

CONHEÇA COMO A CANTORIA CONSEGUIU CHEGAR À CAPITAL PAULISTA

Capítulo 1

A presença dos cantadores na metrópole paulistana e algumas considerações sobre o repente

1 – Retrospecto histórico do repente em São Paulo

A vinda das populações nordestinas para a capital paulista acompanhou o crescimento urbano de São Paulo ao longo do século XX. Porém, foi a partir da década de 50 que esta migração assumiu maiores proporções, com o aumento da oferta de empregos decorrente do processo de industrialização.¹

Foi também nesta época que chegaram os primeiros cantadores à capital paulista, que, da mesma forma que seus “conterrâneos”, buscavam melhores oportunidades de trabalho, expulsos de suas localidades pela precária situação de subsistência e pela falta de condições de trabalho causada pela seca.

O ponto de chegada era a estação rodoviária, que nesta época ainda se localizava no Brás, bairro onde predominavam inicialmente migrantes italianos. Devido ao aumento da circulação de comunidades nordestinas, este foi o local do início da manifestação de suas práticas culturais. Alguns bares dessa região tornaram-se palco das apresentações dos repentistas de viola.

Os ambientes eram freqüentados tanto por pessoas de baixa renda como também por grupos de ladrões e assaltantes, o que resultava em um ponto bastante visado pela polícia. Isto causava vários atritos dos policiais com cantadores nordestinos, confundidos com aqueles que “vadiavam” no local. Algumas vezes, os repentistas tiveram a proteção dos proprietários dos bares, como conta o depoimento de Iolanda Pontes, dona do Bar e Lanches Aeroporto dos Nordestinos:

E então muitas vezes chegava a polícia e quando encostavam a viatura, para prender os cantadores, então nós já sabíamos. Nós chamávamos os cantadores e eles entravam dentro do bar, ficavam lavando louça, ficavam varrendo o bar e então dizíamos que eles eram funcionários, não é? Guardávamos as violas deles, não é? Uma certa ocasião, um cantador nosso foi preso. Aí eu fui lá na delegacia e tiramos o cantador e fizemos o delegado compreender que o cantador não é vagabundo. Ele vive de poesia. Quer dizer que é a mesma coisa que um advogado, médico que tem seu pergaminho (...) De maneira que nós fazíamos isso. Dávamos aquele apoio moral ao cantador e toda a vida eu gostei de cantoria.²

O aumento da perseguição policial aos cantadores nordestinos fez com que Marcos Cavalcanti de Albuquerque, conhecido como Venâncio, um dos repentistas pioneiros em São Paulo, decidisse criar uma associação que reconhecesse em cartório o trabalho dos poetas nordestinos. No início de 1970 foi fundada a Associação de Repentistas, Poetas e Folcloristas do Brasil – a ARPOFOB – com o objetivo de legalizar a atividade dos violeiros em São Paulo. Desta forma, passaram a integrar a associação não só os poetas, mas também representantes do público interessado na cantoria. A entidade, com intuito de ajudar a livrar muitos cantadores da prisão por meio da oficialização de seu trabalho, incluiu os repentistas na categoria de “músicos práticos” no Conselho Federal da Ordem dos Músicos do Brasil, em 1972. Havia também a divulgação do jornal *Folha Nordestina*, que começou a circular em 1974, trazendo informações que interessavam à comunidade migrante. Todo esse esforço visava a garantir aos repentistas melhores condições de trabalho, em resposta aos problemas com a polícia e autoridades locais.³ Porém, no começo da década de 80, com a morte de Venâncio, a ARPOFOB foi se desarticulando até o seu fechamento, alguns meses depois do falecimento de seu fundador.

Já no período entre 1966 e 1967, Venâncio havia conquistado um espaço nas rádios com o programa *No pé da cajariana*, que tinha grande audiência entre os nordestinos. O programa proporcionou uma ampliação do público das cantorias, o que favoreceu o aumento das apresentações dos cantadores em residências e em novos pontos pela cidade. Entretanto, até o final da década de 70, o Brás continuava a ser o principal local de encontro do público das cantorias.

Além das rádios, os cantadores também se empenhavam na tentativa de acesso às gravadoras de São Paulo. Com muita dificuldade, Zé Luís e Paulo Barbosa conseguiram gravar um LP nos estúdios da CBS em 1971, disco que foi criticado pelos cantadores como sendo de baixa qualidade poética.⁴ Isto provavelmente se deu pela *artificialidade* das gravações em estúdio e pelo estranhamento da performance sem a resposta do público. As experiências pioneiras dos violeiros em estúdio foram realizadas de improviso, sendo freqüente, desse modo, o registro de titubeios e de falhas.

Os trabalhos posteriores foram tratados com mais cuidado, com poemas preparados previamente por escrito, a fim de se evitar falhas momentâneas, que teriam o seu registro sonoro perpetuado ao longo do tempo. Não obstante, um outro fator entrou em questão: neste período o governo ditatorial militar impôs o escrutínio da censura nas produções discográficas brasileiras, o que exigia que todas as letras das composições gravadas passassem pelo crivo do censor, em busca de referências contrárias à ideologia da ditadura militar. Entretanto, após a “abertura democrática”, os cantadores continuaram a compor por escrito os poemas que seriam gravados, devido à preocupação estética citada e à necessidade de otimizar o tempo gasto nos estúdios.

O crescimento do consumo dos discos dos cantadores entre o público nordestino fez com que as gravações se tornassem um pouco mais freqüentes, até com outras gravadoras, interessadas no mercado consumidor de um material fonográfico de baixo custo de produção.

Com a conquista de novos meios de difusão, por meio do rádio e dos discos, a cantoria em São Paulo foi sedimentando novas platéias na metrópole. De acordo com o depoimento de Sebastião Marinho, o trabalho com o repente, ao longo da década de 70, ia se espalhando por outros setores onde houvesse novos ambientes, distintos daqueles visados pela polícia e pelos ladrões, que configuravam um ambiente desfavorável para a apresentação dos poetas.⁵

Em 1979, a dupla Sebastião Marinho e João Quindíngues, dois dos cantadores que tinham um trabalho constante no Brás, decidiram buscar novos locais para se apresentarem. Este movimento, que teve muitos outros seguidores, possibilitou o contato com novos espectadores, incluindo um número maior de famílias de nordestinos, universitários e intelectuais que ajudavam a formar um outro contexto para a poética dos repentistas. Inicialmente, surgiram três pontos para a apresentação dos cantadores: o Ice & Hot Lanches e Drink's, na Rua Augusta; o Bar do Kung, na Rua das Palmeiras; e o Restaurante Baião de Dois, na Rua Rocha.

Os dois primeiros bares tinham como cantadores fixos a dupla João Quindíngues e Sebastião Marinho. A dupla apresentava-se aos sábados à noite no bar da Rua Augusta, conhecido como Bar do Gaúcho. Lá, os cantadores conseguiam contribuições para a “bandeja”⁶ nunca antes arrecadada em apresentações no Brás. O público era formado pelas famílias dos freqüentadores, o que marcava a distinção com os bares do Brás, onde os ouvintes eram predominantemente do sexo masculino. Além da dupla, participavam também outros cantadores que estivessem presentes, selecionados pela dupla fixa. O bar manteve a cantoria por aproximadamente três anos.

Aos domingos à noite, a mesma dupla apresentava-se no Bar do Kung, situado na Rua das Palmeiras, cujo proprietário era descendente de japoneses. O local era mais freqüentado por trabalhadores de uma obra do metrô próxima ao bar, mas não tinha o prestígio do estabelecimento da Rua Augusta. O lugar foi utilizado por Sebastião Marinho pela proximidade em relação ao prédio onde trabalhava como zelador. Segundo o cantor, não se tratava de um bom espaço para a cantoria.

Já o restaurante Baião de Dois, situado na Rua Rocha, no bairro do Bexiga, apresentava um contexto distinto desses dois bares. Os proprietários eram interessados em atrair pessoas pelo caráter “pitoresco” do Nordeste, por meio de decorações e comidas “típicas”. Não se tratava de um ambiente *popular* de freqüência propriamente nordestina, mas de um ponto inserido no roteiro turístico de São Paulo. Lá, as apresentações dos cantadores eram intercaladas com músicas de MPB. Os repentistas contratados eram o jovem recém chegado Lourinaldo Vitorino e o veterano Januário Gonçalves, que recebiam um cachê fixo do restaurante, mas não dispensavam as contribuições à bandeja.

Outros pontos pela metrópole foram procurados pelos muitos repentistas que residiam em São Paulo, como os bairros da Freguesia do Ó, da Móoca, da Vila Mazzei, além de cidades da região metropolitana, como Santo André e Osasco. Aqueles que resolveram buscar espaços públicos abertos, como praças, estabeleciam seus trabalhos nas imediações do centro de São Paulo. As apresentações nas ruas não eram bem vistas pelos poetas que já haviam consolidado trabalho em estabelecimentos comerciais.⁷ Entretanto, quando a situação nos bares e restaurantes não era favorável à cantoria, os poetas não hesitavam em procurar o público das ruas, principalmente aqueles poetas que não tinham outros locais de trabalho fixado periodicamente.

É importante ressaltar que, nessa época, praticamente nenhum repentista em São Paulo vivia apenas da cantoria, ou seja, quase todos se ocupavam com algum outro serviço para garantir os seus ganhos. Atualmente, alguns poucos cantadores conseguem viver da poesia, por meio de shows, apresentações, cantorias e festivais. A grande maioria dos poetas ainda tem outra fonte de remuneração fora daquela proveniente do trabalho poético.

No final da década de 70 e no início da seguinte, alguns cantadores conseguiram apresentações patrocinadas pela Secretaria de Turismo de São Paulo. Sebastião Marinho atuou junto a esse órgão da prefeitura desde 1982, até o governo Collor, quando o projeto foi extinto. Mesmo assim as apresentações em bares e residências foram se proliferando pela região metropolitana, sempre em contato com comunidades de migrantes nordestinos.

Além destas apresentações, a metrópole passou a entrar no circuito dos festivais de cantadores.

A partir da década de 70, o governo militar incentivou eventos de divulgação da cultura popular a fim de que participassem do projeto de exaltação dos valores “verdadeiramente” nacionais, obviamente guiado pela ideologia de dominação ditatorial.⁸ Os militares consideraram ser necessário domesticar as manifestações populares, com o objetivo de se evitar movimentos esquerdistas, como os projetos militante-culturais do Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), dos anos 60, que enxergava na cultura popular uma possibilidade de reafirmação da “autenticidade” nacional e de conscientização política do “povo”. Deste modo, os governos locais passaram a patrocinar os festivais e congressos de repentistas em algumas cidades do país e do Nordeste, região que a partir dessa década foi palco de eventos de periodicidade anual. Desde então, quase todas as competições, sobretudo no Nordeste e em Brasília, apresentam fortes vínculos estabelecidos com políticos locais, seus principais agentes financiadores até os dias atuais.

Na grande São Paulo, segundo consta⁹, os festivais tiveram maior freqüência na década de 80 – alguns deles com poucas duplas que trabalhavam em São Paulo e outros envolvendo um número grande de cantadores, incluindo os mais famosos, residentes no Nordeste. Grande parte das competições era patrocinada por empresas privadas, que não garantiam a continuidade dos projetos nos anos subseqüentes, tal qual aqueles realizados com verbas públicas. Isto, talvez, seja um das principais causas da inexistência de competições periódicas em São Paulo até o final da década de 90.

Um dos festivais da década de 80, que reuniu um dos maiores auditórios até então vistos, realizou-se no dia 1º de maio de 1988, patrocinado pela empresa Metal Leve e pela prefeitura de Taboão da Serra. Segundo o cantor Sebastião Marinho, a competição contou com 10 duplas de repentistas, formadas por aqueles que moravam em São Paulo e por convidados de fora.

Um de seus participantes, o próprio Sebastião Marinho, sentia a necessidade de se criar uma associação que pudesse organizar melhor o trabalho do repente na capital paulista. Desde a extinção da ARPOFOB, os poetas nordestinos não contavam com nenhuma organização oficial¹⁰. Desta forma, Sebastião, apoiado por cantadores, decidiu fundar, no mesmo dia deste festival, a União dos Cantadores Repentistas e Apologistas¹¹ do Nordeste – a UCRAN -, que passou a coordenar alguns dos muitos festivais posteriores. Além das competições, a entidade, com sede no bairro Liberdade, servia de local para apresentações das duplas nos finais de semana.

Por meio da UCRAN, os repentistas conquistaram mais um espaço para suas apresentações nos finais de semana, agendadas previamente. Segundo o presidente da associação, Sebastião Marinho, existem, atualmente, pouco mais de 200 associados, além dos mais de 1.000 cantadores que registraram sua participação no local.

De acordo com o seu estatuto¹², a associação tem como objetivos principais “estudar, coordenar e elaborar os planos relacionados com Cantadores Repentistas e Apologistas, estimulando os associados na melhor formação moral, artística e intelectual. Promover cursos de ensino, formação e qualificação profissional, festivais, conferências e congressos a fim de estimular nossa cultura”.

De fato, a UCRAN organiza eventos, como competições, encontros, e cantorias, nos quais a reunião de repentistas e componentes de seu público, sempre em um ambiente de confraternização de “conterrâneos”, instiga discussões sobre a situação do repente em São Paulo. Às vezes, a associação também se encarrega de intermediar os contratos dos cantadores para shows em praças públicas, organizados pelas prefeituras, além de acordos para comerciais de televisão e apresentações promovidas por empresas privadas.

Mesmo que os objetivos da entidade sejam o apoio e a representação dos cantadores em São Paulo, os seus dirigentes afirmam que os poetas operam de forma atomizada, não havendo, em geral, muito interesse por parte dos repentistas na organização da classe profissional. Somente os apologistas filiados e alguns poucos cantadores se dispõem a contribuir com os R\$ 8,00 da mensalidade, montante que serviria para pagar o aluguel e as contas de água e luz da casa, localizada na R. Teixeira Leite, no bairro da Liberdade. E apesar de haver eleições a cada dois anos, a diretoria da UCRAN é a mesma desde a sua fundação em 1988, já que ninguém mais se dispõe a assumir a sua coordenação. Os cantadores que criticam a entidade afirmam que ela não tem feito muito pela cantoria, mas, mesmo assumindo sua autonomia, permanecem todos filiados à associação e participam de algumas de suas atividades. Desta forma, Sebastião Marinho, que não recebe apoio financeiro de nenhum órgão político para as despesas da UCRAN, ao contrário de muitas associações de repentistas do Nordeste e de Brasília, arca com todos os seus encargos e com a responsabilidade da direção da associação, cuja continuidade é sempre duvidosa, apesar das constantes cantorias nos finais de semana e de eventuais festivais.

Sebastião Marinho tem um projeto, ainda não posto em prática, de ensino da poética do repente, destinado aos aspirantes que queiram iniciar-se na cantoria, incluindo jovens e mulheres. O presidente da associação demonstra interesse em incentivar a maior participação de possíveis poetisas, já que esta atividade conta apenas com um pequeno número de pessoas do sexo feminino, como as veteranas Mocinha de Passira, Minervina Ferreira e Maria da Soledade, além da jovem Luzivan Matias, sobrinha de Minervina, que reside em São Paulo. A atuação das mulheres como cantadoras ainda é motivo de preconceito inconsciente de muitas pessoas, que consideram este ofício mais apropriado aos homens. Mesmo havendo estas poetisas, que atuam de forma convincente nas cantorias, sua participação em festivais ainda é rara, situação que tende a se modificar¹³.

Todavia, a idéia de uma instrução poética sistematizada *didaticamente* é ridicularizada por alguns cantadores e apologistas. Eles me disseram que um *curso* para o ensino do repente não teria cabimento, pois o aprendizado se constitui a partir do empenho individual da pessoa que sente possuir o dom do improviso, por meio de um contato, via de regra desde os tempos de criança, com cantorias, época em que são travados os primeiros desafios entre os amigos de infância. O processo de aprimoramento de suas primeiras participações nestes eventos não deixa de

incluir *derrotas* ou demonstrações de competência inferior em relação aos cantadores que lhe cedem uma oportunidade, situações que podem tanto estimular o aperfeiçoamento poético como provocar a desistência de aspirantes à profissão de repentista. Contudo, muitos dos aprendizes que conseguem estabelecer amizade com poetas mais experientes da sua região recebem, freqüentemente, valiosos *truques* e dicas que propiciarão um melhor desempenho futuro¹⁴, o que não deixa de ser uma forma de ensino, ainda que não sistematizado.

Mesmo que a idéia de ensino dirigido possa parecer esdrúxula para muitos do meio do repente, a intenção de Sebastião Marinho é de incentivar o surgimento de novos repentistas, pelo fato de isto ocorrer com menor freqüência do que o falecimento de importantes cantadores mais velhos. Porém, resta saber se tal iniciativa realmente teria efeito.¹⁵

1.1 – Rádio, TV e CDs

Outro ponto de importância para o repente é a rádio Atual AM 1370 kHz - voltada para o público nordestino de São Paulo. Fundada em 15 de novembro de 1990 por José de Abreu, a Atual teve como objetivo oferecer um espaço para o nordestino que trabalha nas fábricas e na construção civil. A emissora ganhou notoriedade nacional quando, em 1993, um grupo neonazista de São Paulo pichou o prédio da emissora com mensagens ameaçadoras. A partir de então, a Atual obteve uma grande expressão na mídia, inclusive internacional, o que contribuiu para o aumento de sua audiência, que já era grande, segundo uma das coordenadoras da rádio.¹⁶ Em 1991, fundou-se o Centro de Tradições Nordestinas (CTN), local de reunião da comunidade nordestina em São Paulo, localizado ao lado da estação radiofônica, onde é possível encontrar comida e música nordestinas. Além de folhetos¹⁷ à venda, eram comuns performances dos poetas populares, que apresentavam repentes e cocos de emboladas, juntamente com outras apresentações de grupos de forró.

Na década de 90, o fundador da rádio, José de Abreu, elegeu-se deputado estadual por São Paulo, e desde então muitos dos programas de rádio destinados aos repentistas foram sendo extintos. O único programa que ainda destina parte de sua programação para o repente é o do repentista Coriolano Sérgio (programa *Alô sertão*¹⁸), que conta com a participação de Sebastião Marinho. O programa vai ao ar todas as madrugadas, de 3h00 às 6h00 da manhã, e, devido ao péssimo horário da sua transmissão, a apresentação do repente fica praticamente restrita à reprodução de gravações de discos e de CDs, ao contrário de alguns programas que havia nos anos anteriores, como o do compositor e produtor musical Téo Azevedo, que também contavam com a performance ao vivo dos cantadores. O palco do CTN, onde muitos cantadores tinham oportunidade de divulgar seu trabalho, atualmente é apenas destinado aos músicos de forró produzidos pela gravadora da Atual. Os repentistas acusam o fundador da emissora de se mostrar interessado pela cantoria unicamente com finalidades políticas, já que, depois de eleito deputado estadual, o espaço para a divulgação do repente foi praticamente extinto.

Existem outras emissoras, de maior e de menor alcance, que também destinam uma parte da sua programação ao repente, como as rádios Conquista, NCB, Capital (programa *São Paulo, Capital Nordeste*, sob o comando do jornalista e escritor Assis Ângelo) e Bandeirantes. Há muitas outras emissoras comunitárias, ou mesmo *piratas*, de menor amplitude de transmissão, que têm reservado um bom espaço para a reprodução de gravações dos cantadores, ainda que a sua difusão esteja restrita aos bairros onde são sediadas.

Além das rádios, os repentistas também costumam aparecer, eventualmente, em comerciais e em programas de televisão¹⁹. Na maioria das vezes, são participações breves em programas de auditório e reportagens de telejornais, nas quais os poetas apenas dão uma rápida mostra de seu trabalho para um público leigo.

Se o espaço de divulgação do repente nesses grandes meios de comunicação não é satisfatório para os poetas, a possibilidade de registro em disco está mais facilitada. Com a modernização tecnológica dos equipamentos digitais, que barateou e facilitou a montagem de pequenos estúdios, os repentistas tiveram maior acesso às gravações de CDs. Desta forma, não é mais preciso esperar a boa vontade das grandes gravadoras para se gravar um disco, como acontecia em décadas anteriores. Hoje, muitos estúdios de menor porte oferecem seus serviços a preços mais razoáveis, dependendo do número de cópias requeridas – em geral, o custo de produção de 1.000 cópias varia entre R\$ 1.500,00 e R\$ 3.000,00. Além das produções independentes, surgiram pequenos selos, como o da UMES-CPC e o *Pequizeiro*, do radialista, músico e compositor Téo Azevedo, que dão conta de uma fatia das gravações realizadas em São Paulo.²⁰ Como foi dito anteriormente, os poemas gravados não são improvisados, e sim preparados previamente a fim de perpetuar o seu registro sonoro da melhor forma possível. Apenas os CDs gravados de congressos e campeonatos contam com a composição ao vivo. Tanto as gravações em estúdio, como aquelas realizadas nos campeonatos, possuem uma boa aceitação de seu público consumidor. Porém, estes produtos têm sua distribuição destinada às lojas específicas, ficando quase restritos a um número de cópias reduzido, que são em grande parte vendidas pelos próprios poetas.

Este acesso tecnológico não deixa de trazer formatações, como, por exemplo, a restrição do tempo de cada faixa da gravação entre três e cinco minutos, tempo padrão das composições imposto pela indústria fonográfica. Importa ressaltar que a mesma restrição de tempo também ocorre nas competições de repentistas, nas quais os poetas têm apenas poucos minutos para tentar compor boas estrofes, talvez pelo fato de estes eventos também serem, ocasionalmente, registrados em CD. Ou seja, os festivais estão submetidos também a uma formatação do tempo semelhante àquela exigida pela indústria musical.²¹

Em suas cantorias, os poetas costumam vender fitas cassete, CDs, e fitas de vídeo, que registram gravações em estúdio, competições e cantorias pés-de-parede. Muitos apologistas possuem um acervo destes arquivos de áudio e de vídeo, que possibilitam a memorização de trechos das composições, além da constatação de eventuais erros cometidos nos versos improvisados, no caso dos registros de cantorias e das competições. Este material também é muito útil para o aprimoramento dos próprios cantadores, que por meio do registro podem reprisar algum evento e acompanhar as composições de modo mais analítico, o que auxilia tanto na correção de possíveis falhas como na retenção de trechos de improvisos considerados bons.

1.2 – Congressos e campeonatos

Em 1994, houve um congresso de repentistas na rádio Atual que contou também com a participação do coco de embolada, de declamações de folhetos e do aboio (composições poéticas intercaladas por longas toadas apenas solfejadas que terminam com expressões como “ê boi” e “ê boiada”). Apenas os poetas residentes na metrópole paulistana participaram do evento, que se estendeu por aproximadamente 8 domingos. É tido pelos cantadores e apologistas como um importante evento, ainda que com repercussão restrita aos programas da rádio Atual, que conseguiu dar sinais de que havia condições de se organizar congressos de maior porte em São Paulo.

Contudo, foi a União Municipal dos Estudantes Secundaristas (UMES), juntamente com o Centro Popular de Cultura (CPC)²², que propiciou a maior *publicidade* do repente na metrópole paulistana. As entidades desenvolveram um projeto de promoção de campeonatos de repentistas, que teve o seu início em 1997.

Vejamos os trechos de algumas reportagens, nas quais se pode constatar a repetida surpresa dos jornalistas com relação à presença dos cantadores na metrópole. Essas e outras matérias estão transcritas e analisadas no Anexo 2.

Folha da Tarde, dia 02/03/1997: ***Primeiro campeonato nacional de repentistas acontece em SP. Cantadores vão se reunir na Bela Vista de abril a julho para descobrir novos talentos da tradicional manifestação artística nordestina.***

O nordeste vai baixar em São Paulo de abril a julho, com uma de suas mais tradicionais manifestações artísticas, a cantoria, durante o “Desafio do Repente – Primeiro Campeonato Brasileiro de Poetas Repentistas”, no Centro Popular de Cultura da União Municipal dos Estudantes Secundaristas (Umes).

Segundo um dos organizadores, o repentista Lourinaldo Vitorino, de 38 anos, o objetivo é possibilitar que novos talentos possam mostrar seus trabalhos.(...)

Outra relevância do campeonato, segundo Vitorino, é mostrar o avanço poético que o repente atingiu nos últimos anos.(...)

Hora do Povo, dia 15/04/1997: (...) "Sem dúvida, é muito importante a realização de um evento desse porte na terceira maior cidade do mundo, que é São Paulo. Importante, inclusive, pelo fato de os repentistas estarem agora fazendo 50 anos de presença marcante aqui na chamada terra da garoa".

(...) "É, aliás, uma ótima oportunidade para que esse tipo de arte seja descoberta pela estudantada, desejosa de conhecimentos. Vejo, desde já, o repentismo mais perto da universidade. Noto que é a hora do repente, da arte popular. Enfim, já é tempo de muita coisa boa ser descoberta no Brasil. Entendo que o próprio Brasil precisa ser descoberto, pelos brasileiros" (...) [depoimento do jornalista e escritor Assis Ângelo].

O Estado de São Paulo, dia 01/06/1997: *Paulistanos descobrem repentistas em torneio. Primeiro campeonato brasileiro chega à fase final e vem atraindo um grande número de pessoas interessadas em conhecer o canto popular nordestino, que ainda sofre preconceito.*

Estudantes, professores, músicos, artistas, empresários e profissionais liberais estão descobrindo, fascinados, uma arte popular em São Paulo. É o repente, uma disputa poética entre dois cantadores em que sobressaem o improviso, a inteligência, a gozação, o humor e muita criatividade. O 1º Campeonato Brasileiro de Poetas Repentistas chega agora à sua fase final conquistando a simpatia dos paulistanos.

(...) O estudante Lucas de Oliveira, de 16 anos, ficou surpreso com a criatividade dos trovadores modernos. "Essa manifestação é uma forma de se acabar de uma vez com o preconceito contra o nordestino", afirmou. "Toda cultura tem de se expandir", ressaltou.

(...) Assistir ao torneio tem fascinado o casal Lúcia Lima, psicóloga de 44 anos, e o administrador de empresas Carlos Hargreaves, de 46. "É completamente diferente do que se tem por aqui", afirmou Lúcia. "Amplia o conhecimento cultural ver essa arte que antes não tínhamos acesso", completou Hargreaves. (...)

Jornal da Tarde, dia 15/07/1997: *'Pavarotti dos sertões', o maior repentista do universo.*

Oliveira de Panelas foi o grande vencedor do 1º Campeonato Brasileiro de Poetas Repentistas, que terminou domingo no Memorial

O maior repentista do Brasil - e, portanto, do mundo na atualidade - nasceu em Panelas (PE), começou a cantar aos 12 anos, ganhou mais de 80 festivais e tornou-se conhecido como o "Pavarotti dos Sertões", por causa da voz de tenor.

O grande poeta cantador chama-se Oliveira Francisco de Melo, o Oliveira de Panelas, 50 anos, vencedor do 1º Campeonato Brasileiro de Poetas Repentistas. Na final do evento, que reuniu um público de 1,1 mil pessoas anteontem no Memorial da América Latina, ele bateu veteranos do repente, como o paraibano Sebastião da Silva e o pernambucano Valdir Teles, e revelações como o cearense Ismael Pereira.

(...) O 1º campeonato (...) conseguiu transformar em fenômeno pop o que antes era visto como manifestação folclórica.

Depois da final de anteontem no Memorial da América Latina, a MTV reuniu representantes do repente (Mocinha da Passira e Valdir Teles) e o rap (Pavilhão 9) para uma "jam session".

(...) O campeonato chegou a virar notícia internacional. A rede de TV BBC e o jornal *The Guardian*, da Inglaterra, fizeram reportagens sobre o evento. A jornalista Candance Piette, do *Guardian*, escreveu que o repente seria uma forma moderna de trovador e afirmou ao JT que "o repente é maior que o rap".

Folha de São Paulo, dia 16/07/1997: *Artistas de circo: de repentistas a concretistas*

Fui ver domingo passado, no Memorial da América Latina, a finalíssima do "Primeiro Campeonato Brasileiro de Poetas Repentistas", evento patrocinado pela União Municipal dos Estudantes Secundaristas (Umes), pelo Centro Popular de Cultura (CPC) e pela União dos Cantadores, Repentistas e Apologistas do Nordeste (Ucran).

(...) Fiquei maravilhado com a arte dos repentistas. Foi uma verdadeira aula de formas, de ritmos, de métrica, de rimas.

(...) Cada repentista tem de seguir as regras estritas de cada modalidade, sob pena de perder pontos no campeonato. É tudo complicadíssimo.

Claro que o intelectual branquelo, galeguinho, de venta fina e bom-de-bico, se espanta com tamanha sofisticação. Com a própria ignorância também. E com o próprio preconceito. (...)

Podemos, desta forma, perceber qual foi o impacto do evento entre os jornalistas e o novo público de paulistanos, o que ajudou a amenizar o preconceito em relação à presença dos nordestinos na metrópole, por meio da “descoberta” de uma de suas manifestações culturais. A divulgação elogiosa do vencedor das disputas de 97 – Oliveira de Panelas – demonstra a importância da referência dos jornais paulistanos como instância de consagração para seus leitores, sejam eles leigos ou familiarizados com o repente. Para muitos cantadores, competições de maior porte, envolvendo um maior número de participantes, embora representem uma boa maneira de divulgação do repente na metrópole, que acaba atraindo novos espectadores, não teriam tamanha legitimidade para a consagração do “melhor” cantor. As competições cedem apenas um curto espaço de tempo para o improviso, resultando uma situação de sorte e azar na qual vence o cantor mais agraciado pelo júri, a partir de avaliações que seguem o regulamento do campeonato. O melhor “teste” seriam, para eles, as cantorias de pé-de-parede, nas quais o tempo de duração é extenso, exigindo-se competência para satisfazer os espectadores, sempre em um clima de descontração.

Somente em 1999 foi realizado o segundo campeonato brasileiro, pois o CPC/UMES não havia recebido a verba necessária, proveniente do Ministério da Cultura, para o ano anterior. O primeiro campeonato brasileiro de 97, o único realizado somente com recursos financeiros da UMES, teve uma grande repercussão na mídia, que propiciou uma boa divulgação do repente nordestino para todo o país. Dentre todas as competições realizadas no país, os cantadores afirmam que os campeonatos dessa entidade seriam uma das que gozariam de maior prestígio, além de oferecerem as maiores premiações.

De acordo com o que foi apresentado, é possível perceber o alcance do repente nordestino na grande São Paulo. As cantorias de pé-de-parede, os shows organizados pelas prefeituras, o repente nas ruas, os festivais, a participação nos meios de comunicação e as apresentações em locais variados compõem os vários espaços para a poesia improvisada em um território, antes *estrangeiro*, agora parte importante da rota traçada pelos cantadores através de muitos pontos do país.

A presença dos repentistas nas grandes cidades pode indicar uma conquista de novos públicos, mas alguns poetas veteranos, como Sebastião Marinho e Azulão²³, não deixam de lamentar o afastamento do cantor em relação a sua comunidade *primeira*, em suas localidades natais, que o respeitava como um “mestre” único, insubstituível. Com a sua projeção nos grandes centros urbanos, o repentista estaria sujeito a uma *diluição* em meio a um grande número de artistas que mantém um contato mais distante e mais efêmero com diversas platéias. Entretanto, apesar da existência desse processo, o repente tem sido uma importante forma de reafirmação cultural da comunidade nordestina em São Paulo, que, sem dúvida, está submetida a influências culturais *exteriores*, inerentes a uma metrópole. Ainda que seja crítico com relação a esta situação, Sebastião afirma que “(...), hoje, São Paulo é um dos maiores centros da cantoria nordestina. Está melhor que no Nordeste. Tanto é prova, que a maioria dos cantadores, desses de nome mesmo que atuam lá, estão mais aqui do que lá, entendeu?”²⁴ Mesmo trabalhando intensamente no Nordeste, constatei que muitos dos famosos poetas, residentes naquela região, visitam São Paulo constantemente.

Apesar de a metrópole ser um importante palco para o repente, dificilmente ela conseguiria suscitar o aparecimento de novos cantadores nascidos ali. Dentro da comunidade migrante oriunda do interior de Estados nordestinos, apenas parte dos indivíduos mais velhos costuma manter contato assíduo com o repente; na maioria das vezes, seus filhos “paulistas” não demonstram nenhum interesse pelos cantadores. Ou seja, a identidade cultural dos seus descendentes estaria bastante *diluída* em meio às referências metropolitanas. Desta forma, não existe uma comunidade tão fortemente constituída e inter-relacionada que possibilitaria o surgimento de novas gerações de violeiros.

O fim do repente em São Paulo estaria próximo? Provavelmente, ainda não. No Nordeste, a hegemonia monopolizadora dos repentistas mais consagrados implica um processo de exclusão profissional de novos nomes ainda em fase de aprimoramento. A fim de levar adiante sua profissionalização, muitos jovens poetas saem de suas pequenas cidades em direção aos grandes centros urbanos

nordestinos dominados pelo grupo de elite, na tentativa conseguir algum espaço. Assim, São Paulo (e outras capitais, como Brasília e o Rio de Janeiro) continua a ser uma boa opção de trabalho poético para jovens cantadores desconhecidos.

2 – Aspectos do repente

2.1 – Sobre o improviso e o “balaio”

Como já foi dito, ainda que o repente seja fundamentado na improvisação, existem mecanismos mnemônicos que os auxiliam na composição de seus versos. Todavia, o limite da utilização do suporte da memória é motivo de grandes discussões infundáveis.

Acompanhemos o início do debate por meio do depoimento do cantador Sebastião Marinho:

Que eu ainda procuro cantar de improviso. Já os outros não. Os outros preparam 2, 3 baiões²⁵, tudo bem elaboradinho, achou pronto. Aí eles puxam aquele 1º baião pra convencer a turma que ele é um cantador grande. Que canta muito. Aí a turma “Ih, rapaz, o bicho é grande!”. Entende o negócio? É um trabalho, tudo elaborado. Aí do 2º [baião] em diante ele já ganhou o povo. (...) Um cara diz “Rapaz, por que a gente não prepara uns dois baiões pra gente abrir?”. Eu digo “Não!” Preparar baião? Chego lá, toco minha viola e explico a que vim, pra que vim, quem que sou. (...) Vou mostrar ao povo que estou cantando de improviso. “Não, mas é pra convencer o povo”. Aí é a tática dos de hoje. Não é meu caso não. Eu sou aquele cantador tradicional que tem que mostrar ao povo que estou cantando de improviso, viu?²⁶

O entrevistado está se referindo especificamente às cantorias de pé-de-parede, espécie de apresentação que será focalizada no próximo capítulo.

Sebastião defende a importância do improviso, assumindo uma postura que condena o artifício de versos decorados para impressionar a platéia. Ainda que prefira adotar um estilo formular para o início da cantoria, anunciando-se em versos – “explico a que vim, pra que vim, quem que sou” – e buscando interagir com o público, o repentista considera que decorar versos prontos, a fim de “convencer a turma que ele é grande”, infringe a proposta primordial da poética dos cantadores, que é a composição dos versos no momento em que estão sendo cantados. A este subterfúgio dá-se o nome de *balaio*.

O poeta João Cabelreira define o termo:

Balaio é escrever, decorar, pra cantar o decoro lá. Aí também não está cantando, ele está recitando. O que não entende da poesia pensa que ele está cantando, ele está recitando como se tivesse sido um cordel, porque pegou os versos decorados. E o outro é feito na hora.²⁷

Cabelreira compara os versos preparados previamente e decorados com a composição dos versos dos folhetos de cordel, pois o poeta tem condições de aprimorar seu trabalho por escrito, poupando-se da tarefa da composição improvisada. Ele chama a atenção para a sutileza do balaio, que só é percebido quando se conhece profundamente a poética e seus procedimentos.

Sebastião Marinho afirma que muitos dos repentistas consagrados recorrem eventualmente ao balaio, mas não deixam de ser bons no improviso dos versos. Ele nos dá pistas de como detectar os versos decorados:

Todos são grandes improvisadores, está entendendo? Agora, quando você vê uma dupla cantando sem titubear, a coisa tudo elaboradazinha, pode ficar tranquilo. Balainho pronto, ensaiado. Agora quando você vê pensando, demorando, se engasgando, aquilo é cantado de improviso, coitado.[risos] A mente humana (...) falha muito.²⁸

O repentista reconhece que falhas e uma pequena demora na composição dos versos fazem parte da criação improvisada. Contudo, o balaio, apesar de ser mal visto, de modo geral, pelos cantadores e pelos apologistas, é um recurso do qual até mesmo os grandes poetas improvisadores se apropriam, quando querem impressionar o público. Algumas pessoas inclusive polemizam a questão, valorizando a composição dos versos por meio da escrita:

Isso é capricho mesmo. Justamente porque esse trabalho, essa assistência, tá preparando essa bagagem para que, em qualquer canto que ele cair, se sair bem.²⁹

Lorival Ramalho, considerado um dos maiores apologistas do Nordeste, defende a escrita como forma de cuidar melhor da qualidade dos versos, ultrapassando os usos de assuntos e de expressões poéticas desgastados ou considerados, por ele, menos valorosos. Este recurso também é utilizado como mostra de conhecimentos variados, provenientes da bagagem de leitura dos cantadores. Por ser valorizada, a *erudição* do cantador acaba por legitimar o balaio, ainda que o recurso seja abertamente criticado por parte dos repentistas que entrevistei. Pode-se observar que a poesia oral nordestina vale-se, cada vez mais, do suporte escrito, devendo ser entendida como uma produção híbrida entre a oralidade e a cultura escrita.

Outros poetas ressaltam que o artifício da preparação prévia não é uma exclusividade dos poetas consagrados, assegurando que seu uso é generalizado:

Existe o preparo! Tem que ter o preparo! (...) Todo ser humano não tem a sua defesa? Então é aquela velha história. Se eu vou cantar mais um cara não sei de onde e eu sei que ele é bom, eu tenho que preparar alguma coisa em algum estilo, está entendendo? Por exemplo, eu vou cantar mais um cara e nessa cantoria eu sei que apologistas gostam por exemplo de um *Galope à beira-mar*³⁰. Claro que ele vai pedir um assunto que eu não adivinhe qual é o assunto. Mas se eu não preparo o *Galope* todo eu preparo umas caídas que já me ajudam. Em assuntos variados, claro. (...) Só faz é enriquecer, rapaz! Uma coisa boa é você ir pra luta preparado. Senão 100%, mas pelo menos 50. Os outros 50 você tira no fogo da coisa, no calor da coisa, né? E eu digo a você que os outros repentistas, de uma outra geração, não brinque não que eles são preparados também. Eles podem até usar esse termo “Não, eu não canto balaio”, que nós chamamos no linguajar da cantoria o decoreba, né? Mas não brinque não que todos, todos tem seu preparo. Essa é a verdade.³¹

O poeta Neildo Rodrigues expressa claramente que o balaio representa também uma defesa contra a possibilidade de se deparar com versos preparados pelo outro cantador da dupla, em caso de desafio ou de modalidades mais complexas. Ele considera que o bom repentista deve estar munido de “caídas” ou “quedas” – conjuntos de versos finais das estrofes – sobre uma diversidade de assuntos. Mas isto não quer dizer que se prepare todo um baião, mas apenas parte do que é apresentado, já que o restante deve adequar-se a mecanismos poéticos e performáticos que exigem a improvisação, como a “deixa” e a continuidade temática do diálogo.

Ademais, o “trabalho” prévio não é uma novidade dos dias de hoje na prática dos cantadores. Os estudos dos folcloristas ao longo do século XX já indicavam que os cantadores em desafio carregavam consigo trunfos para subjugar o adversário. Nos estudos de Luís da Câmara Cascudo, de Francisco Coutinho e de Sebastião Nunes Batista estão presentes passagens em que o uso de uma estrofe sobre conhecimentos específicos consegue *desmontar* o repentista oponente. Francisco Romano Caluete, conhecido como Romano do Teixeira ou Romano da Mãe D’Água, fez o ex-escravo Inácio da Catingueira calar-se com uma décima que arrolava nomes da mitologia greco-latina, provavelmente preparada.³² Este tipo de desafio é denominado “cantar ciência”, ou seja, versar sobre assuntos que necessitam de uma pesquisa prévia, sem que isto signifique necessariamente balaio.

Mesmo com a polêmica entre os repentistas acerca dos versos prontos, a característica primordial do discurso definidor do repente é a improvisação. Contudo, ela se apóia em um conjunto de elementos formulares que servem de base para a composição dos versos, no momento em que são cantados. O improvisado faz parte dos códigos estabelecidos entre os poetas e o público, em uma negociação que define os seus limites. Paul Zumthor pode ajudar a esclarecer esta relação:

De fato, a improvisação não é jamais total; o texto, produzido no ato, o é em virtude de normas culturais, e mesmo preestabelecidas. (...) O improvisador possui o talento de mobilizar e de organizar rapidamente materiais brutos, temáticos, estilísticos, musicais, aos quais se juntam lembranças de outras performances, e freqüentemente, de fragmentos memorizados de escrita. (...) O acordo cultural e a expectativa tomam forma específica quando um gênero poético se define, em uma comunidade, pelo fato de que se improvisa: assim é o flamenco andaluz, na sua forma original, ou os múltiplos modelos populares de *versos do momento* brasileiros, exatamente codificados e, com uma virtuosidade impressionante, os *desafios* de temas impostos pelo público, atento para impedir qualquer falseamento.³³

A relação entre a expectativa do público de determinada comunidade cultural e as normas poéticas em questão estabelecem os parâmetros para a compreensão desta discussão sobre o improviso. Em uma cantoria de pé-de-parede, o repentista pode incorporar “quedas” em seu improviso, sem que isto cause a insatisfação dos espectadores entendidos. Já o balaio, ou seja, seqüências de estrofes inteiras decoradas (compostas mentalmente ou previamente escritas), seria menos utilizado para um público bastante familiarizado com a dupla de poetas em questão, devido à possibilidade de seus fãs e de colegas de profissão detectarem o falso improviso ou a repetição de seu repertório de versos prontos. Entretanto, uma platéia leiga dificilmente perceberia a estratégia, e ficaria provavelmente impressionada com o impacto das estrofes cantadas. Considerando-se que os cantadores muitas vezes se apresentam para novos auditórios (conhecedores ou não do repente), seja em apresentações, shows, competições, ou até mesmo em cantorias de pé-de-parede, definitivamente não está descartada a eventual utilização de versos e/ou estrofes prontas a fim de persuadir os desavisados.

2.2 – Leituras e outras fontes de informação

O fator que funciona como incentivo para o contato dos cantadores com a leitura é a possibilidade de ampliação dos temas a serem cantados. Muitas vezes, a figura do repentista foi, e ainda é, representada por um sertanejo analfabeto, um matuto, sem nenhum contato com textos escritos. Esta representação foi bastante explorada pelos folcloristas do início do século XX, quando o nível de escolaridade da população do interior dos Estados nordestinos era baixo.³⁴ Porém, mesmo nessa época, tanto os repentistas como outros poetas populares, como os escritores de folhetos nordestinos, buscavam por conta própria o acesso a livros³⁵ que pudessem enriquecer e ampliar os assuntos narrados em verso.

Em pesquisa realizada entre o final da década de 70 e o início dos anos 80, Ayala cita alguns dos livros utilizados pelos cantadores mais velhos, como *Lunário Perpétuo*, *Almanaque do Pensamento*, *Manual Enciclopédico*, a Bíblia, gramáticas expositivas, livros de História e Geografia. Os mais jovens também tinham contato com o *Almanaque Abril*, além de jornais, revistas, livros didáticos, antologias, romances, enciclopédias e livros de religião. Com a proliferação dos meios de comunicação, muitas informações também provinham do rádio e da televisão, através dos noticiários e programas educativos. A consulta constante a dicionários era outra fonte de aperfeiçoamento da linguagem, favorecendo e ampliando as alternativas para as rimas.³⁶ Atualmente, os repentistas continuam com estas fontes de informação, que variam segundo o interesse de cada um na busca de temas variados. A televisão e as conversas sobre os noticiários, entretanto, também são uma importante referência, graças à grande disseminação desse meio tecnológico e à possibilidade de acesso imediato a alguns assuntos.

Todas estas informações podem ser registradas em cadernos de anotações ou na própria memória dos repentistas. Isto permite ao cantador esboçar alguns versos contendo informações providas de suas leituras ou mesmo boas imagens que ilustrem uma determinada idéia – as “quedas” inseridas no final das estrofes. Trata-se, pois, de uma poética de oralidade “mista” ou “segunda”, “que se (re)compõe a partir da escrita e no interior de um meio em que esta predomina sobre os valores da voz prática e no imaginário”³⁷, oralidade que procede de uma cultura *letrada*, marcada pela presença da escrita. O aspecto híbrido da oralidade dos repentistas vem-se intensificando, na medida em que alguns cantadores passaram a ter acesso ao ensino secundário e até universitário. Muitos outros tiveram a instrução primária completa e buscam por conta própria ampliar seus conhecimentos. Apenas uma minoria não mantém quase nenhum contato com a leitura e a escrita. Estes se valem basicamente de sua capacidade mnemônica para reter as muitas informações e as “quedas” incorporadas na composição poética.

Sendo assim, o perfil mais comum de um cantador em São Paulo é o de um sujeito oriundo de Estados nordestinos, da zona rural ou de pequenas cidades, em busca de cantorias na metrópole. Eventos como esse contam tanto com um público diversificado – integrado tanto por estudantes, intelectuais, autoridades locais ou nacionais, profissionais liberais, quanto por migrantes nordestinos, grande fatia de sua platéia assídua. Os assuntos versados vão desde o “sertão” até as últimas notícias ou avanços tecnológicos e científicos, explorados de acordo com o perfil do público presente. A “urbanização” da cantoria é tida como inerente ao seu

deslocamento da zona rural para as cidades, processo que teve início já no final do século XIX. Chico de Assis, um jovem repentista que valoriza o contato profundo com leituras variadas, fala da necessidade de atualização do cantador:

Você tem que cantar pra sertanejo, mas você tem que cantar pra o pessoal urbano. O cantador tem que se urbanizar, ele tem que acompanhar a evolução das coisas. O cantador não tem que ser o dono da verdade, mas ele tem que acompanhar o tempo e ser artista exclusivo da realidade. Quer cantar outros fatos, cante; mas **defenda o meio em que vive** porque é isso. A realidade é essa.³⁸ [grifos meus]

Como afirmou o poeta, o cantador deve estar preparado para cantar em qualquer contexto, para platéias heterogêneas. Em se tratando das cantorias de pé-de-parede, os poetas escolherão temas, dentro da diversidade dos assuntos, conforme o interesse da público em questão, na tentativa de agradá-lo e convencê-lo de sua competência retórico-poética.

2.3 – Sobre a consagração

De acordo com depoimentos de poetas e apologistas, há uma hierarquização entre os repentistas segundo a competência poética e o *status* de profissionalização. Nesta classificação, alguns Estados nordestinos, como Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco são tidos como o principal “berço” e a região onde trabalham os cantadores mais consagrados no Brasil. Outras capitais, como Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, também são pontos importantes dentro da rota traçada pelos repentistas, mas representariam uma possibilidade de espaço para muitos repentistas que ainda buscam a sua consagração. Sem dúvida, estas cidades do “sul” também contam com a visita esporádica de repentistas famosos, mas são locais onde trabalham, via de regra, cantadores de menor reputação.

O poeta Severino de Sousa nos dá uma idéia desta diferenciação:

Aqui em São Paulo mesmo tem muitos cantadores bons, de bom nível, mas que trabalham, assim, amadoristicamente, né? Não procuram explorar direitinho o trabalho, né? (...) Eu acho que o trabalho tem que ser levado mais a sério. Escrevendo, lendo. Porque eu acredito que a pessoa só se sai bem em qualquer competição se você escrever e ler muito. (...) Isso ajuda muito. Não quer dizer assim, escrever uma coisa aqui pra cantar amanhã. Trabalhar, escrever e ler. Todo profissional precisa escrever, precisa da leitura.³⁹

O depoimento de Severino diz respeito à pesquisa por meio de leituras e à preparação dos versos, um treinamento, necessário para o sucesso em competições, que não significa exclusivamente a utilização de estrofes decoradas sobre o material estudado, o que excluiria a improvisação. O cantador pode até preparar estrofes inteiras a partir de suas leituras, porém isto ocorre com mais frequência nas apresentações mais curtas ou em shows. Em cantorias de pé-de-parede, o mais comum é a memorização de alguns pontos do estudo, que pode ser feito por meio das “quedas”.

O entrevistado afirma que os repentistas consagrados preocupam-se mais com o zelo da composição escrita, na qual é incorporado qualquer tipo de assunto que seja pesquisado. Já os cantadores residentes em São Paulo seriam considerados mais “amadores”, sem a dedicação empreendida pelos repentistas “profissionais”. Esta preparação dos poetas mais famosos é possível pelo fato de praticamente todos eles viverem exclusivamente voltados para o repente, sendo este a sua principal atividade, quando não a única. Já na metrópole paulistana, apenas um pequeno número de cantadores trabalha somente com a poesia; seriam eles os profissionais de “bom nível”. A grande maioria ocupa-se com outros serviços e, nas horas vagas, trabalha com o repente, impossibilitada de se dedicar integralmente ao aprimoramento de seus versos. Daí o motivo de Severino defini-los como “amadores”, ainda que possam ser considerados como profissionais pela sua constante atuação em pés-de-parede. No caso das competições importantes, uma das instâncias mais evidentes de consagração, sobressaem os repentistas que se valem da elaboração prévia como um treinamento para o curto tempo destinado à composição poética.

Contudo, outros cantadores veteranos, excluídos do rol dos poetas consagrados, afirmam que esta hierarquização só se efetiva devido à melhor projeção profissional dos poetas renomados, que contam com freqüentes gravações de discos, com programas de rádio e de televisão, além da participação assídua em competições promovidas pelas prefeituras de cidades nordestinas. O seu *status*

“profissional” lhes proporcionaria uma maior divulgação ao público leigo e ao habitual, sendo valorizados pela *publicidade* dos meios de comunicação. Ademais, a constante participação dos poetas “profissionais” em muitos concursos importantes também lhes propiciaria um melhor preparo para esse tipo de performance, que exige poucas composições curtas e imediatas sobre assuntos, algumas vezes, capciosos.

A maior preocupação com o trabalho poético – em relação ao rigor estético, ao cuidado com a linguagem que pretende aproximar-se à norma culta, diferenciando-se do linguajar corrente, a assuntos variados e à postura mais “profissional” do cantador – evidenciou-se no início nos anos 70, com um movimento encabeçado pelo repentista Ivanildo Vila Nova e alguns de seus contemporâneos⁴⁰, participantes consagrados em festivais e congressos organizados pelo país. Devido à constante presença destes repentistas em apresentações nos centros urbanos, a “nova geração” dos anos 70 exigiu a adequação dos assuntos glosados a situações que incluíam em seu novo público políticos, intelectuais, estudantes e profissionais liberais, com algum ou nenhum contato com o repente, imprimindo, segundo as expectativas dos poetas, a necessidade de novas estratégias de persuasão. A partir daí, estas mudanças distanciaram os poetas profissionais, informados e competentes na dinâmica poética, daqueles que possuíam uma bagagem de conhecimentos mais restrita e voltada para seu público habitual, e que não tinham tal preocupação com a correção do seu linguajar espontâneo.

2.4 – Regras poéticas do repente

Os versos improvisados dos cantadores nordestinos estão inseridos numa tradição poética que define regras específicas, que não deixam de participar de uma dinâmica transformadora. Alguns aspectos desta tradição sofreram algumas alterações, com a inserção de alguns elementos e a eliminação de outros, que podem voltar a ser incorporados a qualquer momento. A obediência rigorosa dos repentistas ao cânone poético se dará em função da sua competência e da situação em que se apresentam.

Nas cantorias de pé-de-parede, a presença de pessoas que têm conhecimento mais próximo da poética intensifica o policiamento do cantador em relação ao cumprimento das regras. Em se tratando de um ambiente com uma platéia leiga, a dupla pode até atuar com mais displicência, caso não haja muito interesse por parte dos espectadores. Alguns deslizes ou pequenos erros são cometidos mesmo pelos cantadores mais consagrados, tropeços inerentes à performance do repente. Erros eventuais não são motivos de preocupação para os próprios cantadores nem para os apologistas, não havendo a necessidade da reprovação explícita.⁴¹

As regras básicas dizem respeito à tríade *rima*, *métrica* e *oração*, normas que regem também a poética do coco de embolada e dos folhetos nordestinos⁴², guardadas as especificidades de cada uma.

Todos os cantadores demonstram plena consciência das regras poéticas, ainda que muitos não consigam explicá-las de forma aprofundada, dando conta de todos os seus aspectos. Os repentistas assimilam as regras pelo seu contato, desde criança, com a cantoria, em um processo contínuo de aprendizagem no qual é introjetada intuitivamente a técnica poética e musical, que conta também com a orientação de cantadores experientes.

É importante ressaltar que suas normas poéticas estão inseridas nos procedimentos de uma tradição oral, não havendo nenhum tipo de *tratado* poético escrito que sirva como referência legitimadora de seus limites, apesar da existência dos estudos que pretendem caracterizá-los de forma mais *objetiva*. Em última análise, a avaliação do cumprimento das regras passa por um certo *subjetivismo*, cuja negociação é coletiva, passível de discussões. Em outras palavras, este aparente paradoxo é resultado da apreciação dos versos de acordo com a interpretação de cada um dos ouvintes, em função das regras definidas pela tradição poética.

A rima está relacionada com a escolha de palavras finais de determinados versos, que devem ser, a princípio, *consoantes*, consideradas pelos poetas e pelo público como perfeitas. Um exemplo é a rima entre as palavras *amor*, *valor*, *produtor*. Caso o poeta rime estas palavras com *chegou*, que freqüentemente são pronunciadas com o mesmo som final – *amô*, *chegô* –, ele estará cometendo uma infração, uma rima *sonante*, permitida, por exemplo, pela poética do coco de embolada.

Átila de Almeida e José Alves Sobrinho afirmam que existe uma preocupação em não se “falar errado”, com a referência oral vinculada à escrita, ou seja, com a grafia das palavras rimadas.⁴³ Todavia, rimas *sonantes*, consideradas imperfeitas, eram muito comuns até a década de 60, quando alguns repentistas “mais estudados” passaram a exigir que as rimas fossem *consoantes*, na tentativa de aproximação a um padrão de composição mais *culto*⁴⁴. A rima entre as palavras *amor* e *chegou* é considerada como um indício de analfabetismo, de pouco contato com a leitura. Entretanto, existem algumas exceções, como a rima entre as palavras *demais* e *rapaz*, *nós* e *bemóis*, *mãe* e *apanhe*, pela sua identidade fonética, não representando propriamente um “erro”, mas uma permissividade da fala.

Outra exceção à regra ocorre na modalidade *Brasil Caboclo*⁴⁵, que permite a rima de *caboclo* (pronunciada como *caboco*) com *oco*, *soco*, *louco* e *rouco*, dada a falta de um grande número de palavras que rimem de forma *consoante*.

A rima é considerada o primeiro passo para a construção dos versos, uma condição básica para o trabalho do repente, mas pode trazer problemas para o poeta que não tem um conhecimento vocabular muito extenso. Além disso, existe um certo número de esquemas rítmicos que devem ser rigidamente respeitados. As décimas têm dois esquemas: ABBAACDDC e ABABCCDEED; as sextilhas e septilhas, ABCBDB ou ABBCCD, e ABCBDDDB ou ABABCCB, respectivamente; e as oitavas, AAABCCCB, AAABBCCB ou ABCBDDDB.

Estes são apenas alguns exemplos, pois cada modalidade poética traz consigo um esquema rítmico que pode variar destes padrões. Ao longo dos anos, foram registrados cerca de 70 modalidades ou gêneros poéticos⁴⁶. Apenas tive contato com aproximadamente 30 das 40 modalidades que ainda costumam ser utilizadas. Alguns destes gêneros podem ficar fora de uso, como também outros podem ser resgatados, dada a dinâmica de atualização da tradição poética.

Existe um outro mecanismo de rimas, denominado “deixa”, que consiste em rimar o primeiro verso da estrofe com o último da estrofe anterior, cantada pelo outro poeta. A “deixa” ocorre apenas nas modalidades que não têm os seus últimos versos fixados por um mote ou por um refrão. Caso o último verso seja fixo, a “deixa” recai para o verso anterior. Importa ressaltar que este mecanismo força a improvisação da dupla de cantadores, já que uma estrofe deve estar *costurada* na anterior.

A métrica, como todos sabem, refere-se ao número de sílabas poéticas dos versos. Ela é usualmente percebida e manipulada não pela contagem matemática das sílabas poéticas, mas por meio do ritmo da *toada*, ou melodia, de cada modalidade. O padrão rítmico e melódico de cada toada é o suporte do qual se vale o poeta para a métrica e para a sua localização dentro da estrofe, auxiliado pelos esquemas rítmicos. Há um movimento de ascendência e descendência da melodia que pode subdividir, por exemplo, uma décima em duas quadras e um dístico final, com a possibilidade de uma breve pausa entre estas partes.

O ritmo do canto da toada exige a acentuação em determinadas sílabas, que marca os tempos fortes da melodia. Por exemplo, no gênero *Martelo Agalopado*, composto por décimas decassílabas, a cesura recai na 3ª, 6ª e 10ª sílabas, o que pode deslocar a acentuação de uma palavra para outra sílaba, encaixando-a no ritmo do canto. Contudo, essa regra do ritmo pode ser deixada de lado durante muitos momentos das cantorias, devido aos percalços da composição improvisada.

Apesar de a métrica estar ancorada em um padrão rítmico fixo e específico, cuja quebra implicaria a desmetrificação, repentistas astutos conseguem ocultar uma falha por meio do canto com uma sutil variação rítmica desse padrão, que pode, com sucesso, passar despercebido pelos ouvintes. O poeta também pode *declamar* alguns dos versos da estrofe, o que pode camuflar um possível deslize na métrica. Importa assinalar que o andamento (velocidade do ritmo) da toada é flutuante, podendo variar com relação à marcação da viola e ao canto do parceiro repentista.

Existem modalidades com diferentes métricas, como o *Quadrão de Meia-Quadra*, com 15 sílabas, a *Toada Alagoana*, com versos de 7 e de 4 sílabas, ou o *Galope à beira-mar*, com 11 sílabas. Entretanto, a grande maioria das modalidades comporta versos setissílabos ou decassílabos. A identificação de certas modalidades, assim como de sua respectiva métrica, é feita através da sua toada,

ou melodia padrão. Estas modalidades possuem seus padrões melódicos fixados, com variações próprias de cada poeta, dentro de um espectro melódico característico. Outras estão abertas a qualquer toada que o poeta desejar.

Ocorrem algumas especificidades na contagem das sílabas poéticas, como é o caso da pronúncia de palavras proparoxítonas. Por exemplo, a palavra *música* é cantada de modo mais rápido, quase como *musca*; a palavra *chácara* como *chacra*; *dúvida* como *duv'da*. O ritmo acelerado serve para que a palavra proparoxítona caiba na métrica. Praticamente todas as proparoxítonas, nos versos que registrei, sofreram esta compactação, em qualquer posição que a palavra se encontre no verso.

Outra manipulação da regra se dá com o uso da conjunção “E” no início dos versos, um impulso da fala que pode provocar a desmetrificação do verso. O termo muitas vezes é pronunciado ligado à vogal final do verso anterior, não causando a quebra do ritmo. A constância deste uso implica uma exceção à regra da métrica.

A oração é a mais complexa das regras do repente. Ela se refere à coerência lógica dos versos entre si, como também entre as estrofes alternadas pelos poetas. Ou seja, cada estrofe deve conter o desenvolvimento de uma idéia, sem fugir do assunto tratado pela dupla.

Um exemplo deste critério é apresentado por um apologista, que critica o desempenho de um determinado poeta:

Este cantador é bom mas não é dos melhores. Veja como ele repete a rima e veja como ele, quando cria um verso, deixa na metade. O bom cantador faz o verso completo com a frase completa. Frase com começo, meio e fim.⁴⁷

Além de desaprovar a recorrência das mesmas palavras nas rimas, o entrevistado também reivindica a construção de uma “frase completa”, com “começo, meio e fim”, encerrando uma unidade de sentido da estrofe.

A oração também está relacionada com o ornamento dos versos, com a utilização de figuras de linguagem, como a metáfora e a comparação, na construção de imagens que ilustrem a exposição do poeta. A elaboração da imagem costuma ser reservada para o final da estrofe, produzindo um efeito grandioso de finalização da idéia proposta, geralmente seguida da reação calorosa da platéia, atenta à performance.

A construção de versos desconexos, que pecam na coerência, não é admitida pelos cantadores nem pelos admiradores do repente. O *nonsense*, denominado “disparate”⁴⁸, seria indicativo de incompetência, de inconsistência do poeta, que se expressa apenas buscando rimar versos sem conexão interna. Entretanto, Zé Limeira (1886-1954) conseguiu entrar para a história do repente como um mestre na construção de versos que infringiam a oração. Ele ficou conhecido como o “poeta do absurdo”, respeitando apenas os critérios de rima e métrica. De acordo com depoimentos, Limeira era aclamado pelo público habitual de sua época, mas seu reconhecimento é polêmico entre os cantadores, destacando-se mais pela excentricidade de seu estilo individual.

O escritor e jornalista Orlando Tejo dedicou-se a homenageá-lo em um livro, que traz alguns de “seus” poemas. Vejamos algumas estrofes:

O Marechal Floriano
Antes de entrar pra Marinha
Perdeu tudo quanto tinha
Numa aposta com um cigano
Foi vaqueiro vinte ano
Fora os dez que foi sargento
Nunca saiu do convento
Nem pra lavar a corveta
Pimenta só malagueta
Diz o Novo Testamento!

Pedro Álvares Cabral
Inventor do telefone
Começou tocar trombone
Na volta de Zé Leal
Mas como tocava mal
Arranjou dois instrumento
Daí chegou um sargento

Querendo enrabar os três
Quem tem razão é o freguês
Diz o Novo Testamento!
(...)

Quando Dom Pedro Segundo
Governava a Palestina
E Dona Leopoldina
Devia a Deus e o mundo
O poeta Zé Raimundo
Começou castrar jumento
Teve um dia um pensamento:
"Tudo aquilo era boato"
Oito noves fora quatro
Diz o Novo Testamento!⁴⁹

Estes, como os muitos outros versos registrados por Tejo, são conhecidos de cantadores e apologistas, mas boa parte deles duvida que tenham sido realmente compostos por Zé Limeira, sendo levantada a suspeita da interferência do autor do livro. Segundo eles, Limeira era muito famoso por sua comicidade, que não se fundaria propriamente no disparate, apenas uma de suas estratégias para provocar risos nos ouvintes.

A notoriedade de sua imagem foi tamanha, que foi criado, nas últimas décadas, um gênero que permite a desobediência à oração, que termina com o mote: "Eu querendo também faço/ Igualzinho a Zé Limeira":

Ivanildo Vila Nova:
Rei Davi foi deputado
Na Assembléia do Acre
Krushev fez um massacre
Nas traíras de Condado
Jesus Cristo era cunhado
De Romano do Teixeira
Escreveu A Bagaceira
Mas se esqueceu do bagaço
Eu querendo também faço
Igualzinho a Zé Limeira

Severino Feitosa:
Confúcio foi na Bahia
Pai-de-Santo e curandeiro
Anchieta era pedreiro
No farol de Alexandria
Hitler nasceu na Turquia
Vendia manga na feira
A Revolução Praieira
Degolou Torquato Tasso
E eu querendo também faço
Igualzinho a Zé Limeira⁵⁰

Por ser lembrado como o mestre do absurdo, o estilo de Zé Limeira é utilizado pelo efeito cômico do desrespeito à oração, não sendo propriamente valorizado por nenhum repentista. Todavia, é interessante percebermos a inclusão de uma modalidade transgressora no cânone do repente, demonstrando o movimento dinâmico desta tradição cultural.

A respeito da técnica de construção das estrofes, o depoimento do cantador Zé Ferreira, recolhido e analisado por Maria Ignez Ayala, pode nos dar algumas informações sobre o seu modo de compor um *Martelo*, isto é, décimas:

(...) Eu organizo não, só vêm as imagens do verso... só as imagens. (...) Principalmente em martelo em desafio, o cantador enquanto o outro está fazendo o verso [os

repentistas utilizam o termo *verso* referindo-se também a uma *estrofe*], o cantador comumente tá procurando o desfecho do verso. A queda de gracejo pra dizer pro outro. O cabra tá fazendo o verso dele lá, ele procura a queda do desfecho final. Que nem no que um criou um tema, quando termina ele pega na deixa, sonante com a rima que ele soltou e monta o verso e despeja na queda que ele criou, que dê graça, que dê um nome malcriado...

Não sabendo construir sai mal feito. (...) Eu comparo o cantador com o pintor. O pintor não sonha com a pintura? Com a imagem? Então, o cantador sonha com o verso, do mesmo jeito. Vê. (...) Tudo muito rápido demais. Pensamento rápido senão... não chega lá.

Há muitos cantadores que fazem um verso muito demorado porque antes de começar o verso não vê o fim. Eu não sou de acordo. Eu primeiramente vejo o fim do verso para depois ver o começo. Porque o começo tá no desfecho que ele vai deixar pra mim. Então eu vi o fim do meu verso. Eu caço e acho. O que ele deixar pra mim, não me interessa. A última palavra é o que vale, que eu... da última palavra dele, eu achei assunto pra construir e sair lá no fim que eu marquei. Aí o cantador entra no verso sem saber adonde vai desfechar, chega no meio... quebra a cara. Fica batendo a viola, caçando o que vai dizer e não sabe desfechar e passa um pedaço, falta outro, atrasa, adianta e não dá. Tem de ver primeiramente o fim do verso, ainda que ele não seja muito repentista mas tendo uma prática não é difícil de se ver.⁵¹ (Comentário entre chaves meu)

Como se pode ver, este procedimento de composição, utilizado tanto pelo entrevistado como por muitos cantadores, é complexo. Enquanto um componente da dupla canta, o outro prepara inicialmente o desfecho da estrofe por meio da seleção de uma boa imagem, a qual pode estar memorizada em forma de versos prontos – as “quedas” – que talvez necessitem de algum rearranjo. Em seguida, ele constrói, mentalmente, a segunda metade da estrofe, partindo do final, de trás para frente, até o 6º verso. A elaboração dos primeiros cinco versos da estrofe só se completa após o parceiro lançar a “deixa”, que determinará a rima da 1ª, da 4ª e da 5ª linhas. Tendo em vista que o esquema de rimas do *Martelo* é ABBAACCDDC, a partir do canto do 6º e do 7º versos (que farão rima com o último) o próximo repentista fica sabendo da referência da “deixa”. Esta astuciosa técnica, que exige competência e agilidade mentais, permite o canto contínuo de toda estrofe, favorecendo uma maior coesão entre os versos.

Todavia, Ferreira alerta que não são todos os violeiros que se utilizam desta tática. Outros desenvolvem uma idéia na ordem direta, sem se preocuparem primeiramente com a preparação da imagem final da estrofe, o que, segundo ele, implicaria interrupções no meio do canto, devido à busca por um bom desfecho. A descontinuidade pode prejudicar o entendimento do todo que está sendo cantado, além de aumentar a possibilidade de inclusão de versos sem conexão com os demais.

Mesmo que ele esteja se referindo ao gênero *Martelo*, numa situação de desafio, pode-se dizer que as outras modalidades seguem, grosso modo, estes padrões. No caso de um mote, o poeta preocupa-se apenas com oito versos de uma décima, da qual os dois últimos versos são o mote. Assim, a “queda”, imagem que deverá ilustrar a idéia lançada pelo tema, fica reservada aos versos imediatamente anteriores às duas linhas fixas. No caso da “queda” ser bem aceita pelos espectadores, os aplausos ressoarão a partir do momento em que o repentista finalizar o 8º verso.

Em entrevistas que realizei, pude encontrar tanto depoimentos de cantadores que optavam pela técnica de inversão da ordem de composição como outros que elegiam a forma de construção direta. Apesar da primeira técnica ser mais valorizada, podendo impressionar a platéia pela sua eficiência e rapidez, a segunda não implicaria necessariamente uma performance hesitante, já que o repentista não é obrigado a acompanhar a velocidade do canto do parceiro. O êxito depende tanto dos procedimentos mentais específicos de cada violeiro como da competência poético-performática.

Notas do Capítulo 1:

¹ WEFFORT, F. C. – “Nordestinos em São Paulo: notas para um estudo sobre a cultura nacional e popular”, in VALLE E.e QUEIROZ, J. J. (org.), *A cultura do povo*, São Paulo: Cortez & Novais/EDUC, 1979, p.14.

² AYALA, M. I. N. – *No arranco do grito – aspectos da cantoria nordestina*, São Paulo, Ática, 1988, p. 62.

³ Op. cit., pp. 64-67.

⁴ Op. cit., p.68.

⁵ Informação obtida em entrevista com Sebastião Marinho, na sede da UCRAN, no dia 07/05/2000.

⁶ Na bandeja é depositado todo o dinheiro pago pelos espectadores da cantoria. Ela costuma ser colocada em um banco, na frente da dupla de repentistas.

⁷ Op. cit., pp. 82-89.

⁸ O alcance dos poetas populares a determinadas comunidades propiciou o interesse de órgãos estatais. Os cantadores, depois de serem *instruídos* sobre as idéias que deveriam defender, auxiliaram na divulgação das mesmas, em projetos sociais, como foi notificado no Jornal do Brasil de 19/12/1971: “Violeiros e repentistas serão aproveitados para, com a sua linguagem, despertar nas populações do interior a conscientização do desenvolvimento econômico-social. Para isso, estão recebendo treinamento no Centro de Comunicação Social do Nordeste – CECOSENE – no Recife”. Apud ARANTES, A. A. – O Trabalho e a fala. São Paulo: Kairós, 1982, p. 45. Alguns intelectuais “regionalistas” de grande expressão, como Luís da Câmara Cascudo, Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, assumiram-se simpatizantes do regime militar, na expectativa de *proteção* da sociedade brasileira “contra as ‘forças estrangeiras’ e o ‘cosmopolitismo’ que tendem a destruí-la”. Albuquerque Júnior afirma que, mesmo sem incorporar claramente uma postura política definida, o escritor Ariano Suassuna “acaba por apoiar ostensivamente o golpe militar de 1964, tornando-se, em 1967, um dos fundadores do Conselho Federal de Cultura”. Temos aí a defesa do tradicionalismo cultural aliado às forças nacionalistas dos ditadores militares. ALBUQUERQUE JR., D. M. de - O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes, Tese de Doutorado: Unicamp/IFCH, 1994, pp. 227 e 228.

⁹ A pesquisa de Maria Ignez Ayala (op. cit., pp. 63 e 64), assim como a entrevista a mim concedida por Sebastião Marinho, no dia 10/05/2000, indicam a década de 80 como o período de maior constância dos festivais. Estes, porém, já ocorriam esporadicamente no final dos anos 70.

¹⁰ Segundo o depoimento de alguns repentistas, após o fechamento da primeira associação dos repentistas em São Paulo, a ARPOFOB, no início dos anos 80, houve a tentativa de se organizar uma outra entidade, a União dos Nordestinos, que posteriormente passou a se chamar União dos Cantadores, em 1985. A iniciativa surgiu de José Rocha, um médico de origem nordestina, sendo que o coordenador da associação era o apologista João de Sumé. Na União dos Cantadores, localizada em uma das salas de um prédio na rua Benjamin Constant, próximo da praça da Sé, eram organizadas cantorias e festivais. Contudo, ela durou pouco aproximadamente três anos. José Rocha, criador da associação e candidato a vereador, tinha expectativas de conquistar os eleitores nordestinos simpáticos ao repente, e, com a derrota nas eleições, não houve a continuidade das atividades desta entidade. Vale ressaltar que muitas das associações dos cantadores nos Estados nordestinos surgiram a partir do apoio financeiro de políticos locais, que recebem, por sua vez, a ajuda de repentistas em suas campanhas eleitorais. Ou seja, por conta desta troca de favores, a sobrevivência destas iniciativas fica sempre submetida à continuidade de certas figuras políticas no poder, situação de dependência lamentada por muitos cantadores.

¹¹ Apologistas são espectadores habituais das cantorias, que possuem um contato próximo com a poética repentista.

¹² Veja o estatuto da UCRAN apresentado no anexo.

¹³ No Nordeste, além das poetisas citadas, que ocasionalmente visitam a metrópole paulistana, existem outras que às vezes participam de algum evento. Santinha Maurício, Severina Maria, Francisca Maria, Luzia Galdino, Neuma da Silva, Luzia dos Anjos, Lucinha Saraiva, Angelina Ferreira são algumas das poetisas que participaram do Festival de Violeiras, em Alagoa Grande (PB), em 1996, juntamente com Mocinha de Passira, Minervina Ferreira, Maria da Soledade e Luzivan Matias. Apesar da presença de mais de uma dezena de poetisas violeiras, elas não costumam concorrer nos mesmos congressos dos cantadores profissionais, sinal do preconceito dissimulado pelo argumento de competência. Importa lembrar que os mais importantes festivais e congressos também excluem a participação de cantadores menos famosos, tachados de amadores.

¹⁴ Maria Ignez Ayala cita alguns depoimentos de repentistas que relatam a importância do auxílio de cantadores mais velhos no aperfeiçoamento das técnicas poéticas e na obtenção de informações específicas para um melhor desempenho nas cantorias. AYALA, M. I. N., op. cit., pp. 101 a 118.

¹⁵ Marinho tem-se dedicado a orientar e promover cantorias para a jovem Luzivan Matias, de 29 anos de idade, repentista inexperiente que tem dado mostras de seu talento. Entretanto, nas suas cantorias de pé-de-parede, Luzivan mostra-se um tanto quanto displicente no seu papel de condutora do evento, *escorando-se* nos parceiros mais experientes com os quais se apresenta e não demonstrando muita dedicação no seu aprimoramento poético. Devido à sua postura quase desinteressada, Luzivan não é bem vista por muitos apologistas, o que me faz compreender a crítica de muitos à ajuda quase *paternalista* de Sebastião Marinho à jovem cantora.

¹⁶ Entrevista com Glória Rios, radialista e coordenadora da rádio Atual, realizada no dia 12/11/97, na sede da rádio.

¹⁷ Folheto é o nome dado pelos próprios poetas e consumidores aos versos impressos em pequenas brochuras, compostas por folhas dobradas, comportando um número variável de páginas que define o “gênero” ou a “classe” do que é narrado. Quando possuem oito ou dezesseis páginas, apresentam poemas de época – relatos de notícias jornalísticas ou de algum acontecimento – transcrições, muitas vezes ficcionais, de desafios entre repentistas, homenagens ou histórias da vida de personalidades de destaque. A brochuras de vinte quatro ou mais páginas, dá-se o nome de romance ou história. O termo folheto generalizou-se entre os pesquisadores, a ponto de denominar a produção como um todo. Além de Literatura de Cordel, é comum encontrar a denominação Literatura de Folhetos, numa clara tentativa de respeitar as categorias formuladas no seio da própria produção, uma vez que o termo *cordel*, estranho aos seus consumidores mais antigos, teria sido atribuído por intelectuais que fizeram a analogia entre a produção brasileira e a Literatura de Cordel portuguesa. A esse respeito, ver ABREU, M. A. de – Cordel Português / Folhetos do Nordeste: confrontos – Um estudo histórico-comparativo. Tese de doutoramento, Campinas: IEL/Unicamp, 1993.

¹⁸ Estive presente no programa do dia 12/01/2001, que, numa ocasião especial, contou com a apresentação das poetisas Minervina Ferreira e Luzivan Matias, e dos repentistas Sebastião Marinho e Coriolano Sérgio. O interessante deste programa é que Coriolano,

apresentador, conversa com ouvintes da grande São Paulo e do Nordeste, que não deixam de fazer pedidos de motes para serem glosados pelos repentistas presentes. Este contato telefônico ameniza um pouco a distância entre os ouvintes e os cantadores, configurando uma outra relação, que não deixa de ser de alguma forma dialógica, entre aqueles que telefonam para a estação de rádio e os poetas, sem dúvida menos interativa do que em apresentações de *corpo presente*.

¹⁹ Dentre alguns dos programas de televisão citados pelos repentistas estão o *Show de Calouros*, do apresentador Sílvio Santos, o programa *Altas Horas*, de Serginho Groisman, o *Programa do Ratinho*, o *Viola Minha Viola*, de Inezita Barroso, uma reportagem que ainda irá ao ar do programa *Vídeo Show*, participações em programas da MTV e no programa *Som Brasil*. Sebastião Marinho e Andorinha participaram de comerciais das tintas *Suvinil*, dos calçados *Azaléia* e de propagandas do governo federal. Também há ocasionalmente algumas participações em reportagens jornalísticas, nas quais os cantadores glosam os assuntos propostos pelos repórteres. No cinema, o poeta João Cabeleira teve a oportunidade de fazer parte das gravações de três filmes: *O pixaim*; *Jesus e Pedro pela cidade* (ambos filmes cujos diretores e as datas de estréia não me foram informadas com precisão pelo cantador); e *Saudade do futuro*, uma produção franco-brasileira de Marie-Clémence e César Paes, exposta no 5º Festival Internacional de Documentários, em São Paulo e no Rio de Janeiro, em abril de 2000. Este último filme também contou com apresentações de outros poetas.

²⁰ Segundo Téo Azevedo, compositor, produtor musical e dono do selo *Pequizeiro*, que lançou um grande número de gravações de cantadores, o custo de produção é barateado pelo fato de se gravar em um só *take* as duas violas e as vozes dos cantadores. Caso haja um arranjo musical que envolva percussão e outros instrumentos, a produção fica mais cara. Quem financia sua produção é a distribuidora *Eldorado*, que fica com a maior parte dos lucros da vendagem. Os repentistas que gravam pelo *Pequizeiro* podem comprar cada CD por R\$ 5,60 para revendê-lo a R\$ 10,00. O selo CPC-UMES, que é financiado pelos recursos da UMES, provenientes da arrecadação do dinheiro das carteirinhas estudantis, e por eventuais recursos do Fundo Nacional de Cultura do Governo Federal, produziu três CDs dos campeonatos de repentistas (1º campeonato brasileiro e o 1º campeonato paulista, de 1997, e o 2º campeonato brasileiro, de 1999), além do CD com Mocinha de Passira e Minervina Ferreira, em 1997. Esta dupla compra cada cópia por R\$ 8,00, revendendo por R\$ 10,00, preço de compra que é considerado por Minervina como muito alto. Os dirigentes do CPC alegam que a produção deste selo é mais cuidada, e, por isso, mais cara.

²¹ Vale assinalar que os festivais anuais nordestinos, consolidados a partir do início da década de 70, cujas disputas não eram registradas por nenhuma gravadora, já restringiam o tempo de cada etapa para 7 minutos. Isto ocorreu devido ao aumento de participantes, que concorriam em apenas três dias. Contudo, a idéia de que se trata de um espetáculo para pessoas que possam não ser familiarizadas com o repente já estava presente, e pode ser relacionada, de certa forma, a um intervalo de tempo tido como padrão para a audição dos produtos fonográfico, formatados ao curto espaço de tempo das gravações veiculadas pelas rádios. Essa relação se daria pela delimitação do intervalo de tempo que fosse considerado conveniente para as condições dos eventos.

²² Deve-se ressaltar que este CPC não é o mesmo daquele dos anos 60, vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), entre cujas propostas estava a inserção de manifestações da cultura popular enquanto projeto revolucionário. Segundo Luís Carlos Bahia, um dos coordenadores da entidade vinculada à UMES de São Paulo, atuam ainda alguns dos participantes do antigo CPC. Entretanto, com a mudança da situação política nas últimas décadas, Luís Carlos afirmou que o atual CPC busca apenas valorizar e promover algumas das manifestações da cultura brasileira, como a MPB, o samba, a música “regional” e a cantoria, por meio de projetos culturais. Entrevista realizada no dia 10/09/2000.

²³ O depoimento de Sebastião Marinho foi colhido por Maria Ignez Ayala. AYALA, M. I. N., op. cit., pp. 149 e 150. Azulão foi entrevistado por mim, no dia 08/10/2000.

²⁴ Entrevista com Sebastião Marinho, na sede da UCRAN, no dia 07/05/2000.

²⁵ Baião é a denominação de uma das muitas etapas que se sucedem na cantoria de pé-de-parede. Todos os procedimentos desse tipo de apresentação serão detalhados no capítulo seguinte.

²⁶ Entrevista com Sebastião Marinho, na sede da UCRAN, no dia 07/05/2000.

²⁷ Entrevista com João Cabeleira, na Av. São João, no dia 09/05/2000. Em sua pesquisa, Maria Ignez Ayala refere-se também ao balaio como o plágio, ou seja, como apropriação de versos ou estrofes de outrem, apresentados como sendo de autoria do poeta que os canta. Todavia, nenhum dos cantadores com quem conversei referiu-se a esta acepção, mas que sem dúvida é motivo de reprovação geral. Ainda assim, a poesia oral é passível de intensa *intertextualidade*, cujos limites em relação ao plágio não estão claramente estabelecidos.

²⁸ Entrevista com Sebastião Marinho, na sede da UCRAN, no dia 07/05/2000.

²⁹ Depoimento de Lorival Ramalho, in AYALA, M.I.N., op. cit., p. 118.

³⁰ *Galope à beira-mar* é uma modalidade do repente que exige bastante competência poética. São décimas de 11 sílabas, com o esquema rímico ABBAACDDC, cujo último verso termina com “... beira do mar”. A partir da segunda estrofe, o primeiro verso deve rimar com o nono da estrofe anterior, mecanismo de rima denominado “deixa”. É a única modalidade que requer a métrica hendecassilábica.

³¹ Entrevista com Neildo Rodrigues, no Bar e Lanchonete Eduana, no dia 09/06/2000.

³² CASCUDO, L. da C. – *Vaqueiros e Cantadores*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968, p. 155; COUTINHO FILHO, F. – *Violas e Repentes*. São Paulo: Saraiva, 1953, pp. 104 e 105. O encontro de Romano Caluete (1840-1891) com Inácio da Catingueira (1845-1879) é apresentado como uma “peleja histórica”, recomposta e registrada na memória de alguns cantadores que viveram naquela época. O texto presente nos estudos foi retirado dos manuscritos de Silvino Pirauá de Lima (1848-1913). Vejamos algumas estrofes:

Inácio da Catingueira:
Seu Romano, eu vim a Patos
Pela fama do senhor
Que me disseram que era
Mestre e rei de cantador
E que dentro do salão
Tem discursos de um doutor.

Romano do Teixeira:
Inácio, meu pai foi pobre
Por isso não estudei
Porém, as primeiras letras
Na escola decorei;
Mas, à falta de recursos,
Meu negro, eu não me formei.

IC:
Eu bem sei que seu Romano
Sabe ler, sabe contar,
E não é como o Inácio,
Que não sabe assoletrar;
Mas nasceu com dote e sina
No mundo para cantar.
(...)

RT:
Inácio, olha que eu tenho
Força e inteligência,
Não me falta no meu estro
A veloz reminiscência;
Muitas vezes tenho dado
Em cantor de alta ciência.

IC:
Seu Romano eu só garanto
É que ciência não tenho,
Mas para desenganá-lo
Cantar consigo hoje venho;
Abra o olho, cuide em si,
Pra não perder seu desenho.
(...)

RT:
Meu Deus, que tem este negro
Que no cantar se maltrata!
Agora, Romano velho
Canta um ano e não se mata;
Quanto mais canta mais sabe,
E nó que dá ninguém desata.

IC:
Eu bem sei que seu Romano
Está na fama dos anéis;
Canta um ano, canta dois,
Canta seis, sete, oito e dez;
Mas o nó que der com as mãos
Eu desato com os pés.

RT:
Latona, Cibele, Réia,
Íris, Vulcano, Netuno,
Minerva, Diana, Juno,
Anfitrite, Androcéia,
Vênus, Climene, Amaltea,
Plutão, Mercúrio, Teseu,
Júpiter, Zoilo, Perseu,
Apolo, Ceres, Pandora;
Inácio, desata agora
O nó que Romano deu!

IC:
Seu Romano, deste jeito
Eu não posso acompanhá-lo;

Se desse um nó em martelo
Viria eu desatá-lo;
Mas como foi ciência,
Cante só que eu me calo.

RT:

Inácio, eu reconheço
Que és bom martelador,
Mas, agora que apanhastes,
Dirás que tenho valor;
Porque eu em cantoria
Não temo nem a doutor.

BATISTA, S. N. – Poética popular do nordeste. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982, pp. 83-96. Podemos perceber, por meio da reelaboração da famosa cantoria, o confronto do branco Romano, alfabetizado, com Inácio, ex-escravo analfabeto. Este se refere a Romano como um “doutor”, por manter algum contato com as letras, o que lhe propicia o manejo com os conhecimentos gerais ou “científicos”, no caso, mitologia greco-romana. Por não conseguir continuar a cantoria de “ciência”, Inácio cala-se. É curioso, porém, que alguns intelectuais citados por Nunes Batista, como Graciliano Ramos, Leonardo Mota e Coutinho Filho, posicionam-se em defesa de Inácio, valorizando sua espontaneidade poética, em detrimento da pretensão *erudita* de Romano.

³³ ZUMTHOR, P. – Introdução à poesia oral. São Paulo: Hucitec, 1997, pp.239 e 240.

³⁴ Em 1940, segundo dados do IBGE, nas cidades do interior pernambucano, os índices de analfabetismo ainda eram altos. Por exemplo, em Bezerros, a porcentagem de homens que não sabiam ler nem escrever era de 87,65%, e das mulheres, 91,62%. Em Recife, este índice era bem menor: 33,13% dos homens e 38,91% das mulheres eram analfabetos. No Estado, a média era de 72,62% dos homens e 75,98% das mulheres. Apud GALVÃO, A. M.de O. – Ler/Ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950). Tese de Doutorado, Belo Horizonte: Faculdade de Educação/UFMG, 2000, p. 316.

³⁵ Luís da Câmara Cascudo cita alguns dos livros mais lidos pelos repentistas que tinham acesso à leitura – Bíblia, Lunário Perpétuo, Missão Abreviada, Dicionário da Fábula, Manual Enciclopédico, além de muitas histórias dos folhetos nordestinos, como História do Imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França, Donzela Teodora, Princesa Magalona, Imperatriz Porcina, Roberto do Diabo, e outras mais. Manuais de Geografia e de História Geral e do Brasil também já eram utilizados por muitos cantadores em desafios sobre conhecimentos gerais, no final do século XIX. CASCUDO, L. da C., op. cit., pp.97-101 e p. 128. Aqueles que não eram alfabetizados podiam contar com a leitura oralizada ou com conversas que forneciam elementos para a constituição de um repertório de conhecimentos, guardados na memória do cantador.

³⁶ AYALA, M. I. N., op. cit., pp. 115 e 116.

³⁷ ZUMTHOR, P., op. cit., p.37.

³⁸ Entrevista com Chico de Assis, no teatro da UMES, no dia 18/12/1999.

³⁹ Entrevista com Severino de Sousa, no teatro da UMES, no dia 17/12/1999.

⁴⁰ Apesar de estas exigências mostrarem-se mais evidentes neste movimento dos anos 70, a preocupação com a pesquisa de assuntos e com o cuidado em relação a uma linguagem mais “correta” (concordância nominal e verbal, rimas consoantes entre as palavras, por exemplo) já estava presente em alguns outros cantadores mais antigos, em todos aqueles que possuíam um contato maior com a leitura e com a escrita, e que se apresentavam eventualmente em grandes cidades para novos auditórios. Assim como na literatura de cordel nordestina, que também contou com a produção de muitos repentistas, quanto mais “estudado” era o poeta, mais ele empenhava-se em trabalhar com zelo redobrado as suas composições poéticas, dado o fato de o registro escrito ser mais facilmente criticado por possíveis tropeços em relação à norma culta. Na década de 70, Ivanildo Vila Nova e seus companheiros foram os cantadores que participaram de um processo mais intenso de alcance do novo público urbano, por meio dos muitos programas de rádio, de gravações de discos, de festivais periódicos e das cantorias de pé-de-parede. Desta forma, eles obtiveram maiores oportunidades de divulgação entre novos ouvintes, assim como entre as platéias habituais, que lhes atribuíram o estatuto de “nova geração”, ainda que o processo tenha sido anterior a este grupo.

⁴¹ De acordo com os repentistas entrevistados, a maior parte das platéias da metrópole paulistana não é muito crítica com relação ao cumprimento das regras formais, perdoando tão facilmente os poetas que os desobrigariam de um esforço maior. Os espectadores mais exigentes seriam aqueles situados em muitas cidades do interior dos Estados de Pernambuco, da Paraíba, do Rio Grande do Norte e do Ceará, principais localidades das quais surgem jovens repentistas e onde moram alguns dos grandes cantadores. Segundo os depoimentos, nas cantorias realizadas nessas cidades, seu público habitual não apenas constata todas as pequenas falhas como expressa uma sutil reprovação, por meio de olhares e comentários entre si. A diferença entre esses dois níveis de cobrança seria um dos motivos assinalados pelos cantadores para justificar um certo “amadorismo” atribuído a muitos poetas residentes na grande São Paulo.

⁴² Com relação ao cânone poético dos folhetos nordestinos, ver ALMEIDA, M. W. B. de – Folhetos (A Literatura de Cordel no NE Brasileiro). Dissertação de Mestrado, São Paulo: FFLCH/USP, 1979. Sobre a poética do coco de roda e do coco de embolada, ver “A poesia dos cocos”, in AYALA, M e M. I. N. (org.) – Cocos: alegria e devoção. Natal: EDUFRRN, 2000.

⁴³ ALMEIDA, A. A. F. de & ALVES SOBRINHO, J. – Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada. João Pessoa/Campina Grande: Ed. Universitária/ Centro de Ciências e Tecnologia, 1978, p. 11.

⁴⁴ É importante enfatizar que a aproximação da poética repentista a um padrão *mais culto* de linguagem ficou evidente a partir dos anos 70. Segundo alguns depoimentos, uma das figuras precursoras dessa tendência foi o cantador e escritor de folhetos nordestinos

José Faustino Vila Nova, pai do consagrado repentista Ivanildo Vila Nova. Faustino, que é apresentado pelos poetas como um cantador muito exigente e criterioso com a poética, teria modificado o linguajar poético convencional com a inclusão de novas normas que pretendiam aproximá-lo ao padrão *culto*. Suas reivindicações pautavam-se principalmente em aumentar o repertório vocabular da cantoria e em exigir que as rimas fossem *consoantes*, além da diversificação dos assuntos tratados por meio da referência do estudo a fontes variadas. O poeta provavelmente já se preocupava com o alcance do repente junto a novos públicos urbanos, aos quais Faustino pretendia conquistar por meio da renovação na linguagem poética. Contudo, suas idéias não eram tão apreciadas pelo público interiorano, acostumado com o padrão de cantoria que até então prevalecia. Sendo assim, Faustino investiu na *formação* de seu jovem filho, Ivanildo, que, no início da década de 70, levou adiante as novas orientações, juntamente com outros colegas, fixando a profissão nos centros urbanos do Nordeste e de outros pontos do país por meio de festivais, discos, programas de rádio, shows e cantorias de pé-de-parede.

⁴⁵ O gênero *Brasil Caboclo* é formado por décimas setissilábicas, com rimas ABBAACCDDC, em que os dois últimos versos são fixos, ainda que possam sofrer pequenas variações – “Nesse Brasil de caboco/ De Mãe Preta e Pai João”. O mote-refrão é cantado em unísono, pelos dois repentistas.

⁴⁶ ÂNGELO, F de A. – A presença dos cordelistas e cantadores repentistas em São Paulo. São Paulo: IBRASA, 1996, pp.52 e 53. Nos capítulos seguintes, sempre que for exemplificada uma modalidade, apresentarei o seu esquema formal, por vezes com uma interpretação um pouco distinta daquelas presentes nos estudos com os quais tive contato. Por se tratar de uma tradição oral, nenhuma pesquisa escapa de uma caracterização arbitrária das formas poéticas.

⁴⁷ AYALA, M. I. N., op. cit., p. 133.

⁴⁸ Vale ressaltar que o disparate, ou a falta de coesão entre os versos, ocorre freqüentemente quando se “canta ciência”. Nesse tipo de desafio, os poetas arrolam uma série de informações que, muitas vezes, não possuem um nexos claro, delimitadas apenas pelo tema proposto. Isto, para a poética repentista, não é visto propriamente como disparate, apesar da aparente confusão. No capítulo sobre os festivais, será possível acompanharmos alguns exemplos.

⁴⁹ TEJO, O. – Zé Limeira: poeta do absurdo. Recife: Cia. Pacífica, 1997, pp. 142 e 145.

⁵⁰ AYALA, M. I. N., op. cit., pp. 135 e 136.

⁵¹ Idem ibidem, p..138 e 139.