Oliveira, de Parambu, e Gonzaga da Viola, de Fortaleza; e o pernambucano Denilson Nunes.

Paralelamente a esse cuidado estético e à qualidade instrumental, a cantoria tem conseguido, ainda que a passos lentos, avançar na profissionalização dos seus integrantes. Tal fato ocorre por dois vieses: o aumento da consciência dos repentistas acerca da importância do que fazem, na medida em que se reconhecem como trabalhadores da arte, profissionais da cantoria. Essa maneira de encarar a atividade artística como trabalho é condição fundamental para a valorização do cachê e o entendimento dos tratos e contratos de apresentações como um compromisso que requer uma responsabilidade mútua, de quem faz o convite e de quem o recebe. Uma das primeiras e mais importantes consequências dessa consciência profissional é a redução do número de repentistas que ingerem bebida alcoólica durante as cantorias, redução que também se reflete fora do momento de trabalho.

O segundo ponto fundamental para a profissionalização é a aprovação da lei nº 12.198, que torna a atividade do repentista uma profissão. Essa lei foi sancionada pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em 14 de janeiro de 2010.

Assim como acontecia nas reivindicações recorrentes da categoria de repentistas há muito tempo, o reconhecimento suscitou novos debates a respeito da organização da classe de poetas populares. Entre os encontros com essa finalidade destacam-se o segundo e o terceiro Encontro Nordestino de Cordel, em Brasília, em fevereiro de 2013, e maio de 2015, respectivamente, conforme ilustram as publicações abaixo:

Figura 1: II Encontro Nordestino de Cordel em Brasília¹⁵



¹⁵ Fonte: Agência Brasil: Empresa Brasil de Comunicação. Disponível em <<http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/galeria/2013-02-13/ii-encontro-nordestino-de-cordel-em-brasilia>> Acesso em 01 de março de 2017.

Fotos: Jose Cruz/ABr

Brasília - A Literatura de Cordel e sua expressão-irmã, o Repente, nas suas vertentes cantoria de viola, coco de embolada e aboio improvisado já compõem o universo de uma nova profissão reconhecida por lei aprovada no Congresso Nacional e registrada no Ministério do Trabalho, acontece durante o “II Encontro Nordestino de Cordel” no Teatro da Caixa.

Figura 2: 3º encontro nordestino de cordel acontece em Brasília¹⁶
publicada em 19 de maio de 2015, às 11h38



O registro do repente e do cordel como patrimônio cultural do Brasil; a regulamentações da profissão de repentista, a criação do sindicato nacional dos repentistas e cordelistas e o mercado da literatura de cordel são alguns dos temas abordados durante o **3º Encontro Nordestino de Cordel** que acontece de 19 a 21 de maio, em Brasília.

Realizado pela Associação dos Cantadores Repentistas e Escritores Populares do DF e Entorno (Acrespo), com patrocínio da Caixa Econômica Federal e parceria do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) o evento conta ainda com uma Mostra Cultural que traz espetáculos de grandes nomes do Repente e do Cordel, além de artistas ligados a essas artes.

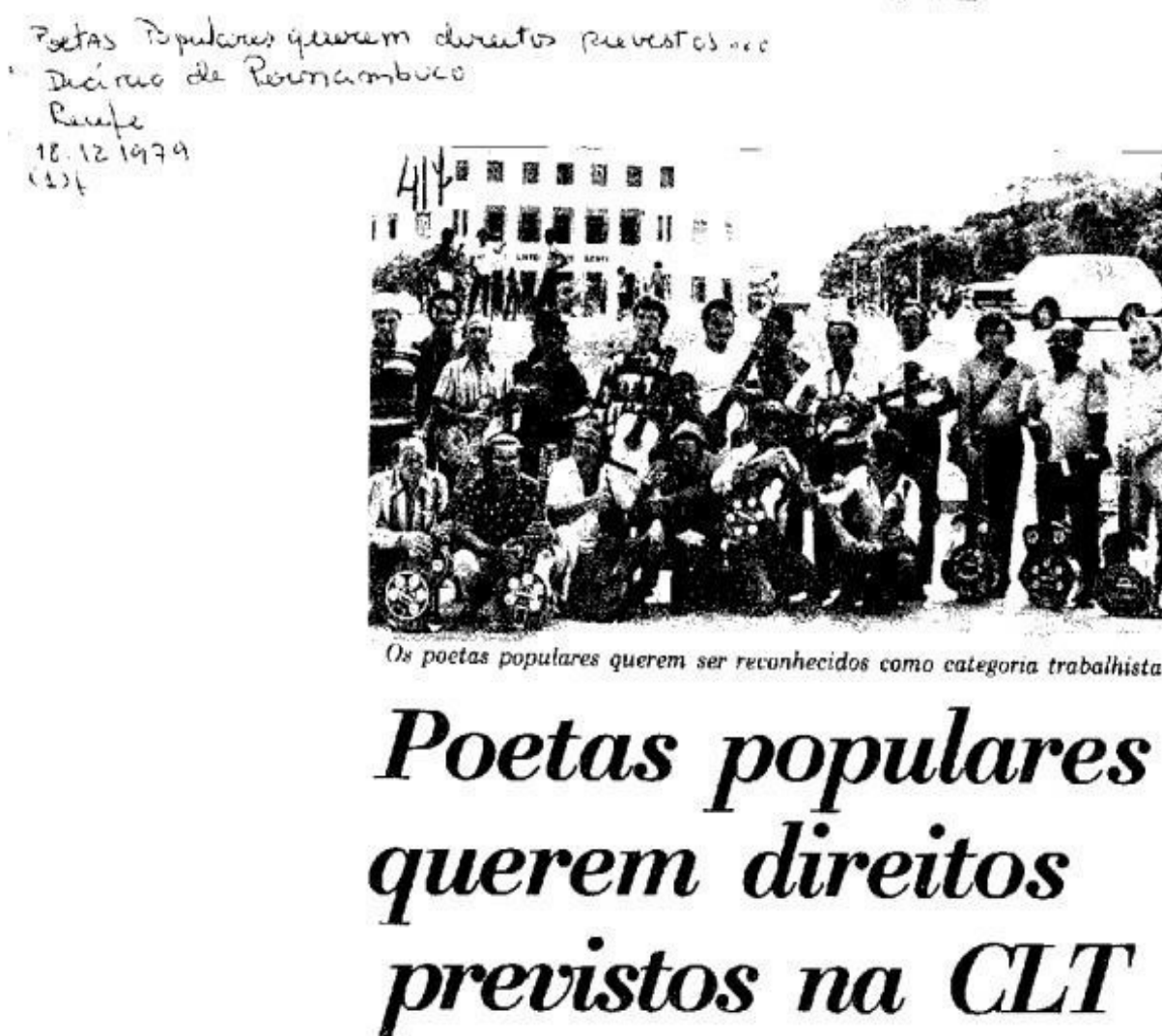
O 1º e o 2º Encontros Nordestino de Cordel em Brasília, realizados em 2009 e 2013 no Teatro da Caixa, tiveram como foco enaltecer a tradição nordestina vinculada à Literatura de Cordel, discutir o panorama do Repente e da Literatura de Cordel no Brasil, propor políticas públicas para esses segmentos artísticos e seus fazedores e apresentar algo do melhor dessa tradição em Brasília por meio de exposição de folhetos e livros e shows.

Durante o 2º encontro foi entregue ao Iphan a solicitação de Registro do Repente como Patrimônio Imaterial e solicitado encaminhamento quanto ao pedido de registro da Literatura de Cordel oficializado após o 1º Encontro. Com a mobilização gerada pelo I Encontro sancionou-se a Lei que institui a profissão do repentista (Lei 12.198 de 14/01/2010).

¹⁶ Fonte: IPHAN. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/2178/3o-encontro-nordestino-de-cordel-acontece-em-brasilia>>. Acesso em 01 de março de 2017.

As muitas informações concernentes ao 2º e o 3º encontros dão uma noção dos rumos que têm norteado o debate acerca do Repente e da Literatura de Cordel após o reconhecimento legal. A mobilização a que se refere a publicação do IPHAN não foi a única razão para a sanção da Lei 12.198 de 14/01/2010, que instituiu a profissão de repentista, como afirma o final do último parágrafo. Uma prova de que as reivindicações integram a pauta das discussões da categoria há muito tempo são as publicações de jornais ainda na década de 1970 noticiando eventos com esse propósito, como a seguinte:

Figura 3: Manchete do jornal Diário de Pernambuco



Fonte: Diário de Pernambuco, 18/12/1979¹⁷

E no início dos anos 1980, como ilustra a próxima publicação:

¹⁷ Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=CDU&PagFis=10620&Pesq=>. Acesso em 01/03/2017.

Figura 4: Manchete do Jornal Correio Brasiliense

Viola e poesia, repentista no DF
Correio Brasiliense
Brasília, DF
29 Jun 1983

Viola e poesia, repentistas no DF

Com a vida atada e com o juízo engalilhado de poesia, Pedro Bandeira, João Bandeira, Oliveira Francisco, Panelas, Geraldo Amancio, João de Lima, Francisco de Assis, entre outros violeiros famosos, desembarcam em Brasília para o "IV Festival Nacional de Cantadores e Repentistas do Brasil", a ser realizado hoje, amanhã e domingo, na "Praça do Encontro" da Ceilândia (atrás do Centro de Ensino nº 4). Na condição de "homenageados" foram convidados os poetas Rodolfo Coelho, Manoel de Almeida Filho (dos dois mais famosos escritores de livros de cordel e o legendário repentista pernambucano Severino Pinto — o "Pinto" do Monteiro — que já passou a curva dos 80 anos, autor de versos antológicos no desafio da viola. Uma amostra grátis. Contê-se que, certa vez, numa pejeira, Severino Pinto foi acuado pelo parceiro/contendor e saiu com esta tirada fulminante: "Um homem que fala deste jeito/Não pode merecer fe/Usa chapéu sem cabeça/calça sapato sem pé/Vai pescar peixe no mato/Caca tatu na miga".

O Festival apresentará uma feira permanente de livros de cordel, instalada na Praça do Encontro, oferecendo ao público uma variada amostragem da literatura popular nordestina, a preços acessíveis. No domingo, às 16 horas, o cantor Agnaldo Timóteo visitará os repentistas. O Festival é uma promoção da Federação Nacional das Associações de Cantadores e Poetas Cordelistas (sedada na Ceilândia Sul), que resolveu optar por uma feira de caráter não competitivo, para não desagradar a gregos nem troianos. Enquanto isto, os diretores da entidade já manteram

contatos diretos com o Presidente João Figueiredo, a Ministra Esther Ferraz e mais de 100 parlamentares da situação e oposição, com objetivo de facilitar a aprovação do Projeto Lei nº 5.352, de 1981, de autoria do ex-deputado Wilson Braga PDS/PB, que regulamenta a "profissão de repentista". O não reconhecimento da profissão de repentista gera situações esdrúxulas para representantes de uma importante faceta da cultura popular brasileira. É frequente a prisão de repentistas, cordelistas ou cantadores de coco nas feiras, sob o pretexto policial de "vadiagem". O Presidente João Figueiredo prometeu que daria uma força para o projeto — diz Lourival da Silva, um dos diretores da Associação.

Éis um Roteiro do Festival. A abertura: 16 horas, hoje, com a

presença do Governador do DF, José Ornellas, do Governador da Paraíba, Wilson Braga, e da Ministra da Educação, Esther Ferraz. Na oportunidade, serão homenageados os poetas Severino Pinto, Rodolfo Coelho, Manoel de Almeida Filho, Paulo Batista. Depois, haverá uma saudação dos repentistas à imprensa e será inaugurada a exposição/feira de livros de cordel. As 20:30 exibição das duplas de repentistas. No sábado, novamente às 20:30, novo festival de desafios na viola. No domingo, às 16 horas da manhã, os repentistas se reúnem para discutir problemas da classe. Às 16 horas, eles receberão a visita e saudação do cantor Agnaldo Timóteo. Às 20:30, o Festival será encerrado com nova rodada de cantoria entre as duplas convidadas. (Severino Francisco).



Os irmãos repentistas Pedro e João Bandeira

Fonte: Correio Brasiliense, 29/06/1983¹⁸.

As duas publicações tanto expressam mobilização coletiva dos repentistas – em Pernambuco e Brasília, respectivamente – como fazem referência a Wilson Braga, ex-deputado e então governador da Paraíba e autor do Projeto Lei nº 5.352, de 1981, que regulamenta a profissão de repentista. Mas o envolvimento do governador paraibano também é fruto das reivindicações que antecedem os momentos aqui registrados pelas publicações. As associações de repentistas de Mossoró e Currais Novos, no Rio Grande do Norte; Campina Grande, na Paraíba; e Fortaleza, no Ceará são algumas das entidades de classe que tiveram papel importante na politização da categoria e na luta pelo reconhecimento dos seus direitos. Essas entidades, no entanto, encontram-se menos fortalecidas do que antes, apesar de fundamentais para o processo de regulamentação.

Há atualmente uma comissão composta por repentistas e cordelistas, assessorados pelo advogado trabalhista Dr. Luiz Gonzaga, com a tarefa de aprofundar a discussão acerca do trabalho repentista e fundar o Primeiro Sindicato Nacional da categoria. Entre as atribuições da equipe, o acompanhamento do registro profissional na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), no Ministério do Trabalho, e a inclusão na Previdência Social, com atribuições de direitos e deveres e forma de contribuição.

¹⁸ Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=CDU&PagFis=10620&Pesq=>. Acesso em 01/03/2017.

Enquanto pautas coletivas são discutidas em eventos específicos e nas associações, que mesmo enfraquecidas potencializam o debate, as tradicionais *cantorias de pé de parede* continuam acontecendo e arregimentando grandes públicos. Grande parte desses eventos acontece mediante contrato verbal, acerto de cachê e tempo determinado. Há promoventes que organizam cantorias regularmente, com calendário fixo, variando apenas as duplas convidadas. Diferentemente das cantorias anuais realizadas por muitos apologistas em décadas anteriores para as quais era convidado um mesmo repentista ou uma mesma dupla todos os anos, os apologistas atuais costumam fazer consulta ao público das suas cantorias para saber que dupla convidar na promoção seguinte.

Essa dinâmica criou um novo tipo de apologista, aquele que organiza as cantorias tendo em vista a bilheteria que pode render, considerando não necessariamente a sua preferência pessoal, mas a escolha coletiva. Essa tendência aponta as promoções como fonte de lucro, assim como fazem produtores culturais profissionais. Como consequência da profissionalização das promoções, os apologistas se articulam com outros de regiões próximas e elaboram um calendário anual, especificando datas para cada um. Isso evita coincidência entre promoções e os comprometem uns com os outros para levarem caravanas de ouvintes aos eventos dos seus parceiros.

A articulação desses apologistas garante o sucesso dos seus eventos, o que é algo positivo. No entanto, cria dificuldade para abertura de outros possíveis espaços, gerando o que se poderia chamar de “cartel das cantorias”. Os repentistas que não compuserem o rol dos mais requisitados pelos ouvintes e pelos apologistas, e que não fizerem parte do grupo de promoventes organizados, encontram dificuldade de inserção nesse circuito. O que ocorre no entorno dessa organização, à revelia dela, é visto como algo de menos valia. Soa como se fossem repentistas menores cantando a convite de apologistas inferiores para ouvintes menos importantes.

Na prática, a cantoria está presente em todos os circuitos, profissionais ou amadores, organizados ou não. Paralelamente aos grandes eventos, realizados por apologistas conhecidos e com repentistas famosos, ocorrem semanalmente cantorias, festivais e apresentações em diversos lugares, abarcando uma quantidade expressiva de repentistas, mantendo viva a atividade desses artistas, Brasil afora. Diante dessa realidade, o grande desafio que se impõe tanto aos repentistas quanto aos apologistas é encontrarem o seu espaço e exercerem o seu papel, contribuindo ao máximo para a manutenção e a expansão das suas atividades.

3.2.4. Dos Desafios Presenciais aos Duelos Virtuais

São criados constantemente grupos de poetas na rede social *Whatsapp*, acompanhando a tendência de adaptação às mudanças tecnológicas e reconfigurando modelos conhecidos de desafios. Os nomes dos grupos nem sempre especificam o propósito dos mesmos. Fazem referência a títulos de projetos ligados aos criadores desses grupos ou simplesmente aludem ao gênero poético pretendido, como *Clube do Repentista*, *Repente de Canto a Canto*, *Rede Cordel e Repente*, *Amantes da Cantoria*, *Fã Clube dos Poetas*, *Divulgando a poesia*, *PolíticaCordel Cantoria*, dentre outros. Contudo, muitos deles têm em comum a realização de duelos, que imitam os festivais competitivos de repentistas. Estabelecem-se critérios de realização, criam-se comissões julgadoras, equipe de elaboração de material a ser proposto aos competidores, determina-se a quantidade de estrofe para cada tarefa, e, finalmente, avaliam-se as estrofes compostas e dão-se os resultados com base nos critérios estabelecidos. Trata-se de uma forma de desafio totalmente virtual que, apesar de ser uma imitação ao modelo conhecido de competição, acrescenta a possibilidade de poetas de atividades afins (declamadores, cordelistas, coquistas, artistas que cantam, normalmente em dupla, acompanhados de pandeiros) também participarem. A “adaptação ao mercado” (CANCLINI, 2000, p. 238), através dos novos meios, pode consolidar uma atividade tradicional sem desvirtuá-la. Nesses duelos, profissionais e amadores, fãs e ídolos, competem entre si. O repentista Antonio Lisboa, participante de alguns desses grupos, conta como acontecem os duelos virtuais:¹⁹

esses duelos estão acontecendo num grupo de Whatsapp chamado Clube do Repente, que tem em torno de 80 a 100 pessoas componentes e tem todo tipo de poeta, né!? Tem poeta amador, tem poeta cordelista, tem profissionais. Ele começou numa brincadeira, né!? No começo os poetas ficavam escrevendo, escrevendo estrofes, um escrevia, outro escrevia, às vezes pegava um tema e escrevia, e depois começaram a escrever alguns motes; terminou evoluindo para uma coisa mais um pouco parecida com um festival de repentista mesmo porque ele chegou ao ponto de se tornar uma sextilha e um mote em dez com dois poetas duelando. Aí ele partiu de dois poetas que vão duelar; o público é todos os componentes do grupo, fica fazendo o papel da plateia; e aí tem uma comissão julgadora, sempre dois jurados; tem uma espécie de presidente que computa os pontos, os pontos dos jurados são passados pra pessoa que está computando; tem um apresentador, que é no caso o apresentador do duelo; durante o período em que os poetas estão duelando é proibido terminantemente que qualquer pessoa do grupo faça qualquer postagem, chama-se a proibição de interferência, é o silêncio da plateia; eu até tenho uma ideia que pudesse, porque tem os aplausos do

¹⁹ Entrevista concedida a Edmilson Ferreira, em Arapiraca-AL.

festival, aquelas coisas, né!? Mas não aceitam que aplaudam, nem aqueles aplausos com aquelas mãozinhas, é tudo proibido; vai chegar a hora, começou, a partir do momento que começar tá tudo silencioso: comentário, ou aplauso, ou áudio é depois que para. (Entrevista realizada em 22 de dezembro de 2016).

Quanto às modalidades da *cantoria de repente* e a quantidade de estrofes solicitadas aos participantes, Lisboa acrescenta:

[...] a sextilha são oito estrofes para cada poeta, e o mote também convencionou-se que é um mote em dez, três estrofes pra cada poeta. Não tem tempo limite. Aí é uma diferença muito grande na questão da demora porque enquanto num festival uma dupla de repentistas canta quatro gêneros em vinte minutos, dez quinze estrofes em cada um, né!? Essa quantidade de estrofes vai levar de duas horas e meia a três horas, sextilha e mote em dez; a sextilha são oito estrofes para cada um e o mote em dez são seis estrofes pra os dois; essas estrofes são digitadas, todos as estrofes são digitadas. (Entrevista realizada em 22 de dezembro de 2016).

O julgamento também segue requisitos conhecidos nos festivais de repentistas, conforme explica Lisboa:

[...] os critérios de julgamento, eu particularmente acho que tem algumas deficiências na parte de oração e algumas deficiências na parte de métrica também, mas todos os duelos são uma espécie de reprodução do que há na cantoria. (Entrevista realizada em 22 de dezembro de 2016).

Como se trata de uma atividade de entretenimento para todos, sem premiação efetiva para os vencedores, os repentistas profissionais, principalmente os mais reconhecidos pelo público da *cantoria de repente*, participam menos ativamente desses embates, preferindo atuar mais na preparação, mediação e até mesmo julgamento, mas quase nunca na competição. O próprio Lisboa se coloca contrário à ideia de participar do duelo:

[...] eu não participo de nenhum duelo, nem do grupo nem em cantoria com qualquer cantador; não é uma questão do cantador estar acima de mim em produção ou estar abaixo, é uma questão que eu defendo que a cantoria tem que ser dessa forma. (Entrevista realizada em 22 de dezembro de 2016).

Lisboa questiona a adoção do julgamento individual, o que para ele é um retrocesso na história *da cantoria de repente*; Essa pontuação ele faz em relação à participação dos demais membros do grupo *Clube do Repente*:

[...] é uma espécie de festival, só que virtual. Tem a coisa histórica da disputa. Eu defendo, inclusive, não haver a questão da disputa individual. A cantoria profissional, ela já acabou com essa coisa de disputa individual. Isso eu tô falando como profissional. (Entrevista realizada em 22 de dezembro de 2016).

O desafio transcrito abaixo – extraído do *Whatsapp*, em 01 de agosto de 2016 – ilustra a reprodução do modelo tradicional dos festivais de repentistas. Os competidores, Dayane Rocha e Regiopidio Gonçalves, não são repentistas. Definem-se como declamadores, exercendo essa atividade amadoramente. Contudo reproduzem em versão escrita o que ocorre oralmente nos festivais competitivos.

2.2.5 O Desafio no *Whatsapp*

Clube do Repente
Grande Final dos Duelos – 01/08/2016

Dayane Rocha x Regiopidio Gonçalves

Apresentação:
Iponax Vila Nova
Julgadores:
Fernanda Figueirêdo
Bruno Camboim
Heleno Alexandre

SEXTILHAS
Assunto: Os grandes estadistas

Dayane:
Vi nos grandes estadistas
A luta, na trajetória
Nomes fortes que escreveram
As passagens da história
E um Estado de força
Por trás de cada vitória.

Regiopídio:
Mandela atingiu a glória
Cumpru seu itinerário
Governou com sapiência
Sem limite partidário
Do povo foi defensor
Da paz foi signatário.

Dayane:
Hitler foi um sanguinário
Matando o povo judeu
O holocausto, tem cheiro
Da "massa" que ali morreu
O pão da paz que restava
De fato, nunca comeu

Regiopídio:
Brizola já faleceu
Mas tá no topo da lista
Pois lutou até a morte
Pelo viés trabalhista
Defendendo o operário
Do burguês capitalista.

Dayane:
Gandhi, o idealista
De uma revolução
Fundou o moderno Estado
Da Índia sem agressão
Protestou pela verdade
Pregando paz pelo chão.

Regiopídio:
Getúlio em sua gestão
Fundou nossa Petrobras
Investiu em energia
De carvão, petróleo e gás
Mostrando que o Brasil
De crescer era capaz

Dayane:
Obama foi contumaz
Combatendo o terrorismo
E os assassinos que matam
Em nome do islamismo
Deixando um rico legado
De imenso patriotismo

Regiopídio:
Washington sem casuismo
Fundou a maior nação
Com princípios liberais
Posto em Constituição

Com firmeza e liderança
Fez uma revolução.

Dayane:
Fidel Castro foi brasão
Teve à frente do poder
Tornou Cuba social
Passa a ilha a combater
E o capital selvagem
À sede, o lucro e o ter.

Regiopidio:
Em Stalin pude ver
Na União Soviética
Um governo autoritário
Sem lembrar da dialética
Exercendo o poder
Sem se preocupar com a ética.

Dayane:
Fora da linha estética
Da elite "mendigueira"
O operário nordestino
Com uma forma guerreira
Derruba o lado mais podre
Da elite brasileira

Regiopidio:
Miguel arrais sem canseira
Denunciou a tortura
O abuso de poder
Corrupção e censura
Foi ele grande estadista
Combatendo a ditadura.

MOTE EM SETE
"Tudo isso tem sobrando.
No meu planeta Sertão"

Regiopidio:
Jumento em beira de estrada
E galinhas no terreiro
Um papudim presepeiro
Engolindo uma bicada
Uma noite enluarada
Clareando a amplidão
E um velho no Oitão
Na cadeira cochilando
Tudo isso tem sobrando
No meu planeta Sertão.

Dayane:
O chapéu mesmo torado
Evita a queima do sol

Da matina ao arrebol
 O agricultor no roçado
 Um jegue mole e acuado
 Correndo sem direção
 Reluz na escuridão
 De um querosene queimando
 Tudo isso tem sobrando
 No meu planeta sertão.

Regiupidio:
 Sarapatel e buchada
 Tripa de porco e angu
 Doce de leite e caju
 Xerém, broa e panelada
 A comida é preparada
 No braseiro do fogão
 O combustível é o carvão
 Que se atíça soprando
 Tudo isso tem sobrando
 No meu planeta Sertão

Dayane:
 Um galo todo empolgado
 No comando do terreiro
 Um bode pai de chiqueiro
 Um passeio agalopado
 Um resador devotado
 Sempre com o terço na mão
 Mesmo sem chuva no chão
 Vejo um matuto xaxando
 Tudo isso tem sobrando
 No meu planeta sertão

Regiupidio:
 Reza no mês de Maria
 Pra o coração de Jesus
 Um facho serve de luz
 Pra hora da omelia
 O prazer e a alegria
 Aguçando a devoção
 Mulheres em oração
 E homens observando
 Tudo isso tem sobrando
 No meu planeta Sertão

Dayane:
 Um garrafão de aguardente
 Uma rede remendada
 Em um torno pendurada
 Na parede do nascente
 Um gato cego e doente
 A bainha de um facão
 Um punhado de limão
 Um doido cantarolando

Tudo isso tem sobrando
No meu planeta Sertão

Regiopídio:
Na festa da padroeira
Tem novena e romaria
Devotos em harmonia
Carregam o Pau da bandeira
Reune a cidade inteira
Na hora da procissão
Quermesse, bingo e leilão
E um padre arrecadando
Tudo isso tem sobrando
No meu planeta Sertão

Dayane:
O crente esperando chuva
Olhando o torrão de sal
A preta veste formal
Adornando uma viúva
O chão roxo feito uva
Uma caveira no chão
E a lua com seu clarão
Todo o sertão, prateando
Tudo isso tem sobrando
No meu planeta sertão

MOTE EM DEZ

"Posso até não saber do meu futuro
Mas eu posso cuidar do meu presente"

Dayane:
Sem saber do futuro que me aguarda
Busco sempre andar de pé no chão
Tento sempre fugir da tentação
Com ajuda do meu anjo da guarda
Meu Deus pai, ninguém mais, é quem me guarda
Pra tornar meu caminho reluzente
Se o futuro se mostra complacente
Meu presente, se mostra mais seguro
Posso até não saber do meu futuro
Mas eu posso cuidar do meu presente.

Regiopídio:
Posso até ter errado no passado
Na ilusão que iria acertar
Pode ser por castigo ou por azar
Que a derrota tem sido o resultado
No entanto eu estou acostumado
A erguer a cabeça e ir em frente
Nesse instante não será diferente
É na fé que eu me estruturei
Posso até não saber do meu futuro
Mas eu posso cuidar do meu presente.

Dayane:

Meu destino andarilho, não revela
 O segredo que existe no segredo
 O que vem pela frente, causa medo
 Meu viver, no presente, tem chancela
 A vidente mostrou na carta dela
 Que o futuro pra mim, é evidente
 Mesmo tendo um presente consciente
 Meu futuro é um porto sem seguro
 Posso até não saber do meu futuro.
 Mas eu posso cuidar do meu presente

Regiopidio:

O futuro é incerto e impreciso
 O passado nos serve de escola
 O pensar me tem sido a mestra mola
 Que me dá o impulso que eu preciso
 Nos momentos que estou indeciso
 Eu contemplo o poder do onipotente
 Peço a Deus que me faça inteligente
 Pra rumar sem ter medo do escuro
 Posso até não saber do meu futuro
 Mas eu posso cuidar do meu presente

Dayane:

Quando o rumo demonstra-se confuso
 Trilho a trilha da vida, passo a passo
 Faço a lida caber no meu compasso
 E os meus passos, avançam sem abuso
 Do saber dos meus pais, eu faço uso
 Pra que nunca me torne displicente
 Ergo a vista, pra ver bem lá na frente
 Pois do alto, se enxerga além do muro
 Posso até não saber do meu futuro
 Mas eu posso cuidar do meu presente

Regiopidio:

Nossa vida é repleta de surpresa
 Que nos chega nos dando um desafio
 De vivermos sem medo, sem desvio
 Para que nós tenhamos a certeza
 De que a vida é repleta de beleza
 E que os riscos nos faz bom combatente
 O passado nos faz ser competente
 Pra vencermos com fé qualquer apuro
 Posso até não saber do meu futuro
 Mas eu posso cuidar do meu presente

A distribuição das modalidades do desafio acima, sextilhas, motes em sete sílabas e mote em decassílabo, ratifica a ideia de que apesar de se tratar de uma peleja virtual e entre poetas declamadores é adotado o modelo de distribuição e ordem de

modalidades dos festivais de repentistas, inclusive a quantidade de julgadores – três componentes – é a mesma. A figura do apresentador é outra prova indubitável da referência que está por trás do duelo estabelecido. A escolha dos temas também se aproxima mais da *cantoria de improviso* do que da declamação. É menos concebível se imaginar um poema declamado com o título “os grandes estadistas” do que esse mesmo tema sendo solicitado para alguma dupla num festival de repentistas. A obediência à deixa – a rima do último verso da estrofe anterior. A estrofe subsequente deverá ser iniciada com a mesma rima da deixa e desenvolvida com rima diferente, que gerará uma nova deixa, e assim por diante – conforme ocorre na sextilha, também não é comum na poesia declamada.

Essas formas de competições mediadas pelas redes sociais: *Whatsapp*, *Facebook* e, anteriormente, em 2004, o Orkut, apropriam-se das ferramentas virtuais para aproximar pessoas que compartilham interesses análogos e atividades afins. A mobilidade desses processos atesta o dinamismo da criatividade dos repentistas e seguidores das suas atividades nas configurações reais de atuação. Umberto Eco afirma que a contemporaneidade traz nas suas poéticas variadas perspectivas e múltiplas interpretações. Diz o autor:

Das estruturas que se movem até aquelas em que nós nos movemos, as poéticas contemporâneas nos propõem uma gama de formas que apelam à mobilidade das perspectivas, à múltipla variedade das interpretações. Mas vimos também que nenhuma obra de arte é realmente ‘fechada’, pois cada uma delas congloba, em sua definitude exterior, uma infinidade de leituras possíveis. (ECO, 1969, p. 67-68)

No tocante às adaptações por que passam os desafios, as maiores mudanças se dão nas formas de difusão, pela necessidade de adequação aos meios de comunicação, através dos quais os poetas populares divulgam o seu trabalho, estabelecem conexão uns com os outros e com o público que acompanha as suas atividades, e se integram aos avanços tecnológicos de cada momento histórico. Lisboa também faz um breve retrospecto para lembrar dessas adaptações:

[...] é uma coisa também que não é muito novidade, né!? Nos anos noventa já havia o chamado cordel cibernético, né!? Zé Honório, que

é cordelista, criou – na época por e-mail – o cordel cibernético. Pedro Ernesto²⁰ já fez com Aldaci de França²¹, as pelejas virtuais, essas coisas todas. O que mudou foi a ferramenta. O Whatsapp é bem mais rápido. O que não estão fazendo ainda é o duelo com voz. Aí ele é digitado, o poeta pensa um pouquinho, digita, né!? (Entrevista realizada em 22 de dezembro de 2016).

O entrevistado situa historicamente as adaptações por que têm passado os embates poéticos e observa que “não estão fazendo ainda o duelo com voz”. Essa última assertiva merece uma reflexão sobre as possíveis razões para que as pelejas virtuais não sejam realizadas em áudio, se o recurso é disponibilizado e permite, até, uma agilidade maior.

A opção pela composição escrita tem como motivo principal exatamente o *ganho de tempo*. Os duelos não são em áudio porque requereria uma agilidade na produção que se aproximasse mais da cantoria e a demora deixaria um vazio muito grande. A dinâmica do *repente* exige dos seus agentes uma alternância cujo tempo entre uma estrofe e outra é limitado a alguns segundos. Além da limitação do tempo, o uso da voz traria a exigência do canto, e não apenas da *declamação*, o que exigiria outros domínios e outras habilidades. Mesmo que todos cantassem, ainda haveria a dificuldade técnica da escolha de um tom que atendessem às possíveis limitações vocais de alguns. Atendido esse primeiro requisito, ainda surgiria a necessidade da escolha de uma melodia que também fosse do agrado geral.

Um segundo aspecto a ser considerado diz respeito à presença do canto, pois este requereria o acompanhamento instrumental, necessitando, portanto, que cada participante dispusesse de uma viola. Isso traria o problema da afinação dessas violas, no mesmo diapasão, tocadas no mesmo ritmo, sob pena da desarmonia vocal-instrumental entre os componentes do duelo. Deve-se considerar que muitos escrevem, mas não cantam; outros cantam, mas não tocam. *Cantar à capela* tornaria a *performance* mais semelhante ao aboio, canto dos vaqueiros para reunir ou conduzir o gado nas fazendas. Esse tipo de canto melancólico não é a fonte de inspiração e de imitação dos encontros poéticos virtuais. A opção pela modalidade escrita na realização do duelo não é, necessariamente, uma preferência dos participantes, mas uma alternativa

²⁰ Poeta cordelista amador da cidade do Crato-CE. Profissionalmente, Pedro é advogado do BNB de Juazeiro do Norte-CE.

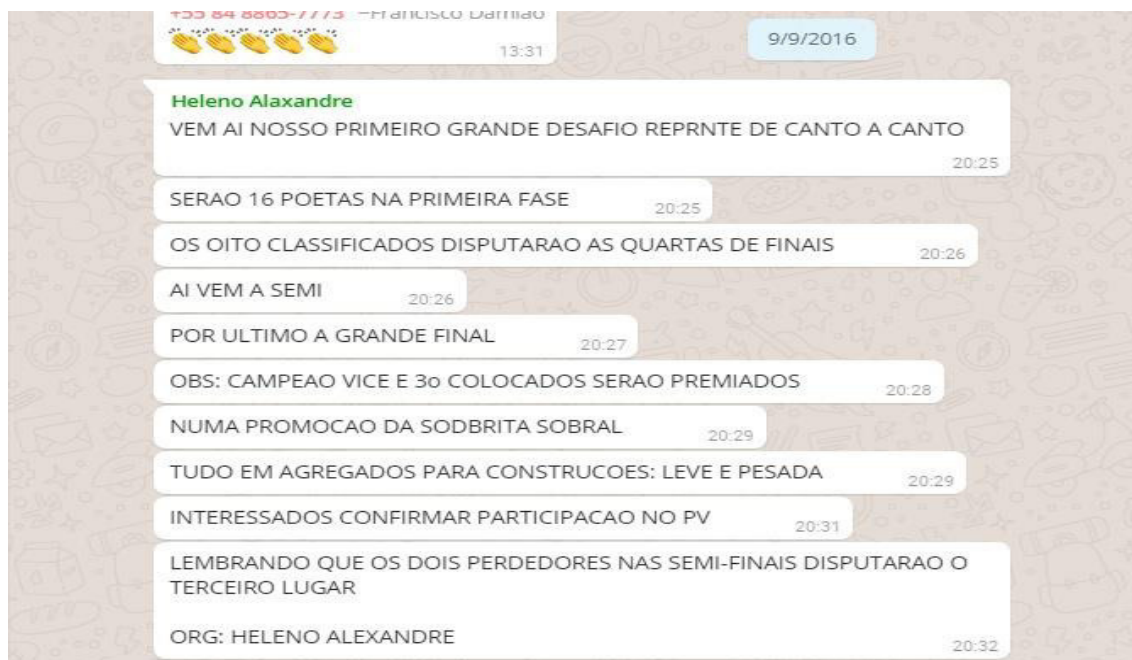
²¹ Repentista da cidade de Rafael Godeiro-RN que reside trabalha como professor na cidade de Mossoró-RN.

para que o maior número possível participe. A forma escrita deixa a recepção do canto mais fácil, pois as lacunas entre uma estrofe e outra – usando a *cantoria de repente* como parâmetro – tornaria a espera enfadonha, menos atrativa. A dinâmica da voz sugere uma alternância de turno que não deixe longos espaços vazios, há um ritmo, falado ou cantado, que precisa ser seguido por quem assume o turno. A efemeridade da voz não permite longos intervalos. Exige continuidade temática, tonal e cronométrica, sob o risco de se perder no labirinto da descontinuidade. Para Zumthor (2005, p. 53) “a voz é nômade, enquanto a escrita é fixa”.

O desafio seguinte foi organizado pelo grupo de *Whatsapp Repente de Canto a Canto*, coordenado pelo criador do grupo, repentista Heleno Alexandre, paraibano de Sapé, 44 anos, 19 na profissão de repentista. Heleno apresenta o programa “Violas e Violeiros”, na Rádio Sapé-FM, todos os sábados das 17 às 19 horas, desde novembro de 2000, e concilia a atividade poética com a de administrador de uma empresa de construção civil.

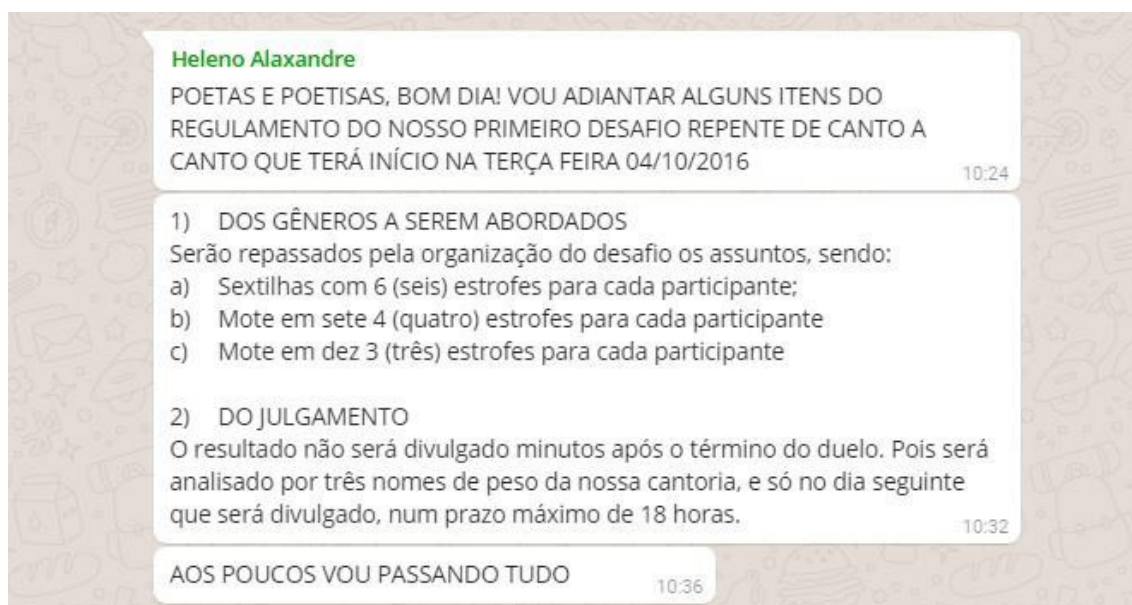
O duelo virtual foi pensado nos mínimos detalhes, com inscrição, data, horário e regulamento, conforme as figuras abaixo, extraídas através da função *Printscreen* e editadas no programa *Paint*.

Figura 4: Primeiro anúncio



Fonte: Grupo de *Whatsapp Repente de Canto a Canto*, 09/09/2016.

Figura 5: Regulamento do desafio virtual



Fonte: Grupo de *Whatsapp Repente de Canto a Canto*, 09/09/2016.

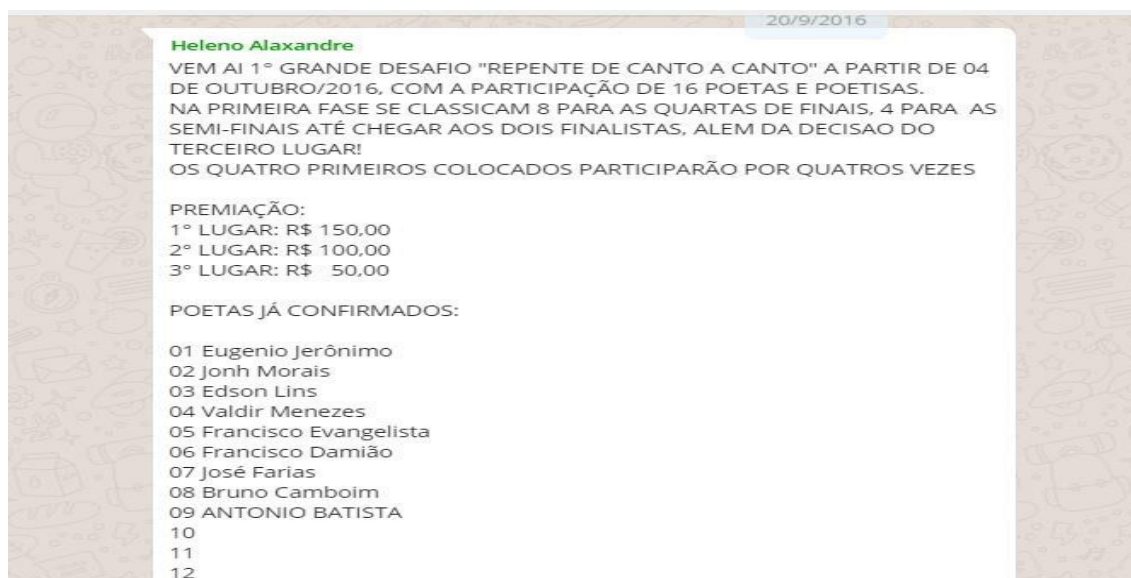
A partir do primeiro anúncio, no dia 09/09/2016, com informações acerca do regulamento e a publicidade do patrocinador, inicia-se, a partir do contato privado, o processo de inscrições. A comunicação direta ao organizador, e não pelo grupo, deve-se a um sutil processo seletivo que aceita apenas àqueles que realmente têm habilidade de compor segundo o conjunto de regras da *cantoria de repente*. Negativar uma candidatura publicamente (no grupo) criaria uma situação constrangedora. O organizador adianta alguns itens do regulamento a ser adotado no desafio, com base nos critérios dos festivais de repentistas. A exposição das normas de atuação e julgamento mostra que se trata de algo novo e, portanto, é necessário haver regras.

Os festivais de repentistas raramente acontecem através de processo de inscrição, pois ocorrem em local físico e, devido à necessidade de um número expressivo de ouvintes, os critérios de escolha costumam levar em conta o reconhecimento prévio dos convidados. As formas de participação e julgamento também não costumam ser reiteradas, pois já são de conhecimento (ou deveriam ser) dos julgadores e julgados.

As postagens que se seguem mostram que com número razoável de pré-selecionados inscritos, o organizador publica a lista dos nove primeiros nomes e mais detalhes do regulamento – como o cachê simbólico – onze dias depois do primeiro anúncio, como uma forma de mostrar que as inscrições estão acontecendo, as vagas já

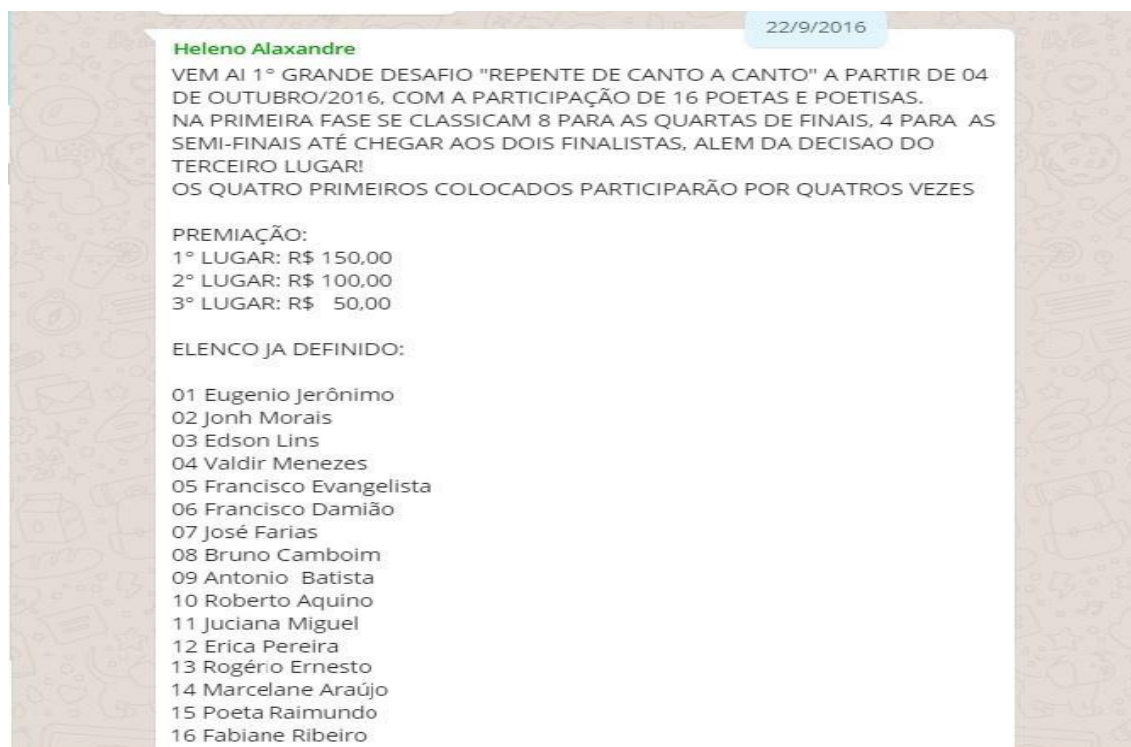
estão poucas e a meta está sendo cumprida. Dois dias depois, nova postagem com a lista completa de participantes:

Figura 6: Lista parcial dos participantes do desafio virtual



Fonte: Grupo de *Whatsapp Repente de Canto a Canto*, 20/09/2016.

Figura 7: Lista completa dos participantes do desafio virtual



Fonte: Grupo de *Whatsapp Repente de Canto a Canto*, 22/09/2016.

Uma vez preenchidas as vagas, inicia-se a publicidade, em cartaz, com postagem diária, como também ocorre com as promoções de festivais de repentistas. A essa altura, as duplas já estão definidas, mediante sorteio, para o duelo anunciado.

Figura 7: Divulgação do desafio virtual



Fonte: Grupo de Whatsapp *Repente de Canto a Canto*, 22/09/2016.

A sequência de duelos aconteceu, como previsto no regulamento, eliminando metade dos participantes, por se tratar de disputa individual.

Figura 8: Classificados na primeira etapa do desafio virtual

Valdir Meneses
Edson Lins
Francisco Damião
Bruno Camboim
Érica Pereira
Rogério Ernesto
John Moraes
Fabiane Ribeiro

Fonte: Grupo de Whatsapp *Repente de Canto a Canto*, 13/10/2016.

Figura 9: Classificados na segunda etapa do desafio virtual

Jonh Moraes, vencendo Edson Lins
Valdir Meneses, vencendo Juciana Miguel
Francisco Damião, vencendo Rogério Ernesto
Érica Pereira, vencendo Fabiane Ribeiro

Fonte: Grupo de *Whatsapp Repente de Canto a Canto*, 20/10/2016.

Figura 10: Classificados nas semifinais do desafio virtual

Jonh Moraes, vencendo Francisco Damião
Érica Pereira, vencendo Valdir Meneses

Fonte: Grupo de *Whatsapp Repente de Canto a Canto*, 30/10/2016.

Para ilustrar como o desafio ocorre na prática, são apresentadas a seguir as participações de Érica Pereira e Jonh Moraes na disputa final de *primeiro desafio Repente de Canto a Canto*:

Figura 11: Divulgação da final do desafio virtual

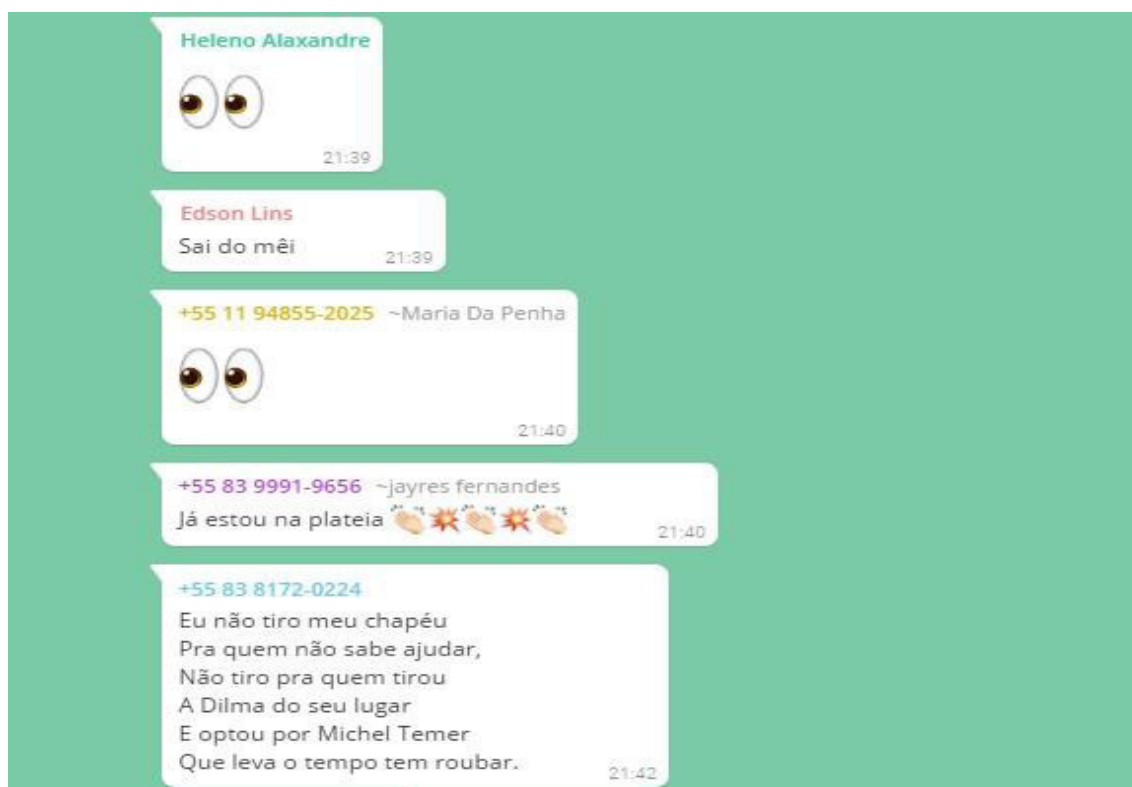
Fonte: Grupo de *Whatsapp Repente de Canto a Canto*, 05/11/2016.

Figura12: Final do desafio virtual – A

Fonte: Grupo de *Whatsapp Repente de Canto a Canto*, 10/11/2016.

Figura 13: Final do desafio virtual – B

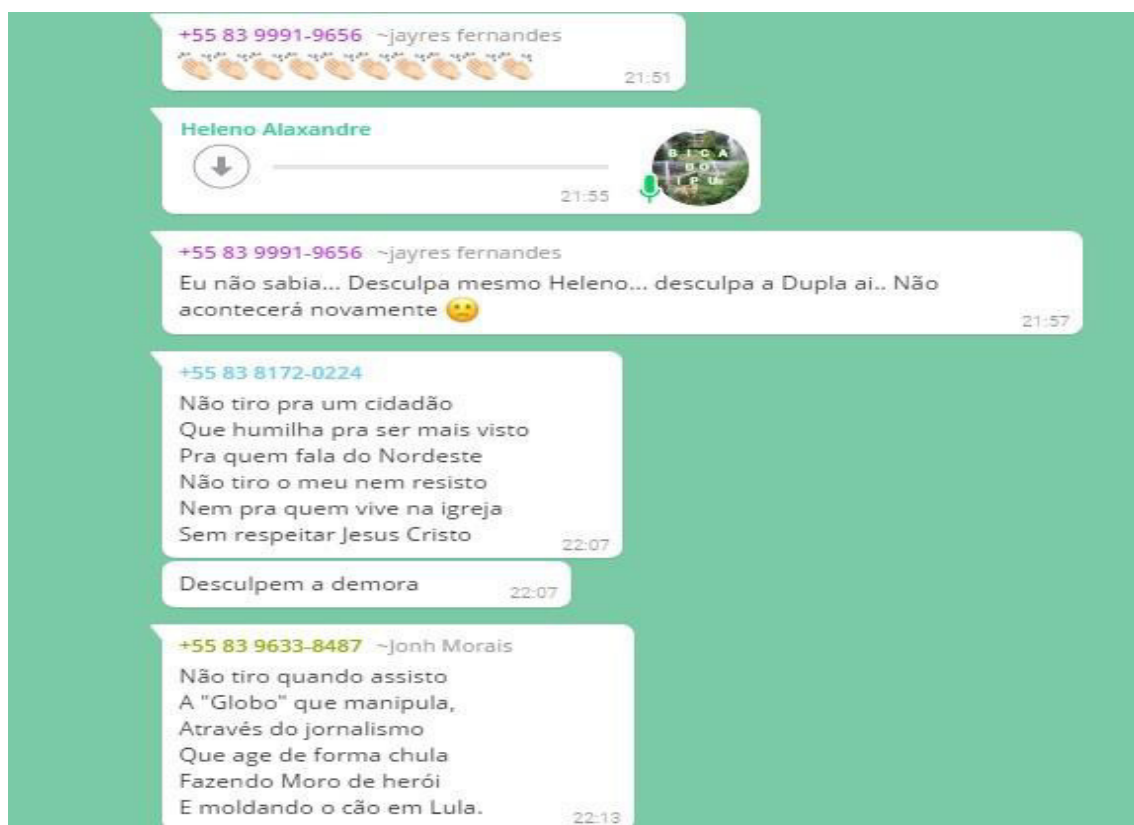
Fonte: Grupo de *Whatsapp Repente de Canto a Canto*, 10/11/2016.

Figura 14: Final do desafio virtual – C

Fonte: Grupo de *Whatsapp Repente de Canto a Canto*, 10/11/2016.

Figura 15: Final do desafio virtual – D

Fonte: Grupo de *Whatsapp Repente de Canto a Canto*, 10/11/2016.

Figura 16: Final do desafio virtual – E

Fonte: Grupo de *Whatsapp Repente de Canto a Canto*, 10/11/2016.

Figura 17: Final do desafio virtual – F

Fonte: Grupo de *Whatsapp Repente de Canto a Canto*, 10/11/2016.

Figura 18: Final do desafio virtual – G



Fonte: Grupo de *Whatsapp Repente de Canto a Canto*, 10/11/2016.

Figura 19: Final do desafio virtual – H



Fonte: Grupo de *Whatsapp Repente de Canto a Canto*, 10/11/2016.

Figura 20: Final do desafio virtual – I

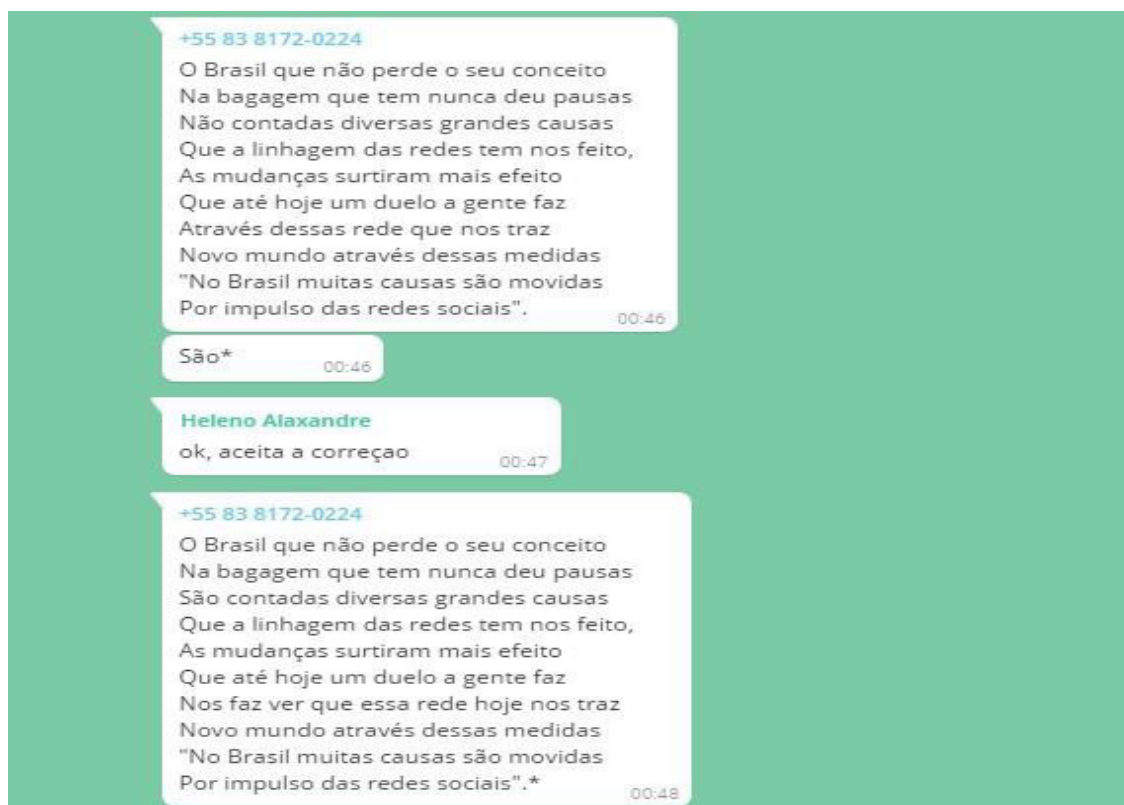
Fonte: Grupo de *Whatsapp Repente de Canto a Canto*, 10/11/2016.

Figura 21: Final do desafio virtual – J

Fonte: Grupo de *Whatsapp Repente de Canto a Canto*, 10/11/2016.

Figura 24: Final do desafio virtual – M

Fonte: Grupo de *Whatsapp Repente de Canto a Canto*, 10/11/2016.

Figura 25: Final do desafio virtual – N

Fonte: Grupo de *Whatsapp Repente de Canto a Canto*, 10/11/2016.

A ilustração do desafio apresentado, reafirma algumas características dos festivais de repentistas. Uma delas é a imagem da viola nos cartazes como anúncios das duplas e do duelo final entre Érica Pereira e Jonh Moraes. Uma modalidade de desafio em que não se usa áudio, tampouco acompanhamento instrumental, ilustrar a publicidade exatamente com o instrumento que os repentistas usam nas suas apresentações ratifica a intenção de reproduzir virtualmente os festivais de repentistas.

O modelo virtual aqui apresentado mostra intervalos enormes e irregulares entre as estrofes. Nas sextilhas de Jonh e Érica, seis estrofes para cada um, segundo o regulamento, os participantes ficaram de 21:38 a 22:45, o que dá uma média aproximada de 06 minutos entre as estrofes.

O repentista Valdir Teles, paraibano de Livramento e residente em Tuparetama-PE, comenta a esse respeito:²²

admiro, faz parte da nossa arte, mas não é repente. Me perdoem os que fazem. Quando a gente sobe num palco, que a gente tem uma regra a obedecer, cinco minutos pra cantar um gênero. Então, dentro desses cinco minutos a gente pode cantar oito, dez estrofes cada um. E têm pessoas que fazem estrofe pra botar num grupo desses que passa, cinco, seis, oito, dez minutos. Então acho bonito, admiro, mas não tem nada a ver com improviso. São versos bonitos, mas versos escritos, pensados. Isso é diferente do que o cantador faz na hora. (Entrevista realizada em 14 de julho de 2017).

O posicionamento de Valdir é confirmado pelo repentista cearense de Maranguape, Regis Trindade, o qual reside em Maracanaú:²³

na minha concepção eu vejo mais pra o lado do cordelista, que senta e para pensar e escrever, porque no caso dos repentistas, que somos nós, nós temos cinco minutos em julgamento, com a plateia, a comissão julgadora e o apresentador olhando para o relógio. Nós não temos dez minutos pra fazer de uma estrofe a outra e soltar para o público. No meu modo de ver, não é improviso. (Entrevista realizada em 09 de julho de 2017).

²² Entrevista concedida a Edmilson Ferreira, em Fazenda Nova-PE.

²³ Entrevista concedida a Edmilson Ferreira, em Capoeiras-PE.

Maximino Bezerra, pernambucano de Venturosa e residente na mesma cidade, também não considera improviso:²⁴

eu acho que quando o cantador tá pensando e faz o verso pronto pra poder soltar...É improviso não; ele fez, mas demorou. Quando o cabra soltou ou outro pegou, o improviso é aquele, mas quando o cara demora, demora, aí tanto a plateia acha ruim como quem conhece cantoria acha que o cara tá fazendo pra poder soltar. (Entrevista realizada em 09 de julho de 2017).

Uma quarta opinião, também coincidente, é a do repentista potiguar, de Antônio Martins, residente em Caruaru, Raulino Silva:

isso não é improviso, não. A partir do momento que a pessoa escreve já não é mais improviso. Acho que até os próprios repentistas que têm uma cantoria pensada eu já acho que não pode ser considerado improviso. Pra ser improvisado, pra ser de repente, teria que o cara partir sem pensar numa palavra até sair no final...Quando o cara passa três minutos pra fazer uma estrofe, ele não pode mais ser considerado improviso. A pessoa teve tempo, digamos, de corrigir uma linha que não ficou boa, ele teve uma ideia e pode amadurecer aquela ideia pra ela ser melhor transmitida com palavras, com sinônimos que ficam melhor. Se a pessoa me der esse tempo de três minutos eu faço isso tranquilo. (Entrevista realizada em 09 de julho de 2017).

As afirmações dos entrevistados não deixam margem para interpretação dúbia acerca das suas opiniões. São enfáticos quando afirmam que as estrofes construídas nos moldes do desafio virtual apresentado não são repente, não atendem aos requisitos do que se pode considerar improviso.

Cada ponto de vista exposto nas entrevistas leva em consideração o olhar de quem trabalha profissionalmente como repentista, para quem os moldes de composição, a velocidade, a prática de cantar de improviso é desenvolvida há anos. Isso torna a análise mais enfática, até menos tolerante às dificuldades da composição amadora, como a dos participantes Érica e John.

O mote em sete sílabas desenvolvido pelos duelistas também apresenta intervalos acima de cinco minutos, mantendo uma média aproximada das sextilhas. Isso

²⁴ Entrevista concedida a Edmilson Ferreira, em Capoeiras-PE.

se dá pelo fato de o sistema métrico ser o mesmo. Tanto nas sextilhas quanto no mote em sete, cada verso é composto por sete sílabas poéticas, a medida mais usada nas composições de repentistas, cordelistas e poetas amadores.

No mote em decassílabo, o intervalo sobe para uma média acima de onze minutos entre uma estrofe e outra. É compreensível a demora maior quando considerada a complexidade de composição em dez sílabas poéticas. Nessa modalidade outras habilidades são exigidas. É necessário haver tonicidade na terceira, sexta e décima sílaba e, devido à extensão de cada verso, a prática no manejo das palavras precisa ser maior.

No ambiente dos festivais de repentistas, o decassílabo é chamado de “o vestibular da cantoria” e é tido pelos próprios repentistas como a tarefa mais difícil de uma apresentação. Mesmo assim, a relação composição/tempo continua implicitamente rigorosa. Não são aceitos grandes intervalos, apesar da dificuldade reconhecida por todos.

Um aspecto curioso do desafio virtual *Repente Canto a Canto* é o regulamento quanto aos aplausos. Diferentemente do festival feito ao vivo, em que os aplausos são o combustível da criatividade, no desafio *online* eles não são permitidos durante o desenvolvimento das modalidades. Apenas ao final de cada etapa os ouvintes (outros membros do grupo) têm permissão para aplaudir e até comentar. Antes disso, qualquer manifestação é vista como inconveniente e pode atrapalhar.

A figura do apresentador virtual medeia a disputa, autoriza ou proíbe as manifestações e aceita ou não as correções pedidas pelos participantes. Contudo, não assume a tarefa de julgar. Recorre a pessoas de fora do grupo – ou membros dele, mas com isenção o suficiente – para distribuir com terceiros a responsabilidade de classificar e desclassificar os membros da disputa. Não anuncia quem são os julgadores, para evitar possíveis pedidos de favorecimento ou reclamação posterior. Só depois do aval da comissão sigilosamente escolhida é que anuncia o resultado.

Apesar de uma série de características inclusivas dessas novas ferramentas, há também os riscos que a virtualidade pode trazer. O processo abre margem para o questionamento da autenticidade das estrofes compostas. Não é possível afirmar que os participantes são realmente autores do que apresentam. Existe possibilidade de fraude e não há mecanismos de controle que possam inibir essa possibilidade. Diferentemente da

performance, no sentido interativo postulado por Zumthor (1997, 2000 e 2005), os participantes de repentes e cantorias virtuais podem, eventualmente, solicitar ajuda de outrem sem que a comissão que medeia tenha conhecimento do fato. Lisboa lembra-se de uma suspeita dessa natureza ocorrida em um duelo do qual participou da organização:

teve até um caso que foi numa peleja com João Pernambucano, aí ficou uma dúvida, acharam que João Pernambucano não tinha capacidade de fazer os versos, aí acharam que outra pessoa estava fazendo os versos e passando pra João Pernambucano e ele somente publicando. João Pernambucano ganhou um duelo dessa forma. Num outro duelo deram lá um mote, inclusive o mote era falando em Luter King e aí João Pernambucano falou: eu não conheço a história, sei apenas do nome e eu não vou fazer essas estrofes. Aí o pessoal falou, você tá na internet, pesquisa aí rapidinho e faz as estrofes, mas ele não concordou. (Entrevista realizada em 22 de dezembro de 2016).

Nos anos 2000, mais precisamente 2007, as pelejas virtuais viraram tema da dissertação da jornalista pernambucana Maria Alice Amorim, com o título *No Visgo do Improviso ou A Peleja Virtual entre Cibercultura e Tradição*. Nessa pesquisa, a autora narra uma série de embates *online* entre poetas cordelistas, citando a criação do Cordelnet, em 21 de janeiro de 1998, como o marco inicial dessa nova tendência. José Honório da Silva, bancário e cordelista, após escrever o cordel *Marco Cibernético*, abordando a convivência harmoniosa entre a tradição cultural e a tecnologia, tomou a iniciativa de criar uma página virtual onde pudesse interagir com outros cordelistas alternando estrofes e se desafiando. Esse modelo de estrofes alternadas e em desafio é uma característica mais pertinente à *cantoria de repente* do que ao cordel. Tanto o é que a primeira página do *Caderno C do Jornal do Comércio* de Recife-PE traz duas manchetes: “Arte popular do cordel abraça novas tecnologias” e “O tímido rei do repente cibernético”, esta, fazendo referência a José Honório.

Na segunda manchete fica evidente o diálogo do cordel com a *cantoria de repente* na substituição do substantivo “cordel” por “repente”, sugerindo, possivelmente, o propósito dinâmico da nova tendência.

A ideia de desafio está intrinsicamente ligada à rapidez de raciocínio, fluidez das palavras, incorporação de ocorrências simultâneas, respostas a provocações

imediatas, agilidade nas atitudes. A dinâmica do *cyber* mundo praticamente impõe essas características aos seus usuários. Além disso, dispõe de ferramentas interativas através das quais as trocas são facilitadas e até estimuladas. Convém lembrar que quando o *Cordelnet* foi criado não havia as redes sociais nem o amplo acesso à internet. Os dispositivos com tecnologia de internet móvel são uma realidade muito recente na história do Brasil. O que havia eram salas de bate-papo em grandes portais onde as pessoas podiam interagir, mas a mediação era feita pelos próprios portais, não havendo, portanto, independência do usuário dos serviços oferecidos. Se as ferramentas atuais dispõem de mecanismos de controle de acesso – notificação de visualização, status dos usuários e inclusão e exclusão de participantes nos grupos – também possibilitam que apenas pessoas interessadas em determinadas temáticas possam compor grupos que tratem desses temas. Apesar de se tratar de uma ferramenta de “controle normatizante, uma vigilância que permite qualificar, classificar e punir” (FOUCAULT, 2012, p. 177), esses dispositivos de controle silencioso parecem não incomodar àqueles que imergem no universo digital e sentem-se parte dele.

Nos inúmeros registros de pelejas a que se tem acesso, um fato dialoga com o contexto atual. A inexistência de equipamentos de captação de áudio fez com que os narradores dessas pelejas se apropriassem – na maioria das vezes – de nomes reais para a atribuição de estrofes ficcionais. As pelejas de Romano do Teixeira com Inácio da Catingueira²⁵, de Severino Pinto com Severino Milanês²⁶ fazem parte dessa lista. Nesses embates, um único cordelista dava voz aos dois repentistas-personagens, com suas características poéticas, físicas e socioeconômicas. Escolhia, via de regra, o perdedor e o ganhador do duelo ou o empate – mais comum nos casos em que o narrador é também personagem – e narrava as consequências profissionais do resultado obtido. Exemplo deste último caso é a peleja de Pinto e Milanês, descrita por este. A última estrofe atesta não haver vencedor nem vencido e propõe novo embate futuro para o desempate: “Caros apreciadores/qualquer que analisou/nem Pinto saiu vaiado/nem Milanês apanhou/vamos esperar por outra/que esta aqui terminou”.

Percebe-se uma atitude ética por parte do repentista-cordelista-personagem Milanês ao estabelecer um resultado neutro para a disputa. Como não pareceria

²⁵ Peleja narrada pelo cordelista Silvino Pirauá de Lima, que nasceu em Patos-PB, em 1848, e faleceu em Bezerros-PE, em 1923. Disponível em http://www.ablc.com.br/historia/hist_cordelistas.htm

²⁶ Cordel cujo autor-personagem é Severino Milanês da Silva, que nasceu e viveu em Vitória de Santo Antão-PE até 1956. Disponível em http://www.ablc.com.br/historia/hist_cordelistas.htm

confortável escolher a si próprio para perder, poderia parecer egoístico nomear-se vencedor. Travassos (2000, p.27) narra situação análoga na *Peleja de Caetano Cosme da Silva com Maria Lavandeira*, escrita por Caetano Cosme e editorado por João José da Silva, na qual Maria Lavandeira diz:

juro não ficar empate/essa nossa cantoria/um de nós será vencido/antes do amanhecer do dia/porque cantoria empate/é ponto de covardia. [...] o empate entre os dois é explicitado ao final, juntamente com a informação de que houve divisão dos ganhos financeiros”. (TRAVASSOS, 2000, p. 4).

Nos duelos atuais, não há mais necessidade da ficção nem de um único narrador dando “vida” a dois ou mais personagens. As ferramentas interativas permitem que pessoas reais duelem de verdade no *cyber* espaço, sem um planejamento prévio de quem deverá perder ou ganhar. O resultado final da disputa é decidido por uma comissão previamente formada e com anuência dos desafiantes.

O embate a seguir – extraído do *Facebook* em 16/08/2016 – explicita uma dessas pelejas em que cada personagem participante assina a própria produção, responsabilizando-se por ela. Trata-se de um mote de sete sílabas poéticas – segundo as regras da prosódia, são contadas até a última sílaba tônica de cada verso, podendo coincidir ou não com a quantidade de sílabas gramaticais – cujos versos propõem o enfrentamento das partes. Para o embate, as duas poetisas elaboraram um cartaz com a imagem delas mesmas em primeiro plano, sem informações adicionais. Não há presença de instrumentos, nem referência ao desafio. A publicidade valoriza a beleza e a juventude das participantes, recurso facilitado pelo fato de ser um duelo entre artistas do sexo feminino.

Tem-se, portanto, uma peleja virtual entre Juciana Miguel, 27 anos, filha de repentista (João Evangelista Miguel), declamadora de Quixadá-CE, residente em Vinhedo-SP, e Marcelane Araújo, 22 anos, também filha de repentista (Chaguinha da Viola), natural de Esperantina-PI, onde reside e exerce profissionalmente a atividade de repentista há 12. Seguem o cartaz e o desafio:

Figura 28: Divulgação da peleja virtual feminina



Fonte: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100008908331402>. Acesso em 12/10/2016.

Desafio no gênero mote em sete.
 "Reconheça que sou eu
 A maior da profissão"
 Marcelane Araujo x Poetisa Juciana Miguel

Marcelane
 Pra cantar de improviso
 Eu tenho capacidade
 Meu verso tem qualidade
 Canto o que for preciso
 Sei passar o meu aviso
 Canto poema e canção
 Com muita dedicação
 Esse dom Deus que me deu
 Reconheça que sou eu
 A maior da profissão.

Juciana
 Para tentar me vencer
 Tem que ter muita coragem
 Tem que ter muita bagagem
 Perna grande pra correr
 Não ter medo de morrer
 Nem ter pavor de caixão
 Tem que prestar atenção
 No belíssimo canto meu
 Reconheça que sou eu
 A maior na profissão.

Marcelane
 Você precisa crescer
 Pra poder me acompanhar
 Sou como as ondas do mar
 Meu repente é pra valer
 Você pode perceber
 Escutando o meu baião
 Que eu agrado a multidão
 Nunca ninguém me venceu
 Reconheça que sou eu
 A maior da profissão.

Juciana
 Eu canto os peixes, os mares
 Canto a mata os animais
 Os anjos celetiais
 E tudo que tem nos ares
 Canto em todos os lugares
 Mote martelo canção
 Trova galope e oitavão
 Poetisa me entendeu?
 Reconheça que sou eu
 A maior da profissão.

Marcelane
 Eu também sou garantida
 Canto a lua e as estrelas
 O sol, também os planetas
 Sou poetiza entendida
 Se você ainda dúvida
 Não lhe dou satisfação
 Em mim preste atenção
 Se ainda não entendeu
 Reconheça que sou eu
 A maior da profissão.

Juciana
 Pra cantar igual a mim
 Poeta nunca existiu
 Se disser que tem mentiu
 Se tem é muito ruim
 Meu repente é um jardim
 De Rosa é meu violão
 Com esperança e paixão
 Gloso o que Deus escreveu
 Reconheça que sou eu
 A maior na profissão

Marcelane
 Pra passar na minha frente
 Cantar do jeito que eu canto
 Não existe eu lhe garanto
 Que eu sou inteligente

Na escola do repente
 Eu aprende a lição
 Com muita dedicação
 Minha carreira cresceu
 Reconheça que sou eu
 A maior da profissão.

Juciana
 Você nunca cantou nada
 Seu verso não tem tamanho
 De gente assim não apanho
 Você faz muita é zuada
 Essa sua voz enjoada
 Quando canta uma canção
 Me faz perder a razão
 Não sei como se atreveu
 Reconheça que sou eu
 A maior na profissão.

Marcelane
 Você está enganada
 Pra cantar eu me garanto
 Com você não me espanto
 Eu topo qualquer parada
 Tenho a garganta afinada
 Eu não tenho precisão
 De ouvir o seu sermão
 Você não me esmoreceu
 Reconheça que sou eu
 A maior da profissão.

Juciana
 Fiz sucesso em Ceará
 Passei um ano em Libéria
 Ganhei troféu em Nigéria
 Trovas levei ao Pára
 Já cantei em Amapá
 Fui recebida em Japão
 Também no Afeganistão
 Adoraram o canto meu
 Reconheça que sou eu
 A maior na profissão.

Marcelane
 Cantei em todo país
 Levando a minha poesia
 Já fiz muita cantoria
 Sou poetiza capaz
 Acho que você não faz
 O que eu faço em baião
 Sou grande na região
 O povo me escolheu
 Reconheça que sou eu
 A maior na profissão.

Juciana
 Falando em capitais

Todas elas estudei
 Na cabeça decorei
 Para não esquecer mais
 Porto Alegre é demais
 São Paulo minha paixão
 Fortaleza é ostentação
 Bons frutos nos concedeu
 Reconheça que sou eu
 A maior da profissão.

Marcelane
 Fortaleza e Ceará
 Lugares que tem beleza
 Digo com delicadeza
 Bonito é o Amapá
 Capital é Macapá
 Falo com inspiração
 Piauí e Maranhão
 Estão no coração meu
 Reconheça que sou eu
 A maior da profissão.

Juciana
 Pra falar de Fortaleza
 Chão de José Alencar
 Inspiração vem no ar
 Com toda força e beleza
 Temos praia uma riqueza
 Raquel de Queiroz então
 Chico Anísio Cidadão
 Pra nós ele não morreu
 Reconheça que sou eu
 A maior na profissão.

Marcelane
 É um lugar encantador
 Digo com toda certeza
 Fortaleza tem beleza
 Cidade que tem valor
 Tem cantiga de cantador
 Que transmite emoção
 Poesia vem do coração
 Eu digo no verso meu
 Reconheça que sou eu
 A maior na profissão.

Juciana
 Aqui ficou comprovado
 Que você é insistente
 Mas sou mais inteligente
 Nunca faço nada errado
 De repente ou decorado
 Mote sextilha ou canção
 Quadra trova e oitavão
 Nunca ninguém me venceu
 Reconheça que sou eu
 A maior na profissão.

Apreende-se algumas diferenças importantes na forma de compor de cada uma das poetisas. Marcelane, além de adotar nas primeiras estrofes uma postura de criticar mais a oponente do que falar das próprias qualidades, também comete alguns deslizes de rimas (estrelas/planetas, país/capaz) que não são cometidos por Juciana. Esta adota uma postura que enaltece mais as próprias qualidades poéticas. O conteúdo aplicado também as difere. Juciana tenta rebuscar o texto poético, listando nomes de países, capitais, e vultos históricos do Ceará; Marcelane apresenta em apenas uma estrofe nomes de estados e capitais. Com isso, percebe-se que há uma influência mútua das poetisas, em que a estrofe de uma influencia a subsequente da outra. Em nenhuma das estrofes do desafio usa-se o modo imperativo proposto pelo mote desenvolvido.

A ideia de desafio sempre esteve ligada à poética da cantoria. Isso ocorre tanto pelas razões explicitadas nos exemplos acima quanto pelas histórias vividas e narradas pelos próprios repentistas, sobretudo aqueles que marcaram mais profundamente a história da cantoria. Ivanildo Vila Nora, 72 anos, de Caruaru-PE, reconhecido repentista, é um desses que adotaram o desafio não apenas como entretenimento ou enfrentamento casual, mas como atitude profissional de demarcação de espaço e autoafirmação. Orgulha-se por haver derrotado muitos repentistas da geração que o antecedeu e, por isso, imposto liderança sobre a sua geração.

2.3 O Conflito Entre Gerações

Para além dos embates entre repentistas nas várias modalidades de desafios, a disputa nos bastidores sempre foi acirrada entre estes. O principal motivo é a conquista e/ou a manutenção do espaço profissional que cada um defende ao seu modo, usando os recursos de que dispõe.

As mudanças de gerações costumam ser muito conflituosas. De um lado, aqueles que durante décadas atenderam ao mercado da *cantoria de repente* e ainda usufruem do respaldo profissional consolidado ao longo desses anos; do outro, jovens repentistas que desejam mostrar as suas habilidades poéticas, conquistar credibilidade e espaço para desenvolver profissionalmente o seu trabalho. Assim, alguns desentendimentos nascem no palco e migram para os bastidores; e outros surgem nos bastidores e permanecem no palco.

2.3.1 Desafios no palco

Em nota de rodapé, Sautchuk (2009, p. 184) faz o seguinte comentário: “não pude apurar exatamente quando Ivanildo deixou as cantorias propositais de lado [...] teve que se adaptar a novos parâmetros e ceder às mudanças na dinâmica da disputa”. O mesmo autor também menciona que a disputa entre repentistas não foi eliminada no âmbito da cantoria, apenas modificou-se para atender à demanda do meio, não mais havendo a tentativa de aniquilar o parceiro.

A afirmativa de Sautchuk resume, com propriedade, o panorama geral acerca do desafio na cantoria atualmente. Contudo, no que se refere a Ivanildo, há um fato recente – pós publicação da tese de Sautchuk – que reafirma o modelo de disputa utilizado para se afirmar no meio da cantoria. Em 19 de janeiro de 2013 ocorreu na cidade de João Dias, no estado do Rio Grande do Norte, uma cantoria de três repentistas (Ivanildo Vila Nova, Raimundo Caetano e um “jovem repentista²⁷”), cuja dinâmica remete aos grandes embates vividos e narrados por Ivanildo. As razões que motivaram a disputa em questão são assim narradas por Raimundo Caetano²⁸:

[...] rondava esse boato que o “jovem repentista” andava dizendo que ia engrossar o caldo com esses cantadores, noutro canto ele dizia que ia usar um material mais pesado. Teve até uma vez que Ivanildo conversou com ele em Fortaleza e perguntou que tipo de material ele ia usar, se era ferro, se era cobre ou qualquer outra coisa assim. Aí foi a um festival em São José do Egito e perdeu pra Valdir Teles, na realidade eu não achava que Valdir ganhasse o festival, mas ganhou, a comissão deu. Nós tudinho aceitamos, eu aceitei, Rogério aceitou numa boa, ficamos calados; o “jovem repentista” se desesperou, queria ir pro microfone. – não faça isso não, rapaz! Isso é como um pênalti, o juiz marcou, você vai lá e faz qualquer coisa, dá um murro no juiz? (...) Aí eu tinha uma cantoria com ele lá em Morada Nova, e no festival de Zé Cardoso lá em Limoeiro uma mulher me chamou lá no meio da plateia e disse: – o senhor é o cantador que vai cantar com o “jovem repentista”? – Sou, senhora. Ela disse: – pois se prepare, viu, que ele anda dizendo por aí que vai pegar esses velhos de um em um e meter o cacete em tudim! Eu disse: – e ele tem condição pra isso, que ele é um grande cantador! Eu não tenho o que fazer, eu vou vir pra apanhar dele! Isso, alguém pra sanar a barra dele, disse que era conversa do povo, mas como é que uma mulher que não tinha nem intimidade comigo ia inventar uma conversa dessa, nera? Aí Ivanildo

²⁷ A denominação “jovem repentista” substitui o nome real do terceiro repentista participante da referida cantoria. Tal substituição atende à desautorização verbal de inclusão do seu nome em qualquer referência ao evento em questão. Em alguns trechos da transcrição da entrevista de Raimundo Caetano o pronome anafórico ELE também substitui o nome citado pelo entrevistado. O referido “jovem repentista” chegou a ser entrevistado, mas, dias depois, retrocedeu e pontuou que não aceitaria mais a inclusão da sua opinião acerca desse fato.

²⁸ Entrevista concedida a Edmilson Ferreira, em Mossoró-RN.

chegou lá em casa e a gente conversando ele disse: – vamos? Aí eu dei minhas explicações, eu disse: – rapaz eu não vou não, eu sou muito mole, eu vou arrumar é inimizado (que inclusive arrumei, né!? O “jovem repentista” não canta comigo mais daquele tempo pra cá)! Eu disse: – rapaz eu não vou não, e Ivanildo disse: – deixa de ser mole, rapaz! Aí eu caí na onda e fui, né!? Aí, quando chega na cantoria, aí era pra começar e Ivanildo disse: – não, eu vou começar com Raimundo, disse logo a Paulo de Tarso (promovente da cantoria). Mas nesse meio tempo alguns cantadores telefonaram pra dizer que o “jovem repentista” andava dizendo que a gente se preparasse, que ele ia pra lá pra desmoralizar eu e Ivanildo. Aí com a história desses telefonemas foi que eu aceitei (...) Aí, quando chegou lá, ele conversando com a gente, aí eu conversando com a minha consciência: – rapaz, eu não vou fazer isso não, eu não sou tão frio, não! Aí Ivanildo disse: – se não quiser fazer, então não faça, mas eu nunca saí de casa pra fazer uma coisa pra voltar sem fazer! Aí eu comecei com Ivanildo, fizemos a parte da gente. Aí, quando foi a hora de Ivanildo e ele, Ivanildo torceu logo a cara pra um lado, aí começou derramar aquela parte²⁹que você sabe, que tá gravada, né!? Quando Ivanildo levantou aí foi eu, né!? O “jovem repentista” já começou a soltar umas indiretas e eu percebi que era alguma coisa costurada³⁰. Aí a gente fez o que tinha que fazer, e com Ivanildo ele não disse nada, mas comigo, na despedida, ele soltou algumas piadas. Eu comecei pedir desculpa ao povo, se a gente não atendeu; e ele disse: – pra você eu não peço, porque você é covarde e não sei o que, ah mas eu vou lhe pegar. Aí eu fui e parti pra cima e disse: – vá sarar logo essas feridas pra eu lhe pegar de novo. Mas o que levou a isso foi esse desrespeito de alguns cantadores que tinham que mostrar, até através desse “jovem repentista”, ele servindo de espelho. Mas a gente não pode conquistar o lugar da gente tomando o lugar dos outros, você tem que mostrar que tá lá também, mas não tirar um pra você assumir. Foi isso, eu acho que perdi alguma coisa por causa da amizade e ele não quer mais cantar comigo. Por outro lado, acho que a gente não fez mal a ele. A gente deu uma grande ajuda a ele, porque a gente ajudou ele abrir os olhos e ver que não é assim, não se começa de cima, que um projeto a gente começa do alicerce, de baixo, e vai conquistando os degraus. Aí eu acho que a gente deu uma grande ajuda a ele, a gente até soube que ele comentou com alguns cantadores que aprendeu muito com isso. E isso por tabela serviu pra outros cantadores também, né!? A respeitar os outros, né!? Não é brincadeira não dizer que todo mundo é falso rei, então verdadeiro é o cabra só, né!? (...) Na verdade a plateia nem deu fé do que aconteceu, né!? Você sabe que o povo geralmente nem vê o que foi dito, vê mais como é dito, né!? Aí ficou aquele clima pesado, foi cada um pra seu lado, né!? Aí a gente foi a um festival em Fortaleza, aí eu resolvi chamar ele pra conversar. Eu disse: – isso faz parte da cantoria, eu já levei várias pisas na profissão, inclusive de Vila Nova, já levei e nunca fiz isso, a carreira tem altos e baixos, é parte da profissão. Conversamos que isso não aconteceria mais, a gente ia respeitar um ao outro, que precisava trabalhar. E fizemos um pacto. Ivanildo não quis se envolver não, mas eu não gosto de aresta com ninguém e fui tentar apaziguar. E ficamos

²⁹ Trata-se de uma confissão velada do uso de material previamente preparado. Mais detalhes acerca dessa prática no capítulo Repentista ou Repetista.

³⁰ Também faz referência ao uso de algo pronto antecipadamente.

certos. Aí surgiu uma cantoria de imediato em Apodi, e essa cantoria foi marcada comigo e ele. Só que um cantador, não vou citar nome, mas tem gente que quer ganhar espaço não por meio legal, com talento. Ai eu tava em Caruaru e o cabra perguntou: – e aí tá certo lá? Eu falei com o promovente lá e ele disse que se tu não fosse preparado tu ia ser desmoralizado, que o rapaz falou com ele que ia vir armado até os dentes. Ai eu caí na besteira de falar pra esse cantador que eu ia pra duas cantorias, mas agora vou só pra uma cantoria. Aí o cabra liga pra o “jovem repentista” e eu não sei como ele contou lá, só sei que a cantoria acabou pra mim e quando a cantoria foi feita foi exatamente com os dois. (...) Houve uma postagem no Facebook, ele se dirigindo a Tiquinha Fernandes (promovente de cantoria) dizendo: – Tiquinha, não sei se você está sabendo que houve uma covardia de dois cantadores medíocres, Raimundo Caetano e Ivanildo Vila Nova, dois enganadores do povo, que vivem enganando o povo há 40 anos, cantadores medíocres, cantadores balaieiros, decorebas (...). Essa carta foi tirada na íntegra por várias pessoas. (Entrevista realizada em 25 de junho de 2016).

É perceptível nas palavras de Raimundo Caetano um sentimento de revolta com relação aos comentários do “jovem repentista” e de manutenção do “território”. Contudo, é oportuno pontuar que a própria narrativa de Raimundo deixa claro que as causas da disputa são baseadas em boatos, reiterados, vindos através de vários informantes. Esses rumores parecem ter sido potencializados por outros, interessados em estabelecer um clima de disputa, o que não é novidade nos bastidores da cantoria. Os repentistas envolvidos nessa contenda não se encontraram pela primeira vez no dia da disputa. Eram/são participantes dos mesmos festivais, das mesmas rodas de conversas nos eventos coletivos da cantoria. A tessitura das informações que chegavam a ambos é, mais que uma prática de bastidores e um pretexto para reiterar um modelo de disputa territorial que sempre houve na *cantoria de repente*. Nesse modelo em questão, os possíveis ajustes internos, no âmbito dos bastidores, não são levados em conta. É preciso haver desmoralização de alguém em público para legitimar a “superioridade” de outrem. Essa prática e retroalimentada tanto por parte dos repentistas quanto do público.

A proposta impetrada por Ivanildo, conforme narra Raimundo, corrobora a ideia de re-autoafirmação do proponente como “dono” de determinado território, cujo acesso de quem quer que seja precisa passar, necessariamente, pela sua anuência. Isso reitera que a filosofia individualista e dominadora adotada por Ivanildo desde o início da sua carreira continua em voga. Os comentários atribuídos ao “jovem repentista” mostram a reprodução desse modelo de conquista territorial no qual é preciso desterritorializar quem estiver ocupando esse espaço. A própria aceitação de Raimundo

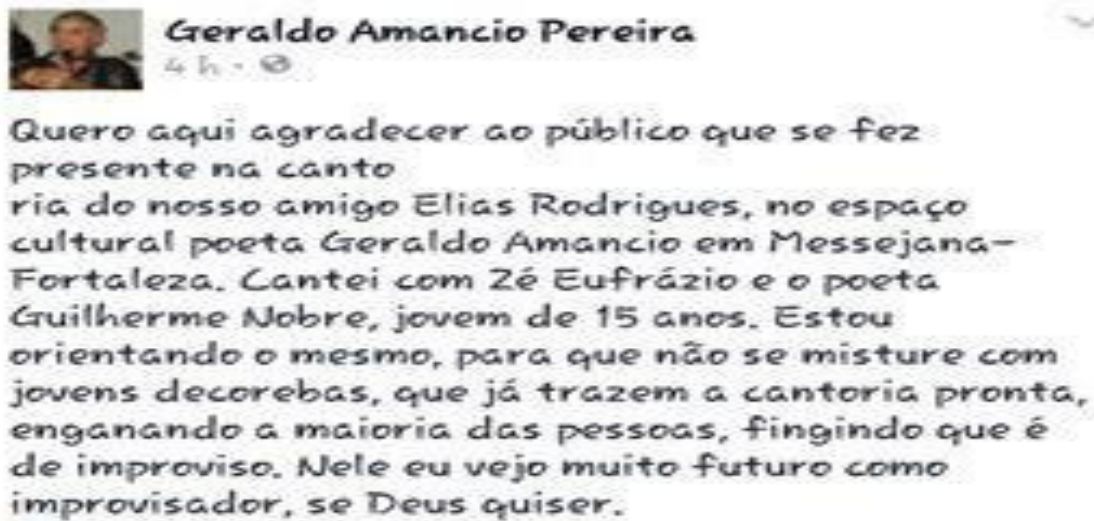
ao que foi proposto também reafirma a sua crença nessa forma de embate para manutenção ou conquista de mercado.

2.3.2 Etnografia dos bastidores virtuais da cantoria

A inserção de novos nomes no mercado de nomes consolidados sempre foi muito tensa. Inevitavelmente situações mal resolvidas no palco chegam aos bastidores com intensidade proporcional à importância dada ao problema.

A conquista e a manutenção desse espaço de trabalho passam pelo uso das ferramentas e estratégias possíveis. Uma dessas ferramentas contemporâneas são as redes sociais, comumente usadas para fins específicos. No caso dos repentistas, tais ferramentas tanto servem para divulgação de agendas, fotos e vídeos de eventos, quanto para troca de farpas entre alguns. O que ocorreu na rede social *Facebook*, em maio de 2016, ilustra um viés do conflito de bastidores, envolvendo gerações diferentes, com acusações semelhantes, conforme o recorte abaixo:

Figura 28: Conflitos de Bastidores



O texto de Geraldo Amâncio explicita um sentimento de insatisfação e faz uma acusação direcionada a uma geração específica de repentistas (mais detalhes sobre a disputa entre gerações no capítulo 4, p. 105), atribuindo a “jovens decorebas” um desserviço à continuidade da *cantoria de repente*. Mais que carimbar o seu protesto nas poucas linhas redigidas, o poeta exhibe, numa descrição proposital, a sua importância artística de tornar-se nome de um espaço cultural, fato provavelmente ainda não conseguido por nenhum dos que acusa de aprontarem a cantoria previamente. A

provocação parece mais um pretexto para justificar a publicação da homenagem recebida do que o motivo principal da postagem, que ao ser publicada na rede social, repercutiu rapidamente e gerou uma cadeia de reações daqueles que se sentiram atingidos pelo comentário, conforme mostram as publicações seguintes, cuja grafia original é mantida na transcrição:

Boa tarde meus amigos do facebook! Quero aqui mais uma vez agradecer ao meu amigo e poeta Orlando Queiroz, pelo convite que me fez pra cantar com meu irmão de profissão Rubens Ferreira no teatro do Sesc, onde tive o prazer de conhecer um jovem cantador que me deu o prazer de cantar com ele, Guilherme Nobre, e dizer que é um jovem de quinze anos e precisa-se que se mostre a realidade de gente revoltada que anda dizendo que não se me misture com os jovens cantadores taletosos independentes de galopes decorados e cd's de piadas sem graça fora a exploração dos jovens em cachês de festivais e incetivações comprometedoras de cantar decorado nos seus eventos. Eu nao posso falar de quem é mal lavado se eu sou juso também, Quem nunca fez uma cantoria com nenhum de nós jovens não tem razão pra nos chamar de "decurebas"

(Acrízio Ferreira De França, 28 de maio às 13:18; Parte superior do formulário)

Felipe Pereira, Helânio Moreira e outras 39 pessoas

12 compartilhamentos

Comentários

Raullino Silva A dificuldade que tenho em aceitar, esse tipo de comentário , é um cara que vive repetindo o mesmo galope fraco a 50 anos, e não aceita fazer uma cantoria com nenhum dos jovens cantadores, porque sabe que o que ele diz é mentira, apenas vontade de se imortalizar como improvisador mor, quando de fato não passa de papagaio de coqueiros é galopes, eu respeito a história d cantadores como Moacir Laurentino Sebastião da Silva , Ivanildo vila nova Oliveira de panelas , e centenas de outros monstros sagrados da cantoria, independente da geração , mas não posso respeitar um cara que faça esse tipo de afirmação , querendo q a arte da cantoria acabe quando ele parar um dia. Eu sou um cidadão de 35 anos , se deus me der saúde e paciência com determinadas pessoas , eu ainda tenho um bom tempo de carreira pela frente , então fica minha garantia ao honroso público da cantoria , enquanto eu puder cantar , e receber convite pra isso, não acaba cantoria no nordeste , e sei que tem muitos outros colegas que compartilham da mesma luta , então vamos em frente e pro alto .

28 de maio às 13:40

Cicero Justino E isso mesmo ainda bem que temos cantadores da nova geração que tem coragem de falar a verdade e não ficar em cima do

muro parabéns Raullino Silva prova aí que não somos omissos ne capachos de frustados

28 de maio às 14:07

Joas Rodrigues Poeta Acrizio Ferreira De França, eu lhe atentamente a mensagem do meu padrinho Geraldo Amancio Pereira, ele está plantado discórdia entre as gerações de cantadores, acho que isso é muito feio pra ele querer diminuir os outros pra poder ganhar elogios, mais ele deveria Raullino Silva, Acrizio de França, Jonas Bezerra Repentista Cicero Justino falar que os CDs que ele gravou com Vila Nova com Pedro Bandeira e outros foram todos balaio Meu Padrinho respeite as pessoas pra poder ser respeitado.

28 de maio às 13:45 · Editado

A polêmica estabelecida faz parte de uma prática de bate-rebate bastante comum nos bastidores da cantoria, cujo objetivo é a manutenção ou a conquista de espaço profissional. A estratégia usada, no entanto, desconsidera as qualidades artísticas das partes envolvidas, potencializando apenas características negativas.

As acusações são semelhantes. Ao passo que Geraldo rotula os jovens como “decorebas”, Acrizio e Raulino o acusam de repetir o mesmo decoro sempre. Cícero dá ênfase à importância de não serem omissos, concordando com o embate verbal e o conteúdo textual das respostas dos colegas, a quem parabeniza. Joás tanto reitera as acusações, quanto repudia a posição do seu “padrinho”, a quem acusa de plantar a discórdia e a quem pede respeito.

A menção, elogiosa, ao nome de Guilherme Nobre nos textos de Geraldo e de Raulino parece servir apenas de pretexto para o desafio que se estabelece nos bastidores e depois torna-se público, numa aparente intenção de buscar apoio social para as posições defendidas por cada um. Esse tipo de situação tende a constranger o público da *cantoria de repente*, cujas motivações para pertencer ao universo da cantoria são outras. Ao ouvinte interessa o desafio no palco, não apenas nos bastidores; a polêmica só é instigante se houver o tira-teima; o conflito ideológico não atrai como a disputa na prática.

2.4 As Estratégias Usadas e Temidas no Desafio

Como em toda forma de disputa, os desafios entre repentistas são marcados por uma série de estratégias. Esses artistas têm consciência da necessidade de utilizá-las

bem como do risco que correm diante das estratégias dos concorrentes. Entre elas, seguramente o chamado “material pronto” é a mais recorrente, portanto mais temida. Oliveira de Panelas, afamado repentista pernambucano, comenta o que mais teme do oponente nas situações de disputa: “ler assuntos que a gente talvez não domine, jogar baixo” – usar estrofes memorizadas, fazendo parecer improvisado. Essa é a mesma linha de pensamento do repentista pernambucano Severino Feitosa, que comenta sem hesitar: “primeiramente, a gente teme o balaio, né!? O cabra vir com uma ruma de coisa pronta pra cima da gente, né!?” A falta de domínio de determinados assuntos é algo que assusta os repentistas, como narram Oliveira e Feitosa. A obediência ao tema proposto por quem começa um baião, é uma das regras mais importantes da *cantoria de repente*, seguida pelos que cantam e cobrada pelos que ouvem. Denomina-se *baião de viola a performance* ininterrupta de dois repentistas sobre determinado tema, numa mesma modalidade de apresentação.

A forma de tocar a viola também pode ser usada para desestabilizar o concorrente. Basta um toque fora da nota para atrapalhar a concentração do parceiro, pois essa estratégia quebra a harmonia musical da apresentação. Tocar nas cordas soltas ou simplesmente tocar alto e ininterruptamente durante a estrofe do outro figura entre as estratégias que costumam incomodar. Usar toadas altas ou viola acima do diapasão contra parceiros que têm dificuldade de cantar em tom agudo ou toadas graves com os que têm mais facilidade com esses tons integram o rol de estratégias adotadas nas competições. Uma medida menos comum, mas também eficiente, são melodias novas, criadas por um da dupla para atrapalhar o outro.

Há modalidades que necessitam de uma postura colaborativa das duas partes. O *mourão em 7* é uma delas, pois a mesma estrofe é cantada pelos dois repentistas. A modalidade é composta de sete versos de sete sílabas poéticas. O repentista que inicia faz os dois primeiros versos, o segundo repentista faz o terceiro e o quarto, e o que começou encerra com os três últimos, como ilustra a estrofe cantada por Raimundo Caetano e Severino Feitosa, numa cantoria realizada na cidade de Vertentes, em 22 de abril de 2017:

Caetano:
De cantador trapaceiro
Eu não temo em minha glosa
Feitosa:

Eu piso no tabuleiro
 E sento encima de rosa
Caetano:
 Tudo que eu trouxe foi palha,
 Uma corda, uma cangalha
 No espinhaço de Feitosa

O amplo conhecimento de rima proporciona a cada repentista uma previsão quase profética do possível desfecho pensado pelo outro. O exemplo acima mostra que é com base nesse conhecimento que se molda a postura colaborativa das partes envolvidas no desafio. A escolha da rima “rosa”, 4º verso, por Severino Feitosa, é um exemplo claro de colaboração. Por prever que a rima mais provável escolhida por Raimundo para o seu desfecho seria “Feitosa”, o próprio Feitosa poupou essa rima para não atrapalhar o planejamento do parceiro.

Contudo a prática mostra que, em linhas gerais, a ideia de colaboração perde espaço para a competição. Seguindo o princípio básico de que não se deve repetir rima, o repentista que faz os versos 3 e 4 costuma usar a rima mais provável de haver sido pensada pelo que começa, a fim de atrapalhar a conclusão da estrofe. Severino Feitosa comenta acerca das estratégias temidas pelos repentistas: “outra coisa temerosa é o camarada querer truncá-lo, terminando com rima difícil, na modalidade martelo, por acaso; no mourão, toda estrofe que você armar ele vai e toma sua rima”. Esse fato ocorre na estrofe seguinte extraída de uma cantoria de pé de parede com Zé Viola e Valdir Teles:³¹

Valdir:
 Aí você perde a paz
 Não ganha nem o cachê
Zé Viola:
 Vá cantar pro satanás
 Que parece com você
Valdir:
 O seu preconceito é fraco
 Se me chamar de macaco
 Minha macaca é você

³¹ Extraída do vídeo intitulado “Mourão a desafio - Zé Viola e Valdir Teles”, publicado em 12 de junho de 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pAl8EyHyng>>. Acesso em 04 de fevereiro de 2017.

A repetição de rima “você” (versos 4 e 7) atesta mais que uma coincidência, a intenção de Zé Viola de antecipar a provável rima final e forçar uma mudança no desfecho de Valdir. Tanto é fato que no embalo em que se dava o desafio Valdir findou repetindo a rima, embora não sendo um recurso aceito. É provável que a decisão de repetir tenha sido por se tratar de uma cantoria de pé de parede, onde o máximo que pode haver é uma censura por parte dos ouvintes, não resultando em perda de pontos, como ocorre nos festivais.

Outras modalidades também podem facilitar estratégias semelhantes. As que dependem de deixa – obrigação que cada repentista tem de começar a sua estrofe na mesma rima do último verso feito pelo parceiro – como Galope à Beira Mar, Martelo Agalopado, Martelo Alagoano, Martelo Miudinho, Queixo Caído, e a maioria daquelas que seguem a sequência ABBAACCDDC. Algumas oitavas tais como Oito a Quadrão, Quadrão à Beira Mar abrem possibilidades análogas. O problema ocorre porque quem finaliza uma estrofe numa dessas modalidades usa apenas duas rimas, e quem começa precisa usar três. Os repentistas que partem para esse tipo de estratégia escolhem propositalmente rimas que geralmente têm duas palavras, raramente três. Isso obriga o colega repetir uma delas, além de deixá-lo mais tenso, como menciona o repentista paraibano Tião Lima ao narrar uma das suas maiores preocupações num embate poético: “as rimas difíceis, às vezes num martelo, às vezes num mourão, que deixa você abobalhado, isso aí dificulta demais”.

Recurso também comum nas disputas entre repentistas é o “corte” do fim da estrofe do oponente. Nessa estratégia, um dos repentistas inicia a sua estrofe antes que o outro termine a dele, a fim de que o desfecho não seja ouvido ou, se o for, não dê tempo da estrofe ser aplaudida. Essa atitude, além de reduzir consideravelmente o tempo de elaboração da estrofe seguinte, tira a possibilidade de reação dos ouvintes à produção poética de quem teve a estrofe invadida. Também passa a ideia de agressividade daquele que invadiu.

A reação a essa estratégia costuma ocorrer de duas formas: ou o repentista prejudicado adota a mesma estratégia, tornando a sequência impraticável, pois quem teve uma palavra cortada tende a cortar duas, quem teve duas, corta três, e assim por diante; ou reage à provocação reclamando nas suas estrofes a falta de ética de quem corta as estrofes.

A questão ética sempre teve uma importância singular no desafio, seja pela presença desta, seja pela sua ausência. Para Travassos (2000, p. 20), “não foi possível precisar quando a ética do desafio amistoso se estabeleceu... Os desafios podiam durar vários dias e, em alguns casos, chegavam às vias de fato”.

3 O CORPO REPENTISTA

*O corpo cultiva a lavra
Da produção do poeta
E o que falta na palavra
O próprio corpo completa
(Edmilson Ferreira)*

A importância da expressão corporal na *performance* do poeta repentista é algo inquestionavelmente relevante. O corpo dramatiza o texto poético, dá veracidade ao dito, estabelece empatia entre o artista e o público. Reprimido, no entanto, o corpo pode inibir-se e inibir a expressividade do ato performático, a exemplo do que ocorre com os poetas repentistas que vivenciam essa realidade no seu cotidiano profissional. É nessa perspectiva que se desenvolve esta reflexão, levantando questionamentos como: de onde/quem parte essa repressão ao corpo repentista? Por quê? Que implicações tal censura pode ter no seu desempenho artístico?

Na busca de resposta para essas e outras questões procura-se, neste estudo, o entendimento do corpo como “ancoragem de sentido” (RICOUER, 1988), que medeia o encontro do ser com a linguagem. Zumthor (1993, p. 186) complementa o pensamento de Ricouer, ao afirmar que “por acrescentar o corpo à expressão, o ritmo poético necessariamente pressiona a linguagem”. Tal coerção ocorre no ato da articulação sobre as estruturas da língua natural: “na relação do ‘verso’ com a sintaxe” (RICOUER, 1993, p. 186). Assim, no ato performático, como na vida, “a todo instante o sujeito simboliza por meio do seu corpo (seus gestuais, suas mímicas etc.) a tonalidade de sua relação com o mundo” (LE BRETON, 2013, p. 193). Para este autor, “a socialização das manifestações corporais se faz sob o auspício da repressão”.

3.1 O Corpo Repentista na Busca da Inspiração

*Nasce a minha inspiração
Lá do verde das montanhas
Do caçador curioso
Pelas veredas estranhas
Admirando o tecido*

Da construção das aranhas
(Moacir Laurentino)

Nos festivais de repentistas, sobretudo naqueles competitivos, em que as relações são mais tensas tanto entre os concorrentes quanto entre estes e a comissão julgadora e até mesmo com o público, o corpo do competidor não apenas denuncia essa tensão – na forma de enrijecimento ou inquietude – como busca a inspiração através dos mais diversos ângulos possíveis. São facilmente perceptíveis olhares que se concentram aparentemente no vazio; outros num ponto fixo, que nem sempre têm a ver com a temática desenvolvida; alguns se voltam para um determinado ponto no meio da plateia; há os que estendem o olhar para um horizonte levemente acima do público ouvinte; os que buscam o teto; os que fitam o chão. Todos vislumbram nessas estratégias, quase sempre involuntárias, fugir de alguma forma da realidade turbulenta que os cerca e atingir um grau de concentração que permita a exploração máxima das habilidades poéticas ali requeridas.

Concentrar-se em meio a tantos acontecimentos, vários tipos de ruídos, interferências das mais diversas ordens, não constitui uma tarefa fácil, nem sempre possível.

Figura 29³²: O corpo repentista na busca da inspiração



(1) João Paraiba

(2) Severino Feitosa

3) Jeferson Silva e Jairo Silva

³² Disponível em

https://www.google.com.br/search?q=jo%C3%A3o+paraibano&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKewimyjdD-MfVAhXDwVQKHZFIBxgQ_AUIDSgE&biw=1366&bih=613#imgsrc=kX-ve0bDDgt3zM: Acesso em 15/10/2016.

Figura 30³³: O corpo repentista na busca da inspiração



(4) Raulino Silva e Zé Cardoso

(5) Bule Bule e João Ramos

(6) B. Nascimento e Zé Viola

O que dizem esses corpos? O que buscam esses olhares? Onde?

As seis figuras acima ordenadas mostram corpos tensos que buscam – cada um a seu modo – a inspiração necessária ao ato performático. Na primeira imagem, o olhar do poeta parece fixar um determinado local entre ele e os ouvintes, uma expressão de preocupação quanto ao próprio desempenho; a segunda, busca o alto, talvez numa tentativa de evitar focos que possam tirar-lhe a concentração; na imagem (3), cada um parece buscar um ponto de apoio, uma luz, um fio de inspiração em um lugar qualquer; na imagem (4), a tensão e o olhar distante em ambos, denotam uma fuga ao entorno, um bloqueio aos ruídos, uma procura ao foco possivelmente perdido; na dupla da imagem (5), os olhares também ao longe apresentam uma certa angústia, talvez por não encontrarem o que procuram; a última imagem, (6), traz dois corpos cujos olhares buscam ângulos diferentes, ambos indefinidos, imprecisos.

Estaria a inspiração n'alguma dessas direções? Ou todos esses gestos, essa rigidez corporal, esses olhares distantes – independentemente dos ângulos em que se posicionam – são a tradução mais próxima da linguagem do corpo tenso pela pressão da responsabilidade? Além da busca de inspiração sob pressões inevitáveis de ordem interna (autoavaliação, dificuldades no desenvolvimento de determinados temas) e externa (pressão do público ouvinte, presença de comissão julgadora – quando se trata de festival – nível da concorrência), a censura a quaisquer atos ou atitudes que

³³ Disponível em:

https://www.google.com.br/search?biw=1366&bih=613&tbm=isch&sa=1&q=raulino+sisva&oq=raulino+sisva&gs_l=psy-ab.3..0i13i30k1.173349.177532.0.177921.17.13.2.0.0.0.411.2164.3-5j1.6.0...0...1.1.64.psy-ab..9.7.1846...0j0i30k1j0i24k1j0i8i30k1.uKz1acX0PNg#imgsrc=li1Bny2S550cvM:
Acesso em 15/10/2016.

representem desvio do comportamento performático, veladamente “determinado”, reforça a tensão do corpo repentista no exercício da sua atividade poética. A dificuldade imprevista, o embaraço momentâneo, muda o curso do pensamento e altera perceptível ou imperceptivelmente a atitude do corpo, produzindo novas (re)ações. “O embaraço que faz irrupção e parasita a interação pode, entretanto, ser ritualmente apagado por uma falsa indiferença” (LE BRETON, 2013), o que não costuma ser visto com bons olhos no interior da cantoria.

3.2 A Censura ao Corpo Repentista

*Cantoria consistente
Presta serviço à nação
Concilia informação
Com produção de repente
Infelizmente tem gente
Que aposta na correria
Capricha na gritaria
E na mão subindo e baixando
Tem muita gente pensando
Que besteira é cantoria
(Antonio Lisboa)*

No percurso de apresentações nos mais variados ambientes e situações a ocorrência de estrofes carregadas de conteúdos normativos é comum entre os repentistas. Da mesma forma, há aqueles cuja crítica desaprova um comportamento performático, que não se assemelhe ao seu.

Pedro Bandeira com o braço
Canta mais que com a cuca
Vai na barriga, nas costas
Vai nas pernas, vem na nuca
Parece um rabo de égua
Num campo que tem mutuca

Na sextilha acima, improvisada pelo repentista Raimundo Lira, referindo-se ao também repentista Pedro Bandeira, com quem cantava numa apresentação em Brasília, observa-se, claramente, a crítica ao corpo que se permite gesticular, usar a mímica,

soltar as mãos, comunicar-se mais expansivamente com o ouvinte. O tom da crítica, em linguagem indireta – mostrando ao público ouvinte quão exagerado é o comportamento performático do colega –, cobra deste uma postura comedida, no palco. Le Breton (2013, p. 193) menciona que “nas tradições populares as práticas corporais assumem múltiplos sentidos, o argumento é de que a cultura ocidental reprimiu as manifestações corporais nas esferas da vida cotidiana, revelado nos ‘ritos de evitamento’ (não tocar o outro, não evidenciar a nudez etc)”. No cotidiano profissional do repentista outros “evitamentos” (não tirar as mãos do instrumento, não levantar o braço, não se movimentar no palco) se moldam às convenções silenciosas do interior da categoria. As críticas àqueles que capricham no gestual, apresentam maior mobilidade no palco, são, de certa forma, uma censura prévia aos demais. Vale mencionar, também, que essas coerções são a representação (predominante) de uma das várias possibilidades performáticas no universo da *cantoria de repente*.

Apesar da censura de uns aos outros, há aqueles que resistem, “se rebelam” contra tais predeterminações. No tocante à resistência, Foucault (2006, p. 22) sublinha que “o corpo é local onde se manifestam os efeitos do poder e também território para resisti-lo.”

Figura 31³⁴: Censura ao corpo repentista



(7) Geraldo Amâncio

(8) Sebastião Dias

(9) S. da Silva e Ivanildo V. Nova

Nas representações acima, percebe-se uma preocupação maior em estabelecer sintonia com o público, através de outras formas de expressão corporal. Nas figuras (7) e (8) a mão erguida chama atenção para o texto poético, ao mesmo tempo que o reforça.

³⁴ Disponível em:

https://www.google.com.br/search?biw=1366&bih=613&tbm=isch&sa=1&q=gerald+amancio&oq=gerald+amancio&gs_l=psy-ab.3..0j0i24k1l3.269967.274555.0.275768.19.16.2.0.0.573.3330.3-4j2j2.8.0....0...1.1.64.psy-ab..10.8.2380...0i67k1j0i8i30k1.xm7ED7KkuEc#imgsrc=VW4AOHbgmFPa5M:
Acesso em 15/10/2016.

Benjamim (1994, p. 220-221), observa que “na verdadeira narração a mão intervém muito mais, com seus gestos aprendidos no trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito”. Neste sentido, Zumthor argumenta que “o texto se apresenta como produção do corpo, do gesto, da voz, canalizando a teatralidade de antigas culturas e as de nosso tempo” (1993, p. 288). Em (9), o gestual do repentista que está em primeiro plano (à esquerda) contrasta com o do que está em segundo (à direita); neste, as mãos estão presas ao instrumento, o olhar sério, o corpo aparenta pouco ou quase nenhum movimento; naquele, assim como nos repentistas (7) e (8), mãos e bocas se comunicam conjuntamente com o público ouvinte. Para Zumthor,

é a voz e o gesto que propiciam uma verdade; são eles que persuadem. As frases sucessivas que são lançadas pela voz, e que parecem unidas somente por sua conexão, entram progressivamente no fio da escuta, em relações mútuas de coesão. A coerência última conseguida pela obra é um dom do corpo (ZUMTHOR, 1993, p. 165).

Complementando o pensamento de Zumthor (1993), Soares (2001, p. 111-112) assegura que “os gestos contêm forças reveladoras de um poder de persuasão impossível para a palavra. Ele põe em jogo todos os sentidos não só de quem o executa, mas também de quem o observa”.

Nesse universo de disputas entre tendências de modelos performáticos as compensações se dão basicamente de duas formas: a) aqueles que optam pelo que chamam de “arte” – termo comumente utilizado pelos repentistas para designar a atitude performática daqueles que reforçam o texto poético com recursos teatrais: gestos, movimentos e uso das mãos – têm como recompensa a empatia dos ouvintes, sobretudo daqueles que têm menor proximidade com os bastidores da cantoria, onde ocorrem as críticas a tais modelos performáticos. Ouvintes mais próximos tendem a ser influenciados pelos comentários dos bastidores, podendo se tornar partidários de uma tendência ou de outra, dependendo do(s) repentista(s) com quem mantém contato mais frequentemente; b) os que evitam o uso intenso dos gestos, o movimento das mãos, a soltura do corpo, recebem como prêmio a aprovação majoritária nos bastidores da cantoria e de grande parte dos ouvintes próximos, formadores de opinião, nem sempre com opinião formada.

No conjunto de regras adotadas para avaliação nos festivais competitivos, os recursos mímicos e gestuais não são considerados, ao menos convencionalmente. Soltar

o corpo, erguer as mãos, mostrar-se mais ou menos agressivo poeticamente não pontua, nem tira ponto. Contudo, as marcas atribuídas a determinadas *performances*, notadamente aquelas que se situam nos extremos – as mais tímidas e as mais expressivas – podem alterar significativamente o resultado de uma competição. Essa alteração vai depender essencialmente do perfil da comissão julgadora escolhida. A tendência com a qual o jurado ou alguns dos seus membros simpatizar, considerando que todas as práticas humanas são “impregnadas de ideologia” (MÉSZÁROS, 2004, p. 57), pode consciente ou inconscientemente ser favorecida. Além da possível tendência, há os aspectos subjetivos que permeiam todo julgamento. Segundo Zumthor (2000, p. 41), “para que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem”. Assim, os “evitamentos” propostos apresentam-se mais como uma “queda de braço” entre tendências, impulsionada pela disputa de espaço profissional, do que uma convenção do que seja certo ou errado, bonito ou feio na expressividade do corpo repentista.

As reflexões aqui elencadas deixam espaço para que outros enfoques sejam levantados sobre o conjunto de “evitamentos” possíveis no que concerne ao corpo repentista, dada a limitação espaço-temporal deste trabalho. Não obstante, algumas conclusões já podem ser enumeradas a partir deste estudo, (a) há, de fato, uma censura estabelecida no interior da categoria de repentista que visa o controle do corpo, ou melhor, tenta estabelecer os limites da sua atuação; (b) essa postura coercitiva polemiza os bastidores e cria, na mesma proporção, uma resistência a tais (pré)determinações.

Neste sentido, Foucault (2003, p. 232) assegura que as relações de poder “apelam a cada instante, abrem a possibilidade a uma resistência”. E ainda acrescenta que aquele que detém o poder “tenta se manter com tanto mais força, tanto mais astúcia, quanto maior for a resistência”. Mas independentemente das forças que se operam no interior da cantoria, as o/re/pressões que se revelam, as disputas que se travam, prevalece a beleza do ato performático, a busca ao amparo das musas, a palavra do corpo.

4. REPENTISTA OU REPETISTA?

*Cantar é minha alegria
 Improvisar, meu dever
 Se eu escrevesse as estrofes
 Pra decorar e dizer
 O nome de “repentista”
 Não teria nada a ver
 (Edmilson Ferreira)*

Uma das inquietações que integram a curiosidade dos pesquisadores e ouvintes da *cantoria de repente* diz respeito à dúvida quanto à improvisação dos conteúdos apresentados. Maria Ignez Novais Ayala (1988), José Alves Sobrinho & Átila Almeida (1978), Otacílio Batista & Francisco Linhares (1976) e João Miguel Sautchuk (2009) são alguns dos autores que abordam essa temática e denunciam uma possível prática de elaboração prévia de textos poéticos apresentados como de improviso. Essas inquietações possibilitam a esse estudo uma série de questões pertinentes: será que tudo o que é cantado é realmente de improviso? O que há da escrita nessa atividade artística essencialmente oral? Haveria uma preparação prévia, já que algumas temáticas – o desafio, por exemplo – são previsíveis? O que é cantado numa apresentação seria repetido em outra, em local diferente, para outro público? Afinal, o universo da cantoria é composto por repentistas ou repetistas?

No âmbito das oralidades, as respostas tendem a ser mais complexas do que sugerem as perguntas. Quando as questões versam acerca da *cantoria de repente*, e, mais especificamente, das nuances que envolvem os processos de composição, apresentação e recepção essa complexidade parece estender-se um pouco mais, dada a multiplicidade de opiniões, estratégias e egos que compõem o seu interior. Este estudo enfoca, principalmente, as estratégias de composição, considerando a influência da escrita na *performance* oral (ZUMTHOR, 2003, p. 265) dos repentistas; o que há de escrita prévia para a performatização posterior; as implicações éticas dessa prática quase sempre detectada e nem sempre assumida pelos repentistas; e que desdobramentos essa elaboração antecipada provoca na apresentação e na recepção dos conteúdos poéticos em questão. O entendimento de *performance*, neste trabalho, segue o conceito desenvolvido por Zumthor (1993, p. 295), para quem *performance* “é a ação complexa

pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida no momento". E é nela em que "locutor, destinatário(s), circunstâncias acham-se fisicamente confrontados, indiscutíveis (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

No intuito de aprofundar a investigação das questões elencadas acima, foram entrevistados – através de questionário – três repentistas de três estados do Nordeste e com idades profissionais diferentes, Raimundo Adriano³⁵, com 58 anos de profissão; Zé Ferreira³⁶, com 27; e o mais jovem, Nogueira Netto³⁷, com 12. E mais uma entrevista – gravada em áudio – com um repentista estrangeiro, Jon Sarasua, um *bertsolari* basco, que canta repente há 34 anos.

Além da diversidade geográfica e cronológica dos sujeitos que compõem o *corpus* – o que pode diversificar os pontos de vista – a busca de características comuns no que concerne à relação escrita/oralidade na atividade dos repentistas, tanto no Brasil, quanto no País Basco, amplia, consideravelmente, o horizonte dessa investigação.

Um fato evidente, com o qual estudiosos como Walter Ong (1998) e Zumthor (2003) concordam, é que escrita e oralidade influenciam-se mutuamente. Zumthor menciona que as estruturas complexas presentes em textos orais são evidências da presença de uma "escritura letrada" (1993, p. 215). O autor complementa que o "impacto da escrita sobre a comunicação poética oral se situa na produção, na conservação ou na repetição do poema" (ZUMTHOR, 2007, p. 39). Assim, em tempos atuais, não é possível pensar na escrita sem a interferência da oralidade e vice-versa.

Wilbur Samuel Howell (apud ONG, 1998, p. 132) lembra que "o século XIX desenvolveu disputas de 'elocução' que tentavam dar a textos impressos um ar primitivo, usando uma cuidadosa habilidade de memorizar os textos literalmente e recitá-los como produções orais de improviso". Se as palavras escritas pelos poetas "estão isoladas do contexto pleno no qual as palavras faladas nascem" (1998, p. 132), essa escrita – no caso dos repentistas – ocorre prevendo a sua execução oral (re)contextualizada.

Trata-se de uma manifestação da oralidade que utiliza a escrita com dois objetivos específicos: o rebuscamento poético e a memorização. Contudo, pode produzir efeito contrário ao pretendido. Ong (1998, p. 94) relata a afirmativa de Platão de que "a

³⁵ Entrevista concedida a Edmilson Ferreira, por e-mail, em 24 de janeiro de 2016

³⁶ Entrevista concedida a Edmilson Ferreira, por e-mail, em 24 de janeiro de 2016.

³⁷ Entrevista concedida a Edmilson Ferreira, por e-mail, em 24 de janeiro de 2016.

escrita destrói a memória”, ao enfraquecer a mente. Platão era contra a oralidade calorosa e interativa dos poetas, tanto que os expulsou da sua República. Outra consequência possível é a artificialidade da interpretação, pela supressão da característica mais marcante do repentista: a improvisação. Ao lançar mão do recurso da elaboração antecipada, o poeta apropria-se da aparência da cantoria de improviso em “uma prática que contraria o ideal do repente e é enganosa frente ao público” (SAUTCHUK, 2009, p. 149). Este autor dá ênfase ao par de nós que essa prática pode causar: “ela infere uma fraqueza no improviso poético e uma falta de confiança do poeta em seu próprio dom; e atribui ao artista marcas de desonestidade e traição frente aos colegas e ao público” (2009, p. 149).

Apesar da antecipação escrita, orientada por suas regras, é na oralidade prosódica que a produção poética dos repentistas se materializa. Segundo Schnewly e Dolz (2004, p. 155), “não se pode pensar o oral como funcionamento da fala sem a prosódia, isto é, a entonação, a acentuação e o ritmo”. Quando esse conjunto é afetado por alguma razão o resultado da *performance* costuma não corresponder às expectativas.

Para Schnewly e Dolz (2004, p. 158), “por razões socioculturais historicamente recuperáveis, as produções orais foram julgadas, no mais das vezes, na medida das normas (de excelência) da escrita padronizada”. Na atividade dos repentistas essa medida padrão da escrita constitui um dos critérios de avaliação técnica e popular, ou seja, a falta de “lisura” na linguagem pode ser questionada pelo público, chegando até mesmo a causar desclassificação em competição, caso o desvio da norma padrão implique desmétrica ou erro de rima. Não ferindo esses dois aspectos torna-se apenas motivo de crítica.

Quando os deslizos passíveis de questionamentos são cometidos em alguma *performance* previamente elaborada, quaisquer desacordos com a norma padrão da escrita são menos tolerados ainda, pois não se enquadram nas margens de tolerância às falhas do improviso.

A questão do “cantar feito” tem estado na pauta das discussões dentro da categoria de repentistas (SAUTCHUK, 2009, p. 56). Uns defendem a ideia de “dar um show”, outros são a favor da autenticidade – entende-se por autenticidade, aqui, a improvisação – até mesmo para justificar o próprio nome “repentista”. Para os pró-improviso, o texto pronto favorece apenas aos menos privilegiados poeticamente; lineariza demais todo mundo, esconde as particularidades, as diferenças, e isso tira o

entusiasmo do ouvinte, torna a *performance* monótona. A coautoria fica prejudicada, pois as reações do ouvinte, as minúcias do ambiente, as novidades do momento da apresentação não são inseridas na criação poética. O texto torna a apresentação mais fixa e não incorpora novos elementos. Essa condição constitui-se uma quebra de regras, implicitamente instituídas na *cantoria de repente*, pois:

as regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance. (ZUMTHOR, 2007, p. 30)

Por outro lado, os repentistas que defendem a utilização do material pronto alegam que isso garante a qualidade do conteúdo apresentado e elimina, em grande parte, o risco da falta de inspiração, da queda de produção; é garantia de espetáculo com uma previsão de qualidade mais exata.

Uma consequência do texto poético pronto é a possibilidade de repetição. Quando esta acontece e chega ao ouvinte de alguma forma, mancha a reputação de quem repetiu, associa uma marca negativa ao seu nome, fere a “ética profissional” (TRAVASSOS, 2000, p. 19) implicitamente pactuado entre repentistas e ouvintes. Não chega a haver uma condenação profissional, mas os apreciadores mais exigentes passam a descredibilizar esse artista cuja repetição evidencia-se. Vale acrescentar que tal fato, quando ocorre, normalmente não fere os direitos autorais, pois é o próprio autor que repete o que compôs. As raras exceções – em que alguém repete a poesia de outrem – não chegam a macular a regra. Contudo, ambos os casos ferem o código de ética, na medida em que burla a igualdade de condições na competição entre os poetas.

De acordo com Alves Sobrinho & Almeida (1878), as estrofes feitas previamente são apresentadas como “improviso miraculoso”. Para esses autores,

muitos nomes ficaram consagrados como cantadores repentistas sem que na realidade o fossem. Há cantadores que cantam decorado e ninguém percebe. São capazes de improvisar, mas o fôlego é curto, jamais aguentariam embate com verdadeiros repentistas. (ALVES SOBRINHO; ALMEIDA, 1878, p. 45)

Otacílio Batista é mais enfático ao alertar para a existência de uma “verdadeira quadrilha” de cantadores que,

sem qualquer capacidade de improviso, não só se aproveitam do alheio, como passam dias e mais dias escrevendo para atacarem os companheiros que se esforçam para improvisar. Esses são chamados, em linguagem dos Cantadores, de balaieiros”. (BATISTA; LINHARES, 1976, p. 80)

Ayala (1988) define o termo *balaio* ou *trabalho* como “versos compostos com antecedência que um cantador ou uma dupla canta fingindo serem de improviso”; e encontra três empregos para esses termos, em geral com carga pejorativa:

Versos previamente preparados inseridos na cantoria simulando o improviso; versos memorizados frequentemente repetidos pelo cantador (um repertório clichê que, dizem, empobrece a cantoria); e como plágio de versos de outros cantadores, que não é admitido. (AYALA, 1988, p. 118)

Embora não sendo um recurso publicamente aceito por repentistas e apologistas nessas três acepções, segundo Ayala todo cantador lança mão desse recurso em algum momento. Da Silva (2014, p. 378), ressalta que ao que tudo indica a prática do balaio na cantoria “sempre esteve presente, mesmo quando os cantadores eram apontados como poetas analfabetos”. Rougier (2006, p. 281) narra o comentário do repentista Antônio Lisboa acerca dessa artimanha: “os métodos para contornar a obrigação de improvisar (como Balaio, Rotina e outros para aprender de cor) são considerados como covardia porque eles podem tomar o parceiro de surpresa.

O público não aceita esse tipo de coisa”. Por isso, há ouvintes que fazem busca através das gravações, confrontando-as para ver se esse ou aquele repentista repete alguma apresentação. Independentemente da qualidade poético-textual o trabalho repetido tende a ser mal visto pelos outros poetas e pelos ouvintes. O comentário resultante dessa constatação é de que determinado repentista conta com “o povo colocando segunda voz”, ironia usada para dizer que o artista repete as mesmas coisas várias vezes, a ponto de os ouvintes decorarem as poesias de tanto as ouvirem. Outro comentário negativo que advém dessa prática é o seguinte: “aquele galope” ou “aquele assunto” ou até mesmo “aquele baião/balaio de fulano eu conheço.” O “aquele” referido

nos comentários traz uma carga irônica que desqualifica a ideia de texto pronto para ser cantado.

Mas nem sempre houve censura à prática do balaio. Em entrevista concedida pelo poeta Pedro Bandeira, o mesmo afirma que o seu avô – Manoel Galdino Bandeira – tinha trabalhos prontos nos mais diversos assuntos, e na medida das conveniências esses trabalhos eram cantados sem a preocupação com a repetição, ou seja, nem o poeta sentia-se fiscalizado pela crítica nem os ouvintes preocupavam-se com esse assunto. O preparo de Manoel Bandeira provavelmente o serviu ao longo da vida toda, pois naquele contexto repetir não repercutia negativamente. O ouvinte estava mais preocupado com a *performance* em si do que com a autenticidade ou o ineditismo do conteúdo apresentado. Isso cria uma situação paradoxal em relação ao antes e o agora, pois ao mesmo tempo em que o repentista “podia” preparar previamente o seu texto poético e repeti-lo, quando necessário, as cantorias eram muito longas, com duração de até 12 horas, o que forçava também a uma necessidade de improvisação, dado o prolongamento da *performance* e o fato de um mesmo trabalho não poder ser repetido na mesma noite para o mesmo público.

Atualmente as cantorias têm duração média de 03 horas, o que facilita em termos de repertório. Por outro lado, o aparato tecnológico – celulares, gravadores portáteis, *tablets* e uma infinidade de outros recursos – inibe a probabilidade de repetição e aumenta a possibilidade de confrontação. Hoje as cantorias geralmente são gravadas em áudio e/ou vídeo e muitas delas acontecem com transmissão ao vivo, através de rádio, *WhatsApp* e aplicativos afins, que funcionam como ferramentas de controle, olhares fiscalizadores para consagração de repentistas e inibição de repetistas.

João Mauro Barreto de Araújo (2010), menciona o comentário do seu avô, Antônio Carlos Barreto, que conheceu pessoalmente o repentista piauiense Domingos Fonseca e narra como ocorreu o reencontro, no teatro José de Alencar em Fortaleza, em 1947: “fui assistir ao festival e aí falaram ‘Domingos Fonseca’ e pelo martelo agalopado (estilo de cantoria) que cantou eu lembrei que quando menino ele cantava aquele martelo” (2010, p. 53). Novamente, o demonstrativo “aquele” alude a uma possível repetição, não apenas da modalidade (martelo agalopado), mas do conteúdo anteriormente cantado. É oportuno lembrar que os aparatos de rastreamento eram raríssimos no tempo descrito por Barreto, o que dificultava uma investigação posterior. Essa dificuldade, por sua vez, trazia à tona a importância da memória, capaz de

relembrar fatos marcantes de tempos muito remotos. O martelo de Fonseca foi identificado pela memória de Barreto graças a uma repetição na íntegra ou de alguns trechos do texto poético anteriormente ouvido.

Muito depois de Manoel Bandeira e Domingos Fonseca, e um pouco antes da geração³⁸ mais jovem de repentistas, mais precisamente nos anos 90 e início da década passada, a *cantoria de repente* foi dividida em dois grupos (Grupo A e Grupo B), e uma das estratégias do Grupo A, que impetrou o boicote ao Grupo B, era exatamente a difusão orquestrada da informação de que este era composto por repetistas, que só cantavam trabalho feito, que eram incapazes de improvisar. A realidade findou mostrando que tais rótulos e comentários eram caluniosos, mas esse fato mostra quão forte é esse tipo de argumento dentro e fora da categoria de repentistas, pois isso acaba criando divisão, também, entre os ouvintes.

Quando um ouvinte rotula os repentistas geralmente ilumina algumas características e atenua outras (LAKOFF, 2002, p. 266). Dependendo da preferência ou da rejeição com relação ao artista referido, há comentários que elevam a poeticidade, a voz, a bagagem, a regularidade, a experiência e tantas outras características dos seus ídolos. Da mesma forma ocorrem referências desqualificadoras aludindo à falta de poesia, de conteúdo, alegando inexperiência, dificuldade vocal, visão de mundo limitada, falta de consciência do próprio nível profissional. São comuns frases como as que se seguem, sempre com o uso da conjunção adversativa *mas*: canta bem, mas a voz não é boa; é bom repentista, mas tem pouco conteúdo; é gente boa, mas canta pouco; canta muito, mas é bruto; é poeta, mas é limitado; tem talento, mas não tem cultura; é um cantador excelente, mas é viciado em balaio.

Além das iluminações e atenuações recorrentes, ocorre, também com muita frequência, o que Freire (1996, p. 27) chama de “rede das contradições”, na qual testemunhos tornam-se inautênticos, perdem a eficácia quando trazem referências impregnadas de “conjunções ideológicas” (1996, p. 28). Freire esclarece como o preconceito revela-se por meio da conjunção adversativa “*mas*”. Ilustrando com as personagens Madalena, negra; e Célia, loura e de olhos azuis, o autor exemplifica a postura racista de alguém que, ao ser perguntado se conhece Madalena, diz: “Conheço-

³⁸ Parece não haver um consenso entre os estudiosos acerca do tempo que separa uma geração da outra. Segundo o Dicionário Online de Português (DICIO), “Considera-se como período de tempo de cada geração humana cerca de 25 anos.” Disponível em> <https://www.dicio.com.br/geracao/>

a. É negra mas é competente e decente”. O educador complementa ao afirmar: “jamais ouvi ninguém dizer que conhece Célia, que ela é loura, de olhos azuis, mas é competente e decente”. Referindo-se a Célia, a mesma conjunção seria um “não – senso”, pois sendo loura e de olhos azuis seria um disparate pensar que não seja competente e decente. Já no caso de Madalena, por ser negra, espera-se que nem seja competente nem decente. Ao reconhecer-se, porém, sua decência e sua competência a conjunção tornou-se indispensável. Portanto, a razão do enunciado “é ideológica e não gramatical.” (1996, p.28). É comum se ouvirem comentários com cargas ideológicas idênticas referentes a repentistas, como, por exemplo: é analfabeto, mas canta muito; é repentista, mas escreve bem; é apenas cantador, mas sustenta a família com cantoria; é cantador de viola, mas está fazendo faculdade; e tantas outras. Esses tipos de comentários não costumam incomodar a maioria dos repentistas, alguns até os fazem também, internalizaram o preconceito. Há outras questões que costumam assumir a pauta da maioria das conversas e, por vezes, até entre ouvintes. A mais recorrente diz respeito à elaboração prévia do conteúdo a ser cantado.

Na tentativa de entender como os profissionais do repente definem a si próprios e aos seus pares como repentistas ou repetistas elaborou-se um questionário com as seguintes perguntas:

1. *Você é contra ou a favor de “cantar feito”? Explique por que.*
2. *Em que situação lhe parece mais adequado cantar feito?*
3. *Onde a capacidade de improvisar pode fazer a diferença?*
4. *Como você acha que o ouvinte encara a cantoria feita?*
5. *Preparar material para desbancar o colega ainda é uma prática recorrente na cantoria? Se sim, o que você acha disso?*
6. *Na sua opinião, qual seria o percentual de “balaio” na cantoria (juntando tudo: cantorias, festivais e apresentações)? 10%, 20%, 30 %, 40%, 50%, 60%, 70%, 80%, 90%, 100%?*
7. *Você já foi vítima do balaio de alguém? Se sim, pode contar essa experiência?*
8. *Você já passou balaio em alguém? Se sim, pode nos contar?*
9. *Quando o repentista canta feito você acha que ele se sente um pouco envergonhado dos colegas, do público? A interpretação fica menos espontânea ou igual a interpretação do improviso?.*

Nas entrevistas realizadas, Raimundo Adriano posiciona-se a favor de “cantar feito”, condicionando a sua defesa a determinadas situações, quando afirma: *Sou a favor de quem canta feito, dependendo de com quem e do ambiente*. A condição apontada por Raimundo, restringindo a prática a determinadas situações, não ameniza a contundência da sua defesa, uma vez que a própria pergunta sugere um posicionamento contra ou a favor. Nogueira Netto, por outro lado, mostra-se enfaticamente representante dos contrários à elaboração prévia do conteúdo poético, sendo este artifício admitido – como exceção cometida no começo da carreira –, mas condenado, ao mencionar que *o improviso é a marca registrada do cantador*. O jovem poeta ainda acrescenta a constatação de que *bons poetas que já cantaram noites quase inteiras no “balaio” apresentam insegurança e desconforto ao cantarem de improviso*. Zé Ferreira não deixa claro se já cantou ou o quanto cantou trabalhos feitos, mas, assim como Nogueira, aponta situações específicas de registro permanente, “gravações de CDs DVDs, programas de TV” entre outras, como justificativa para elaboração antecipada. Essas exceções consensuais apontam para o risco de uma tendência crescente da prática de apresentações previamente elaboradas, uma vez que a presença de equipamentos de gravação é algo cada vez mais comum nas cantorias, festivais, e apresentações temáticas, realizadas em eventos os mais variados, em que a cantoria pode versar sobre o tema do evento ou simplesmente representar um atrativo cultural. O tempo de apresentação também varia mais nessa modalidade de *performance*. Isso ocorre por causa do barateamento e a portabilidade desses dispositivos, o que possibilita o acesso da maioria das pessoas.

Outro detalhe sobre o qual os entrevistados concordam são as possíveis consequências da elaboração prévia, sobretudo no que diz respeito à repercussão negativa, caso o ouvinte descubra ou desconfie que algo não foi feito de improviso. Essa descoberta torna-se possível, seja através de gravações, seja por meio do acompanhamento do ouvinte a várias apresentações, quando se trata do tipo de repentista (ou repetista) descrito por Nogueira Netto: “vejo cantador repetindo “balaio” em duas ou três gravações ou repetindo numa gravação e cantando num pé-de-parede, isso para mim é preguiça poética e mancha a profissão”. Equacionar riscos e benefícios da prática do “cantar feito” não parece uma tarefa simples, conforme depõe Zé Ferreira: “não se nega o fato do “show”, mas tira do ouvinte sabedor a sensação produzida pelo improviso com raciocínio rápido.”

A agilidade na criação poética constitui um atrativo extremamente importante para manutenção da atividade dos repentistas. Nos desafios, muito comuns entre eles, a rapidez a que se refere Zé Ferreira faz toda a diferença. Raimundo Adriano atenua a ideia de competição no dia-dia dos repentistas e dá ênfase à *performance* por si mesma, alegando que *a elaboração prévia facilita*. Zé Ferreira menciona que tentar fazer parecer que está improvisando quando não está fere a questão ética e atinge a autoestima. Perguntados acerca do percentual de trabalhos prontos em vigência na *cantoria de repente*, há posicionamentos bem particulares, que remetem a realidades dos respectivos meios de atuação. Raimundo não generaliza; contabiliza um alto percentual – 80% – *em alguns cantadores*. Zé Ferreira faz um julgamento mais amplo e sugere 5% no geral, creditando, no entanto, aos amadores maior participação nesse número. Nogueira não arrisca percentagem, sugere apenas *mesclar as situações*. Os três repentistas admitem ter sido vítimas de balaio e também assumem haver lançado mão desse recurso em situações específicas. Essas duas questões, no entanto, parecem causar desconforto aos entrevistados, notadamente por tratarem de tabus ainda mal resolvidos entre eles próprios.

Em relação à timidez que o “cantar feito” pode causar nos repentistas, Raimundo menciona a alta responsabilidade de alguns como motivo de acanhamento, falta de espontaneidade. Zé Ferreira acredita que a diferença entre a apresentação pronta e a criada na hora chega a ser insignificante; ademais, a qualidade de uma compensa a emoção da outra. Nogueira, por sua vez, admite que o gesto fica mais tranquilo e as estrofes bem feitas, mas apenas nos casos em que o cantador perde a vergonha de cantar feito.

O repentista basco Jon Sarasua informa que o ato de cantar feito no país Basco é algo recorrente, porém condenado dentro e fora do universo *bertsolari*. Para ele, as pessoas que assistem a uma apresentação de um repentista, *o fazem esperando ouvir uma “performance” improvisada*. Também há, no país Basco, segundo Sarasua, mecanismos de controle e repercussão negativa para aqueles de quem se descobre elaboração prévia ou repetição. Os campeonatos nacionais, realizados a cada quatro anos, são um grande acontecimento e reúnem convidados internacionais para acompanharem a lisura do processo, além de cerca de quatorze mil ouvintes locais que ouvem atentamente.

As opiniões aqui expostas deixam claro que mesmo não sendo uma prática publicamente aceita a elaboração prévia e a repetição do texto poético apresentado oralmente pelos repentistas são uma realidade no universo da cantoria, mas em percentual pequeno e em situações específicas. E um dos fatores que possibilitam ao ouvinte a desconfiança ou a certeza dessa prática é o rebuscamento da composição, que imprime maiores traços da escrita formal. Ademais, os aparatos tecnológicos têm sido cada vez mais uma arma de combate à repetição, o que favorece diretamente aos verdadeiros repentistas. Ao mesmo tempo em que o ouvinte exige do poeta a melhor qualidade possível na sua *performance*, também cobra deste a transparência quanto ao processo de criação, exigindo implicitamente que tudo seja feito de improviso. Saber que por vezes esse acordo silenciosamente pactuado é quebrado cria um clima de frustração que pode minar a relação de confiança estabelecida entre o poeta-autor e o ouvinte coautor. Percebe-se, também, que o olhar dos *bertsolaris* e o seu público, no País Basco, parece ser o mesmo dos ouvintes e repentistas nordestinos, no que diz respeito à improvisação e a censura aos conteúdos prontos, sobretudo os repetidos. Isso permite afirmar que o que mais se espera de um repentista é exatamente o fator surpresa, a criatividade momentânea.

Os questionamentos levantados, seguidos das opiniões e relatos dos próprios repentistas, também evidenciam que nem tudo apresentado pelos repentistas é estritamente produzido no momento da apresentação. Há algumas estruturas prévias que conduzem a *performance*. Rima e métrica, que são formulários para o texto poético, figuram entre essas estruturas. O conteúdo, no entanto, oscila entre a criação momentânea e a preparação antecipada, sendo esta minoritária e assumida com ressalvas pelos que a utilizam. A escrita que interfere na oralidade dos repentistas vai além daquela escritura livresca que modifica as estruturas da oralidade primária; trata-se da elaboração prévia – que não prescinde, necessariamente, da codificação no papel – para memorização, com intuito de impressionar através da complexidade do texto poético, apresentado como improviso, condição imprescindível para produção do efeito pretendido. Apesar das temáticas repetirem-se, os contextos modificam-se e as cobranças intensificam-se, exigindo dos cantadores de repente a renovação constante da sua produção, mesmo que para públicos diferentes, pois o aparato tecnológico praticamente unifica as plateias na medida em que a ausência física não é mais motivo para a falta de acesso. Portanto, a interferência do que se pode rotular como repetista é

minoritária e a expressão que prevalece e mantém a atividade das cantorias de repente é a criatividade momentânea dos verdadeiros repentistas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer dessa pesquisa foi possível confirmar a hipótese de que a *cantoria de repente* molda-se às demandas sociais e se adapta às novas tecnologias. Contudo, o processo de adaptação não ocorre sem resistência. Nos encontros poéticos promovidos em grupos de *Whatsapp* e *Facebook* os repentistas profissionais preferem manter certa distância. A principal razão é o receio de serem confundidos com poetas amadores, perfil majoritário nos duelos virtuais. Também não concebem esses duelos como improviso, devido o tempo médio gasto para a composição de cada estrofe e a possibilidade de correção. O modelo de organização desses desafios virtuais são os festivais de repentistas; os nomes dados aos duelos fazem referência ao repente, a distribuição das modalidades, os critérios de julgamento e até a forma de aplaudir reiteram a imitação.

O surgimento das novas ferramentas de divulgação contribui para a fixação dos repentistas nos seus territórios e altera a relação entre estes e os ouvintes. Gradativamente, a presença física torna-se, por vezes, dispensável e pode ser substituída pelos aparelhos eletrônicos: o rádio, a televisão e os dispositivos conectados à internet. A atuação nos programas de rádio contribuiu decisivamente para reduzir a itinerância profissional dos repentistas.

O advento das redes sociais propaga as cantorias, apresentações e festivais e reproduzem, virtualmente, as pelejas, mantendo como base referencial os tradicionais festivais de repentistas. Por outro lado, os mesmos aparatos tecnológicos que ampliam as fronteiras de exposição do trabalho desses artistas tornam-se ferramentas de controle das suas atividades. Aparelhos portáteis gravam e transmitem as suas apresentações para outros dispositivos, estabelecendo uma rede de difusão sem limite geográfico.

Isso ocorre pela necessidade de reconhecimento profissional, manutenção dos espaços conquistados e enfrentamento à concorrência existente nos palcos e nos bastidores. Nesses ambientes, as disputas entre gerações escancaram a dimensão da disputa pelos espaços de atuação. Os nomes consagrados pelo público da cantoria resistem à inserção de novos concorrentes no mercado da cantoria.

As estruturas de construção poética dos repentistas são ativados pela memória durante a *performance*. Esse conhecimento técnico possibilita a previsão da rima final

em modalidades nas quais cada estrofe é composta pelos dois repentistas. Nesse contexto, constatou-se que prevalece a postura competitiva entre as duplas e as atitudes colaborativas ocorrem raramente. Essa raridade é proporcional à existência de duplas fixas, nas quais cada repentista imprime o esforço necessário para não atrapalhar o desfecho do parceiro.

A partir da inserção dessas tecnologias, não há apenas a memória dos ouvintes para perpetuar as estrofes antológicas dos repentistas, a memória eletrônica, com grande capacidade de armazenamento, arquiva o acervo poético, para recuperação posterior. Esse arquivamento eletrônico também possibilita ao ouvinte o rastreamento dos conteúdos arquivados, como forma de fiscalizar possíveis repetições de conteúdos apresentados anteriormente. Repetir o texto poético fere o *código de ética* implicitamente estabelecido entre repentistas e ouvintes de cantorias. Essa prática, no entanto, não constitui uma regra na cantoria; e a incidência de repetistas não chega a macular a imagem dessa manifestação cuja característica principal é a improvisação.

Na *performance* do improviso, o corpo representa uma linguagem complementar ao texto poético. Esse corpo repentista tensiona-se antes e durante a improvisação, denuncia a insegurança na competição e reflete a pressão da autocensura, da censura dos outros repentistas e dos ouvintes. Também complementa a poeticidade do conteúdo apresentado ao reforçá-lo com gestos. É a censura interna, dos próprios colegas, a que mais interfere na postura desses poetas repentistas e na construção das suas identidades. Os olhares próximos, somados ao amplo conjunto de outras experiências vivenciadas, moldam suas personalidades e constroem traços identitários muito distintos. Na construção da “imagem de si” dos repentistas, há perfis humildes, introvertidos, extrovertidos e arrogantes.

Conclui-se, portanto, que a *cantoria de repente* é composta por sujeitos diferentes e regras bem definidas; mantém a capacidade de adaptação às novas demandas e a sua principal característica é o desafio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Átila; SOBRINHO, José Alves. **Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada**. V. I. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba/Editora Universitária, 1978.
- ARAÚJO, João Mauro Barreto de. **Voz, Viola e Desafio**: experiências de repentistas e amantes da cantoria nordestina. (Dissertação de Mestrado). São Paulo, 2010.
- AYALA, Maria Ignez Novais. **No arranco do grito**: aspectos da cantoria nordestina. São Paulo: Ática, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, 1).
- BORNHEIM, Gerd. **O conceito de tradição**. BORNHEIM, Gerd et al **Cultura brasileira**: tradição e contradição. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 13-30
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- CARVALHO, Nadja de Maria. **A cantoria continua de pé (de parede)**: estudo sobre as formas de produção da poesia repentista nordestina. Dissertação de mestrado em sociologia. UFPB, 1991.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 3. ed. Rio de Janeiro: Eduouro, 1972.
- _____. **Literatura Oral no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.
- _____. **Vaqueiros e Cantadores**. São Paulo: Global, 2005.
- COUTINHO FILHO, F. **Violas e repentes**: repentes populares, em prosa e verso; pesquisas folclóricas no Nordeste brasileiro. Rio de Janeiro; Leitura/Brasília; Instituto Nacional do Livro, 1972.
- CROOK, Larry. 2005. **Brazilian Music**: northeastern traditions and heartbeat of a modern nation. Santa Barbara – CA / Denver – CO / Oxford; ABC-Clio.
- DA SILVA, Andréa Betânia. **Entre pés-de-parede e festivais**: rota(s) das poéticas orais na cantoria de improviso no Brasil. 801f. 2014. (Tese de Doutorado). Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos, Universidade Federal da Bahia; École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Salvador/ Nanterre, 2014.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: formas e indeterminações nas poéticas contemporâneas. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1969.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____. **A Ordem do Discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 13. ed. Tradução Laura F. A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 2006.

_____. **Poder e saber**. In: Foucault, Michael. **Ditos e escritos**: estratégia, poder-saber. (vol. IV). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. [on line]. Coletivo Sabotagem: 1996. Disponível em: <http://www.sabotagem.revolt.org>. Acesso em: 16/06/2017.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 7. ed. São Paulo: Editora DP&A, 2002.

HAVELOCK, Eric. **A Equação Oralidade- Cultura Escrita**: uma Fórmula para a Mente Moderna”. In: David OLSON e Nancy TORRANCE, Cultura, Escrita e Oralidade. São Paulo, Ática, 1995.

_____. **Prefácio a Platão**. Campinas: Papirus, 1997.

KANDEL, Eric. R. **Em busca da memória**: o nascimento de uma nova ciência da mente. São Paulo. Companhia das letras. 2009.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Tradução Mara Sophia Zanotto. São Paulo: EDUC, 2002.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Tradução Fábio dos Santos Creder Lopes. 3.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

LE GOFF, Jaques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

LINHARES, Francisco; BATISTA, Otacílio. **Antologia ilustrada dos cantadores**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1976.

MAINGUENEAU, D. “**Ethos, cenografia, incorporação**”. In: AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2005.

MÉSZÁROS, István. **O poder da ideologia**. São Paulo. Boitempo Editorial, 2004.

MOITA LOPES, Luiz Paulo. **Identidades fragmentadas**: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula. Campinas, Mercado de Letras, 2002.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**. São Paulo: Papirus, 1998.

RAMALHO, Elba B. **Cantoria Nordestina**: um novo enredo para o metro cantado. (Tese Professor Titular). Fortaleza; Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, 2001.

RICOEUR, Paul. **Philosophie de la volonté 1**. Le volontaire et l'involontaire, Paris, Aubier, 1988.

ROUGIER, Thierry. **Les cantadores, poètes improvisateurs de la cantoria**: une tradition en mouvement dans le Nordeste brésilien. (*Tese de Doutorado*). Université de Bordeaux 2, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. **Da cultura das mídias à cibercultura**: o advento do pós-humano. Revista FAMECOS • Porto Alegre • nº 22 • dezembro 2003.

SANTOS, B. de S. (2001) **Pela mão de Alice**. O social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. **Memória das vozes**: cantoria, romanceiro e cordel. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

SAUTCHUK, João Miguel. **A poética do improviso**: prática e habilidade do repente nordestino. (Tese de Doutorado). Brasília; Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia, 2009.

SCHNEUWLY, Bernard; DOLZ, Joaquim. **Gêneros orais e escritos na escola**. Tradução e organização de Roxane Rojo. Campinas: Mercado de Letras, 2004.

SILVA, Josivaldo Custódio da. **Pérolas da cantoria do repente em São José do Egito no Vale do Pajeú**: memória e produção cultural. João Pessoa, 2011.

SOLER, Luís. **As raízes árabes na tradição poético musical do sertão nordestino**. Recife: Ed. UFPE, 1978.

STRAUSS, A. L. **Espelho e máscaras**. São Paulo: EDUSP, 1999.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 5. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2004.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Ethics in the sung duels of north-eastern Brazil**: collective memory and contemporary practice. Disponível em <<http://www.jstor.org/pss/3060790>>. Acesso em 25 set. 2016.

VALENÇA, Bernardo. **POESIA**: Tradição que se perpetua às margens do Pajeú. IN: **CONTINENTE**. Revista Continente, n. 105, set. Recife: 2009, p. 47-51.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec; Educ (PUC-SP), 1997.

_____. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.