

**Ministério do Turismo
Secretaria de Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Departamento de Patrimônio Imaterial**

**Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Antropologia**

Termo de Execução Descentralizada 001/2017 – Iphan

**DOSSIÊ DE REGISTRO DO REPENTE
Fundamentação do Processo de Registro do Repente como Patrimônio
Cultural Imaterial do Brasil**

Coordenador e redação final:
Prof. Dr. João Miguel Manzolillo Sautchuk
Departamento de Antropologia
Universidade de Brasília

Brasília
Setembro de 2020

Equipe de Pesquisa:

João Miguel Sautchuk (Coordenador), Daniel Simião, André Leão, Amalle Pereira, Felipe Porfírio Silva, Lucas de Moura Arruda, Carlos Sandroni, Climerio de Oliveira, Ana Carolina Nascimento, Andréa Betânia da Silva, Darllan Neves da Rocha, Edmilson Ferreira e Antônio Lisboa.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

A Universidade de Brasília – UnB, Departamento de Antropologia – DAN/UnB, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, Departamento de Patrimônio Imaterial – DPI/Iphan, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP/Iphan, Superintendências Estaduais do Iphan em Ceará, Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Piauí e Sergipe e União das Nações Unidas Para a Educação, Ciência e Cultura – UNESCO.

A Rosa Cordeiro e Jorge Máximo, (servidores do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília), Rosilene Alves de Melo (Universidade Federal de Campina Grande).

Aos repentistas Antônio Lisboa, José Carlos do Pajeú, Edmilson Ferreira, Raulino Silva, Aldeni Bessa, João Santana e Chico de Assis.

AGRADECIMENTOS

Casa do Cantador do Brasil / Governo do Distrito Federal, Espaço Pasárgada / Governo do Estado de Pernambuco, Instituto de Estudos Brasileiros / Universidade de São Paulo, Museu do Forró / Prefeitura Municipal de Caruaru, Prefeitura Municipal de Tabira, Rádio Alto Piranhas, Rádio Cultura de Caruaru, Rádio Difusora de Cajazeiras, Rádio Rural de Caicó, Rádio Vale do Jaguaribe, Teatro Municipal Severino Cabral / Prefeitura Municipal de Campina Grande, Thomaz Farkas Estate Comercio de Obras de Arte LTDA, Carol Matias, Rivelino Mourão, Chico Bororo, Daniel Moraes (Jack), Marco Rudolf, Igor Z. Cerqueira, Sergio Azevedo, Olivia Hernández, Mauro Lira, Base Audiovisual, Alcida Ramos, Luis Cayón, José Pimenta, Luciana Menescal, Josuel Manchete, Ellyne Peixoto, Guilherme Moura Fagundes, Paulo Teixeira Iumati (Instituto de Estudos Brasileiros/USP), Elisabete Ribas (Instituto de Estudos Brasileiros/USP), Alberto Fidalgo, André Lira, Leonardo Salazar, Alejandro Labale, Lourival Andrade Júnior (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), Edson Silva de Farias (Departamento de Sociologia/UnB).

Com respeito e admiração a Daniel Reis, Carla Gisele Moraes, Diana Dianovsky, Deyvesson Israel Alves Gusmão, Edmilson Oliveira da Silva (o Galego), Ellen Krohn, Gorge Bessoni e Silva, Juliana da Mata Cunha, Lívia Ribeiro Lima, Marcus Vinícius Carvalho Garcia, Maria Elisabeth de Andrade Costa, Marina Duque Coutinho de Abreu Lacerda, Mônia Silvestrin, Pedro Clerot, Raquel Dias Teixeira, Ricardo Augusto Pereira, Sara Santos Moraes e Rivia Ryker Bandeira de Alencar.

Carinhosamente, aos detentores (associações, poetas, admiradores e apoiadores) que colaboraram com a pesquisa e nas discussões para o registro:

Associação de Repentistas do Alto Oeste Rio-Grandense (Pau dos Ferros), Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos – ARPN (Campina Grande), Associação dos Cantadores do Nordeste – ACN (Fortaleza), Associação dos Cantadores e Poetas do Vale do São Francisco (Petrolina), Associação dos Cantadores Repentistas e Escritores Populares do DF e Entorno – ACRESPO, Associação dos Poetas de Água Branca – APOAB, Associação dos Poetas e Prosadores de Tabira – APPTA, Associação dos Poetas Populares de Timon e Região dos Cocais – ASPOPOT (Timon), Associação dos Poetas Repentistas do Vale dos Espinharas – APREVE (Patos), Associação dos Repentistas do Vale do Jaguaribe – ARVJ (Limoeiro do Norte), Associação dos

Violeiros e Poetas Populares do Piauí (Teresina), Associação dos Violeiros e Trovadores de Alagoas – AVTA (Maceió), Associação Estadual de Poetas Populares - AEPP/RN (Natal), Fundação Nordestina do Cordel – FUNCOR (Teresina), União dos Cordelistas e Repentistas do Nordeste – UCRAN (São Paulo), União dos Poetas Repentistas do Brasil – UPERB (Bayeux), Instituto Lourival Batista, Acrísio de França, Adauto Ferreira, Adélio Ricardo, Adelmo Aguiar, Adeval Soares, Afonso Pequeno, Agamenon Santos, Agenor Mendes, Albino Pereira, Aldacir de França, Aldeci Bessa, Alisson Machado, Amâncio Sobrinho, André Santos, Andréa Miron, Antônio Alves, Antônio Barbosa, Antônio Barreto, Antônio Batista, Antônio Caju, Antônio da Cruz, Antônio Francisco, Antônio José, Antônio José Bento, Antônio Queiroz, Antônio Raimundo, Antônio Rodrigues (o Rodrigo), Antônio Silva, Apolônio José, Arlindo Barreto, Arlindo Costa, Assis Ângelo, Azulão, Barra Mansa, Bio Donato, Bio Salvino, Bio Tomaz, Brás Gonçalo de Sousa, Bule-Bule, Caetano da Ingazeira, Caboquinho, Canarinho (Iremar da Silva), Canarinho de Caueiras, Canário da Serra, Carlito Ribeiro, Carlos Alberto, Chico de Assis (Cajazeiras), , Chico Pedrosa, Chico Sobrinho, Chico Xavier (Cajazeiras), Cícero Alves, Cícero Dionísio, Cícero Marques, Cícero Nascimento, Cícero Simeão, Claudécir Gonçalo, Crispiniano Neto, Damião Carlos, Daniel José da Silva, Daniel Olímpio, Dayane Rocha Lira, Dedé Monteiro, Dimas Feitosa, Dimas Mateus, Djalma Alves da Mota, Donzílio Luiz, Edmilson Silva, Edvaldo Zuzu, Elenilda Amaral, Elias Joaquim de Maria, Elmo Nunes, Erasmo Barreira, Erasmo Ferreira, Espingarda do Cordel, Eugênio Nunes, Evaldo Filho, Evaldo Severino, Evangelino Félix Sobrinho, Fabiane Ribeiro, Felipe Pereira, Felizardo Moura, Fenelon Dantas, Francisco Carlos, Francisco Damião, Francisco Galvão, Francisco Nonato Chaves, o Bigode, Frank dos Santos, Gabriel Gonçalves da Silva, Genildo Almeida, Genildo Santana, George Alves, Geraldo Amâncio, Geraldo de Pedro Velho, Gilmar Aboiador, Gilmar de Oliveira, Gilvaneide Soares, Gino Aboiador, Gislânio Araújo, Gongga Monteiro, Guilherme Nobre, Gustavo Ramos do Nascimento, Henrique Brandão, Hipólito Moura, Iponax Vila Nova, Isabelly Moreira, Ismael Pereira, Ivanildo Vila Nova, Jairo Silva, Jeferson Silva, Jenerson Alves, João Abel, João José Soares, João Lourenço, João Lourenço de Oliveira, João Procópio, João Ramos, João Teixeira, Joaquim Estrela, Jonas Andrade, Jonas Bezerra, Jorge Macedo, José Avelino Romano, José Batista de Farias Neto, José Carlos da Cruz, José Emílio Ferreira, José Evangelista, José Genivaldo Tabosa, José Ivo da Silva, José Germano Aires de Queiroz, José Milson Ferreira, José Moura Filho, José Paulo de Arruda, José Rodrigues da Silva, José Severino de Moura, Josivaldo Caboclo, Josué Luiz de Freitas, Josenildo França (em memória), Josimar Pereira, Josivaldo Rodrigues, Jota Embolador, Lázaro Pessoa, Lenelson Piancó, Lima Junior, Lucas Evangelista, Lucas Rafael, Luciano Leonel, Luiz Rosa, Luiz Wilson, Luiz Carlos Aboiador, Luzia dos Anjos, Luzivan Matias, Manoel Alves, Manoel de Carlos, Manoel Gonçalves de Freitas, Manoel João da Costa, Manoel José dos Santos, Manoel Lacerda, Marcelane Araújo, Marcondes José Batista, Marcos Teixeira, Maria Ferreira, Maria Helena Patriota Lima, Maria da Soledade, Meca Moreno, Miguel Arcanjo de Assis Nunes, Miguelzinho, Minervina Ferreira, Miro Pereira, Miudinho, Mocinha de Passira, Moésio Marinho, Moisés Marinho, Natalício de Oliveira, Nazar do Pandeiro, Neto Vaqueiro, Orlando Queiroz, Otacílio Soares, Paraíba da Viola, Passarinho, Paulo Matricó, Pedro Amorim, Pedro Costa (em memória), Pedro de Alcântara, Pedro Firmino, Pedro Mendes Ribeiro, Pena Branca (embolador), Peneira, Poeta Fernando, Raimundo Borges, Raimundo Caetano, Raimundo Clementino, Raimundo Mesquita, Raio de Luz, Raulino Silva, Régis Trindade, Roberto Silva (em memória), Rogério Meneses, Ronaldo Aboiador, Ronaldo Cipriano, Rubens Ferreira, Santinha Maurício, Sebastião Bernardo, Sebastião Dias, Sebastião Marinho, Sérgio

Ricardo, Severino Constantino, Severino Eliseu, Severino Feitosa, Severino Paulino da Silva, Siba Veloso, Sinésio Pereira (em memória), Sonhador, Sônia Maria Bibe Luyten, Pereira Santos, Soró, Téo Azevedo, Tião Lima, Tindara, Tonho do Sebo, Valdir Teles (em memória), Vem-Vem do Nordeste, Verde Lins, Washington Farias, Washington da Silva Farias Junior, Wellington Rocha, Zé Cardoso, Zé Carlos do Pajeú, Zé de Cazuza, Zé de Zilda, Zé do Cerrado, Zé Galdino (em memória), Zé Monte, Zé Moraes (em memória), Zé Teotônio, Zé Viola, Zelito Nunes, Zilmar do Horizonte, Zipa Nunes e Zito Alves.

*Quem não conhece a cantiga
Do vate que se aprimora
Vai ter oportunidade
De vir conhecer agora
O baião é desse tipo
E o verso é feito na hora.*
André Santos

*Há algo especial em palavras cantadas.
Elas são removidas do banal.*
Ruth Finnegan (2008:15).

*As nossas estrofes são como flor.
Tá ali qual uma flor: só abre uma
vez, murcha, despetala e o vento
carrega!*
Antônio Nunes de França
(citado por Damasceno,
2012, p. 25).

*O poeta se faz parceiro de seus irmãos
tanto na alegria quanto no sofrimento.*
Dedé Monteiro

*A poesia é o belo. Eu acredito que seja
a única maneira de se fazer o mundo
bom, completo, doce: é com a poesia.*
Antônio Francisco

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO p. 1

I. IDENTIFICAÇÃO p. 6

O repente p. 6

Modalidades poéticas do repente p. 24

Observações sobre aspectos musicais do repente p. 60

Um pouco de história p. 69

Como o repente se renova p. 89

II. BENS CULTURAIS ASSOCIADOS AO REPENTE p.101

Embolada p. 101

Aboio p. 114

Glosa p. 125

Poesia de Bancada e Declamação p. 134

III. O REPENTE COMO OBJETO DE REGISTRO p. 142

O repente como patrimônio cultural brasileiro p. 143

A definição do repente como objeto de
registro a partir do diálogo com os
detentores e sua perspectiva p. 150

IV. SUGESTÕES DE SALVAGUARDA p. 152

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS p. 164

ANEXO – Lista de contato de detentores p. 171

INTRODUÇÃO

Repente é poesia. Cantada e improvisada. Em linhas gerais, é um diálogo poético em que dois repentistas se alternam cantando estrofes criadas naquele instante ao passo em que se acompanham com toques de violas. Numa apresentação de repente, a poesia flui em resposta aos estímulos e demandas dos ouvintes e às ideias e desafios que um poeta lança para o outro. As estrofes seguem regras bastante complexas e rígidas de rima, métrica e coerência temática, e, diante disso, fascinam pela naturalidade com que são feitas.

Os *repentistas* também são chamados de *cantadores* ou *violeiros* e o repente é também conhecido como *cantoria*, sendo este o nome mais utilizado cotidianamente pelos repentistas para se referir à sua arte. O termo *cantoria* indica ainda o campo social que envolve repentistas e seu público (em especial, os *apologistas*, os ouvintes fiéis e grandes conhecedores da arte), bem como a situação mais comum de apresentação – uma *cantoria*.

O repente envolve sempre parceria e disputa entre os poetas, sendo que o equilíbrio entre essas duas dimensões nem sempre é fácil de manter. Como quase só se canta repente em dupla, todo repentista precisa cultivar parcerias. Por outro lado, procura sempre mostrar-se poeta mais preparado e inspirado que seu colega, seja qual for o tema que estejam cantando.

Inequivocamente, o improviso poético, a ação de criar versos no momento da apresentação, constitui o elemento central do repente e o principal atributo distintivo do repentista. No entanto, o repente não é a única prática poética presente na cantoria. Em segundo plano, há um repertório memorizado de poemas e canções de cantadores – também pedidos pelos ouvintes nas cantorias.

Escritos da primeira metade do século XX, como os de Luis da Camara Cascudo, Rodrigues de Carvalho, Leonardo Mota e Francisco das Chagas Batista dão notícia de poetas que viveram no início do século XIX nas cercanias da Serra do Teixeira (Paraíba) e a partir de meados daquele século em outros locais no Nordeste. Praticavam a cantoria, a glosa e a escrita e a declamação de poemas. Atualmente, o repente ocorre em todos os estados da região Nordeste e também em outros locais do Brasil para onde migraram muitos nordestinos – em especial grandes formações urbanas como Rio de Janeiro, São Paulo e Distrito Federal. No que se refere à existência de público, ao surgimento de cantadores e às possibilidades de profissionalização do

repentista, o repente é mais forte nos estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Muitos cantadores desses estados são convidados para cantar em todo o Nordeste, enquanto cantadores de outros estados recebem menos convites para se apresentar nesses quatro citados. Apenas o Piauí faz exceção, sendo lugar de origem de alguns dos mais prestigiados repentistas da atualidade, mas considerado um campo profissional menos promissor – por isso, quatro desses cinco piauienses optaram por morar no Ceará e em Pernambuco. Fora do Nordeste, a região metropolitana de São Paulo figura como um grande polo para a cantoria, onde cantam com frequência repentistas nordestinos que ali residem e muitos que viajam do Nordeste para atender ao público paulistano.

O repente nordestino guarda semelhanças significativas com diversas outras tradições de verso improvisado muito presentes nos contextos mediterrâneo, árabe e ibero-americano: o *bertzo* basco na Espanha; as *desgarradas* e o *cante ao baldão* em Portugal; a *décima* em Cuba, Peru, Venezuela, Colômbia e Canárias; o *contrasto*, a *ottava rima* e a *gara poética* na Itália; os poemas épicos nos Bálcãs; o *zajal* no Líbano; a *balah* no Iêmen; a *payada* na Argentina, Uruguai e Rio Grande do Sul; a trova gaúcha; o calango e o partido alto no Rio de Janeiro; o cururu em São Paulo – para citar apenas alguns exemplos (Armistead & Zulaika, 2005; Caton, 1990; Díaz-Pimienta, 2001; Garcia, 1993; Haydar, 1989; Laborde, 2005; Lopes, 1992; Lord, 2000; Manca, 2009; Nava, 1994; Oliveira, 2007; Pagliai, 2010; Pimentel & Corrêa, 2008; Ramírez, 1994; Silva, 1978; Solomon, 1994; Tiezzi, 2007; Trapero, 1994; Wateau, 2005). Essas semelhanças dizem respeito aos processos de composição dos versos por meio de fórmulas rítmicas e padrões métricos e ao caráter agonista do verso improvisado (que se configura frequentemente como desafio).

No Nordeste brasileiro, o repente é classificado como *poesia*, lado a lado e em relação com outras poéticas vocais, improvisadas ou não, como a embolada e outros cocos, o aboio, a glosa, a declamação de poemas, o cordel, o maracatu de baque solto, a ciranda (estes dois marcadamente na zona da mata de Pernambuco), a chula (na Bahia) e o tambor de crioula (no Maranhão e no Piauí). Em meio ao pulsar dessas variações nordestinas, percebe-se o tema central da palavra poética, que, por sua forma especial, se destaca da fala ordinária. O poeta é detentor do dom¹ de criar e vocalizar estrofes de acordo com esses padrões formais específicos, ou seja, de criar mensagens que são

¹ Quase sempre entendido como dom divino.

organizadas, moldadas e dominadas pela forma. A poesia se caracteriza pela repetição de elementos formais, como o ritmo e os acentos que delimitam os versos e sequências silábicas (a métrica), os materiais sonoros que se repetem em ordens preestabelecidas (a rima) e as melodias e demais elementos prosódicos da enunciação das estrofes. No repente e em outros casos, deve-se ressaltar ainda o caráter dialógico dos versos e dos acompanhamentos instrumentais.

Algumas dessas outras práticas de poesia estão historicamente relacionadas ao repente. Respondendo a propostas de repentistas nas reuniões de mobilização em torno do processo de registro do repente, o aboio (canto improvisado ligado ao universo pastoril do sertão nordestino), a glosa (improviso poético recitado a partir de motes), a embolada (uma modalidade de coco que enfatiza o jogo verbal e não inclui a dança) e a poesia de bancada e a declamação de poemas (uma tradição de escrita e declamação poética intimamente relacionada a todas as outras poesias citadas) serão aqui considerados bens culturais associados ao repente.²

Este Dossiê de Registro é composto de três partes escritas. A primeira, se destina à identificação do bem cultural, descrevendo e analisando suas características principais, suas formas de continuidade e sua história, com uma sessão ao fim em que esses temas serão abordados separadamente para os bens associados. A pesquisa de campo e a escrita desta parte procurou privilegiar o diálogo com as perspectivas de cantadores e ouvintes sobre o repente. A segunda parte traz o enquadramento do repente como objeto de registro, sintetizando seus significados para sua comunidade de detentores e apontando suas contribuições para o panorama cultural brasileiro. Por fim, a terceira parte apresenta sugestões para medidas de salvaguarda voltadas para o repente e os bens associados. Em anexo, há uma lista de nomes e contatos de detentores e entidades representativas.

A mobilização dos repentistas em torno da elaboração do pedido de registro do repente como patrimônio cultural imaterial do Brasil teve início no I Encontro Nordestino do Cordel em Brasília em 2009 (embora o título do evento faça referência somente ao cordel, ele reuniu nas suas três edições cordelistas, repentistas, emboladores de coco e poetas declamadores). Logo após a retomada do tema pelos repentistas durante as atividades do II Encontro Nordestino do Cordel em Brasília, o pedido de registro do repente foi entregue ao Iphan em 18 fevereiro de 2013 pela Associação dos

² Vale ressaltar que outras poesias do mesmo universo como o cordel, a ciranda e o maracatu de baque solto são bens culturais registrados ou em processo de registro pelo Iphan.

Cantadores Repentistas e Escritores Populares do Distrito Federal e Entorno (ACRESPO) com a subscrição de repentistas residentes em outros estados. Em reunião de 02 de abril de 2013, a Câmara do Patrimônio Imaterial deu encaminhamento favorável à continuidade do processo de Registro do Repente, indicando a performance do repente como objeto de registro.

A pesquisa de fundamentação desse processo de registro foi coordenada por João Miguel Sautchuk, professor do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília. Devido à extensa abrangência geográfica do bem cultural, foi necessário eleger polos para a realização da pesquisa e das reuniões de mobilização, o que foi feito a partir de levantamento junto aos detentores de regiões relevantes para a prática do repente atualmente. A pesquisa se deu por meio de observação etnográfica, realização de entrevistas e gravação de registros audiovisuais e análise de material bibliográfico, fonográfico, audiovisual e documental sobre o repente e os bens culturais associados aqui abordados. As reuniões de mobilização foram feitas tanto por iniciativa do Iphan em parceria com entidades representativas dos repentistas, reunindo detentores e pesquisadores de diversos estados, quanto atendendo a demandas locais dos repentistas. Consideramos importante mencionar a colaboração da historiadora Rosilene Melo, coordenadora da pesquisa de fundamentação do registro do cordel como patrimônio cultural imaterial do Brasil, e dos repentistas Antônio Lisboa e José Carlos do Pajeú na elaboração de estratégias de mobilização mais capilarizada, em que integrantes da equipe de pesquisa e do corpo técnico do Iphan se reuniram com detentores em suas localidades de moradia e atuação.

A pesquisa e as reuniões de mobilização com detentores ocorreram em duas etapas. Entre os meses de maio de 2015 e fevereiro de 2016, sob supervisão do DPI e do CNFCP, a equipe contou com Ana Carolina Nascimento, em pesquisas no Rio de Janeiro/RJ e em São Paulo/SP; Andréa Betânia, investigação em Feira de Santana e Salvador/BA; e Darllan Neves da Rocha, em João Pessoa e Campina Grande/PB. João Sautchuk, realizou pesquisas em Cajazeiras, Triunfo, Sousa/PB, Maceió/AL, Brasília, Ceilândia/DF, Teresina/PI, Tabira, São José do Egito e Caruaru/PE. Foram realizadas reuniões de mobilização em Tabira/PI, Teresina/PI, Brasília/DF, Rio de Janeiro/RJ e Juazeiro do Norte/CE.

Em 2017-2018, a pesquisa de fundamentação do processo de registro teve continuidade em parceria com a Universidade de Brasília por meio do Termo de Execução Descentralizada IPHAN 001/2017, sob gestão e coordenação de João Miguel

Sautchuk. Este realizou pesquisas e reuniões de mobilização em Fortaleza, Limoeiro do Norte, Morada Nova/CE, Brasília, Ceilândia e Taguatinga/DF, Teresina/PI, Caicó, Mossoró, Pedro Velho/RN, Laranjeiras/SE, Água Branca, Alagoa Grande, Bayeux, Campina Grande, João Pessoa, Sumé, Tacima/PB, Abreu e Lima, Caruaru, Feira Nova, Ferreiros, Lagoa de Itaenga, Olinda, Recife, Petrolina, São José do Egito, Tabira, Vertentes/PE. Além disso, dirigiu os dois vídeos documentários que compõem este Dossiê de Registro: *Cante, poeta!* e *De repente, cantoria*. A pesquisa sobre linguagem audiovisual em antropologia e patrimônio cultural e a produção dos vídeos ficou sob responsabilidade do Laboratório de Imagem e Registro de Interações Sociais (IRIS) do Departamento de Antropologia (DAN) da UnB, contando com Daniel Simião, coordenador do IRIS, e André Leão. Além destes três, integraram a equipe os seguintes pesquisadores. Felipe Porfírio Silva realizou pesquisa de campo com foco na atuação das associações de repentistas como entidades representativas. Suas investigações levantaram o campo da cantoria em Fortaleza, Limoeiro do Norte, Tabuleiro do Norte/CE, Caxias, Timon/MA, Teresina/PI e Pau dos Ferros/RN. Amalle Pereira investigou a atuação das mulheres repentistas, enfocando sobretudo o surgimento de novas poetizas, e contribuiu com sistematização de dados etnográficos sobre o aboio em Serrita/PE e União/PI. Wagner Chaves investigou a presença de admiradores do repente que formam acervos audiovisuais próprios em Fortaleza/CE, Campina Grande/PB e Recife/PE. Climério Oliveira Santos, Carlos Sandroni, Lucas Arruda de Moura realizaram as análises musicológicas. Os repentistas Edmilson Ferreira e Antônio Lisboa elaboraram uma classificação das modalidades de estrofe do repente. As reuniões de mobilização com os poetas ocorreram em Recife, Lagoa de Itaenga, Caruaru/PE, Fortaleza, Limoeiro do Norte/CE, Água Branca e Campina Grande/PB. Gustavo Guimarães Elias e Taiana Martins contribuíram com relatório sobre a história do repente no Distrito Federal, a partir da pesquisa realizada 2017 e 2018 no âmbito do projeto *Identidades Sonoras – Repentistas do DF*, vinculado ao Departamento de Música da UnB e coordenado pelo Prof. Flávio Santos Pereira.

A redação final do Dossiê é de João Miguel Sautchuk, com base nas pesquisas realizadas e fazendo uso dos relatórios parciais produzidos por toda a equipe.

I. IDENTIFICAÇÃO

O repente

Para apresentar o repente e seu valor como patrimônio cultural vamos investigar essa poesia e como ela ganha vida e ajuda a construir a vida de muita gente. Para dar norte a essa compreensão do que é o repente, começamos com uma definição mais ampla formulada por Antônio Cândido sobre o que é e qual a importância da literatura. Esse autor oferece uma concepção bem abrangente de literatura como...

todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura [...]. Vista desse modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação” (Candido, 2011, p. 176).

Daí, percebe-se a importância da literatura, seja escrita ou vocal, para as sociedades humanas, na medida em que é o meio de elaboração, expressão e compartilhamento de valores, visões de mundo e conhecimentos. Cândido vê na literatura poder humanizador, isto é, uma formidável capacidade de criar um sentido de humanidade e dignidade compartilhado pelas pessoas. Por isso considera a literatura um direito universal.

A produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado. Este é o primeiro nível humanizador [...]. A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo. [...] Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido (Candido, 2011, p. 179-180).

Assim, a expressão poética reúne meios técnicos que impactam e encantam a percepção. Por isso, na poesia, conteúdo e forma são inseparáveis. O poeta colhe as palavras soltas no mundo e as transforma em um todo ordenado. Para quem faz e para quem ouve, a poesia é um processo de ordenamento do pensamento, do sentimento e da realidade exterior. Assim, sendo literatura, sendo poesia, o repente é uma maneira notavelmente sofisticada e espontânea de dar sentido ao mundo e à vida.

Sabemos, entretanto, que o conhecimento do repente não pode se restringir aos métodos convencionais da literatura comparada. Nesse sentido, acompanhamos Maria Ignez Ayala, uma referência nos estudos sobre o repente: “como a poesia nasce da relação direta entre criadores e receptores, não se pode deixar de lado as circunstâncias nas quais esta relação se dá”. Só assim se pode captar “os critérios que orientam a criação e a crítica populares” (Ayala, 1988, p. 12).

O repente é uma arte que tem no improviso poético cantado seu principal foco e atrativo. Cantado quase sempre em dupla com o acompanhamento instrumental de violas³, o repente pode ser encarado como uma disputa poética em que os cantadores, seguindo regras poéticas muito rigorosas, buscam cada qual afirmar-se em suas habilidades de improvisação diante do parceiro e dos ouvintes.



O improviso ocorre sempre na relação entre os poetas e seus ouvintes. Cantoria em um bar em Recife/PE. Em primeiro plano, o repentista Luciano Leonel (naquela noite cantava ao lado de Hipólito Moura). 9/4/2015. Fotografia: João Miguel Sautchuk.

³ Já houve no passado cantadores que utilizavam rabeca e não viola em suas cantorias. Atualmente alguns cantadores também buscam inovar nesse sentido, como é o caso do cantador Bento Raimundo de Crateús que em algumas de suas apresentações canta acompanhado de uma sanfona. Tal prática divide opinião entre os cantadores: há os que apoiam a inovação e acham mesmo que a cantoria às vezes fica até mais bonita ao som da sanfona. Todavia, a maioria desaprova, afirmando que a viola junto ao improviso são elementos centrais que compõem a “espinha dorsal” da cantoria.

Segundo os repentistas, os fundamentos da poesia do repente são *métrica*, *rima* e *oração* (esta última se refere à coerência e à qualidade do conteúdo). A rima é certamente o mais simples. Diz respeito à identidade de sons no final de dois ou mais versos. No repente, só são aceitas rimas *consoantes*, ou seja, aquelas que ocorrem quando as palavras se conformam inteiramente no som, desde à vogal tônica até a última letra da palavra, como **amigo** e **jazigo**, **ilusões** e **aflições**, **amoníaco** e **zodíaco**, **amor** e **compor**, **mirim** e **festim**, **Cariri** e **perdi** etc. Não são aceitas as rimas *toantes*, em que há apenas uma semelhança de sons nas vogais tônicas, mas sem a repetição das letras ou sons subsequentes, por exemplo, **fuso** com **veludo**, **frígido** com **político**, **mulher** e **café**, **cantador** e **chegou**, **Ceará** e **cantar**, **cordel** e **céu**, **família** e **filha** etc. Estas são consideradas erros graves. Essas normas são facilmente explicadas pelos poetas mais experientes e aprendidas pelos novatos.

A métrica é o fundamento mais importante no que se refere à técnica de improvisar e à caracterização do repente como uma linguagem diferenciada por seus padrões estéticos. Os repentistas frequentemente explicam a métrica em termos da quantidade de sílabas por verso e versos por estrofes, bem como da distribuição dos acentos na extensão dos versos para algumas modalidades de estrofes. As modalidades mais praticadas pelos cantadores possuem versos heptassílabos (com acentuação tônica obrigatória na sétima sílaba), decassílabos (com acentos obrigatórios na terceira, sexta e décima sílabas de cada verso) e hendecassílabos (com acentuação tônica obrigatória na segunda, quinta, oitava e décima primeira sílabas).⁴ Entretanto, os repentistas dizem que não é possível cantar repente contando sílabas e versos – pois não há tempo pra tal. Isso porque esse fundamento diz respeito mais exatamente ao ritmo poético e deve ser internalizada para fluir naturalmente. Assim, diferentemente da rima, a métrica dificilmente pode ser aprendida por meio de explicações e descrições. Trata-se de um fundamento poético primordialmente incorporado (Sautchuk, 2012, p. 152) e se configura como sendo um dos principais elementos definidores da cadência rítmica da poesia. As *toadas*, as melodias sobre as quais são improvisadas as estrofes, apresentam sempre esse ritmo e dão segurança ao repentista nesse ponto (Travassos, 1989a; Oliveira, 1999; Ramalho, 2001; Sautchuk, 2012). O erro de métrica (chamado de

⁴ Segundo o cordelista, cantador e pesquisador de poesia popular, Joaquim Mendes Sobrinho, o Joames, cada regra dessas é em si mesma um “mundo” de tão vastas e complexas que são. “A gente pode estudar a vida inteira que nunca chega ao fim”. Um levantamento abrangente das modalidades pode ser lido mais adiante.

desmétrica) fere a musicalidade da estrofe e é imediatamente percebido por quem tem familiaridade com o ritmo poético do repente.

A oração diz respeito primeiramente à coerência de assunto. O diálogo poético improvisado dos repentistas deve manter um nexo temático, desenvolvendo ideias, imagens e argumentos em torno de assuntos pedidos por ouvintes ou propostos pelos próprios poetas uns aos outros no momento da apresentação. É isto que garante a possibilidade de um diálogo inteligível dos cantadores entre si e também com seu público. Quando um cantador quebra essa regra diz-se que ele “apenas rimou, mas que não cantou nada”. Para que uma boa cantoria seja feita, assim me falou o cantador e luthier Luís Gonzaga (o Gonzaga da Viola), é preciso também que os cantadores saibam “trabalhar com os assuntos” que lhes são pedidos, do contrário, a cantoria fica “sem pé e sem cabeça”.⁵

O repente pode ser compreendido como um jogo, no qual os cantadores estão buscando constantemente se sobressaírem uns aos outros, se mostrarem mais habilidosos e melhores poetas que seus parceiros de apresentação. Como afirmou o repentista cearense Zé Maria,⁶ o desafio está sempre presente no repente, pois os cantadores estão constantemente se desafiando mesmo quando trocam versos de elogio entre si. Assim, é que no momento da cantoria a relação entre os poetas caracteriza-se, ao mesmo tempo, pela parceria e pela disputa. Estas disputas, todavia, mesmo que em alguns casos específicos possam redundar em conflitos reais, geralmente se mantêm circunscritas ao plano ritualizado das cantorias e assumem um caráter lúdico. Tal desafio tem a ver com a capacidade de cada cantador em particular de improvisar, no momento de suas apresentações, as melhores estrofes possíveis obedecendo a regras específicas de forma e conteúdo.

Uma apresentação de repentistas é dividida em *baiões*, sequências em que as estrofes são cantadas alternadamente pelos poetas e no decorrer das quais os repentistas devem manter a mesma modalidade de estrofe, a mesma *toada* e o mesmo assunto. A cada *baião*, os repentistas respondem a provocações e desafios do parceiro e a demandas e reações da plateia – que pede assuntos e tipos de estrofes para serem desenvolvidos pela dupla.

⁵ Entrevista a Felipe Porfírio Silva em Maracanaú/CE, 06 de outubro de 2017.

⁶ Entrevista de José Maria do Nascimento a Felipe Porfírio Silva em Fortaleza/CE no dia 17 de outubro de 2017.

A situação mais comum de apresentação é a, uma *cantoria de pé de parede*, ou simplesmente *cantoria* ou *pé-de-parede*. Um pé-de-parede ocorre geralmente numa casa, num terreiro de fazenda, num bar ou restaurante, num teatro ou em qualquer outro ambiente que faça as vezes de um auditório. Tradicionalmente, os ouvintes pagam aos cantadores colocando dinheiro sobre uma bandeja que fica em frente à dupla. Mais que a mera contribuição financeira, pagar a cantoria é um momento de interação entre poetas e ouvintes e frequentemente um modo de afirmação de prestígio dos ouvintes nesse acontecimento social. Porém, é cada vez mais comum a realização de cantorias com cobrança de ingresso e pagamento de cachê previamente combinado entre o promovedor do evento e os repentistas. A dupla começa sempre cantando sextilhas, passando logo a atender pedidos da plateia por assuntos e gêneros poéticos. Outrora, as cantorias costumavam durar uma noite inteira, porém atualmente convencionou-se a duração de quatro horas (às vezes menos) para estas apresentações. Numa cantoria, além do improviso, é comum que os poetas cantem canções e poemas, composições memorizadas de autoria de cantadores (há poemas declamados, também).



Cantoria em um sítio (área rural) em Riacho das Almas/PE, 11 de abril de 2015. Fotografia: João Miguel Sautchuk.



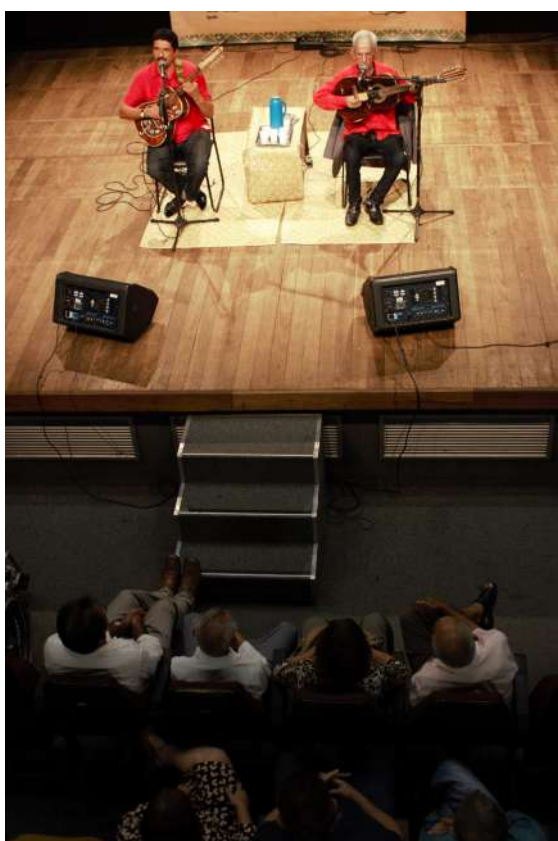
Cantoria em um modesto restaurante em São José do Egito/PE com Severino Feitosa (camisa xadrez) e Lázaro Pessoa (camisa vinho). Sobre a mesa em frente aos poetas, em meio a vasilhames de refrigerante e água mineral, há uma bandeja para os pagamentos. 20 de setembro de 2015. Fotografia: João Miguel Sautchuk.



No alto, Cantoria com Evaldo Severino (esq.) e Evaldo Filho (dir), pai e filho, no distrito de Nove Casas, em Sumé/PB. Na mesa em frente aos poetas, o cesto de palha é a bandeja para os pagamentos e os papéis sobre a mesa são os pedidos de assuntos, motes e modalidades entregues pelos ouvintes. 8 de setembro de 2018.

Acima, cantoria com Geraldo Amâncio e Moacir Laurentino no anfiteatro da Casa do Cantador do Brasil (Ceilândia/DF), 26 de agosto de 2017.

Fotografias: João Miguel Sautchuk.



No centro e à esquerda, Cantoria com Edvaldo Zuzu (esq.) e Ivanildo Vila Nova (dir.) no Teatro do SESC Emiliano Queiroz em Fortaleza/CE, pelo projeto Quinta com Verso e Viola. O apologista Orlando Queiroz, produtor do evento, apresenta a dupla. 30 de novembro de 2017.

Fotografias: João Miguel Sautchuk.

Outro modo de apresentação bastante comum é o dos festivais, normalmente realizados em teatros e em palcos montados em praça pública ou outros ambientes como clubes recreativos e ginásios esportivos. Popularizaram a partir da década de 1970, tornando-se a partir de então uma “vitrine” para os cantadores.



Maria Soledade e Santinha Maurício em festival promovido pela União dos Poetas Repentistas do Brasil (APERB). Bayuex/PB, 16 de setembro de 2018. Fotografia: João Miguel Sautchuk.

Predominam as competições formalizadas entre duplas de repentistas que cantam motes e temas para sextilhas elaborados por uma comissão julgadora, escolhidos por sorteio e revelados somente no momento que a dupla se coloca no palco para cantar. São comuns também os festivais não competitivos. Já as competições individuais são mais raras.



Antônio Lisboa e Raulino Silva cantam no XI Desafio Estado X Estado – ao lado do palco, a comissão julgadora do evento. Teatro Municipal, Campina Grande/PB, 4 de novembro de 2017. Fotografia: João Miguel Sautchuk.

Há ainda outras possibilidades. Uma demonstração mais curta de uma dupla (por exemplo numa cerimônia pública ou num evento institucional) é denominada de *apresentação*. A atuação de repentistas nas praias ou em restaurantes, indo de mesa em mesa até os ouvintes cantando versos e pedindo pagamentos é controversa entre os próprios cantadores. A maioria entende que esse procedimento mancha a imagem do repente, pois limita-se quase sempre a elogios e brincadeiras (um tanto repetitivos, é verdade) com ouvintes que não pediram para ouvir o repentista. Por outro lado, é uma fonte de renda importante para poetas mais humildes que não puderam se estabelecer nos festivais e pés-de-parede. Consta que essa estratégia de apresentação se instituiu na década de 1980, quando muitos poetas perderam seu público por causa de processos migratórios, e passaram a cantar nas praias das capitais nordestinas pedindo dinheiro ao frequentadores (Sautchuk, 2012, p. 228-231). Apesar do estigma que recai sobre os cantadores que atuam nas praias, há entre eles repentistas com boa capacidade para o improviso – e muitos atuam também nos pés-de-parede.

Existe entre os repentistas um tipo de estratificação baseada em capacidade poética e prestígio. Há a categoria dos cantadores *de elite*, *grandes* ou *de primeira*, que

espalham sua fama e recebem convites para cantar em todo o Nordeste e em outras regiões do país, alcançando frequentemente prosperidade financeira. São os que participam dos festivais de maior visibilidade e outrora os que cantavam em rádio e gravavam discos. A categoria dos cantadores *regionais* ou *de segunda* indica os que consolidam seu trabalho em uma sub-região, porém sem grandes voos para além dela. Abaixo, fala-se em ordem pejorativa crescente dos repentistas *amadores*, *de sítio* e *de praia*. Os limites entre todas essas categorias nem sempre são nítidos ou fáceis de traçar. O fato é que há muitos repentistas de grande talento que não acendem profissionalmente e não alcançam grande fama.



Cantoria que ocorre aos sábados na Feira de Caruaru. A audiência é composta majoritariamente por repentistas (muitos deles amadores) que se revezam cantando. Cantam Josenildo França (esq.) e Zito Alves (dir.). 26 de setembro de 2015. Fotografia: João Miguel Sautchuk.

A existência do repente depende da articulação de pessoas com atribuições, competências e papéis distintos e relacionais. De acordo com o que dizem os agentes que compõem esse universo, a cantoria é sustentada por três categorias de pessoas: *cantadores*, *promoventes* e *apologistas*. Os primeiros, como já deve ter ficado claro, são os protagonistas das performances poético-musicais que caracterizam uma cantoria – em festivais, *pés-de-parede*, apresentações variadas, programas de rádio, TV, gravações comerciais etc. Os segundos são os organizadores, os que promovem cantorias – o dono

de um bar, restaurante ou estabelecimento comercial, um agente do poder público, um produtor cultural, empresário ou simplesmente um apaixonado pela arte do repente que dispõem de algum recurso e capital social para articular uma rede de apreciadores, colaboradores e cantadores durante um evento ou mesmo um projeto cultural em torno da cantoria.

Quanto aos *apologistas*, compõem um público especial que frequenta as cantorias e que se distingue do público em geral, entre outras coisas, por sua familiaridade com a cantoria e com os cantadores, seu conhecimento das regras, formas e estilos do repente, sua assiduidade nos eventos e por se envolver com práticas de registro, documentação (sonora, audiovisual e fotográfica) e colecionamento de objetos e itens relacionados ao universo da cantoria e do repente. Em alguns casos, o *apologista*, que por essas atribuições e competências se distingue do público comum, também pode ser um *promovente*, embora diferentemente de um empresário, que trata a cantoria como um negócio e visa o lucro, o que move o *apologista* quando organiza uma cantoria é o amor, paixão e dedicação à arte e aos artistas. Nesse sentido é que a categoria *apologista* qualifica um certo tipo de público frequentador da cantoria (frequentador recorrente, entendido e comprometido) e um certo tipo de *promovente* (movido pelo amor e não por interesses financeiros).

O primeiro aspecto a ser salientado na definição do que é um *apologista* é que seu envolvimento com a cantoria se dá em termos de admiração, paixão e encantamento. Amantes da cantoria, tendo uma relação orgânica e vital com ela, os *apologistas* explicam esse encantamento pela complexidade e genialidade envolvida no improviso poético. Orlando Queiroz, bancário nascido em Quixadá, 1959, resume assim essa admiração:

Precisa ter algumas coisas diferentes do ser humano comum porque tem que ter um potencial muito grande. Precisa ter uma memória fabulosa, uma memória extraordinária [...] conhecimento e facilidade de absorver as coisas. Olhar pra isso aqui e já transformar isso aqui em poesia na hora que tá cantando.⁷

A sensação de prazer, deleite e alegria ao ouvir uma boa cantoria é descrita pelo jovem *apologista* de Campina Grande, Junior Farias, nascido em 1993, que trabalha como corretor de imóveis: “Quando um repentista faz um verso grande, maior do que o normal, eu me arrepio, vem aquela sensação boa, eu vibro, eu grito”.⁸

⁷ Entrevista a Wagner Chaves em Fortaleza/CE, 4 de dezembro de 2017.

⁸ Entrevista a Wagner Chaves em Campina Grande/PB, 4 de novembro de 2017.

Os apologistas se definem não apenas pelo gostar do repente, mas pela frequência às cantorias e festivais: é um “viciado em cantoria”, que “faz de tudo” pra assistir uma dupla de repentistas. Muitos não medem esforços, deslocando-se de carro próprio, ônibus, carona, bicicleta ou a pé para estarem presentes às cantorias na cidade ou região em que moram. Erasmo Barreira, de Quixadá/CE, viaja frequentemente para assistir e gravar cantorias em Fortaleza/CE (distante cerca de 170km de sua casa) e outras cidades. Vai de ônibus ou carona e, muitas vezes, passa a noite numa rodoviária à espera do ônibus de volta.



O apologista Erasmo Barreira monitora junto à mesa de som a gravação da cantoria entre Jonas Bezerra e Valdir Teles numa fazenda em Morada Nova/CE. 10 de dezembro de 2017. Fotografia: João Miguel Sautchuk.

Muitos apologistas apoiam financeiramente os repentistas, patrocinando cantorias e festivais ou pagando cantorias. São também importantes colaboradores dos repentistas na realização e divulgação de apresentações (seja promovendo pessoalmente, seja mediando relações entre poetas e promovedores ou instituições). Por exemplo, Orlando Queiroz, desde 2007 promove junto ao SESC em Fortaleza uma cantoria mensal; Edvaldo Mendes (empresário) e Tarcísio Barros (comerciante) promovem cantorias em Fortaleza/CE; Zé Rego Neto (professor aposentado da UFRN) em Natal/RN; Mundinho Gadelha (servidor público), Agenor (comerciante), Bigode

(comerciante) em Limoeiro do Norte/CE; Erocides Bezerra (empresário) em Mossoró/RN; Doraciano Freire e outros participantes da Associação dos Poetas Repentistas do Alto Oeste Riograndense, em Pau dos Ferros/RN; Marcos Teixeira, repentista e político, Pedro Velho/RN; os apologistas que integram a Associação de Poetas de Água Branca/PB.



No alto, o repentista, apologista e promotor de cantorias Marcos Teixeira filma cantoria de André Santos e Felipe Pereira no distrito de Cuité, município de Pedro Velho/RN. Acima, um apologista munido de um smartphone filma e transmite ao vivo por suas redes sociais a cantoria de José Carlos do Pajeú e Rogério Meneses em Água Branca/PB (9 de setembro de 2018). Fotografias: João Miguel Sautchuk

Há também promoventes de cantorias e festivais que fazem dessa atividade um meio de renda. Muitos têm sólida credibilidade entre os repentistas. Recentemente, porém, circulou entre os poetas críticas a alguns promoventes que passaram a visar demasiadamente o lucro sem preocupar-se tanto com a manutenção de uma boa relação com os repentistas e até mesmo provocando e tentando tirar proveito de intrigas entre poetas.

Já Floriano, se referindo ao conhecimento dos *apologistas*, afirma que

A maioria entende: percebe quando o repente não saiu metrificado, percebe quando a oração não foi bem construída. Ele [o apologista] realmente entende um pouco, principalmente quando ele é realmente uma pessoa que vive ali [...]. Ele vai aprendendo, no dia a dia ele vai aprendendo com os poetas.

Esse conhecimento que se aprende na prática, pela vivência, se expressa durante uma cantoria por exemplo quando o *apologista* se dirige à bandeja e coloca um papel escrito por ele com o assunto corretamente metrificado para ser desenvolvido pelos cantadores. Quanto à sua origem, grande parte dos apologistas, assim como os cantadores (veremos isso mais à frente), tem origem rural ou em cidades interioranas.

É importante frisar que a manutenção do diálogo poético entre cantadores e com o público tem como base o compartilhamento de um conjunto de ideias, valores e conhecimentos que são comuns ao universo dessas pessoas. O cantador, nesse sentido, pode ser encarado como uma espécie de “tradutor fiel” dos pensamentos e sentimentos de seu público ouvinte, pois que ele não apenas canta **para** o seu público, mas, muitas vezes, canta **com** e **pelo** seu público. Tal proximidade na relação do cantador com seu público encontra sua expressão máxima nos pedidos de motes que são feitos durante as apresentações das cantorias de pés de parede, quando os cantadores têm a obrigação de cantarem aquilo que seu ouvinte pediu.

Essa proximidade da relação do cantador com seu público, assim como esse compartilhamento de ideias e valores sociais comuns na cantoria, confluem para a atribuição de sentidos relativos ao próprio fazer artístico. Não por acaso os cantadores afirmam que uma característica fundamental da cantoria está na objetividade e na clareza de sua linguagem. Em comparação com os padrões formais de outras práticas de poesia – especialmente o verso livre – a linguagem do repente, segundo a opinião dos próprios repentistas, teria uma superioridade não apenas por sua forma, mais perfeita, mas também pelo fato de transmitir uma mensagem mais direta e compreensível. Em contraposição a imagem romântica do artista genial incompreendido e inacessível, o

cantador teria o dom de transmitir em palavras mesmo os anseios mais íntimos de seu público ouvinte e, justamente por essa razão, manter com este uma relação de profunda afinidade.



Os apologistas e seus tesouros. No alto, Zelito Nunes e o acervo de fotografias, vídeos e gravações de áudio que registrou desde a década de 1980. Recife/PE. Acima, O apologista Antônio Rodrigues (conhecido como Rodrigo) apresenta seu acervo fonográfico em sua casa. Ele coleciona Lps, Cds, Dvds, gravações, cartazes, troféus de festivais e outros itens relacionados ao repente. Fortaleza/CE, 7/1/2020.

E, assim, entramos em outro ponto fundamental do universo do repente que está ligado às perspectivas de cantadores e ouvintes a respeito da noção de *dom*. Apesar de não ser uma unanimidade – há cantadores que não dão tanto crédito ao dom – é certo que a maior parte dos repentistas acredita que alguém só pode se tornar um cantador se já tiver nascido com o dom da poesia. Para essas pessoas, a poesia vem do berço: é uma dádiva divina. Os que afirmam não acreditar no dom ponderam que o repente, como toda e qualquer arte, pode sim ser ensinado e aprendido por qualquer pessoa, mesmo que nem todo mundo obviamente se torne necessariamente um cantador profissional. Os que acreditam, por sua vez, contra-argumentam dizendo que se fosse assim todo mundo que gosta de cantoria seria um cantador. Como disse Zilmar do Horizonte:

Sem o dom ninguém não é nada. Se não os irmãos do Patativa [do Assaré] eram o mesmo Patativa, ou o Patativa não era o Patativa, eram os irmãos dele que se admiravam. Às vezes a gente admira o outro, mas não faz o que o outro faz.⁹

Ambos os lados, todavia, concordam o dom por si só não faz de alguém um “grande cantador”, pois é necessário também uma grande parcela de dedicação da parte de cada poeta em particular.

A ideia de que as pessoas nascem com o dom para o exercício de alguma atividade determinada, obviamente, não se restringe apenas ao universo da cantoria. Porém é fato que no meio do repente, essa formulação, longe de se caracterizar apenas como mero “modo de falar”, traz consigo implicações importantes. Acreditamos que tal noção ajuda a compreender melhor alguns aspectos da tríade relação que se estabelece entre o poeta, seu público e sua poesia.

Conta-se que num festival, cantando martelo agalopado em desafio, Sebastião Dias, tendo diploma de curso superior, fez uma provocação a Zé Cardoso, zombando por este não ter tanta instrução formal. Zé Cardoso respondeu cantando de improviso uma estrofe que se tornou antológica:

Aprendi a cantar sem professor,
Com a graça de Deus, eu sou completo,
Você vem me chamar de analfabeto
Exibindo um diploma de doutor.
No congresso que eu for competidor,
Vou ganhar de você de dez a zero.
Bastião, eu vou ser muito sincero,
Se eu deixar de cantar não sou feliz.

⁹ Entrevista de José Zilmar da Silva a Felipe Porfírio Silva em Fortaleza/CE, 10 de outubro de 2017.

Ser poeta eu sou porque Deus quis,
Ser doutor eu não sou porque não quero.¹⁰

Encarada como dádiva e vontade divina, a poesia traz consigo a necessidade de uma retribuição, desembocando na obrigação do poeta de cumprir as regras do seu próprio fazer artístico. Outros poetas nordestinos pautam-se pela noção de dom e da poesia como algo impalpável. Ao analisar a noção de dom no universo da literatura de cordel, Candace Slater diz que o poeta cordelista se assemelha a um cesteiro que deseja produzir o mais belo cesto possível, mas sempre de acordo com uma série de medidas já fixadas (1984, p. 184). Isso vale para os repentistas, que também cultivam um processo criativo fiel tanto às suas regras poéticas convencionadas como ao seu próprio público de apreciadores. Assim, o dom aparece como um elemento dinamizador de todas essas relações.

O fato do repente ser cantado de improviso não quer dizer que sua criação se dê ao acaso. Há muita técnica e estratégia envolvidas na criação poética de improviso. Aí, além da perfeita intimidade com a métrica (ou seja, com o ritmo da poesia), é necessário agilidade e disciplina de pensamento. Durante os 20 ou 30 segundos em que um cantador canta sua estrofe, ou outro pensa em algo para dizer. Alguns repentistas se esforçam para compor a estrofe inteira nesse breve intervalo, outros prezam por garantir apenas a *queda* ou o *desfecho*, isto é, os dois últimos versos da estrofe, que lhe serve de mira para criar o resto de maneira súbita, quase simultaneamente ao canto. Toda essa destreza requer muita prática e fica mais bem ancorada em uma *bagagem* de conhecimentos acumulada pelo repentista por meio de leituras e estudos – um acervo de rimas, nomes, toponímias, fatos e personagens históricos ou mitológicos, dentre outras cearas, que apontam caminhos para o repentista nos labirintos do improviso. O improviso, portanto, abarca uma relação dos poetas por um lado com os três fundamentos do repente e esses conhecimentos, e por outro com as situações do momento da cantoria, os estímulos e provocações do parceiro e as demandas e reações da plateia. O improviso tem sempre algo de imprevisto, mas jamais deve se distanciar de suas regras. O improviso aí, não é classificado como ato de liberdade (como seria no jazz, na dança e no teatro), mas como fruto genuíno da inspiração do repentista.

¹⁰ Entrevista de José Cardoso a João Miguel Sautchuk em Limoeiro do Norte, 9 de dezembro de 2017.

Modalidades poéticas do repente

1. Sextilha

Trata-se da modalidade mais importante da cantoria. É com ela que se iniciam as cantorias, participações em festivais e apresentações. Não há fonte comprobatória da sua origem. Alguns estudiosos atribuem a sua introdução, no cordel, a Severino Pirauá, paraibano de Patos (1848 – 1923). Sabe-se, contudo, que a cantoria precede o cordel. A distribuição de rimas se dá conforme o esquema ABCBDB, como no exemplo abaixo (Zé Ferreira – do Piauí)¹¹:

A leitura habitual	A
Reserva muita surpresa	B
Cada livro numa estante	C*
Que se põe sobre uma mesa	B
Quando não tira uma dúvida	D*
Fortalece uma certeza	B

* pode, eventualmente, repetir a rima A

Quanto à métrica, a sextilha é composta de 7 sílabas poéticas, conforme a escansão:

A/lei/tu/raha/bi/tu/al
Re/ser/va/mui/ta/sur/presa
Ca/da/li/vro/du/ma/es/tante
Que/se/põe/so/breu/ma/mesa
Quan/do/não/ti/rau/ma/dúvida
For/ta/le/ceu/ma/cer/teza

A única sílaba tônica regular em sextilha é a sétima. Vejamos os exemplos a seguir:

A/ lei/**tu**/ra ha/bi/tu/**al**
Re/**ser**/va/ mui/ta/ sur/**pre**/sa
Ca/da/ **li**/vro/ du/ma es/**tan**/te
Que/se/**põe**/so/breu/ma/**me**/sa
Quan/do/não/ti/rau/ma/**dú**/vida
For/ta/**le**/ceu/ma/cer/**te**/za

Na escansão feita acima, pontuamos apenas a oscilação da primeira sílaba poética de cada verso e a invariabilidade da sétima, pois é esta que dá a certeza de tratar-se de uma modalidade de sete sílabas. No ato da interpretação, essa primeira sílaba também pode variar de intérprete para intérprete, de melodia para melodia, mas a última permanece inalterável.

¹¹ Acervo pessoal de Edmilson Ferreira.

2. Sete linhas

Conforme o nome, trata-se de uma modalidade de sete versos de sete sílabas poéticas cada verso. Esta modalidade é muito admirada pelo público de cantoria e uma das preferidas dos repentistas. Nela comumente são cantadas temáticas emocionantes, como saudade, sertão, inverno, seca, homenagens, despedidas...

As regras de composição são as mesmas da sextilha, acrescentando apenas um verso. A ordem das rimas ocorre da seguinte forma: ABCBDDDB. Nesse caso, a rima D, que na sextilha é solta, é duplicada em sete linhas.

Exemplo (Antônio Lisboa)¹²:

Me levaram a um hospital	A
De uma estrutura modesta	B
O médico me suturou	C
Dizendo a linha não presta	B
Deu mais uns pontos de sobra	D
Fez um piolho de cobra	D
No meio da minha testa	B

3. Mote em sete sílabas

Trata-se de uma décima, ou seja, uma modalidade de 10 versos com 7 sílabas poéticas cada um. Não há registro da primeira vez em que um mote foi cantado de improviso. A sua popularização nas cantorias ocorreu, sobretudo nas últimas décadas, como mecanismo de controle, uma maneira de o ouvinte testar a capacidade de improvisação dos repentistas, evitando, assim, possíveis *performances* decoradas. Outra razão que explica esse fenômeno é a possibilidade de uma participação ativa do ouvinte nas cantorias através dos motes. O mote é determinado pelos dois versos sugeridos aos repentistas. Estes obrigam-se a improvisar os outros oito versos para completar a décima, obedecendo o assunto e as rimas da sugestão.

A distribuição das rimas: ABBAACCDDC. A métrica é a mesma de sextilha.

Exemplo (Minervina Ferreira)¹³:

Maria da Soledade	A
Com essa cara de santa	B
Ela parece uma anta	B

¹² Acervo pessoal de Edmilson Ferreira

¹³ Apresentação em Campina Grande-PB, em 12 de julho de 2016. Disponível em: <https://youtu.be/9PbbAUMnRr4>. Acesso em 08/11/2020.

Essa é a realidade	A
Pois tem tanta falsidade	A
Há tempo eu tinha notado	C
Já fiz prece ao pai amado	C
Pra me livrar de Maria	D
Essa nossa parceria	D
Só tem me prejudicado	C

3.1. Mote em sete sílabas (de uma linha só)

Obedece às mesmas regras do mote em sete tradicional. Tem, contudo, uma diferença básica: o 9º verso também é improvisado, ou seja, o único verso do mote é o último “D”.

Vejamos o exemplo do mote “que falta faz Lampião” (Edmilson Ferreira):

No bloco reacionário	A
Da política da nação	B
Membros do alto escalão	B
De modo desnecessário	A
Travam disputa em plenário	A
Realizam acusação	D
Pronunciam palavrão	D
Um no noutro passa a perna	E
Pra por fim nessa baderna	E
Que falta faz Lampião!	D

3.1.1. Bata em mim que eu quero ver

Trata-se de uma modalidade de desafio que segue às mesmas regras do mote em sete de uma linha só: ABBAACCDDC. Não é muito pedida atualmente, mas quando cantada costuma agradar bastante. Os repentistas gostam das modalidades de sete sílabas, inclusive as de desafio. Isso se deve à menor complexidade de composição. Exemplo dessa modalidade (Edmilson Ferreira):

Você diz a muita gente	A
Que bate em mim se quiser	B
E eu acho que você quer	B
Chamar atenção somente	A
Se você se diz valente	A
Saiba que sou sem dizer	C
Mas se você pretender	C
Partir da lábia pra luta	D
Estou pronto pra disputa	D
Bata em mim que eu quero ver	C

3.1.2. Eu sou melhor do que tu

Modalidade bastante solicitada pelos ouvintes, por isso, às vezes, oferecida espontaneamente pelos repentistas em cantorias e festivais. A distribuição das rimas segue a seguinte ordem: ABBAACCDDC. Alguns repentistas cantam essa modalidade apenas como mote de uma linha só, mas outros inserem um refrão entres as estrofes: “eu sou tudo que não presta / mas sou melhor do que tu”. Para os que optam por cantar com refrão, há uma melodia específica; para os que cantam sem refrão, a escolha da melodia é livre. Vejamos a estrofe do repentista Hipólito Moura¹⁴:

Você vai ser informado	A
Sobre meu tipo de gente	B
Eu não presto no presente	B
Nunca prestei no passado	A
O cantador mais safado	A
Que mora em Caruaru	C
Morei no Carandiru	C
Vivi de craque e maconha	D
Mesmo não tendo vergonha	D
Eu sou melhor do que tu	C

4. *Brasil caboclo*

Trata-se de uma décima de sete sílabas poéticas bastante cantada nas cantorias e em festivais de repentistas. É composta de refrão: “nesse Brasil de caboco*/de mãe preta e pai João”; e oito versos improvisados, na seguinte ordem de rimas: ABBAACCDDC. Tem ritmo e melodia próprios. Leiamos o exemplo abaixo (Sebastião da Silva)¹⁵:

Canto o Brasil altaneiro	A
Açúcar pernambucano	B
Do petróleo sergipano	B
Da jazida do mineiro	A
Bahia do cacauero	A
Gaúcho do chimarrão	C(ão)
Ceará do algodão	C(ão)
Maranhão de arroz e coco	D(ôco)
Nesse Brasil de caboco	D(caboco)
De mãe Preta e pai João	C(João)

*Adaptação da palavra “caboclo” para atender ao critério de rima.

5. *Gabinete*

¹⁴ Programa na rádio Cultura de Caruaru. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yGNpm645IAQ>>. Acesso em 29/10/2018.

¹⁵ Apresentação de Sebastião da Silva e Moacir Laurentino. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zqcC2u3pFyM>>. Acesso em 01/11/2018.

Modalidade muito aceita pelo público e pelos repentistas. Trata-se de um trava-língua que chama muito atenção pela habilidade de não titubear que cada repentista deve ter no refrão, uma espécie de trocadilho. No tocante à quantidade de versos, o gabinete tem tamanho variado devido à irregularidade do refrão. Os repentistas o fazem podendo acrescentar ou suprimir versos. A sequência das rimas(a parte regular de cada estrofe) também pode ser de dois modos: ABBAAC.....**C ou ABABCCD.....**D. Exemplo do primeiro modo (Gilberto Alves)¹⁶:

Eu estou deixando já	A
Essa bonita cidade	B
Vou passar por Soledade	B
Depois por Taperoá	A
De lá eu vou ao Pará	A
Vou conhecer Santarém	C(-em)
Eu tirei um cartão	D
Pra embarcar no trem	C(-em)
Sem cartão ninguém vai	E
Sem cartão ninguém vem	C(-em)
Nem vem, nem vai	F
Nem vai, nem vem	C(-em)
Nem tem, nem dá	G
Nem dá, nem tem	C(-em)
Tanto vem como vai	H
Tanto vai como vem	C(-em)
Faça desse jeito	I
Diga assim também	C(-em)
Doce gelado é sorvete	J(-ête)
Quem não cantar gabinete	J(gabinete)
Não é cantor pra ninguém	C(ninguém)

Exemplo do segundo modo (Zé Viola)¹⁷:

Essa minha cantoria	A
Está em todo vagão	B
Essa minha correria	A
Vai em toda direção	B
É um dia no presente	C
Outro dia estou ausente	C
A procura do meu bem	D(-em)
Tiro um cartão	E
Pra embarcar no trem	D(-em)

¹⁶ Apresentação de Gilberto Alves e Zé Viola. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YLhopNWAKss>>. Acesso em 02/11/2018.

¹⁷ Apresentação de Gilberto Alves e Zé Viola. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YLhopNWAKss>>. Acesso em 02/11/2018.

Com cartão pra lá vai	F
Com cartão pra cá vem	D(-em)
Sem cartão ninguém vai	G
Sem cartão ninguém vem	D(-em)
Tanto tem como dá	H
Tanto dá como tem	D(-em)
Não é meu, nem é teu	I
Nem dou ele a ninguém	D(-em)
Nego vem, nego vai	J
Nego vai, nego vem	D(-em)
No que tem, no que dá	K
No que dá, no que tem	D(-em)
É o vem, é o vai	L
É o vai, é o vem	D(-em)
É o bem, é o mel	M
É o mal, é o bem	D(-em)
É que nem, é pumode	N
É pumode, é que nem	D(-em)
E você endoidando	O
Faça assim tembém	D(-em)
Espumo igual sabonete	P(-ête)
Quem não cantar gabinete	P(gabinete)
Não é cantor pra ninguém	D(ninguém)

**Quantidade variável de versos

6. *Derruba de madeira*

Modalidade pouco cantada pela totalidade dos repentistas. É mais conhecida no Ceará, onde o repentista Silvio Grangeiro costumava cantá-la. Trata-se de uma modalidade de pergunta e resposta em que a pergunta (ABCBDBEB) tem dois versos a mais que a resposta (ABCBDB). Outro detalhe interessante é que a resposta é sempre na mesma rima (B) da pergunta, como ilustra a seguinte pergunta de Sílvia Grangeiro e, em seguida, a resposta de Francinaldo Oliveira¹⁸:

Lá na casa de seu Pedro	A
Tem um pé de cajarana	B
Em baixo tem um canudo	C
No meio, uma italiana	B
Lá em cima está seu Pedro	D
Com uma penca de banana	B
Se quiser pegar um tanto	E
Bote a baixo a cajarana	B
 Primeiro eu tiro o canudo	 A
Depois a italiana	B

¹⁸ Sílvia Grangeiro e Francinaldo Oliveira em cantoria de pé de parede. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NZ8X6adGjZo>>. Acesso em 02/11/2018.

Digo a seu Pedro, cuidado	C
Nessa penca de banana	B
Chamo ele, amolo a foice	D
Bota a baixo a cajarana	B

7. *Calango*

Modalidade de poucos registros atualmente na cantoria, mas não poderia ser enquadrada na lista de modalidades em desuso. É composta por um refrão de quatro versos, sendo o primeiro e o segundo de quatro sílabas poéticas e o terceiro e o quarto de sete: “calango vem/calango vai/calango, calango entra/calango, calango sai”; e estrofes de seis versos de sete sílabas (ABCBDB), como a seguinte (Antônio Hélio)¹⁹:

Tem muita gente com pena	A
Do calango de Tadeu	B
Que foi forte no passado	C
Com o tempo esmoreceu	B
Que o Tadeu tá bem vivinho	D
Mas seu calango morreu	B

8. *No tempo de pai Tomaz*

Não é uma modalidade muito apreciada por repentistas e ouvintes. Contudo, há vários registros contemporâneos do seu uso em cantorias e festivais. Assim como Brasil caboco, Brasil de mãe preta e rojão pernambucano, no tempo de pais tomaz tem um refrão, que é a repetição do mote: “no tempo de pai Tomaz/preto velho e pai Vicente/no tempo de pai Tomaz/preto velho e pai Vicente”. As estrofes obedecem as mesmas regras das modalidades citadas acima: ABBAACCCDDC. Vejamos o exemplo (Jorge Macedo)²⁰:

Quem não lembra do sertão	A
De quando vivia aflito	B
Que de longe ouvia o grito	B
Do bando de Lampião	A
Causando perturbação	A
Em qualquer um ambiente	C(-ente)
Chapéu quebrado na frente	C(-ente)
Com estrelas de matais	D(-ais/az)
No tempo de pai Tomaz	D(Tomaz)
Preto velho e pai Vicente	C(Vicente)

¹⁹ Cantoria pé de parece com Antônio Hélio e Paulo Nascimento. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RLie83k_9kE>. Acesso em 02/11/2018.

²⁰ Apresentação de Jorge Macedo e Chico Alves. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=aS8u4vLm3v8>>. Acesso em 02/11/2018.

9. *Minha maleita é um saco*
Meu cadeado é um nó

Modalidade bastante aceita, mas pouco solicitada pelos ouvintes de cantoria. É uma décima, cujos dois versos finais compõem o refrão: “minha maleita é um saco/meu cadeado é um nó/minha maleita é um saco/meu cadeado é um nó”. A sequência das rimas é ABBAACCDDC, conforme ilustra a estrofe seguinte (Raulino Silva)²¹:

Eu acho muito legar	A
Saber como a vida é boa	B
Eu digo que João Pessoa	B
É a minha capital	A
Minha praia é de Natal	A
Meu sal é de Mossoró	C(-ó)
Meu cantor é Xororó	C(-ó)
Meu deus mitológico é Baco	D(-aco)
Minha maleita é um saco	D(saco)
Meu cadeado é um nó	C(nó)

10. *Tudo eu sei ninguém me ensina*

Modalidade de desafio bastante solicitada nas cantorias. trata-se de um mote de uma linha só, cuja temática sugere o exibicionismo de cada repentista. A ordem das rimas é a mais comum: ABBAACCDDC. Como em quase toda modalidade sem refrão, a melodia é variável. Leiamos a seguinte estrofe (Ivanildo Vila Nova)²²:

Faço cabo de vassoura	A
Faço espanador e rodo	B
Fabrico éter e iodo	B
Salina, cerca e lavoura	A
Sei plantar couve e cenoura	A
Na lavoura campesina	C(-ina)
Fabrico uma vaselina	C(-ina)
Que é de primeira classe	D
Passou, o cabelo nasce	D
Tudo eu sei ninguém me ensina	C(ensina)

²¹ Apresentação de Zé Viola e Raulino Silva. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=d8UmsR4Vzus>>. Acesso em 02/11/2018.

²² Cantoria de pé de parede com Ivanildo Vila Nova e Lourinaldo Vitorino. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=OEL9GCprZ14>>. Acesso em 02/11/2018.

11. Mourão caído (ou você cai)

É uma modalidade considerada fácil, cantada por dois repentistas, alternando-se na mesma estrofe. A sequência de rimas é a seguinte: ABCABCADDEED, conforme explicita a estrofe seguinte (Sebastião Marinho e Titico Caetano)²³:

Sebastião:

Eu entrei na profissão	A
Com vinte anos de idade	B
Conte um, dois, três	C

Titico:

Comecei com Simeão	A
E ainda sinto saudade	B
Conte quatro, cinco, seis	C

Sebastião:

Lá em Solânea a cidade	A
Que é terra do meu pai	D(ai)

Titico:

Você cai!	D(ai)
-----------	-------

Sebastião:

Eu comecei rapazola	E
Levando minha viola	E
Se for por dez pez lá vai	D(vai)

12. Mote em decassílabo

Assim como o mote em sete sílabas, o mote em decassílabo não tem uma origem precisa na cantoria. Popularizou-se pelas mesmas razões que popularizaram o mote em sete. É uma modalidade estratégica para consagrar um repentista. Quem a desenvolve com fluência tende a conquistar a admiração do público, pois devido à sua complexidade é chamada de “vestibular da cantoria”, ou seja, quem é aprovado no vestibular tem domínio da matéria em questão.

Suas regras de composição diferem bastante das modalidades de sete sílabas, pois há o acréscimo de 3 sílabas poéticas e a exigência de regularidade tônica. Enquanto no mote em sete a tonicidade é obrigatória apenas na sétima sílaba, no mote em decassílabo a obrigatoriedade ocorre na 3ª, 6ª e 10ª sílabas de cada verso. A ordem da rima é a mesma do mote em sete: ABBAACCCDDC.

Exemplo (Jairo Silva)²⁴:

²³ Cantoria de pé de parede com Sebastião Marinho e Titico Caetano. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8-y1H8TcVdA>>. Acesso em 02/11/2018.

²⁴ Festival de Casinhas-PE, apresentação de Jairo Silva e Jeferson Silva. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QZNA8PWVTBg>. Acesso em 10/02/2018.

Meu colega cantando é muito fanho	A
Já eu sou bem melhor do que Nonato	B
Onde existe um poeta eu vou e mato	B
Que usando viola eu não apanho	A
Nem Helânio possui o meu tamanho	A
Nem Felipe tem minha condição	C
Tem Evaldo que presta pra canção	C
Mas que perto de mim fala baixinho	D
Tenho sido uma pedra no caminho	D
Dos poetas da minha geração	C

Dividindo das sílabas (poéticas) a estrofe fica assim:

Meu/ co/**le**/ga/ can/**tan**/do é/ mui/to/ **fa**/nho
 Já / eu / **sou** / bem / me/**lhor** / do / que / No/**na**/to
 On/de e/**xis**/te um/ po/e/ta eu/ vou/ e/ **ma**/to
 Que/ u/**san**/do/ vi/**o**/la eu/ não/ a/**pa**/nho
 Nem/ He/**lâ**/nio/ po/**ssui**/ o/ meu/ ta/**ma**/nho
 Nem/ Fe/**li**/pe/ tem/ **mi**/nha/ com/di/**ção**
 Tem/ E/**val**/do/ que/ **pres**/ta/ pra/ can/**ção**
 Mas/ que/ **per**/to/ de/ **mim**/ fa/la/ bai/**xi**/nho
 Te/nho/ **si**/do u/ma/ **pe**/dra/ no/ ca/**mi**/nho
 Dos/ po/e/tas/ da/ **mi**/nha/ ge/ra/**ção**

É importante pontuar que a tonicidade padrão adotada nos decassílabos na cantoria de repente (3ª, 6ª, e 10ª sílabas) não impõe a ordem das demais sílabas tônicas presentes no verso. O segundo verso da estrofe citada acima ilustra isso: “Já eu sou bem melhor do que Nonato”. O advérbio “já” é tônico e aparece na primeira sílaba do verso, mas o que é obrigatório é a sílaba poética “sou”, terceira do verso.

13. Mote de uma linha só (decassílabo)

Não é comum haver pedido de mote de uma linha só em cantorias. Contudo, há motes de uma linha só que ganham *status* de modalidade. É o caso de “quanto é grande o poder da natureza ou quanto é grande o autor da natureza”. A ordem de rimas é: ABBAACCDDC. Vejamos o exemplo da estrofe de Passarinho do Norte, do LP gravado com Zé Vicente da Paraíba em 1972²⁵:

Admiro demais o beija-flor	A
Que com medo da cobra inimiga	B
Só constrói o seu ninho na urtiga	B
Recebendo a lição do criador	A
Observo a coragem do condor	A

²⁵ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yXrnYa5GyoA>>. Acesso em 19/10/2018.

Tendo os montes rochosos como empresa	C
Urubu empregado da limpeza	C
Como é triste a vida o abutre	D
Quando encontra um morto é que se nutre	D
Quanto é grande ao autor da natureza	C

14. Martelo agalopado

Assim como o mote em decassílabo, o martelo exige bastante habilidade do repentista. É composto pelas mesmas regras e a diferença mais importante é a não fixidez do desfecho. Cada estrofe deve, obrigatoriamente, terminar diferente da anterior. Do ponto de vista do ouvinte, o martelo pressupõe desafio, tanto que o nome da modalidade tem como sinônimo “martelo a desafio”. São raras as ocorrências de martelo em outros assuntos. No seu conjunto de regras consta a necessidade da deixa – rima do último verso da estrofe anterior. Essa exigência também funciona como um requisito de demonstração de improviso, já que a deixa de um repentista independe do controle do outro.

Há, contudo, performances em martelo em que os repentistas não pegam nas respectivas deixas, ampliando a possibilidade do emprego de estrofes previamente feitas. Portanto, a necessidade de desfechos diferentes em todas as estrofes torna o martelo mais difícil que o mote em dez, mas a possibilidade de fuga da deixa ou até mesmo de desfechos prontos torna-o mais fácil.

O público não questiona a falta de deixa nem a possível utilização de estrofes prontas, mas questiona veementemente os casos de repetição das mesmas estrofes. Os repentistas, de modo geral, não gostam de cantar martelo agalopado. Sempre que possível o substituem por sextilha em decassílabo (também chamada de décima agalopada). A ordem das rimas é a mesma do mote em dez: ABBAACCCDDC, sendo todas as rimas variáveis. Exemplo de martelo agalopado (Iasmim Nunes)²⁶:

Pra ser grande você é tão pequeno	A
É um grão de areia no oceano	B
Penso até que não sei qual é seu plano	B
É de cantar de galo no terreno	A
É por isso que hoje eu lhe condeno	A
A passar muitos anos humilhado	C
Cantador sem futuro, atrapalhado	C
Papudinho de esquina, vagabundo	D
Onde anda é devendo a todo mundo	D
Quando passa na rua é assombrado	C

²⁶ Cantoria virtual realizada em 16 de agosto de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/3zn_zcmXkx0>. Acesso em 08/11/2020.

15. Martelo alagoano

É uma modalidade de dez versos de dez sílabas poéticas cada um. Não figura entre as mais solicitadas, mas compõe a cena da cantoria com razoável incidência. Como toda modalidade em decassílabo, possui um grau de complexidade considerável. A sequência de rimas obedece ao critério da maioria das décimas: ABBAACCDDC. É facultado uso de refrão: “nos dez pés de martelo alagoano/nos dez pés de martelo alagoano”. A maioria dos registros não tem refrão. Vejamos a estrofe seguinte (Mocinha de Passira)²⁷:

A mulher numa longa luta vem	A
Procurando assumir o seu lugar	B
O machista imbecil não quer deixar	B
É temendo o talento que ela tem	A
Já o homem moderno pensa bem	A
E começa dizer em cada plano	C(-ano)
Agradeço a deus pais, o soberano	C(-ano)
Por ter feito a mulher, joia tão bela	D
Que o homem só é feliz com ela	D
Nos dez pés de martelo alagoano.	C(alagoano)

16. Martelo Miudinho

É uma modalidade em decassílabo equivalente a um mote de uma linha só, pois nove dos dez versos são improvisados e apenas o último, “nos dez pés de martelo miudinho”, é parte fixa da estrofe. Não tem refrão, nem é muito solicitado nas cantorias. Costuma ser cantada em no máximo duas melodias, a exemplo do martelo alagoano. Vejamos o exemplo seguinte (Rogério Meneses)²⁸:

Meu repente é pior do que navalha	A
Onde vai ao pesar a minha rima	B
Mata mais do que bomba em Hiroshima	B
Queira mais do que fogo entrando em palha	A
Meu repente é perfeito e não tem falha	A
Seu repente é pequeno e é mesquinho	C(-inho)
Hoje aqui eu notei que estou sozinho	C(-inho)
E atendendo o pedido que fez Chico	D
Vou chamar Zé Cardoso de jerico	D

²⁷ Poema “os direitos da mulher”. Apresentação em 06 de março de 2012. Disponível em <https://youtu.be/_f6P3LvOew>. Acesso em 08/11/2020.

²⁸ Cantoria de pé de parede com Rogério Meneses e Zé Cardoso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TSAjbRh_-vM>. Acesso em 05/11/2018.

17. Sextilha em decassílabo

Modalidade muito apreciada pelos repentistas e relativamente recente na cantoria. Traz as mesmas regras métricas (inclusive a tonicidade) dos decassílabos, mas tem a vantagem de ser formada por 6 versos, o que facilita a composição de improviso. Obedece a mesma sequência de rimas de sextilha: ABCBDB.

Nessa modalidade é muito comum a abordagem de outras temáticas: elogios, agradecimentos, natureza, fatos contemporâneos etc., mas prevalece o desafio.

Exemplo (Valdir Teles)²⁹:

Acho muito melhor você parar	A
Procurar escrever outros papéis	B
Se não quer apanhar venda a viola	C
Vá pra praça vender livro e cordéis	B
Que eu não sou obrigado a escutar	D
Vira-lata latindo nos meus pés	B

18. Sete linhas em decassílabo

Compõe a lista dos decassílabos, mas não é comum se ouvir essa modalidade nas cantorias ou festivais. Normalmente os repentistas não costumam cantá-la espontaneamente devido ao grau de complexidade encontrado nas modalidades decassilábicas, mas o fazem mediante pedido. Quanto à sequência de rimas, esta modalidade é semelhante à sextilha em decassílabo, diferindo apenas no final, conforme o esquema: ABCBDDDB. Há registros principalmente em CDs, como na estrofe seguinte (Edmilson Ferreira – CD É Feito de Fato):

Ao trocar o sertão pela cidade	A
Confundi meu prazer com minha ânsia	B
Dediquei-me ao trabalho muito novo	C
Mutilei um pedaço da infância	B
Se não fosse o arquivo da memória	D
O capítulo melhor da minha história	D
Estaria perdido na distância	B

19. Oitava em decassílabo

Trata-se de uma modalidade em alta na cantoria. Mais solicitada que a sete linhas em decassílabo e menos que a sextilha em decassílabo. Também mais complexa devido à

²⁹ Cantoria de pé-de-parede com Valdir Teles e Jonas Bezerra. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=5qvnk26_sTs. Acesso em 10/02/2018.

quantidade de versos e as combinações de rimas: ABABCCCB, conforme ilustra a seguinte estrofe (Nonato Costa³⁰):

As pessoas perguntam deus quem é	A
E que com muita certeza lhes respondo	B
É um misto de luz, amor e fé	A
Que consegue saber onde eu me escondo	B
Mesmo sendo escondido igual Lombardi	C
É a água que molha, o sol que arde	C
E a lareira do céu no fim da tarde	C
No ocaso onde o dia vai se pondo	B

20. Galope à beira mar

Esta modalidade é considerada uma das mais difíceis da cantoria pela sua extensão silábica e o ritmo geralmente acelerado de interpretação. Compõe-se da junção de duas redondilhas³¹ menores em cada um dos seus dez versos, na seguinte distribuição: ABBAACCDDC. A sua origem é atribuída ao repentista cearense Zé Pretinho, que vendo as ondas do mar e imaginando o ritmo do galope teria composto as primeiras estrofes dessa modalidade.

Esta modalidade pode ser escandida com 11 sílabas poéticas. Mas há uma condição para isso: um verso de galope só é composto por 11 sílabas se a última sílaba da primeira redondilha que o compõe for paroxítona ou proparoxítona. Nesse caso, a sílaba átona (paroxítono) ou as sílabas átonas (proparoxítonos) liga-se (ligam-se) à primeira sílaba da segunda redondilha formando uma sílaba a mais.

Vejamos os exemplos:

Nasci no sertão, cresci na cidade
Nas/ci/ no/ ser/**tão**/, cres/ci/ na/ ci/**da**/de

No exemplo acima, a primeira redondilha “Nasci no sertão” tem exatamente 5 sílabas poéticas e termina com palavra oxítona, ou seja, com sílaba tônica na última sílaba. Não há, portanto, a sobra de uma sílaba (átona) para se ligar ao início da segunda redondilha. Como as sílabas são contadas até a última sílaba tônica do verso (Nas/ci/ no/ ser/**tão**/, cres/ci/ na/ ci/**da**/de), “da” em negrito, a contagem geral totaliza 10 sílabas poéticas.

³⁰ Apresentação da dupla Os Nonatos. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Jsla28pIS-M>>. Acesso em 29/10/2018.

³¹ Cada redondilha é composta por 5 sílabas poéticas.

Contudo, se trocarmos a primeira redondilha pela segunda teremos a situação em que a contagem silábica chega a 11 sílabas:

Nasci na cidade, cresci no sertão
Nas/ci/ na/ ci/da/de/, cres/ci/ no/ ser/**tão**

A junção da palavra “cidade” (paroxítona), última da primeira redondilha, com a palavra “cresci”, primeira da segunda redondilha, passa a contar a sílaba “de” (átona) da palavra “cidade” lavando à contagem de 11 sílabas, pois não há como pausar entre uma redondilha e outra do mesmo verso.

Exemplo de galope a beira mar (Sebastião Dias)³²:

Só faltam três dias eu estou sabendo	A
Pelo calendário do povo romano	B
Vai findar-se um mês, começar um ano	B
O final está já acontecendo	A
O velho levando e o novo trazendo	A
Saudades e sonhos pra todo lugar	C (-ar)
Vai sair o velho pra o novo chegar	C (-ar)
O novo é entrando e o velho saindo	D
O velho chorando e o bebê sorrindo	D
Nos dez de galope da beira do mar	C (mar)

Como ocorre na maioria das modalidades da cantoria, a estrofe acima não aborda a temática do mar nem do galope, como sugere o último verso, que dá nome à modalidade. Faz alusão à mudança de ano, um tratado como velho e outro como novo. Fugindo da proposta original, em galope atualmente são cantados praticamente todos os assuntos em cantoria. Os mais comuns, no entanto, são banho de praia, sertão e litoral, desafios, elogios, agradecimento ao público, dentre outros.

21. Cuidado, colega, que o meu rojão

É prego batido e ponta virada

Modalidade pouco cantada e bastante complexa. Assim como no galope à beira mar, as estrofes podem ser compostas por dez ou onze sílabas poéticas. É um mote de dois versos em que cada verso contém onze sílabas poéticas: cui/da/do/co/le/ga/que/o/meu/ro/jão // é/pre/go/ba/ti/do/e/pon/ta/vi/**ra**/da. Como explicado anteriormente, a contagem silábica termina na sílaba tônica da última palavra de cada verso. Essa quantidade silábica e a restrição temática (desafio) tornam essa

³² Apresentação de Sebastião Dias e João Paraibano no festival de Itapetim-PE. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gStP7r9B6Gk>>. Acesso em 10/02/2018.

modalidade evitada pelos repentistas. A ordem das rimas é a mesma do galope: ABBAACCCDDC. Leiamos o exemplo:

Eu como guerreiro morro e não me entrego	A
Tenho as minhas armas de conhecimento	B
Martelo de verso, prego de talento	B
Essas ferramentas comigo eu carrego	A
Meu martelo é forte quando eu bato o prego	A
Tenho a vista boa e a mão apumada	C (-ada)
Se você não gosta da minha pancada	C (-ada)
Corra agora mesmo que eu ergui a mão	D (-ão)
Cuidado, colega, que o meu rojão	D (rojão)
É prego batido e ponta virada	C (virada)

22. Décima

Qualquer estrofe composta por dez versos é uma décima. Mas na cantoria a décima é entendida como a modalidade de 10 versos de 7 sílabas poéticas. O ordenamento das rimas pode variar, sendo ABABCCDEED o mais usado. Vejamos o exemplo a seguir (Jeferson Silva)³³:

Pra gente encontrar terreno	A
No campo da cantoria	B
Suportou sol e sereno	B
Sonhando em vencer um dia	A
Sem olhar pra concorrência	A
Porque quem tem competência	C
Não derruba seu irmão	C
Jogar injusto eu não posso	D
Que o que tiver de ser nosso	D
Cairá nas nossas mãos	C

23. Rojão quente

Rojão quente é uma modalidade típica do desafio e bastante aceita pelos repentistas e pelos ouvintes de cantoria. Trata-se de um mote em sete sílabas que de tanto ser pedido tornou-se modalidade. A sequência de rimas é ABBAACCCDDC, conforme exemplifica a estrofe seguinte (Lorinaldo Vitorino)³⁴:

Meu rojão em cantoria	A
É difícil alguém vencer	B
Quanto eu quero aparecer	B

³³ Apresentação de Jairo Silva e Jeferson Silva no festival de Juazeiro do Norte-CE. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=h5TtrdPm4YA&pbjreload=10>>. Acesso em 11/02/2018.

³⁴ Cantoria de pé-de-parede com Lorinaldo Vitorino e Ivanildo Vila Nova. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=14Ti82O_FPk>. Acesso em 11/02/2018.

Caso anoite com o dia	A
Sol quente com água fria	A
Caso o raio com luar	C (-ar)
Na hora que eu me zangar	C (-ar)
Não tem diabo que me aguente	D (-ente)
Comigo o rojão é quente	D (quente)
Canta quem souber cantar	C (cantar)

Com base no rojão quente outros motes em desafio surgiram. Entre eles “meu rojão é muito quente / pra você me acompanhar”, “quem passar na minha frente / ou corre ou morre pisado”.

24. Casa de taipa

Essa modalidade é uma das mais recentes da cantoria e vem sendo bem aceita pelos ouvintes de cantoria e bem absorvida pelos repentistas. A criação da modalidade é atribuída ao repentista Biu Dionízio, pernambucano de Vitória de Santo Antão. A estrutura é composta por um refrão de 4 versos e estrofes de 8 versos. O refrão obedece a sequência ABBC:

Casa de taipa	A
De barro cipó e vara	B
Não é cara, mas tem cara	B
De quem nasceu no sertão.	C (-ão)

Os versos das estrofes seguem a ordem ABBCDEEC³⁵, como na estrofe seguinte (André Rodrigues)³⁶:

A camponesa	A
Não é santa, mas parece	B
Depois que o dia amanhece	B
Vai pra beira do fogão	C (-ão)
Coloca lenha	D
De angico e marmeleiro	E
No cabelo fica o cheiro	E
De fumaça de tição	C (-ão)

Como se pode observar na estrofe acima, o primeiro e o quinto verso têm a métrica diferente, comportam apenas 4 sílabas poéticas: **A/cam/po/ne/sa** – **Co/lo/ca/ le/nha**, como demonstrado em negrito. Os demais versos têm 7 sílabas poéticas, invariavelmente.

³⁵ A rima C invariavelmente é ãO.

³⁶ Apresentação na Rádio Espinharas de Patos-PB, publicada em 24 de novembro de 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-sg1uoDOfk4>>. Acesso em 20/02/2018.

25. *Tô indo embora*

Trata-se de uma proposta de modalidade de encerramento lançada no meio da cantoria pelo repentista João Lourenço. Não é uma criação dele. O refrão e a melodia vêm de uma música da dupla sertaneja Cezar e Paulinho, cujo título é “Tô indo embora”. O refrão tem a estrutura ABCB:

Tô indo embora	A
Mas eu não queria não	B
Tô indo embora mas deixo	C
Com vocês meu coração	B

Na música de Cezar e Paulinho o último verso do refrão diz “com você meu coração”. João pluraliza esse verso numa clara referência a todos os ouvintes. As estrofes intercaladas pelo refrão são uma adaptação da estrutura original ABABCBDB. João adaptou para a ordem ABBCEDDC, modelo comum nas oitavas da cantoria. A rima C é variável, diferentemente do que ocorre em muitas outras oitavas, como voa sabiá, remo da canoa etc. Exemplo de estrofe (Edmilson Ferreira):

Tô indo embora	A
Pro lugar onde resido	B
Mas agora me divido	B
Entre ficar e partir	C
Tenho certeza	D
Que ficando nesse meio	E
Teria o coração cheio	E
De motivos pra sorrir	C

Tanto o refrão quanto a estrofe têm métrica irregular. O primeiro verso do refrão, “tô indo embora”, tem apenas 4 sílabas poéticas. As demais têm 7 sílabas. O 1º e o 5º verso da estrofe também têm 4 sílabas poéticas, os outros têm 7.

26. *Me responda cantador*

Gênero típico do desafio e com grau de dificuldade elevado, pois depende da postura colaborativa de quem pergunta. Quando tal postura não existe, o risco de um vexame é iminente para quem responde. A ordem das rimas é a mesma do mote em sete sílabas: ABBAACDDC.

Vejamos o exemplo³⁷

³⁷ Cantoria com louro Branco e Ivanildo Vila Nova, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=TkeJsNpHLR4>>. Acesso em 26/02/2018.

Louro Branco

Você é a palmatória	A
Que sempre tem nos mandado	B
Diga um padre do passado	B
Que o nome está na memória	A
Pra completar a história	A
Diga o nome do pastor	C(-ôr)
Que acabou-se de dor	C(-ôr)
Não faz um mês de enterrado	D(-ado)
Se você tem bom guardado	D(guardado)
Me responda cantador	C(cantador)

Ivanildo Vila Nova

Pra lembrar a silhueta	A
De quem viveu da batina	B
Temos padre Ibiapina	B
Nóbrega e padre Azpilcueta	A
Além de Zé de Anchieta	A
Verdadeiro pregador	C(-ôr)
Frei Damião, sim senhor	C(-ôr)
Por ele eu tenho rezado	D(ado)
Como eu tenho bom guardado	D(guardado)
Lhe respondi cantador	C(cantador)

27. *Quadrão (ou oito a quadrão)*

É uma modalidade poética utilizada apenas na cantoria. A explicação mais simples é a junção de duas quadras (dois quartetos), formando assim uma estrofe de oito versos de sete sílabas. Na verdade, trata-se de uma oitava, estrutura poética bastante conhecida e antiga. Apresentado por dois repentistas com sistema invariável de rima, métrica e melodia própria para cada versão com ou sem refrão, o quadrão é uma parte bastante apreciada nas cantorias.

Com relação à distribuição das, há duas variações bastante conhecidas. Na forma mais comum de quadrão as rimas têm a seguinte distribuição: AAABEEEB; na menos comum: AAABBEEB. Vejamos o exemplo da segunda forma (Maria da Soledade)³⁸:

Eu fico de frente erguida	A
Pra isso estou prevenida	A
Dentro da minha guarida	A

³⁸ Apresentação realizada em local não especificado, em 11 de outubro de 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/M7vg946-FXc>>. Acesso em 08/11/2020.

Agradeço a deus no chão	B(-ão)
E a virgem da Conceição	B(-ão)
Minha eterna protetora	C
Minha mãe e professora	C
Nos oito pés de quadrão.	B(quadrão)

28. *Quadrão à beira mar (ou beira mar)*

O quadrão à beira mar se baseia na estrutura do quadrão já exemplificado, sendo que aquele termina sempre com a palavra “quadrão” e este finaliza sempre com a palavra “mar”, seguido de um refrão cantado conjuntamente pelos poetas após cada estrofe. Cada verso da estrofe tem sete sílabas poéticas. O refrão tem três versos, cujas quantidades de sílabas é: seis, quatro e sete: “beira mar, beira mar/o quanto é belo/o quadrão à beira mar”. A sequência de rimas tanto para o quadrão à beira mar quanto para o oito a quadrão é: AAABBEEB ou AAABBCCB. No exemplo a seguir mostraremos o segundo sistema de rimas mostrado anteriormente (Antonio Lisboa):

Na beira mar tem coqueiros,	A
Ambulantes, barraqueiros,	A
Frequentadores, bombeiros,	A
Praia pra se bronzear,	B(-ar)
Gaivotas cortando ar,	B(-ar)
Ondas batendo no cais,	C
Uma leva e outra trás	C
No quadrão da beira mar.	B(mar)

29. *Quadrão mineiro.*

Este quadrão faz uma homenagem ao Estado de Minas Gerais. Dois poetas se revezam improvisando e fazendo uso dos modelos explicados. É bom lembrar que é bastante comum a prática da deixa, primeiro verso de cada estrofe rimando com a última palavra do sétimo verso da estrofe anterior. Válida para a maioria das modalidades, a deixa serve para provar que se está improvisando, ao mesmo tempo que exige um bom vocabulário. Relembramos que a sequência de rimas é: AAABBCCB (mais comum), e AAABCCCB. Leiamos o exemplo do modo mais comum (Antonio Lisboa):

As violas nordestinas,	A
Tem afirmações divinas,	A
Se afinam com as Minas	A

Dependendo do parceiro.	B(-eiro)
No sul temos violeiro,	B(-eiro)
No norte são calanguistas,	C
No Nordeste os repentistas	C
Cantando quadrão mineiro.	B(mineiro)

30. *Quadrão alagoano.*

O quadrão alagoano é um gênero pouco usado pelos repentistas atualmente. Segue o modelo dos outros aqui citados e obedecendo à deixa. Sete dos oito versos da modalidade têm sete sílabas poéticas. O quinto verso, no entanto, tem apenas quatro sílabas. A ordem das rimas é a seguinte: AAABBEEB. As rimas do quarto e o quinto versos são terminadas na sonoridade "ano" finalizando com a palavra "alagoano", no oitavo verso, e repete obrigatoriamente o refrão (alagoano, alagoano/eu agora vou cantar/um quadrão alagoano), cantado pelos dois contadores entre uma e outra estrofe.

Ex (Antonio Lisboa):

Dos verdes canaviais,	A
Na criação de animais,	A
A pátria dos marechais	A
Do grito republicano,	B(-ano)
Do, Floriano,	B(-ano)
Gracindo e Manoel Lisboa,	C
Lá também tem gente boa	C
No quadrão alagoano.	B(alagoano)

31. *Oitava.*

Modalidade utilizada na cantoria em muitos momentos. Os repentistas costumam cantá-la independentemente de solicitação. O primeiro verso rima com o último da estrofe anterior segundo e terceiro entre si, quarto com oitavo, quinto livre e sexto com sétimo: ABBCDEEC. Para melhor ilustrar, vejamos a estrofe seguinte (Antonio Lisboa):

Nos eventos amistosos	A
Disputas de festivais	B
Cantigas tradicionais	B
E apresentações também	C
Se a inspiração for farta	D
E a plateia chegar junto	E
Em todo tipo de assunto	E
Oitava cai muito bem	C

32. Oitavão rebatido

Uma modalidade que tem melodia própria e regras definidas de rima e métrica. Criada pelos repentistas e cantada nas cantorias, atendendo a pedido do público, com temas sugeridos ou a critério da dupla. Aqui cada poeta improvisa do primeiro ao sétimo verso, fechando com, "no oitavão rebatido". O segundo e o quarto verso têm, obrigatoriamente, palavras terminadas em "ido", combinando com a palavra "rebatido" do último verso: ABABCCCB. Para maior clareza, vejamos a estrofe seguinte Antonio Lisboa:

Na arte dos contadores	A
Nem tudo é reconhecido,	B(-ido)
Rola troca de favores,	A
Cresce o mal adquirido.	B(-ido)
Numa euforia patética,	C
Manipulando a estética,	C
Desmoralizando a ética	C
No oitavão rebatido.	B(rebatido)

33. Voa Sabiá

Se encaixa nas modalidades de refrão ou estilos balançados na linguagem dos repentistas. Com melodia fixa, sistemas de rima e métrica rigorosamente definidos, são criados oito versos por cada poeta. Comumente se inicia cantando conjuntamente o refrão “voa sabiá/do galho da laranjeira/que a pedra da baladeira/vem zoando pelo ar” duas vezes e no intervalo entre uma estrofe e outra repete apenas uma. O primeiro verso tem quatro ou cinco sílabas, o quinto verso tem quatro e não compõem a lista de rimas obrigatórias na estrofe. O quarto e o último versos são sempre terminados em "ar":ABBCDEEC. Vejamos uma estrofe cujo primeiro verso tem cinco sílabas (Antonio Lisboa):

Voa sabiá	A
Por campos, serras e vales,	B
Vai desviando dos males	B
Que ameaçam seu voar.	C(-ar)
Esse seu canto	D
Representa seu instinto	E
Enquanto não for extinto	E

Sua tarefa é cantar.

C(-ar)

34. *Falta um boi vaqueiro*

Esta modalidade foi trazida do Coco de Embolada para a Cantoria de Viola. No primeiro momento, na forma original dos emboladores, era uma décima em formato de mote e um refrão. Depois surgiu a versão de oito versos com nova melodia, sistema de rimas diferente e preservação do refrão: “falta um boi vaqueiro/no meio dessa boiada/falta um boi vaqueiro/no meio dessa boiada”. Nesse particular, apenas seis versos são improvisados pelos repentistas, completando e repetindo em todas as estrofes o “falta um boi vaqueiro, no meio dessa boiada”, que também é cantado no refrão. São usadas rimas terminadas em “ada” no segundo, quarto e quinto versos, combinado com a palavra “boiada” no final da estrofe: ABABBCCB. É uma modalidade bem aceita. Para exemplificar, vejamos a seguinte estrofe (Antonio Lisboa):

Falta escola pra criança,	A
Saúde qualificada,	B(-ada)
Tem rombo na segurança,	A
Buraqueira na estrada	B(-ada)
E a justiça comparada	B(-ada)
Com vara de galinheiro	C(-eiro)
Falta um vaqueiro	C(vaqueiro)
No meio dessa boiada.	B(boiada)

35. *Remo da canoa (ou segura o remo)*

Mais uma adaptação do Coco para a Viola. Mesmo modelo do voa sabiá, versos tetrassílabos e sete silábicos, mesma distribuição de rimas e sistema métrico, tem melodia específica muito agradável ao ouvido e mesma maneira de se cantar. Modalidade com refrão: “segura o remo da canoa meu amor/segura o remo pra canoa não virar/segura o remo/que o remo comanda a proa/quem nunca andou de canoa/não sabe o que é remar”. Primeiro verso livre, segundo rima com terceiro, quarto com oitavo, quinto livre e sexto com sétimo: ABBCDEEC. Vejamos a próxima estrofe para ilustrar

(Antonio Lisboa):

Essa canoa	A
Não tem leme nem tem vela,	B
Dois remos transportam ela	B

Pra tudo quanto é lugar	C(-ar)
O canoeiro	D
Lhe conduz com elegância	E
Não há ondas nem distância	E
Pra ela não superar.	C(-ar)

36. *Voa maritaca*

São oito versos improvisados, tetrassílabos e sete silábicos, com melodia única, seguidos de um refrão: “voa maritaca voa/maritaca vai e vem/traga notícia de quem/foi embora e não voltou” entre uma e outra estrofe. Primeiro verso livre e o sexto e o sétimo rimam com o refrão: ABBECCOE. Uma estrofe que exemplifica (Antonio Lisboa):

Ô maritaca	A
Procure pôr toda banda,	B
Descubra aonde ela anda	B
Pergunte se ela enricou	C(-ou/ô)
Traga um recado	D
Uma foto ou um cartaz,	E
Se custar dez mil reais	E
Pode me cobrar que eu dou.	C(ou/ô)

37. *Matuto do pé rachado*

Oito versos improvisados de quatro e sete sílabas, melodia definida e refrão em dueto entre uma estrofe e outra. Os versos quarto e oitavo são terminados com o som "ôr" combinando com as rimas do refrão: “eu sou matuto, do pé rachado/não tive tempo de estudar pra ser doutor/a minha escola foi o roçado/o Brasil vive do suor do agricultor”, (ABAB). A distribuição de rimas da estrofe: ABBCEDDC. Esta modalidade é bastante recente na cantoria e é atribuída ao repentista Jonas Bezerra. Vejamos a estrofe (João Lídio)³⁹:

Eu me criei	A
Numa casinha na brenha,	B
Com fogão feito de lenha,	B
Com rede de amador	C(-ôr)
Tirei abelha	D
Deitei galinha e capote,	E

³⁹ Acervo pessoal de Edmilson Ferreira

Com água fria do pote
Aliviei o calor

E
C(-ôr)

38. *Lei da vaquejada*

É uma modalidade que tem boa aceitação na cantoria, mas não figura entre as mais pedidas. Cada estrofe tem oito versos setissílabos, sendo seis improvisados, completando com os dois últimos, "mas na lei da vaquejada/o que vale é boi no chão". O primeiro verso é livre e o quarto e o quinto versos são terminados com "ão", para rimar com o último; e o sexto com "ada", para rimar com o penúltimo: ABBCCDDC. Usa também um refrão no final de cada estrofe pelos dois poetas. Essa modalidade é originalmente em décima. A versão para oito versos é uma adaptação feita por Edmilson Ferreira e Antonio Lisboa. Vejamos um exemplo de lei da vaquejada de oito versos (Antonio Lisboa):

Pai é exemplo pra filho,	A
Muito é antônimo de pouco,	B
Desequilibrado é louco,	B
Parente próximo é irmão,	C(-ão)
Explorador é patrão,	C(-ão)
Promessa é graça esperada	D(-ada)
Mas na lei da vaquejada	D(vaquejada)
O que vale é boi no chão.	C(chão)

39. *Coqueiro da Bahia*

Gênero pedido pelos frequentadores no encerramento da maioria das cantorias. Os registros bibliográficos a que tivemos acesso nomeiam esta modalidade “coqueiro da Bahia”, mas é provável que faça referência não ao estado, mas ao local geográfico “baía”. Consiste numa estrofe com seis versos improvisados, complementados por dois que são repetidos tanto pelo poeta que está construindo a estrofe quanto pela dupla, podendo receber participação do povo cantando junto o refrão: “quer ir mais eu vamos/quer ir mais eu vambora/quer ir mais eu vamos/quer ir mais eu vambora” (ABAB). A dupla de repentistas Raimundo Nonato e Nonato Costa tentou uma adaptação do refrão para o padrão formal da língua (quer ir conosco vamos/quer ir vamos embora/quer ir conosco vamos/quer ir vamos embora), mas prevalece a versão original. As rimas do quarto, quinto e oitavo versos são terminadas em "ora" e sexto e

sétimo com "ia", combinando com as rimas do refrão: ABBEECCCE. Uma estrofe (Meuma da Silva)⁴⁰:

No festival de Loreto	A
Me sinto com segurança	B
No meio da liderança	B
De senhor e de senhora	C(-ora)
Sei que daqui vou embora	C(-ora)
Mas se pudesse não ia	D(-ia)
Coqueiro da Bahia	D(Bahia)
Quero ver meu bem agora	C(agora)

40. *Quadrão paulista.*

Com a introdução da cantoria em São Paulo (capital), a partir dos anos 70 do século passado, foi criado o "quadrão paulista". Cantada em ritmo balançado, utilizando refrão entre as estrofes improvisadas e com a seguinte distribuição de rimas: AAABBCCB, o quadrão paulista é uma modalidade bonita, mas são raros os seus registros na atualidade. Tem refrão, repetido duas vezes (e com variações no terceiro e quarto versos), entre as estrofes e a quantidade de sílabas de cada verso do refrão varia. O primeiro tem apenas três sílabas; os demais, sete: “ai, ai, ai/provo que sou repentista/cantando pra todo mundo/o nosso quadrão paulista//ai, ai, aí/provo que sou repentista/cantando para vocês/o folk-lore paulista”. Invariavelmente o quarto, o quinto e o oitavo versos são terminadas em "ista" fazendo fechamento com a palavra "paulista" no final de cada estrofe, como no exemplo abaixo Sebastião Marinho⁴¹:

Moreira de Acopiara	A
Nasceu em uma seara	A
Ceará terrinha clara	A
De jangadeiro e artista	B
Ele é um cordelista	B
Que ergueu essa bandeira	C
Da cultura brasileira	C
Do folk-lore paulista.	B

41. *Cinco e meio*

⁴⁰ Apresentação realizada no Festival de Santa Inês-PB, em 1996. Disponível em: <<https://youtu.be/Gx13glSvEFQ>>. Acesso em 08/11/2020.

⁴¹ Acervo pessoal de Antonio Lisboa.

É uma modalidade que estava adormecida e voltou a ser usada nas cantorias, sobretudo na zona da mata e litoral de Pernambuco. Tem melodia específica (a mesma da música “juazeiro”, de Luiz Gonzaga) e costuma agradar bastante aos ouvintes. O nome “cinco e meio” faz alusão ao fato de cinco versos terem sete sílabas poéticas e um ter apenas a metade, o que seriam três sílabas e meia. Na verdade, o 5º verso tem quatro sílabas, pois a sílaba e unidade irreduzível na contagem métrica. A ordem das rias é a mesma da sextilha: ABCBDB, conforme demonstrada na estrofe seguinte (Zé Galdino)⁴²:

Revivendo a mocidade	A
Vejo meu peito de abrir	B
E no coração vazio	C
Sinto a saudade invadir	B
Sem me dizer	D
O dia que vai sair	B

42. *Gemedeira*

Uma das modalidades mais antigas que nunca caiu em desuso. Figura entre as chamadas modalidades cômicas, cuja dinâmica é brincar com as pessoas presentes ou situações corriqueiras. A estrofe tem seis versos de sete sílabas improvisados, com um gemido após o quinto verso, entendido como um verso solfejado, que varia de tamanho dependendo do intérprete, elevando-a para a categoria de septilha. Obedece ao uso da deixa, tem melodia própria e seguinte sistema de rimas: ABCBDEB. Regularmente, o primeiro verso rima com o último deixado pelo outro repentista. O “sétimo verso”, gemido, não tem rima definida, contudo são mais comuns os sons “ui”, “ai” e “um”. Vejamos

(Antonio Lisboa):

Numa Câmara de tortura	A
Só espancamento ocorre	B
Pau-de-arara, choque elétrico	C
Daquele que talvez torre,	B
Na cadeira do Dragão	D
Ai ai ui ui!	E
Ou geme, ou entrega ou morre.	B

43. *Gemer de dois é assim:*

⁴² CD Cantoria de Viola de Zé Galdino e Biu Dionízio. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=_E_qF-xBCCA>. Acesso em 10/11/2018.

Gênero adaptado da gemedeira para décima de sete sílabas. Espécie de mote de uma linha ou um verso só, que ao acrescentar o gemido após o nono verso pode ser considerada estrofe de onze versos. É cantada sempre por dois poetas que se revezam dentro da mesma estrofe, da seguinte forma:

Poeta 1
Primeiro e segundo versos
Poeta 2
Terceiro e quarto versos
Poeta 1
Quinto e sexto versos
Poeta 2
Sétimo e oitavo versos
Poeta 1
Nono verso
Poetas 1 e 2

Fazem o gemido e repetem o último verso em forma de dueto. O modelo de aplicação de rimas é: ABBAACCDDEC. O décimo verso, “gemido”, é livre. Os versos sexto e sétimo são sempre terminados com o som "im" para combinar com a palavra "assim", no final do último verso, como na seguinte estrofe (Antonio Lisboa):

1-Um geme num acidente	A
Outro numa demissão	B
2-Um porquê tem depressão	B
Outro quando está carente	A
1-Um sofre com dor de dente	A
Outro com pedra no rim	C
2-Um por ingerir aldrim	C
O outro por beber Brahma	D
1-Um na cela outro na cama	D
Ai ai ui ui!	E
Gemer de dois é assim.	C

44. Quadrão perguntado

É uma décima de sete sílabas muito solicitada nas cantorias por ser uma maneira do público testar a bagagem dos repentistas. Sempre apresentada por uma dupla, se estabelece um diálogo de perguntas e respostas entre os poetas em cada estrofe, do primeiro ao oitavo verso, encerrando com a repetição dos dois últimos: "isso é quadrão

perguntado/isso é responder quadrão", como se fosse um mote, cantado obrigatoriamente em dueto. As perguntas são feitas nos versos ímpares, enquanto as respostas são nos pares. Assim, o que responde a estrofe 1 faz as perguntas da estrofe 2, o que dá aos dois repentistas igualdade de oportunidade. Nos versos sexto e sétimo são utilizadas rimas com som de "ão" em combinação com a palavra "quadrão", no final da estrofe; e o oitavo termina em "ado", combinando com o termo "perguntado", no fim do nono verso: ABBAACCDDE. Observemos o exemplo seguinte (Antonio Lisboa):

1- Quem foi Leonel Brizola?	A
2- Um político brasileiro	B
1- Onde Machel foi guerreiro?	B
2- Machel lutou na Angola	A
1- Sabe três astros da bola?	A
2- Pelé, Garrincha e Tostão	C(-ão)
1- Quem deu nome a Lampião?	C(-ão)
2- Arma, dinheiro e xaxado	D(-ado)
Isso é quadrão perguntado	D(perguntado)
Isso é responder quadrão.	C(quadrão)

45. *Quadrão sem resposta:*

Com base no Quadrão perguntado, é uma décima de sete sílabas em que um poeta faz uma pergunta óbvia e outro responde, ou melhor, não responde – de propósito –, o que é perguntado. Trata-se de uma forma brincalhona de lidar com o que, a princípio, seria sério. A dupla improvisa até o nono verso, no qual diz uma brincadeira, e os dois fecham o décimo verso da estrofe cantando juntos: “conforme foi perguntado”. Esta modalidade é uma criação (ou versão do quadrão) de Edmilson Ferreira e Antonio Lisboa. O sistema de rimas é esse: ABBAACCDDE. Os versos sexto e sétimo terminam com a sonoridade "ado" combinando com a palavra "perguntado" no último verso da estrofe, como exemplifica a estrofe seguinte (Antonio Lisboa):

1- Onde o Brasil começou?	A
2- Na quarta lua de mel	B
1- Qual o País de Fidel?	B
2- Pergunte a quem estudou	A
1- Quem o nazismo matou?	A
2- Camaleão amarrado	C(-ado)
1- Onde fica o Corcovado?	C(-ado)
2- Pra lá de cacimba funda	D
1- Ô resposta vagabunda	D
Conforme foi perguntado.	C(perguntado)

46. Assim está respondido

Essa décima de sete sílabas é mais uma variante do quadrão perguntado. Consiste nas perguntas e respostas do primeiro ao oitavo verso entre os poetas, repetindo conjuntamente o nono e o décimo: "assim está respondido/conforme foi perguntado". O sexto e o sétimo versos são terminados em "ado", combinando com o último verso (décimo) da modalidade. O oitavo verso termina em "ido" para rimar com a palavra "respondido" no nono verso. A ordem das rimas é a mesma do quadrão perguntado: ABBAACCDDE, como podemos constatar na seguinte estrofe (Antonio Lisboa):

1- Qual o mês do carnaval?	A
2- Comumente é fevereiro	B
1- O que faz o seresteiro?	B
2- Reunião musical	A
1- Quem aproxima o casal?	A
2- Beijo e abraço apertado	C(-ado)
1- Como se enterra um finado?	C(-ado)
2- 9Numa mortalha vestido	D(-ido)
Assim está respondido	D(respondido)
Conforme foi perguntado.	C(perguntado)

47. Adeus até outro dia

É uma das modalidades mais antigas da cantoria, desenvolvida no final dos eventos, quando os artistas estão se despedindo dos ouvintes. É uma décima de sete sílabas em que o repentista improvisa nove versos, concluindo com "adeus até outro dia", no final de cada estrofe, ou seja, é um mote de um verso só. Os repentistas gostam muito dessa modalidade, e os ouvintes também. É o momento em que se faz um balanço do que foi mais marcante durante toda a apresentação, acrescentando-se os agradecimentos aos promoventes e ao público. A ordem das rimas é a mesma da maioria das décimas: ABBAACCDDE. Vejamos o seguinte exemplo (Antonio Lisboa):

Após o tempo se ir	A
A voz o vento levar	B
Uns se cansam de cantar	B
Outros se fartam de ouvir	A
É hora de se partir	A
Pra repartir a quantia	C(-ía)
Reconhecer a franquia	C(-ía)

Assumir os incidentes	D
Ser grato pelos presentes	D
Adeus até outro dia.	C(dia)

48. *Ô lua tem dó de mim*

Aqui temos outra décima de sete sílabas com refrão e algumas variações na forma de cantar e na distribuição de rimas. Só são improvisados os primeiros cinco versos. A partir do sexto, são repetidos em forma de refrão pelos dois poetas numa composição de rimas assim: ABABCCDEED, juntando a estrofe e o refrão. Não é uma modalidade muito pedida nas cantorias, mas quando cantada costuma agradar. Normalmente, é cantada com temáticas mais melancólicas, saudosistas ou até românticas. Atentemos para o exemplo (Antonio Lisboa):

Lua que nasce redonda	A
Romântica, sem baixaria	B
Me distancie dessa onda	A
De ódio e homofobia	B
Racismo e machismo ruim	C(-im)
Refrão:	
Ô lua tem dó de mim	C
Clarei minha solidão	D
Tenha pena dessa gente	E
Que nasce, morre e não sente	E
O bater do coração.	D

49. *O cantador de vocês*

É uma modalidade que se inclui na temática do desafio. A estrofe é composta de 15 versos de metros diferentes (seis heptassílabos, cinco pentassílabos e quatro heptassílabos - respectivamente), sendo uma parte improvisada e outra de trava língua. Os versos improvisados são os de sete sílabas, exceto o décimo segundo. O poeta cria os seis primeiros versos, décimo terceiro e décimo quarto. A ordem das rimas é a seguinte: ABBAACDCEFGFHFF. É exigência é pegar na deixa, o primeiro verso rimando com o penúltimo deixado pelo cantador oponente e o sexto verso é terminado na sonoridade "és", coincidindo com a palavra "dez" no primeiro verso do trava-língua. Observemos a estrofe ilustrativa (Antonio Lisboa):

Esse cantador sem meios	A
Por todos vocês trazido	B
Vai terminar mais perdido	B
Do que cego em tiroteios	A
Cantando versos alheios	A
Interpretando cordéis	C(-és)
É treze por doze	D
É onze por dez	C(-és)
É nove por oito	E
É sete por seis	F(-ês)
É cinco com quarto	G
Mais um, mais dois e mais três	F(-ês)
Até quando menos quero	H
Dou de oito a dez a zero	H
No cantador de vocês	F(vocês)

50. *Lua prateada*

A estrofe de "Lua prateada" é composta de uma oitava, na qual o repentista improvisa uma sextilha e completa com dois versos que são repetidos em toda estrofe e um quarteto que funciona como refrão (cai a tarde, morre o dia/vai o sol, vem a jangada/nasce a lua prateada/clareando a beira mar), cantado pela dupla entre uma estrofe e outra. As rimas são assim distribuídas: ABBCCDDC. O quarto e o quinto versos terminam em "ar" para fechar com "mar", no último verso; e o sexto em "ada" para rimar com "prateada", no sétimo verso. Vejamos como fica (Antonio Lisboa):

No final de cada tarde	A
O mar muda o panorama	B
O peixe acalma na lama	B
O vento beija o pomar	C(-ar)
O sol troca de lugar	C(-ar)
E a maré fica agitada	D(-ada)
Nasce lua prateada	D(prateada)
Clareando a beira mar.	C(mar)

51. *Pegue o boi*

É um gênero de oito versos de sete sílabas, seguido de um refrão cantado entre uma estrofe e outra. Os seis primeiros versos são feitos na hora, e o sétimo e o oitavo são o refrão (pegue o boi, segure o boi/derrube o boi na poeira/amarre os paus da porteira/se não o boi vai passar), cantado em dueto. A distribuição de rimas é equivalente a da

modalidade “lua prateada”: ABBCCDDC. Quinto e oitavo versos são terminados em “-ar” e “passar”, respectivamente; sexto com “eira” para rimar com “porteira”, no sétimo verso. Vejamos a estrofe seguinte (Antonio Lisboa):

Sele o cavalo campeiro,	A
Coloque a roupa de couro	B
Siga as pegadas do touro	B
Derrube se precisar	C
Use a corda de laçar	C
Tanja e bote na cocheira	D
Amarre os paus da porteira	D
Se não o boi vai passar.	C

52. *Brasil de mãe preta*

Uma decima de sete sílabas, uma espécie de variante do Brasil caboco, mudando apenas a rima do nono verso: “nesse Brasil de mãe preta”, que é seguido pelo verso: “de mão preta e pai João”. Esses dois versos tornam-se o refrão repetido nos intervalos entre uma e outra estrofe. A ordem das rimas: ABBAACCCDDC. Não é uma modalidade muito solicitada nas cantorias, mas tem registros frequentes. Leiamos o exemplo seguinte (Antonio Lisboa):

Entram no noticiário	A
Quadrilhas e fraudadores	B
Ações de sonegadores	B
Fazem parte do cenário	A
Rigor no judiciário,	A
Combate a corrupção	C(-ão)
Finda com nomeação	C(-ão)
Cargo poder e mutreta	D((-êta)
Nesse Brasil de mãe preta	D(preta)
De caboco e pai João.	C(João)

53. *Mourão de sete*

Mais uma modalidade típica dos desafios. É uma septilha, estrofe de sete versos, de sete sílabas poéticas apresentada através do diálogo entre dois repentistas. Repentista 1, improvisa primeiro e segundo versos; repentista 2, faz o terceiro e quarto; e o repentista 1 fecha com quinto, sexto e sétimo versos. É obrigatória a pega de deixa e a ordem das

rimas fica da seguinte maneira: ABABCCB, como vemos na estrofe seguinte (Fabiane Ribeiro e Marcelane Araújo)⁴³:

1- A questão é para nós	A
E temos que resolver	B
2- Nasci pra cantar veloz	A
Sem botar nada a perder	B
1- Capriche nas rimas suas	C
Quem é melhor de nós duas	C
Hoje o povo vai saber	B

54. *Boi da cajarana*

É uma décima em que nove versos são de sete sílabas e o décimo é um hexassílabo. O poeta produz oito versos, finalizando com "eu quero o boi amarrado, no pé da cajarana", e os dois repetem juntos o refrão "me amarre o boi, no pé da cajarana". Os versos sexto e sétimo são terminados em "ana" para rimar com "cajarana", no décimo; e o oitavo em "ado", rimando com "amarrado", do nono verso. Rima-se na seguinte ordem: ABBAACCDDE, conforme o exemplo seguinte (Antonio Lisboa):

Pra pegar esse animal	A
Já contratei dez vaqueiros,	B
Convidei os cachaceiros	B
E o aboiador local,	A
No mourão do meu curral	A
Nesse final de semana	C(-ana)
Nem que acabe minha grana	C(-ana)
E tome dinheiro emprestado	D
Eu quero o boi amarrado	D(amarrado)
No pé da cajarana.	C(cajarana)

55. *O que é que me falta fazer mais?*

Aqui temos uma décima em decassílabos, sendo nove versos feitos de improviso. O décimo é uma pergunta: "o que é que me falta fazer mais?" e repetido em dueto, no intervalo das estrofes. O refrão, portanto, fica da seguinte forma: "o que é que me falta fazer mais?/se o que eu fiz até hoje ninguém faz". O sexto e o sétimo versos são

⁴³ Apresentação realizada no Festival de Teresina-PI, em 23 de agosto de 2017. Disponível em: <https://youtu.be/cyvT3v6YglU?t=67>. Acesso em 08/11/2020.

terminados em "ais", de acordo com a palavra "mais", no fim da estrofe. e o sistema de rimas é: ABBAACCDDC, conforme ilustrado abaixo (Antonio Lisboa):

Fidel Castro seguiu minhas lições	A
Ajudei libertar Nelson Mandela	B
Sugeri a guerrilha a Marighella	B
Pra Augusto Sandino fiz canções	A
Luter King aprendeu nos meus sermões	A
Che Guevara pediu os meus avais	C(-ais/az)
Com Lamarca peitei os generais	C(-ais/az)
Me inspirei em Zumbi e Conselheiro	D
Pra montar meu perfil de guerrilheiro	D
O que é que me falta fazer mais.	C(mais)

56. Dez de queixo caído

Modalidade de dez versos de sete sílabas em que nove são feitos de repente e o décimo (nos dez de queixo caído) é o desfecho de cada estrofe. As rimas obedecem a seguinte distribuição: ABBAACCDDC. É uma modalidade pouco cantada. Tem melodia própria e é cantada em qualquer assunto, apesar de normalmente ser apresentada com a montagem “cai isso, cai aquilo”, como mostra a próxima estrofe (Antonio Lisboa):

Cai o feio e bonito,	A
O enorme e o pequeno,	B
O galego e o moreno,	B
O oral e o escrito,	A
O verdadeiro e o mito,	A
O achado e o perdido,	C(-ido)
O liberto e o detido	C(-ido)
Pra chorar ou pra sorrir	D
Quem não caiu vai cair	D
Nos dez de queixo caído.	C(caído)

57. Rojão pernambucano (ou quando eu ia ela voltava)

Rojão pernambucano é mais uma décima de sete sílabas em que oito versos improvisados e dois repetidos em sistema de mote no final, seguidos do refrão cantado em dueto: "quando eu ia ela voltava/quando eu voltava ela ia". A sequência de rimas é a seguinte: ABBAEEOOE. O sexto e o sétimo versos rimam com a palavra "ia", no décimo; e oitavo com “ava”, para rimar com "voltava", no nono. Eis o exemplo (Antonio Lisboa):

Tentei tocar um baião	A
Numa viola emprestada	B
Nem ela estava afinada	B
Nem eu com afinação	A
Quando apertava o bordão	A
A primeira respondida	C(-ía)
A terceira não subia	C(-ía)
E a segunda não baixava	D(-ava)
Quando ia ela voltava	D(voltava)
Quando eu voltava ela ia	C(ia)

58. Dez a quadrão

Modalidade extraída do quadrão, tendo recebido mais dois versos, tornando-se uma décima de sete sílabas. A construção das estrofes se dá de forma colaborativa, ou seja, o verso seguinte depende do anterior, num diálogo improvisado ao longo de nove dos dez versos de cada estrofe. O repentista que inicia constrói cinco versos e o outro quatro, terminando com a frase-verso "lá se vão dez a quadrão", interpretada pelos dois repentistas ao mesmo tempo. O sistema de rimas é: ABBAACDDC. Os versos sexto e sétimo são terminados em "ão" para rimar com quadrão, no décimo verso. A deixa é facultada nessa modalidade. Leiamos a seguinte estrofe (Antonio Lisboa):

1- Na História do País	A
2- Muitas cabeças rolaram	B
1- Índio e negro se ferraram	B
2- Mulher não teve o que quis	A
1- Pobre nunca foi feliz	A
2- Gays tiveram repressão	C(-ão)
1- Sua constituição	C(-ão)
2- foi muito pouco cumprida	D
1- Mas tá rasgada e cuspidada	D
Lá se vão dez a quadrão.	C(quadrão)

Observações sobre aspectos musicais do repente

Afinação das violas de cantoria

Existe alguma confusão na maneira de formular o problema da “afinação” das violas no repente, pois esta mesma palavra é usada tanto para definir a relação tonal entre as cordas, como para se referir ao problema aparentado, mas distinto, da “altura” absoluta (no sentido de *pitch*, ou diapasão) das mesmas (veja-se por exemplo, Oliveira, 1999, p.108-109). Devemos distinguir, por um lado, o tema da “altura”, isto é, da referência usada nas violas para a definição das frequências das cordas, ou diapasão; e por outro, o tema das “afinações”, ou seja, dos intervalos relativos entre as cordas, que se configuram em diferentes padrões, como veremos.

O termo usado na literatura musicológica para as diferentes afinações de instrumentos de cordas é *scordatura*, palavra italiana que literalmente significa “afinação errada”, mas tem uso consagrado no sentido de “afinação diferente da usual”. No caso das violas de cinco ordens⁴⁴ amplamente usadas no sul da Europa desde o século XVII, reconhecidas como antecessoras diretas das violas brasileiras, a afinação “usual” foi, desde aquela época, do mais próximo ao mais distante em relação ao rosto do musicista na posição usual, A-D-G-B-E, em cordas duplas, havendo grande variação no que se refere ao uso de uníssonos e oitavas nas diferentes ordens⁴⁵. Tomando este padrão como base – padrão que ainda hoje no Brasil é chamado às vezes de afinação “natural” – é possível dizer que violas brasileiras utilizam diversas *scordature*. Assim, violeiros dirão que suas violas estão afinadas em “cebolão”, “rio-abaixo”, “paraguaçu”, etc., todas elas, afinações diferentes da “natural”. Na cantoria de viola nordestina, porém, o uso do padrão intervalar da afinação “natural” é a regra. Em todo caso, o uso de uma ou outra destas afinações se refere ao padrão intervalar utilizado (*tuning* ou *scordatura*), e não ao diapasão (altura, ou *pitch*): seja em “cebolão” ou em “natural”, a viola pode estar “mais alta”, “mais baixa”, ou igual ao padrão do Lá 440 Hertz.

⁴⁴ No estudo de instrumentos musicais de cordas do tipo das violas e violões, a palavra “ordens” designa conjuntos de cordas que são tocadas juntas, como se fossem uma só. Por exemplo, nos violões de doze cordas metálicas usadas em alguns estilos de música pop-folk contemporânea, estas doze cordas são agrupadas em *seis* ordens de cordas duplas. No caso das violas de cantoria, como veremos, há cinco ordens, mas é muito comum que a quinta ordem (que é a mais grave) seja um conjunto de três cordas oitavadas, sendo as outras quatro ordens compostas por apenas uma corda cada, perfazendo um total de sete cordas.

⁴⁵ O que torna inadequado dizer que a sequência das cordas vai “do grave para o agudo” ou vice-versa.

No que se refere à altura absoluta, portanto, existe margem de variação para cima ou para baixo, em função das vozes dos cantadores, cuja tessitura pode ser mais aguda ou mais grave. Cantadores de tessitura mais grave afinarão suas violas correspondentemente, podendo neste caso o Lá “baixo” (ou seja, baixo em relação ao diapasão de 440 Hz) se transformar em Lá bemol, ou até em Sol; na hipótese oposta, o Lá “alto” (medido pelo mesmo diapasão) se transformaria em Lá sustenido, ou até, teóricamente, em Si. Nestes último casos, a afinação seria convertida, sempre do grave para o agudo, ou em G-C-F-A-D, ou em B-E-A-C#-F#, ou seja, a mesma afinação “natural”, um tom abaixo ou um tom acima.

Nas gravações de cantoria de viola que examinamos, posteriores a 2005 aproximadamente, a maioria das tonalidades (*pitch*) estava em A440. Algumas, no entanto, estavam um pouco mais baixas. Ou seja, o som da corda que corresponde ao Lá na afinação “natural” da viola soa mais baixo, tal como se fosse um G# ou uma nota intermediária entre G# e A, tomando como referência o A440. De um total de vinte e três gravações de cantoria neste grupo, quatorze estão em A440, com uma margem de erro que estimo em 5-8 cents para mais ou para menos (imperceptível ao ouvido humano)⁴⁶. As outras nove ficam entre G# e A⁴⁷, na maioria dos casos numa posição aproximadamente equidistante entre os dois sons, ou um pouco mais próxima de G#. O caso de afinação mais baixa deste grupo de fonogramas é o “Quadrão perguntado” com Mocinha de Passira e Zé Viola, onde o Lá soa G# +20 cents (sempre com margem de erro de 5-8 cents a mais ou a menos). Na maioria dos casos entre estes nove fonogramas, o Lá soa G#+35 ou +40 cents.

Na dissertação de Luciano Py de Oliveira, baseada em pesquisa de campo realizada em Campina Grande na segunda metade dos anos 1990, o autor afirma que “a altura das violas utilizadas pelos repentistas é praticamente a mesma, geralmente sol ou lá. Dependendo da voz do cantador, se afina a viola mais alta ou mais baixa.” (Oliveira, 1999, p.108). A referência usada é sempre a quinta ordem⁴⁸ da viola, que em afinação natural e pelo diapasão padronizado, soaria A440; mas “dependendo da voz” dos

46 As medições tonais aqui apresentadas não são de alta precisão, mas apenas aproximativas (as margens de erro propostas também são aproximativas). Elas foram feitas da seguinte maneira: de ouvido, afinamos um violão para que ficasse igual, em cada caso, à viola escutada na gravação analisada. Em seguida, comparamos as afinações assim obtidas no violão, com a afinação standard (A440), usando um programa de afinação disponível na web, <https://www.alexdemartos.es/wtuner/>.

47 Mais especificamente, na faixa intermediária de 50 cents entre G +25 cents e A -25 cents.

48 A numeração das ordens é dada, por convenção, da que fica mais distante do rosto do musicista na posição usual, à que fica mais próxima (o inverso da sequência que usamos nos parágrafos anteriores). Assim, a quinta ordem corresponde ao som “lá” na afinação natural e no diapasão padronizado, A440.

cantadores, fica afinada mais baixa, exatamente como descrevemos no parágrafo anterior (em nosso caso, porém, seria mais exato escrever, “geralmente Sol *sustenido* ou Lá”). Tanto Oliveira como Ramalho (2001), em seus trabalhos, que datam aproximadamente da mesma época, optaram por “arredondar” suas transcrições para um centro tonal em Sol. Segundo Oliveira, em comunicação pessoal, esta opção se deveu a que as alturas absolutas observadas estavam mais próximas do tom de Sol.⁴⁹

Ao escutarmos gravações mais antigas, entretanto, este padrão restrito de variação entre afinações, que seria de no máximo um tom de diferença (entre A e G), se amplia consideravelmente. Em uma cantoria realizada no final dos anos 1960 em Recife, cuja gravação se encontra no acervo do DEC-UFPE, o centro tonal gira em torno de um Fá baixo, F -20 cents aproximadamente⁵⁰. Muito antes, nas gravações da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, com várias modalidades de cantoria gravadas em Recife e em várias cidades do interior da Paraíba, encontramos centros tonais em Si baixo (B -30 cents), entre Dó e Dó sustenido (C +40 cents), em Ré, entre Ré e Ré sustenido, e entre Ré sustenido e Mi. Em se tratando de gravações antigas, não se exclui a possibilidade de que haja alguma distorção tonal para cima ou para baixo por conta do envelhecimento dos fonogramas em más condições de preservação. Mas no caso da Missão de 1938, seria de esperar que tal distorção fosse relativamente uniforme (uma vez que o tempo decorrido e as condições de preservação foram as mesmas para todas as gravações da coleção), mantendo as diferenças relativas de *pitch*. Ademais, pelo que se escuta do timbre das vozes, que soam com bastante naturalidade, a distorção tonal, se existe, não é muito grande.

Uma explicação possível para esta maior uniformização do *pitch* nas gravações do século XXI quando comparadas com as anteriores a 1970, seria a expansão do uso de afinadores eletrônicos, hoje de uso relativamente comum pelos cantadores. Este ponto certamente pode ser esmiuçado por pesquisas posteriores, tanto em campo como de arquivo, ao escutar gravações disponíveis para outras décadas.

Um ponto importante a sublinhar é que estas variações de altura absoluta, no caso de instrumentos de cordas usados para acompanhamento da voz, como nossos violões e violas, em nada afetam a prática dos instrumentistas por si mesma, mas só em sua relação com o canto. Se houvesse alteração na afinação relativa das cordas (ou seja, das cordas *entre elas*), isso implicaria em alteração nas posições dos dedos da mão

49 E-mail de Luciano Py de Oliveira a Carlos Sandroni, 17/3/2020.

50 Todas as gravações mencionadas ao longo deste texto estão referenciadas entre as fontes, no final.

esquerda, como vistas a obter o padrão tonal desejado. Mas alterar a afinação absoluta, sem alterar a relação intervalar entre as cordas, não altera as posições dos acordes na viola, que é o que conta do ponto de vista do tocador, não importando neste caso se ele conhece ou não a nomenclatura das notas que temos utilizado neste texto. A título de ilustração deste ponto, registre-se que a foto tomada pela Missão de 1938 em Cajazeiras (PB) no dia 19/4/1938, mostra o cantador Manuel Galdino Bandeira empunhando sua viola, formando com a mão esquerda uma posição de Lá maior na quinta casa, exatamente como fazem os cantadores do século XXI. Ao escutar, porém, a gravação correspondente, no estado em que está disponível mais de setenta anos depois, escutamos um centro tonal entre C e C#.⁵¹

Vimos que os cantadores utilizam, como acorde principal, posições dos dedos da mão esquerda que, no diapasão A440, correspondem ao tom de Lá maior. Optamos então por realizar todas as nossas transcrições neste tom, sem levar em conta as variações de altura absoluta, com margem de um tom para cima ou para baixo⁵². Isso proporciona uma uniformidade visual das transcrições, que faz jus à regularidade intervalar do que os cantadores/violeiros efetivamente fazem. A vantagem do ponto de vista analítico é a imediata comparabilidade visual entre todas as transcrições.⁵³

Tempo

As improvisações poéticas da cantoria acontecem sobre uma base rítmica estável, onde existe certa tendência à duração igual de cada sílaba. A principal exceção são as sílabas tônicas finais de cada estrofe, que são sempre alongadas, e cantadas com vibrato, sobretudo nos segundos finais da entoação. Sem dúvida, pode-se dizer várias coisas sobre a maneira como a performance dos cantadores se afasta da tendência à duração igual das sílabas; nossa opção aqui foi, deixando de lado este aspecto do assunto, transcrever como se todas as sílabas tivessem duração igual, com exceção das

51 Uma hipótese para explicar esta diferença bem maior, seria lembrar o fato de que violas costumavam ser construídas em diferentes tamanhos, chamados de “regra inteira”, “três quartos” e “meia-regra”. Essas diferenças de tamanho se traduziam em diferenças de afinação, geralmente escalonadas em quintas ou quartas. Assim, a viola em “Dó” de Galdino Bandeira poderia, por hipótese, ser uma viola “três quartos” onde a regra inteira estaria em “Sol” (havendo portanto relação de quarta entre as duas afinações). O uso de violas de diferentes tamanhos, chamadas de “regra inteira”, “três quartos” etc., e tonalmente relacionadas em quartas ou quintas, sobreviveu na Bahia até pelo menos as últimas décadas do século XX, conforme exposto por Waddey (2006 [1980], p.107-117.)

52 Não apresentaremos neste dossiê transcrições de gravações mais antigas, onde a variação tonal, como foi dito, é bem maior.

53 Como já foi dito, Ramalho (2001) e Oliveira (1999) transcreveram sempre em Sol, com o mesmo efeito de comparabilidade.

sílabas finais de cada estrofe, e às vezes também, das finais de cada verso. (Como se verá, esta regra vai valer na maioria dos casos; exceções serão apresentadas). Perde-se em realismo, mas facilita-se a comparação das diferentes melodias usadas com o mesmo padrão silábico, verso a verso, na modalidade que estiver sendo usada.

Usamos a colcheia, entre as figuras musicais convencionais, para representar a sílaba poética da cantoria. Mas a colcheia é uma unidade de tempo musical, não de prosódia poética. A articulação entre o tempo poético e o tempo musical é um dos grandes desafios na transcrição da cantoria de viola. Vejamos qual é a solução que adotamos nas transcrições aqui apresentadas.

O primeiro ponto seria a definição do tempo musical na cantoria (se ele existe). Ao escutar a maneira como as violas são tocadas nas partes sem canto, especialmente nas introduções dos baiões, notamos que tempos musicais regulares são marcados de maneira clara. Esta marcação ocorre através de toques enérgicos e isócronos no registro grave das violas, seguidos de rebatimentos menos enérgicos na região aguda. A viola faz esses toques “como se fosse um sino”, na expressão eloquente de um cantador não identificado, entrevistado por Oliveira (1999, p.29); a comparação deixa a ideia de “tempo” implícita. Os toques no registro grave correspondem, no corpus estudado, a uma marcação metronômica de 100 BPM aproximadamente⁵⁴.

100 BPM está no âmbito do que se concebe como “tempo” na escrita musical convencional, em compassos como 2/4, 3/4 ou 4/4. Nos três casos, adota-se a figura musical da semínima para representar este tempo. Nosso problema, porém, não é tanto representar graficamente os tempos marcados pelos toques das violas, mas sim as sílabas do canto. Estas fluem, nas cantorias, seguindo, aproximadamente, a referência dos tempos assim definidos, só que em ritmo dobrado: duas sílabas a cada tempo; que na mesma lógica, podemos representar pela figura musical da colcheia (correspondente, por convenção, como se sabe, a meia semínima)⁵⁵.

Esta relação entre o ritmo das sílabas poéticas e o tempo estabelecido pelas violas é especialmente clara nas modalidades onde a escansão dos versos é binária, que são aquelas baseadas em heptassílabos⁵⁶. Nos decassílabos, esta observação é mais difícil, pois os versos são escandidos ora de duas em duas sílabas, ora de três em três, de

⁵⁴ O que coincide aproximadamente com as medições de Oliveira (1999), p.143, 148 e outras.

⁵⁵ Esta opção pela colcheia como representação gráfica da sílaba foi adotada por pesquisadores anteriores, como Ramalho (2001), Oliveira (1999), Travassos (1989) e outras.

⁵⁶ Oliveira (1999, p.134-135) lembra que versos heptassílabos comportam vários padrões de acentuação. Independente das acentuações, entretanto, estes versos são, na cantoria de viola, sempre escandidos de forma binária em relação ao tempo musical proposto pelas violas.

maneira interpolada. Ainda assim, a tendência observada no corpus é manter, mesmo nestes casos, o valor aproximado da colcheia, tal como definida aqui, como referência de cada sílaba; e para isso, usa-se nos momentos de escansão ternária, a opção de “quialterizar” as colcheias, ou seja, cantar três no tempo de duas, alterando para menos o valor real de cada colcheia, sem alterar seu “valor de face”. No caso dos hendecassílabos, usados como veremos na modalidade “galope à beira-mar”, as sílabas são acentuadas de três em três, correspondendo cada grupo de três a um “tempo” da viola. A opção aqui também foi de transcrever em colcheias quialterizadas, ou, o que dá no mesmo neste caso, colcheias do que se poderia escrever como um “compasso composto”.

Ao contrário do que indicaria o senso comum musical “conservatorial”, os tempos não são marcados pela viola na “tesis” (ou “apoio” acentual), mas na “arsis” (ou (suspensão”). Em outras palavras, a viola marca na região grave o chamado “contratempo”, não o “tempo”: a segunda, não a primeira colcheia de cada par correspondente a um tempo. (Quanto ao rebatimento menos enérgico observado na região aguda, este sim marcaria o “tempo”). Note-se que a definição de “tempo” e de “contratempo” em formas musicais de tradição oral, onde tais palavras não são vernaculares em sentido musical, depende do estabelecimento de critérios *ad hoc*. Nosso critério aqui é a atenção às sílabas tônicas dos versos, que tendem a corresponder, em diversas formas da música popular brasileira, ao apoio rítmico, ou “tesis”.

No caso da cantoria de viola, isso foi percebido quando comparamos a batida da viola com a distribuição das sílabas tônicas do canto, quando este começa. No corpus examinado, as sílabas tônicas do canto estão em posição “invertida” em relação à marcação principal da viola, na região grave (algo equivalente ao que ocorre com palmas ou estalar de dedos na música popular afro-norte-americana, com a diferença de que lá, a marcação a contratempo fica na região aguda). Registre-se que não encontramos na literatura prévia sobre repente e sua música qualquer referência a este aspecto do assunto⁵⁷.

Mesmo usando símbolos gráficos da tradição de escrita musical ocidental, optamos por não usar símbolos de compassos em nossas transcrições. Isso se deve a que o fluxo rítmico da cantoria de viola é determinado não apenas pelos tempos musicais tocados pelas violas, mas também por um elemento muito mais variável: a poesia

57 As raras transcrições de cantoria que trazem a relação entre as partes cantada e tocada transcrevem como se a marcação grave estivesse no tempo (por exemplo, Sobral e Pereira, 2019).

cantada improvisada, com suas hesitações, pausas, alongamentos; poesia cantada cuja rítmica não é só métrico-musical, mas também (e principalmente) oratória (ou seja, ligada ao que os cantadores chamam de “oração”, a atenção ao sentido das palavras). No plano musical, afastamentos em relação à regularidade rítmica (marcados na música erudita por termos como *accelerando*, *ritardando*, *rubato*) costumam ter função expressiva. Na cantoria de viola, embora também possa haver função expressiva nestes procedimentos, o mais comum é que eles reflitam contingências da improvisação, correções de rota em tempo real, tempo extra de reflexão etc. A adequação à base rítmica inicialmente proposta pela viola, e a igualdade de duração entre as sílabas poéticas, estão sempre no horizonte, mas na prática, são desrespeitadas, sem demérito para o cantador. Simplesmente, não é isso que mais importa.

A inadequação da ideia de “compasso” a este contexto fica especialmente clara nos toques das violas durante as introduções sem canto e pausas entre um cantador e outro. Embora estes toques sejam “regulares” no sentido de terem duração igual (como dito acima), eles são “irregulares” no sentido de não obedecerem a qualquer agrupamento estável. A contagem da quantidade de tempos nestas introduções e pausas, altamente variável, mostra que ela depende da decisão do cantador sobre quando começar a cantar, e não de esquemas fixos de agrupamento dos tempos, como são os compassos. Isso foi percebido há muitas décadas por Mário de Andrade, quando em suas notas de viagem usou a expressão “compasso unário” para falar de cantoria improvisada no Nordeste⁵⁸. Reconhecendo nestas expressões musicais a existência de “tempos” claramente marcados (como acontece nos “compassos” da teoria e da prática musical ocidentais), e simultaneamente, reconhecendo que tais “tempos” não se agrupavam de maneira regular (contrariando nisso aquelas mesmas teoria e prática), a solução de Mário de Andrade foi considerar que se tratava de um tipo de compasso composto por um só tempo, sendo a quantidade destes compassos unários, em cada trecho, sempre dependente da conjuntura da performance. Embora não concordemos com a expressão “compasso unário”, já que a ideia de “compasso” pressupõe o agrupamento de pelo menos dois tempos, seu emprego por Mário de Andrade ilustra a percepção do mesmo fenômeno a que estamos nos referindo aqui.

58 A expressão aparece, precedida de um parágrafo de argumentação, em *Música de feitiçaria no Brasil* (Andrade, 1983, p.40-41). Aparece também numa nota de trabalho publicada por Oneyda Alvarenga no início das *Melodias do boi* (Andrade, 1987, p.8).

Tonalismo, modalismo

Ao escutar o toque das violas nas introduções das cantorias, escuta-se um acorde maior. Este acorde alterna regularmente com outro acorde maior, construído sobre o quarto grau do anterior. As posições destes acordes no braço da viola correspondem, em afinação natural e diapasão A440, a um Lá maior, alternado com Ré maior. Estas introduções instauram assim uma atmosfera musical de “tonalismo atenuado” (por assim dizer), já que, para a plena ambientação tonal, faltaria o acorde de dominante, que seria no caso Mi maior, com sua característica nota “sensível” do tom, no caso, Sol sustenido, tendendo à resolução cadencial em Lá.

O automatismo tonal nos faria transcrever tais performances com armadura de clave em Lá maior (com fá, dó e sol sustenidos). Optamos por não fazer isso, acompanhando neste ponto o trabalho de Luciano Py de Oliveira (1999). A razão é que, embora o acompanhamento das violas use elementos de tonalismo, as improvisações poéticas cantadas não são propriamente tonais. Melodias de cantoria podem eventualmente apresentar contornos melódicos enquadrados nas notas de uma escala tonal maior ou menor, mas isso não é o mais comum. As melodias das modalidades principais de cantoria improvisada não são feitas para harmonização em acordes encadeados, traço distintivo da música tonal.

A palavra “modalidade”, comum na cantoria para se referir aos diferentes tipos de estrutura poética e melódica nas quais os cantadores classificam suas práticas, tem a mesma raiz de “modo” e “modalismo”, palavras do vocabulário musical acadêmico. Estas últimas, assim como o adjetivo “modal”, tem sido usado às vezes de maneira um tanto indiscriminada por pesquisadores de música, para se referir a tudo que não se qualifica como “tonal”. Sem surpresa, a música dos cantadores nordestinos foi tratada como “modal” por diversos autores. Ela de fato apresenta pontos de contato com “modos” de longa história na música ocidental, como o mixolídio, o dórico e o lídio, presentes também no repertório de Luiz Gonzaga, em canções tão conhecidas como “Baião” (com Humberto Teixeira) e “Vem, morena” (com Zé Dantas). No entanto, a música dos cantadores nordestinos apresenta também pontos importantes de diferença em relação ao modalismo propriamente dito.

A diferença mais notável talvez seja referente à terça da escala. Os “modos” convencionais apresentam, ou a terça maior (modos jônio, lídio e mixolídio) ou a terça menor (modos dórico, frígio, eólio e lócrio). Na cantoria de viola, porém, é muito comum que se apresente na mesma modalidade e no mesmo baião, ora a terça maior,

ora a menor. Fugindo ainda mais dos padrões modais e tonais comuns, a cantoria apresenta às vezes também a terça neutra, ou seja, uma terça que obedece a um padrão de afinação sistemático e intermediário entre a terça maior e a menor (Figueiredo e Lühning, 2018).

Mas não é só a terça. O sétimo grau aparece muitas vezes a um tom de distância da oitava, fora de qualquer contexto modulatório, o que é signo seguro de afastamento da ortodoxia tonal. Até aí, porém, continuamos na ortodoxia, só que modal; mas é menos ortodoxo o fato de que, na mesma modalidade de cantoria e no mesmo baião, os cantadores empregam ora o sétimo grau “abaixado” (a um tom da oitava), ora a “sensível” (a meio tom da oitava). Sempre na mesma modalidade e baião, podem empregar também a quarta aumentada e a quarta justa, a sexta maior e a sexta menor, e, em todos estes casos, podem usar afinações intermediárias entre estas duas opções previstas na escala diatônica. Tudo isso está bem longe, não só do tonalismo, como também das concepções usuais de modalismo.

Cabe lembrar também que Elizabeth Travassos, já nos anos 1980, mencionou criticamente as abordagens “modais” da cantoria de viola. Ela associou tais abordagens a interpretações mais gerais sobre o nordeste brasileiro – e sobretudo de seu sertão – visto como região de arcaísmos, relacionada à Idade Média europeia. O nordeste foi a região principal do início da colonização brasileira, e com a mudança do eixo econômico para o sudeste no final do século XVIII, passou aos poucos a desempenhar no imaginário nacional, o papel de representante do arcaísmo (tema abordado notadamente por Albuquerque Jr, 1999). “Não estaria, portanto, a argumentação em torno das origens da cantoria e acerca de suas escalas como modais comprometida com a visão de um Brasil arcaico?” (Travassos, 1989b, p. 224.) E no mesmo raciocínio: “[tal] interpretação deve ter sido favorecida pelas representações do Brasil arcaico e particularmente do sertão como área de conservação de heranças culturais.” (Travassos, 1997, p.544).

Outra razão para questionar a classificação de “modal” para a cantoria de viola, é que tanto o sistema modal europeu, quando os sistemas não-europeus que se quis assimilar àquele (e que portanto também foram chamados de “modais” na literatura etnomusicológica) se estruturam em uma diversidade de “modos”, entre os quais os intérpretes alternam suas performances. Em outras palavras, a palavra “modalismo” é sempre aplicada a sistemas dentro dos quais é possível alternar entre diversos “modos”. Assim é no modalismo propriamente dito, o europeu; mas também no sistema árabe dos

maqamat, no dos *dastgah* persas, dos *raga* hindus, etc. A cantoria nordestina, porém, se modal fosse, estaria cantando sempre no mesmo modo: o que, nela, varia, não é o “modo”, no sentido musical/escalar, mas a “modalidade”, expressão dos próprios cantadores que designa um conjunto de características combinadas, incluindo melódicas (sintetizado pelos cantadores na designação “toada”) e poéticas.

Em resumo, a música dos cantadores nordestinos não se enquadra nos padrões do modalismo conservatorial europeu ao qual tantas vezes se o quis assimilar⁵⁹. Ele só é modal no sentido muito amplo em que a palavra é empregada por José Miguel Wisnik em seu famoso livro dos anos 1980, *O som e o sentido*: “modal” como sinônimo de “pré-tonal”, num amplo arco histórico cujos pontos de inflexão são, justamente, “modal”, “tonal” e “atonal” (Wisnik, 1989). A imensa variedade das músicas do mundo inteiro fica assim reduzida à classificação de “pré-tonal”, por um efeito de externalidade – e por analogia com a grande narrativa “moderna”, que divide a “história universal” em três fases, “pré-moderna/moderna/pós-moderna”. Com o avanço do conhecimento sobre as músicas do mundo inteiro, acomodá-las sob a rubrica estreita do “modal” deixou de ser interessante. E nisso se inclui a cantoria nordestina.

Um pouco de história

Muito já foi dito sobre supostas origens medievais do repente nordestino, ora apontando o trovadorismo provençal e ibérico ora as influências mouras na Península Ibérica (Cascudo, 1939; Lamas, 1986; Soler, 1995). No entanto, consideramos essas afirmações muito vagas. Carecem, principalmente, de investigação historiográfica mais detalhada e rigorosa de documentos de época para identificar e caracterizar as práticas poético-musicais improvisadas em contextos sociais específicos de cada tempo e lugar e para delinear processos históricos de difusão, reprodução e transformação dessas práticas através dos tempos e dos continentes – como alertou Elizabeth Travassos

59 A literatura sobre modalismo na música popular e tradicional brasileira é vasta. Para uma síntese atualizada, veja Ribeiro, 2020, especialmente p.109-121. Para conexões específicas entre o modalismo europeu e a cantoria de viola, vide Lamas (1986) e Pinto (1994).

(1989b, p. 223). Além disso, é imprescindível tratar de maneira crítica os sentidos conferidos a noções como “origem”, “herança” e “sobrevivência”, pois frequentemente carregam a ideia equivocada de que para valorizar o repente é preciso atribuir-lhe descendência de algum parente importante.

Olhando para período um pouco menos distante, há as referências aos improvisos poéticos de figuras como o advogado e poeta baiano Gregório de Matos (1636-1695) e o poeta e compositor Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), filho de um português e uma angolana nascido no Rio de Janeiro que atuou nos círculos poéticos de Lisboa. Há similaridades entre a poesia improvisada por eles e a dos poetas nordestinos, como a glosa a partir de motes, o uso de viola para acompanhar o canto e o improviso em interação com a audiência. Mesmo assim, mais uma vez, é necessário cautela e as semelhanças formais apenas indicam a necessidade de pesquisas mais aprofundadas para a compreensão de relações históricas (se houve, quais?) entre a poesia deles e o repente nordestino (Aguiar, 2018).

Isto posto, delineamos por exclusão nossa abordagem. Podemos passar para a história da cantoria.

As fontes escritas mais antigas que conhecemos sobre o repente nordestino propriamente dito são os livros de Rodrigues de Carvalho (1967[1903]), Gustavo Barroso (1930[1912] e 1949[1921]), Leonardo Mota (1921) e Francisco das Chagas Batista (1997[1929]).⁶⁰ Tomaremos como referência principal este último, por ser o que apresenta informações mais coesas sobre poetas mais antigos. Em contraste com os outros três autores mencionados, literatos ou estudiosos com alguma formação acadêmica, Francisco das Chagas Batista foi um “poeta popular paraibano” (tal qual o descreveu Gustavo Barroso, 1949[1921], p. 319) nascido em Teixeira em 1882. Além de escritor de romances de cordel, foi também editor de livros (com sua Popular Editora) na capital da Paraíba até sua morte em 1930 (S. N. Batista, 1986, p. 568).

Em sua singular obra de pesquisa e memória *Cantadores e Poetas Populares*, Francisco das Chagas Batista modestamente desculpa-se por ser “pouco familiarizado com as modernas correntes literárias” (1997[1929], p. 11) e que por isso se limitaria a publicar o versos e notas biográficas dos poetas sertanejos, sem proceder a uma “classificação folclórica” do material. O fato é que, sendo ele mesmo descendente ou

⁶⁰ Manuel Diegues Jr. afirmou (1967, p. 12, 17) serem estes, dentre os trabalhos sobre poesia popular no Brasil, os primeiros a abordarem a arte dos repentistas nordestinos. Infelizmente, não encontramos referências que permitissem rever essa afirmação.

amigo e tendo convivido com diversos desses poetas, conhecia as histórias de vida de escritores, repentistas, glosadores e cordelistas que viveram ou passaram pela Serra do Teixeira e outras regiões dos estados da Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte desde o início dos 1800 e tivera acesso a manuscritos das estrofes, poemas e desafios que veio a publicar:

A maior parte dos originais, recebi-os mesmo das mãos dos próprios autores meus contemporâneos. Os mais antigos, colhi nos alfarrábios de velhos amadores do verso popular, contemporâneos de nossos antigos cantadores e que viveram nos sertões na segunda metade do século XIX (1997[1929], p. 11).

Segundo Batista, Agostinho Nunes da Costa, poeta improvisador (provavelmente um glosador) nascido em 1797 foi “um dos primeiros povoadores da Serra do Teixeira”. Entre os filhos de Agostinho, havia dois poetas: o glosador Nicandro Nunes da Costa (1829-1918) e o cantador repentista Ugolino Nunes da Costa (1832-1895) de quem Francisco das Chagas Batista era sobrinho-neto e genro. Cita ainda outros repentistas, como Romano do Teixeira (ou Francisco Romano, 1840-1891) e Germano da Lagoa (Germano Alves de Araújo Leitão, 1842-1904), ambos de Teixeira/PB; e Silvino Piarauá Lima (1848-1913), natural de Patos/PB. Em meio à produção bibliográfica sobre repente publicada até aquele momento, o trabalho de Francisco das Chagas Batista se destaca pela indicação de dados biográficos dos poetas, como datas de nascimento e morte, onde nasceram e viveram, relações de parentesco, com quem cantavam e o prestígio de cada um diante de outros poetas – nos escritos de Leonardo Mota e, principalmente, de Carvalho e Barroso, estas informações são rarefeitas e por vezes equivocadas, como aponta o próprio Batista (1997[1929], p. 58).

Tomando o livro de Francisco das Chagas Batista como fonte histórica, pode-se falar das práticas do repente, da glosa e da poesia de bancada na Paraíba e em Pernambuco pelo menos desde o início do século XIX. Hoje em dia, é comum ouvir dizer que a cantoria nordestina teve origem na Serra do Teixeira (Paraíba). De fato, os registros mais antigos da história desta arte remetem a esta região. Porém, não podemos descartar a possibilidade da existência de repentistas em outras partes do Nordeste naquele período, pois há referências a repentistas em outras áreas em momento pouco posterior. O próprio Batista (1997 [1929], p. 84, 173, 212) menciona o repentista potiguar Manuel Cabeceira, nascido em 1845, que mudou-se para em Bananeiras/PB em e faleceu em 1914. Luis da Câmara Cascudo menciona o cantador Fabião das Queimadas, nascido em Lagoa dos Velhos/RN em 1848 (1939, p. 259-261). Leonardo

Mota (1961[1921], p. 61, 94, 113, 163) fala dos cantadores Luís Dantas Quesado, nascido no extremo Oeste da paraíba em 1850; Anselmo vieira de Sousa, nascido no noroeste do Ceará em 1867; Cego Aderaldo, nascido no Crato/CE em 1878 e Jacó Passarinho, nascido nas imediações de Aracati/CE por volta de 1880. Vale mencionar ainda a referência pouco precisa a feita por José de Alencar em uma carta datada de 1874 a “trovas originais que se cantam pelo interior [do Ceará]; rapsódias de improvisadores desconhecidos, maiores poetas em sua rudeza do que muitos laureados com êste epíteto” (Alencar, 1962: 15). Enfim, é pouco factível que todo um sistema de práticas e formas estéticas e toda a base social dessa arte tenham simplesmente brotado em um lugar e dali se espalhado tão rapidamente pelo Nordeste.

Ainda no século XIX, houve cantadores escravos. O paraibano Inácio da Catingueira, era filho de uma escrava africana. Nasceu em 1845 na vila de Catingueira, município de Piancó/PB. Protagonizou junto a Romano da Mãe d’Água lendária peleja o mercado da vila de Patos/PB em 1870. Segundo F. das Chagas Batista, o senhor lhe deu carta de alforria por admirar seu dom poético. Já Rodrigues de Carvalho afirma que Inácio morreu como escravo. De todo modo, a poesia lhe conferiu uma condição diferenciada. Segundo Leonardo Mota, o inventário de seu falecido senhor atribuiu a Inácio o triplo do valor dos outros cativos da fazenda. Ao morrer em 1879, Inácio não fora enterrado na fazenda, como os demais escravos eram, sendo seu corpo transportando em rede de dormir até o cemitério da Povoação de Teixeira para um honroso funeral. Um de seus filhos, João Catingueira, tornou-se também cantador (Batista, 1997, p. 58-65, 229; Cascudo, 1984, p. 311). O já citado cantador, rabequeiro e agricultor potiguar Fabião das Queimadas (Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha, Nascido em 1848, viveu boa parte da vida como escravo. Foi cantando versos que economizou dinheiro para comprar sua alforria, além das de sua mãe e de uma sobrinha com veio a se casar. Faleceu em Barcelona/RN em 1928 (Cascudo, 1939, p. 259-261).

Os registros sobre mulheres cantado repente são mais escassos. Leonardo Mota publicou a peleja de Zefinha do Chambocão com Jerônimo do Junqueiro, que lhe fora cantada pelo Cego Sinfrônio. Teria vivido e cantado no Ceará no final do século XIX, mas Almeida e Sobrinho, em seu Dicionário Biográfico não encontraram outras notícias dela (Santos, 2009, p. 110). Rodrigues de Carvalho (1967[1903], p. 340-342) a partir de relatos de seus informantes, fala de duas repentistas paraibanas. Salvina, branca que despertava admiração cantado acompanhada de “admiradores de chapéu de couro e cacête”, e Chica Barrosa, negra que foi assassinada em um “samba” em Pombal/PB,

Sobre Chica, há mais informações. Paraibana, chamava-se Francisca Maria da Conceição e há relatos de cantorias que fez na Paraíba (Sobrinho & Almeida, 1978, p. 165) e no Ceará (Batista & Linhares, 1976, p. 184-194).

Adentrando o século XX, o repente consolidou-se em amplas regiões do Nordeste Brasileiro, tornando-se uma das principais formas de lazer expressão estética por muito tempo – fato notado inclusive em muitos depoimentos de cantadores nascidos até a década de 1970, que relatam ter sido a cantoria a principal forma de celebração comunitária em suas localidades de origem. Muitos repentistas viajavam a pé ou em lombo de animais longas distâncias passando por fazendas, sítio e vilarejos se oferecendo para cantar. Viajavam em duplas ou sozinhos – cantando ao lado de quem encontrassem. O povo tinha por hábito receber os cantadores, convidando os vizinhos para a noitada de poesia. A cantoria só não acontecia, por respeito, se no lugar houvesse um enfermo grave ou uma morte recente. As cantorias iam noite adentro até amanhecer o dia, e os ouvintes faziam pedidos de temas e modalidades, poemas e romances e pagavam aos cantadores colocando dinheiro em uma bandeja que ficava em frente à dupla.

Diversos poetas conseguiram alguma notoriedade e oportunidades de apresentação que indicam o prestígio do repente junto a intelectuais e autoridades públicas. Na década de 1920, Fabião das Queimadas havia atraído a atenção do jovem Camara Cascudo. Ele era tema de elogiosas crônicas da imprensa potiguar e apresentou-se como atração principal em festividade beneficente para a construção de um hospital em Natal/RN.⁶¹ O repentista paraibano Manuel Galdino Bandeira (1882-1955, natural de Patos/PB) cantou para o presidente Getúlio Vargas na Paraíba em 1932 (Batista e Linhares, 1976, p. 85). As primeiras gravações de repentistas no Nordeste foram realizadas em 1938 pela Missão de Pesquisas Folclóricas, coordenada por Mário de Andrade. O próprio Manuel Galdino Bandeira foi gravado em Cajazeiras cantando com Vicente José de Sousa, e os irmãos pernambucanos Lourival, Dimas e Otacílio Batista junto ao paraibano Belarmino de França em Pombal/PB.

Em 1946, Ariano Suassuna, então um jovem escritor e dramaturgo, promoveu no Teatro Santa Isabel, no Recife, uma apresentação de repentistas vindos do sertão de Pernambuco – repetindo o feito no mesmo local dois anos depois (Cirano & Almeida, 1977, p. 111-112). Rogaciano Leite, repentista nascido em Itapetim/PE, que abandonou

⁶¹ Medeiros, Rostand. “Em 1923, natal conheceu Fabião das queimadas” <http://www.overmundo.com.br/overblog/em-1923-natal-conheceu-fabiao-das-queimadas>

a viola para tornar-se jornalista, organizou congressos de repentistas no Teatro José de Alencar em Fortaleza em 1947 e no Teatro Santa Isabel em Recife em 1949 (Alves Sobrinho, 1983, p. 58-60; Coutinho Filho, 1972, p. 111-114; Crook, 2005, p. 105-106). A realização destas apresentações evidencia a atitude de intelectuais e artistas de se aproximarem do repente como forma de aproximação também a um Brasil encoberto por uma cultura oficial de acento elitista e eurocêntrico. A realização de tais festivais nos mais nobres espaços da cultura de grandes cidades brasileiras pode parecer ter sido uma trivialidade, mas não foi. Pouco tempo antes disso, em 1938, Mário de Andrade fora demitido do posto de Chefe do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo por tentar programar uma apresentação do coquista embolador potiguar Chico Antônio no Teatro Municipal (R. B Batista, 1993, p. 25).

Apesar do prestígio alcançado por repentistas nas capitais, quase todos os repentistas tinham até então origem rural (o que só se transformou significativamente a partir da última década do século XX), viviam em majoritariamente em ambiente rural e cantavam predominantemente para plateias camponesas. Essa realidade começou a mudar na década de 1950, quando muitos se fixaram nas cidades em busca de maior facilidade de acesso a ferramentas de comunicação que gradualmente se tornam fundamentais para a atuação do repentista: o rádio e o correio. Desde então, tornou-se cada vez mais comum os repentistas morarem em cidades (mesmo que em pequenas cidades interioranas). Contudo, seu público continuou sendo majoritariamente rural até a década de 1970.



No alto, Cícero Nascimento (dir.) e Carlos Alberto (centro) nos estúdios da Rádio Rural para transmissão do mais antigo programa de cantoria em atividade, o Violeiros do Seridó. O apresentador (esq.) Djalma Mota é filho do fundador do programa, o saudoso repentista Chico Mota. Caicó/RN, 14 de setembro de 2018.

Acima, Programa com Zé Monte (dir.) e Antônio Alves (centro) na rádio Alto Piranhas. Cajazeiras, PB. 2 de dezembro de 2015.

Os repentistas desempenharam importante função na implantação e difusão do rádio no Nordeste, com a realização de programas de rádio em que se canta repente ao vivo (Sautchuk, 2012a, p. 217-222). O primeiro deles surgiu na Rádio Cariri de Campina Grande/PB em 1949. Sete anos depois, já eram 11 espalhados por Recife, Natal, Mossoró, Caruaru, João Pessoa e Rio de Janeiro (Alves Sobrinho, 1983). Na medida em que os dirigentes das emissoras perceberam a receptividade e a fidelidade dos ouvintes aos repentistas, os programas de cantoria se generalizaram nas rádios nordestinas a ponto de, por exemplo, dez das doze emissoras AM da Paraíba possuírem programas diários de repentistas no início dos anos 1980 (Silva, 1983). Na década de 1960, brotaram programas de cantadores como Violeiros do Seridó de Chico Mota e Cícero Nascimento na Rural AM de Caicó/RN (no ar desde 1963, é um dos programas mais antigos em atividade no rádio brasileiro) e muitos outros cidades como em Cajazeiras/PB, Crato e Limoeiro do Norte/CE e desde então também Patos/PB, Iguatu, Fortaleza/CE, Natal, Mossoró/RN, Carpina, Caruaru/PE, Maceió, Santana do Ipanema/AL e Picos/PI que se tornaram importantes núcleos da cantoria no Nordeste, concentrando cantadores atraídos pelas emissoras e formando um público fiel pelo contato diário com o repente pelas ondas do rádio. Curiosamente, algumas regiões que ficavam a meio caminho entre os centros radiofônicos da cantoria sintonizavam as rádios de vários locais e acabaram se tornando polos importantes da cantoria. É o caso do Alto Oeste Potiguar (Pau dos Ferros, Alexandria, Antônio Martins, Rafael Fernandes, Encanto etc.), de onde nos anos 1960 era possível sintonizar os programas de repentistas de Limoeiro do Norte, Mossoró, Caicó, Cajazeiras e até Patos, Crato e Fortaleza. Aí, a cada hora do dia, podia-se ouvir uma dupla de uma cidade diferente. Assim, proliferou-se um público fanático por cantoria e dali surgiram cantadores bastante prestigiados na atualidade, como Zé Cardoso, Antônio Lisboa, Chico de Assis, Josival Viana e Raulino Silva.

Portanto, o rádio iniciou uma nova era na história da cantoria. A voz de um cantador pôde alcançar um território muito vasto e a fama de quem cantava no rádio tornou-se um capital valiosíssimo no meio da cantoria. Pedro Bandeira, João Bandeira, Otacílio Batista, Dimas Batista, Antônio Nunes de França, João Furiba e Dinis Vitorino são exemplos de repentistas que souberam valer-se da influência dos programas radiofônicos nesse momento. Criou-se uma divisão entre os cantadores de rádio e os demais (Sautchuk, 2012, p. 2018). Segundo Antônio Lisboa,

Tinha aqueles cantadores que eram os cantadores chamado “do rádio”, que eles faziam os programas no rádio e geravam uma expectativa muito grande das pessoas conhecerem e esses cantadores tanto eram ouvidos no rádio como eram ouvidos nas cantorias, quando eles vinham lá pela região. E aí ia todo mundo.⁶²

Pelos relatos mais antigos, sabe-se que pelo menos desde o século XIX os repentistas nordestinos recebem algum pagamento por seu canto. Houve os que conseguiam viver unicamente da viola, mas a maior parte tinha outros ofícios além da poesia – mesmo cantadores famosos. E, algo mais profundo que isso, durante muito tempo, não havia uma noção clara de que o repente fosse um trabalho, uma profissão. Vejamos o exemplo de Lourival Batista, nascido em Itapetim/PE em 1915, considerado um dos maiores repentistas da história. Lourival foi um dos poetas mais afamados e requisitados de seu tempo. Vivendo em São José do Egito/PE, viajava bastante para cantar, gravou discos, cantou em programas de rádio e participou de festivais. Segundo sua filha Maria Helena, Lourival obtinha como repentista renda que o permitia contribuir com uma vida confortável à sua família e condições de estudo e formação profissional aos filhos.⁶³ No entanto, ele não tinha em sua consciência a poesia como trabalho. Segue abaixo trecho de uma entrevista do poeta publicada em 1977.

Pergunta – O senhor foi sempre cantador durante a vida toda ou, ou já trabalhou em outra coisa qualquer?

Lourival Batista – Não, eu ia só pro roçado. Só porque meu pai era agricultor, e me levava pra ver se eu me habituava. Mas eu nunca fui chegado a trabalho, nunca gostei. Meu temperamento sempre foi de boêmio, toda a vida. E ainda hoje eu gosto de uma cachacinha, de fumar e às vezes de jogar. Nunca fui chegado ao trabalho. Meu negócio foi só poesia. [...] fiquei só cantando mesmo, nunca trabalhei. Lhe confesso mesmo: nunca trabalhei, e só dou valor a trabalho para os outros. Minha família, meus filhos, todos trabalham (Lourival Batista, em depoimento a Cirano & Almeida, 1977, p. 109-110).

Tal percepção começou a ser modificada ou mesmo recusada na década de 1960 por uma nova geração de cantadores composta por figuras como Ivanildo Vila Nova, Geraldo Amâncio, Severino Feitosa, Sebastião da Silva, Moacir Laurentino, Oliveira de Pannels, Louro Branco, Severino Ferreira, Sebastião Dias, João Paraibano, Zé Cardoso, Valdir Teles, Zé Maria, Benone Conrado, Daudeth Bandeira, Mocinha de Passira, Fenelon Dantas, José Gonçalves, Adauto Ferreira e outros. Alguns eram filhos de cantadores e sabiam que a vida de repentista não costumava ser muito próspera. Outros

⁶² Entrevista a João Miguel Sautchuk em Paulista/PE, 1 de dezembro de 2017.

⁶³ Depoimento de Maria Helena Patriota a João Sautchuk em São José do Egito, 21 de setembro de 2015.

cresceram encantados com os repentistas nos programas de rádio, mas perceberam ao se lançarem no mundo da cantoria que nem tudo era poesia na estrada do repente. Ivanildo Vila Nova (caruaruense nascido em 1945) relata que no início da década de 1960, o auge da geração de Lourival e Pinto já havia passado e mesmo os repentistas famosos que ele conhecia viviam na pobreza. Sendo filho do afamado cantador e cordelista José Faustino Vila Nova, diz que seu pai nunca teve uma casa própria e intercalava a poesia com outros empregos. O cearense Geraldo Amâncio, também começou a cantar da década de 1960, e conta que nessa época a maioria dos cantadores

era muito pobre. Não tinha nenhum que possuísse um carro. Uma casa também era uma raridade – um cantador possuir uma casa [...]. Nem uma bicicleta! João Liberalino e Elizeu Ventania, que era a dupla mais famosa de Mossoró, quando cada um comprou uma bicicleta, foi um assombro pros outros cantadores. Pra você ver o quanto era a pobreza.⁶⁴

Além disso, recaía sobre os repentistas um forte estigma que os rotulava como matutos, analfabetos, boêmios e vagabundos. Contam que ao andar nas cidades com a viola a tiracolo, recebiam vaias, principalmente de estudantes – por causa disso, havia até os que, chegando numa localidade, pagavam alguém para carregar a viola. O repentista Edmilson Ferreira, em sua dissertação de mestrado em linguística, critica a difusão desse estigma na obra de folcloristas como Camara Cascudo e a sua repetição em dias atuais pela referência anacrônica e irrefletida a esses escritos (Santos, 2019, p. 79).

A geração que começava a cantar nos anos 1960 e 1970 criou diversas estratégias para reverter essa situação desfavorável. No centro disso estava a formação de um jeito de ser profissional, a gestação de uma consciência de classe e a projeção de uma imagem do repentista como artista profissional.

Sempre zelosos da memória de antecessores, os repentistas procuraram desfazer esses preconceitos recusando, por exemplo, a imagem de boêmio que muitos haviam ostentado até então. Zé Cardoso conta que por volta de 1968, quando começou a se apresentar como repentista, alguns colegas mais experientes lhe aconselhavam a não se envolver com bebida e baralho. Numa de suas primeiras cantorias, Zé improvisou a seguinte estrofe:

Não gosto do cantador
Que viaja no sertão
Cantando a troco de pinga
Sentado em pé de balcão

⁶⁴ Entrevista de Geraldo Amâncio Pereira a João Sautchuk em Fortaleza/CE, 4 de dezembro de 2017.

Sem sentir que está cuspindo
Na face da profissão.⁶⁵

Foi também essa geração que aproximou a cantoria dos estudantes e do público universitário. Tendo Campina Grande como epicentro, devido à proeminência econômica, aos programas de rádio, às universidades públicas e à atuação da Associação dos Repentistas e Poetas Nordestinos, fundada em 1973.

Foi também a geração que difundiu o hábito da cantoria de “contrato” ou “justa”, isto é, de valor ajustado, combinado, em que o promovente paga aos poetas um cachê previamente acordado. Conhecia-se, é verdade, da geração precedente, o exemplo de Dimas Batista, que vivendo no Vale do Jaguaribe, no Ceará, só aceitava convites para cantorias para que durassem no máximo quatro horas, por um cachê previamente acertado, com o ambiente fechado e cobrança de ingressos (de modo a livrar o repentista de pedir os pagamentos aos ouvintes). De fato, pelo menos desde a década de 1950, havia no Ceará promoventes de cantoria que seguiam esse modelo de cobrança de ingresso e pagamento de cachê aos poetas (Sautchuk, 2012, p.204-205, 208-209).⁶⁶ Ivanildo relata que começou a impor esse padrão a ouvintes, promoventes e colegas e exerceu alguma liderança nesses aspectos.

Houve e ainda há aí, duas motivações principais. A primeira diz respeito ao objetivo dos repentistas de exercerem maior controle sobre as variáveis de seu ofício. Ou seja, procuravam combinar com os promoventes o valor da cantoria antes de saírem de viagem e fixavam por esse valor um tempo de apresentação – assim evitando cantar à exaustão, estipulando o tempo de 4 horas de cantoria, quase sempre suficiente para que os poetas atendam aos pedidos dos ouvintes. A segunda, toca a imagem dos repentistas. Para muitos, o pagamento na bandeja além de expor os repentistas à incerteza de quanto renderá uma cantoria (que muitas vezes depende de uma viagem dispendiosa) os impõe o pedido de pagamentos aos ouvintes, o que muitos consideram constrangedor. Em especial diante de plateias não familiarizadas com a cantoria, há o receio de que o repentista seja visto como pedinte.

Assim, desde a década de 1970, o uso da bandeja como arranjo de pagamento divide os cantadores. O mesmo Ivanildo Vila Nova fazia uma cantoria ao lado de José Gonçalves em Campina Grande/PB em 1975 ou 1976. Num dos primeiros baiões, o

⁶⁵Segundo Zé Cardoso, a estrofe foi memorizada de pronto pelo repentista com quem cantava naquela ocasião. Entrevista a João M. Sautchuk, Limoeiro do Norte/CE, 9 de dezembro de 2017.

⁶⁶ Entrevista de Geraldo Amâncio Pereira a João Sautchuk em Fortaleza/CE, 4 de dezembro de 2017.

promovente (de apelido Zequinha) colocou a bandeja em frente à dupla para que os ouvintes pagassem a cantoria. José não demonstrou contrariedade, mas Ivanildo recusou-se a pedir pagamento aos ouvintes – deixando essa tarefa para promovente – e expôs seus motivos numa estrofe:

Zequinha se encarregou
De procurar os metais
Porque cantar e cobrar,
Isso Ivanildo não faz
Porque dinheiro é necessário
E o amor próprio é muito mais.⁶⁷



Cantoria com Valdir Teles (esq.) e Zé Cardoso (dir.) pelo projeto Sexta do Repente no anfiteatro da Casa do Cantador do Brasil. Ceilândia/DF, 30 de junho de 2017. Fotografia: João Miguel Sautchuk.

Passado tanto tempo, a bandeja não foi abandonada na cantoria. Na verdade, o tema ainda divide os profissionais. Alguns entendem que a bandeja é mero resquício do passado a ser abolido no repente e cantam com bandeja dizendo-se contrariados. Outros entendem que a bandeja é uma tradição que não afeta a dignidade do cantador e que

⁶⁷ A cantoria foi gravada em fita k7 por Sebastião Nunes Batista em pesquisa de campo para a Fundação Casa de Rui Barbosa entre 1975 e 1976. Nos arquivos consultados, não consta a data exata da cantoria.

pode, sim, combinar com uma atuação perfeitamente profissional. Entre as duas tendências, há os que pedem ao promovedor da cantoria que chame os ouvintes para o pagamento entre os primeiros baiões da cantoria.



Numa ação que é também uma afirmação de prestígio, ouvintes pagam aos cantadores Zé Carlos do Pajeú e Rogério Meneses. Água Branca/PB, 9 de setembro de 2018. Fotografias: João Miguel Sautchuk.

A ideia do profissionalismo prosperou e não há dúvida hoje em dia de que o repente é uma profissão – embora possa haver controvérsias em torno das consequências disso. Atualmente, a palavra “profissão” é usada não apenas para indicar a fonte de renda do repentista, mas também para indicar a própria arte da cantoria de maneira mais abrangente. É comum ouvir os repentistas se referirem a quantos anos cantam com viola dizendo “tenho dez anos de profissão” ou mencionarem “as contribuições dadas à profissão” por um poeta do passado (mesmo que tais contribuições sejam de ordem estritamente poética, como a introdução de uma nova modalidade de estrofe) ou mesmo dizerem que “desde os primeiros cantadores da Serra do Teixeira, do Sabugí, das Espinharas, acredito [que são] mais de duzentos anos de profissão”. Ou seja, o profissionalismo como um valor (um ideal, um sentimento)

penetrou de tal forma a mentalidade dos cantadores atuais que eles passaram a entender a história da cantoria como a história de sua profissão.

O profissionalismo foi uma das ideias que motivou a formação de várias associações de repentistas a partir da década de 1970. Existia já a Associação dos Cantadores do Nordeste, fundada em Fortaleza em 1956 e ainda atuante e estimada por repentistas de diversos estados. Em 1970, surgiu em São Paulo a Associação de Repentistas, Poetas e Folcloristas do Brasil ARPOFOB. Fundada pelo compositor e produtor fonográfico Venâncio,⁶⁸ importante apoiador da cantoria em São Paulo, com o objetivo de se contrapor à situação de forte discriminação e perseguição da cantoria pelas autoridades públicas. Procurou meios para “legalizar” a atividade dos violeiros em São Paulo, promovendo cantorias, organizando palestras em escolas e faculdades, articulando contatos entre os cantadores itinerantes e os residentes em São Paulo, produzindo programas de rádio e gravação de discos, e estabelecendo uma rede de público, apoiadores, jornalistas e advogados em torno da cantoria (Ayala, 1988; Luyten, 1981).

Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos (ARPN) foi fundada em Campina Grande em 1974, tendo como objetivo principal o reconhecimento da profissão de repentista. Serviu também de modelo para a criação de muitas outras associações desde então. Entretanto, as associações enfrentam até hoje uma dualidade entre a dificuldade de mobilização dos repentistas em torno de interesses coletivos e uma tendência relativamente comum de atuação de lideranças personalistas.

Em suas ações de mobilização e divulgação, a ARPN contribuiu para consolidar festivais de repentistas como eventos periódicos, que passam a ser concebidos como “congressos” de cantadores, pois além das apresentações e da competição, incluíam reuniões e debates sobre a profissão do repente. É verdade que a partir da década de 1990, a ideia dos congressos perde força e os eventos passam cada vez mais a se resumirem à competição. Os festivais se consolidaram como a nova “vitrine” da cantoria ao lado dos programas de rádio. Ou seja, vencer uma dessas competições tornou-se uma maneira de consolidar a fama e o prestígio de um repentista ou uma dupla.

⁶⁸Venâncio (Marcos Cavalcanti Albuquerque, 1909-1981) formou com Venâncio uma lonjeva e importante parceria da música Nordestina, compondo e gravando cocos e baiões. Após a separação da dupla em 1968, dedicou-se à produção cultural. Foi proprietário da gravadora Crazy, que lançou a série Brasil Caboclo, dedicada ao repente (Wisnik, 1977).



XLII Festival de Violeiros do Norte e Nordeste. Anfiteatro da Praça da Bandeira. Teresina/PI, agosto de 2015. Fotografia: João Miguel Sautchuk.



Minervina Ferreira (de agasalho preto) e Mocinha de Passira (de blusa florida) no Encontro dos Campeões do Repente. Na foto mais ao alto, vê-se a comissão julgadora. Casa do Cantador do Brasil, Ceilândia/DF, 10/11/2018. Fotografia: João Miguel Sautchuk.

Diversas mulheres marcaram seu nome nessa geração. Porém, foram preteridas das promessas de profissionalização. Delas, somente a pernambucana Mocinha de Passira conseguiu uma longa trajetória como profissional, vivendo de poesia. Santinha Maurício (pernambucana) foi costureira, Minervina Ferreira (paraibana), professora, e Maria da Soledade, trabalhou nos movimentos de mulheres camponesas na região do Brejo Paraibano. Não é que a profissão de repentista não fosse para elas também um projeto. Soledade conta que na infância, quando as amigas diziam que profissões queriam exercer quando crescessem, dizia: “quero ser cantadora”. Quando começou a fazer cantorias na adolescência, sofreu rejeição de familiares e quando se casou foi proibida pelo marido de cantar. Até que um dia, recebeu um convite para tomar parte em uma cantoria e pensou: “marido ruim, eu arranjo em qualquer esquina; cantoria boa só tem essa”. Separou-se e fez a cantoria. Mocinha relata que o pai a incentivou a cantar repente, mas que quando se casou o marido não permitia que ela saísse em viagem, especialmente para cantar com outros homens. O casamento durou pouco e Mocinha preferiu nunca mais se casar. Minervina diz que sua mãe sentia vergonha de que ela cantasse e que foi o casamento que a libertou para fazer cantorias.⁶⁹ Para além dessas configurações familiares (que raramente aparecem com empecilhos nos relatos masculinos), as repentistas falam com pesar da discriminação sofrida de muitos colegas cantadores e também ouvintes.⁷⁰

As associações, os anseios de profissionalização, os congressos, a ampliação do público da cantoria foram em certa medida estratégias para responder a uma nova realidade. Na década de 1970, a intensificação de processos migratórios inverteu a balança das populações rural e urbana no país. A plateia dos repentistas passou ser cada vez mais urbana, trazendo outras expectativas em relação ao tipo de conhecimento que o repentista deveria mostrar. O público e o cantador “de sítio”, era muito afeito a temas como geografia, história e as escrituras sagradas: conhecimentos livrescos aos quais os sertanejos tinham pouco acesso. Dizem os repentistas que gradualmente esses assuntos perderam centralidade. O que se percebe é que atualmente, os repentistas mais frequentemente são interpelados pelos ouvintes a dar uma forma pública, isto é, um enquadramento moral para experiências subjetivas. São temas frequentes na atualidade

⁶⁹ Cantadores homens também relatam situações em que a esposa ou companheira tentou impor empecilhos a suas viagens para cantar e que isso levou à separação.

⁷⁰ Entrevistas de Mocinha de Passira e Santinha Maurício a João Miguel Sautchuk, respectivamente em Passira/PE, 28 de outubro de 2017, e Abreu e Lima/PE em 1 de novembro de 2017; Minervina Ferreira e Maria da Soledade a Amalle Pereira em Beberibe/CE, 3 de setembro de 2018.

como memórias de infância, a experiência do migrante nas grandes cidades, a conjuntura política, saudade da mãe, saudade de uma paixão e o luto por algum parente falecido indicam uma prevalência contemporânea da figura do repentista como um intérprete de valores contemporâneos.

Houve também vasta produção fonográfica comercial de gravações de repentistas, emboladores, aboiadores e poetas de bancada. Seguindo informações fornecidas por alguns repentistas, o mais antigo Lp de cantadores foi o *Violeiros*, de Zé Vicente da Paraíba e Aristo José dos Santos, lançado pela gravadora pernambucana Rozemblit⁷¹ provavelmente no final da década de 1960. No início dos anos 1970, a CBS produzia parte significativa da discografia do forró (reunindo em seu elenco nomes do peso de Marinês, Anastácia, Jackson do Pandeiro, Jacinto Silva, Banda de Pífanos de Caruaru, Trio Nordeste e Os 3 do Nordeste), tendo também dedicado espaço aos discos de duplas de repentistas, incluindo os poetas Zé Luiz, Zé Ferreira, Januário, Otacílio Batista e Diniz Vitorino. Na mesma CBS, uma década depois, cantores como Fagner e Zé Ramalho produziram discos dos poetas Patativa do Assaré, Otacílio Batista e Oliveira de Panelas.⁷² A Continental-Chantecler foi uma das gravadoras que mais produziu material de cantadores, lançando pelo menos 30 Lps de repentistas, emboladores e aboiadores entre 1974 e 1990.⁷³ A partir da década de 1980, ampliou-se a produção independente ou por selos de pequeno porte. Com o advento de suportes como a fita k7 e em seguida os Cd e o Dvd, os repentistas passaram a dedicar-se muito mais a produzir e comercializar eles mesmos suas gravações – o que diminuiu significativamente na última década com a derrocada da venda desses suportes físicos.

O rádio, as associações, os festivais e o disco levaram à conquista de novos públicos e modos de ação para o repente. Mesmo assim, na geração de repentistas que surgiu e se consolidou nas décadas de 1980 e 1990 predominavam, como antes, de poetas de origem camponesa – o que só se diversificou de maneira significativa no século XXI, como veremos mais abaixo. Um desafio dessa geração foi justamente

⁷¹ Lp Passarela nº 40.233, s/d.

⁷² Respectivamente, Lps CBS nº XSB-2198, 1979; 141003, 1982; nº 144456, 1981.

⁷³ Ali gravaram, entre outros, os repentistas Moacir Laurentino, Sebastião da Silva, Ivanildo Vila Nova, Geraldo Amâncio, Pedro Bandeira, Otacílio Batista, Zé Francisco, Palmeirinha da Bahia, Benoni Conrado, Zé Maria, Antonio Nunes de França, João Bandeira, Eliseu Ventania, João Liberalino, Daudeth Bandeira, Louro Branco, Severino Feitosa, Oliveira de Panelas, José Cardoso, Lourdes Novais, Sebastião Dias, Silvio Granjeiro, Chico Alves, Heleno de Oliveira, Severino Damião, Lucio da Silva, Waldir Teles, Zé Monte, Fenelon Dantas, Zé Gomes e Cícero do Nascimento; os emboladores Beija Flor e Oliveira, Cachimbinho e Geraldo Mouzinho, Manoel Batista e Zé Batista; e os aboiadores Vavá Machado e Marcolino.

prosperar na dura competição dos festivais que já tinha seus “grandes nomes”. Trata-se de um plantel de poetas formidáveis, como Rogério Menezes, João Lourenço, Zé Viola, Antônio Lisboa, Raimundo Caetano, Titico Caetano, Raimundo Nonato, Nonato Costa (que mudou recentemente seu nome artístico para Nonato Neto), Afonso Pequeno, Jorge Macedo, Jomaci Dantas, Chico de Assis, Luzivan Matias, Miro Pereira, Jonas Andrade, Ismael Pereira, Edmilson Ferreira, Hipólito Moura e Lucinha Saraiva entre muitos outros que seguem em plena atividade.. Nos anos 2000, destacaram-se Raulino Silva, Acrísio de França, Luciano Leonel, Aldeci Bessa e Aldenir Bessa.

Recentemente, diversas gerações de repentistas aderiram ao uso da internet e das redes sociais para publicização de gravações e divulgação de cantorias e festivais. Inclusive, muitos programas de rádio passaram a ser transmitidos ao vivo do estúdio da emissora também pelas redes sociais dos repentistas. Em 2020, com as medidas de isolamento social para enfrentamento da pandemia de COVID-19, consolidou-se o formato das cantorias *on line* com transmissão via internet – as chamadas *lives* – com possibilidade de pagamento por transferência bancária. Mesmo com tanta modernidade, o contato, a interação a possibilidade de pedir um assunto, de reagir a uma estrofe, de sentir-se junto continua sendo fundamental para o repente. O sucesso das *lives* e suas variadas possibilidades de interação *on line* comprovam isso.⁷⁴

Memória da cantoria

Ressaltamos aqui o caráter social da memória – quer dizer, todo ato de memória é uma ação social, e só existe em função de sua dimensão coletiva e intersubjetiva (mesmo aquelas que são corriqueiramente consideradas como pessoais). Assim, a memória não é um passado que fica retido nas mentes dos indivíduos, mas um trabalho coletivo de elaboração e reinterpretação do passado que responde a questões e estímulos do tempo presente. A memória seleciona, classifica e organiza elementos do passado para construir de uma imagem de uma coletividade, sendo uma das bases de seu sentimento de pertencimento e continuidade temporal (Bosi, 1994; Halbwachs, 1990; Pollak, 1992).

⁷⁴ Por outro lado, é necessário lembrar que repentistas de menor fama e de condições econômicas mais modestas não conquistaram ainda boas possibilidades de interação virtual, ficando muitos deles a margem dessa inovação no período de isolamento social, em que ela se mostrou tão proveitosa para muitos.

É notável a existência de uma memória coletiva no campo do repente, reconstruída constantemente por repentistas e seus admiradores. É muito comum que, em conversas informais, cantadores e apologistas troquem informações sobre poetas do passado e do presente, relatando episódios de suas vidas e declamando estrofes que estes um dia cantaram de improviso. Há quase um século, Leonardo Mota notou a este respeito que

Em decorar produções desta natureza [repentes e poemas] e em as recitar sem titubeios [...] os cantadores matutos manifestam o cuidado, muito seu, de cultivar a memória (1961[1921], p. 63).

E Francisco das Chagas Batista, em trecho supracitado, afirma ter recolhido poemas e transcrições de repentes em anotações dos próprios poetas e de “amadores do verso popular”.

Esta memória constitui, portanto, ela mesma uma prática antiga entre os repentistas. Ainda assim, não pode ser entendida como um aflorar do passado do repente em sua prática contemporânea. Trata-se da construção de uma noção de tradição, que se faz por meio da busca, pelos repentistas, de conhecimentos sobre a história do repente. Nesse projeto, as estrofes que os repentistas cantaram de improviso e alguém memorizou e divulgou documentam a identidade dos repentistas lembrados e atestam sua engenhosidade no repente. Essa tradição, aliás, não é uniforme, havendo ênfases diferenciadas sobre certos períodos históricos e sobre certos grupos de poetas.

Se esta memória coletiva se faz e refaz primordialmente por meio das conversas informais e da declamação de estrofes em ocasiões especiais (como em cantorias e festivais de repentistas), ela não evita a escrita nem a ignora. Ao contrário, há um trânsito contínuo entre oralidade e escrita que se evidencia nas pesquisas sobre o repente publicadas desde a primeira metade do século XX, como as de Francisco das Chagas Batista (1997[1929]), Gustavo Barroso (1930[1912] e 1949[1921]), Leonardo Mota (1961[1921]), Camara Cascudo (1939) e Francisco Coutinho Filho (1972[1953]). Esses autores escreveram tendo como fonte privilegiada poetas e ouvintes que memorizavam estrofes improvisadas nas cantorias e as declamavam para registrar o valor de admiráveis repentistas. E, desde a década de 1970, tornou-se mais comum repentistas e apologistas se dedicarem à escrita e à publicação de antologias e compilações de estrofes, como fizeram Otacílio Batista (Batista & Linhares, 1976), José Alves Sobrinho (Alves Sobrinho & Almeida, 1978), Geraldo Amâncio (Amâncio & Pereira, 1995 e

2004), Diniz Vitorino (2001), Zé de Cazuza (Nunes Filho, 2001), Alberto Porfírio (1978) e Verônica Moreira (2006). Se a memória coletiva, em sua prática predominantemente oral, serviu de base para os livros, repentistas e apologistas também se valem dessas publicações para enriquecer suas bagagens de versos e histórias do repente.

Atualmente, a facilidade para a realização de gravações sonoras e audiovisuais e as possibilidades de divulgação de informações via internet tornaram estas trocas de informações ainda mais dinâmicas e complexas.

Essa busca constante dos repentistas por histórias e principalmente estrofes, mostram um interesse pelo passado. Este interesse, contudo, não aprisiona o repente no tempo que se foi nem o amarra aos grandes nomes do seu passado. Ao contrário, ele valoriza o repente e sua história de transformações por meio da busca de referências para a prática contemporânea.

Uma outra faceta importante da construção de uma memória coletiva do repente é a ação de apologistas que constituem acervos de gravações e outros registros dos repentistas.

Como o repente se renova

É importante abordar as formas de renovação e sustentabilidade do bem cultural, um tema central para a política de patrimônio cultural imaterial. Para isso, vamos analisar ocorre o surgimento de novos repentistas, comparando o início das trajetórias de poetas e poetizas de várias gerações e regiões diferentes para esboçar padrões e variações.

Se para os cantadores o repente é um dom e, portanto, algo não se pode aprender ou ensinar, cabe perguntar como começaram a cantar. Seus relatos deixam claro que mesmo carregando o dom, é preciso ter contato com a cantoria para desenvolvê-lo. Esse processo de aprendizado das nuances das formas poéticas e dos imponderáveis do improviso costuma tomar alguns anos, até que a pessoa se ponha a cantar com viola para uma plateia. Em alguns casos, a vontade de ser repentista aparece cedo e o poeta

passa então a perseguir esse intuito. Em outros a poesia faz parte da vida na infância e na adolescência e o poeta se aventura no repente quase que por uma casualidade.⁷⁵

Foi assim com o repentista, cordelista e sambador Bule-Bule, nascido no município de Antônio Cardoso, sertão da Bahia, no ano de 1947. Sua família vivia da agricultura e ele, como era de costume, começou a trabalhar na roça ainda menino. Além de agricultores, seus pais eram rezadores e sambadores. Nas trezenas de Santo Antônio, em junho, conduziam as rezas que eram sucedidas por sambas em na comunidade em que moravam: “Sambava até de manhã, chegava em casa, trocava de roupa e ia pra roça. E de noite tinha outra função”. O pai, Manoel Belo da Conceição, conhecido como Manoel Muniz, inseria estrofes de cordéis nos sambas de roda que cantava, como muitos sambadores costumavam fazer: “criava os seus refrões e nos trava-línguas usava os martelos das pelegas”. Na adolescência, Bule-Bule voltava regularmente da roça ao fim da tarde para ouvir programa “Nordeste de ponta a ponta” pela Rádio Sociedade de Salvador com os repentistas Dadinho, Caboquinho, Laranjeira e Estrelinha do Norte (programa que ficou no ar por mais de quarenta anos) – “e a gente nem tinha rádio; ia pra casa da vizinha pra ouvir o programa”, conta ele. E segue o relato...

Isso foi me motivando. E aí, eu era sambador, meu pai era sambador, e tinha a convivência com a metrificação porque eu lia bastante cordel, que meu pai me incentivava. Quando determinei a cantar não tive muita dificuldade.

Tinha dezoito anos incompletos quando cantou repente a primeira vez. Foi com Canarinho do Pajeú na feira de Feira de Santana.

Eu estava assistindo ele vendendo cordel e cantando. Ele me elogiou e eu disse que cantador pagava cantador era com verso, não era com dinheiro. Ele disse “você canta também?” Eu disse: “faço uns versos”. Ele disse “ô rapaz, eu tô cantando sozinho, sente aqui”. Aí sentei na mala dele e fiz uns versinhos com ele. Foi minha primeira cantoria”.

No começo a dificuldade era o medo de cantar história, porque a minha escolaridade não é vasta. Eu me preparei bastante de cantar história, geografia, a parte de ciências. Mas, mesmo assim, não sabia o que iam puxar pra mim quando eu ia cantar. Até que apareceu alguém pra mim e disse: “não, vamos ganhar o dinheiro. Cada um canta o que sabe”.

Sem abandonar o samba de roda (no qual também se tornou referência), passou a cantar repente com o mesmo Canarinho e com outros poetas – baianos, paraibanos e pernambucanos. Em 1971 mudou-se para Paulo Afonso/BA, pois havia ali muitos

⁷⁵ Para uma análise mais detalhada desses processos de aprendizado do repente, ver Sautchuk (2012a).

ouvintes de cantoria vindos de outros estados para trabalhar na usina hidrelétrica. Ali, criou o programa de rádio “O sertão e o poeta” em 1972 e atuou por muitos anos.⁷⁶

Minervina Ferreira, repentista e professora aposentada, nasceu em Cuité/PB em 1946. É filha de agricultores e com sete anos de idade já ajudava os pais no cultivo de agave (ou sisal, matéria prima para fabricação de cordas). A infância foi marcada pela pobreza e pelo trabalho. Nada de poesia: “eu não tinha nem como extrapolar o que existia dentro de mim”. Minervina já era adolescente quando o pai começou a promover cantorias em casa. Foi então que começou a assistir aos cantadores da região.

Eu comecei a sentir aquilo forte em mim. “Ah, se eu fosse fazer, eu faria”, eu dizia assim. Até que meu pai, eu com meus 15, 16 anos, ele fazia muitas festas na nossa residência de cantoria, casamentos das minhas irmãs, festa junina, e a gente foi aprendendo.

Eu começava a cantar de brincadeira. Eu e minhas duas irmãs: a Maria da Luz e a Maria Angelina. Meus pais convidavam os vizinhos e a gente pegava uma bacia, qualquer coisa que fizesse um som e a gente começava a cantar pra os vizinhos. E aquilo era uma festa. Era muito bom. Ia até tarde da noite aquela brincadeira. A gente cantava sextilha e mourão, desafio malcriado. Era improvisado mesmo, falando no nome dos vizinhos, mas não tinha essa questão de dinheiro. Ou então só eu e meus irmãos faziam aquela festinha e as folhas de mato eram o dinheiro. Botava aquela bacia lá, aí eles chegavam, a gente louvava a eles e eles chegavam com aquelas folhas e colocava naquela bacia – era o dinheiro da cantoria. Coisa de adolescente.

Embora o pai gostasse de cantoria e das filhas cantando repente por brincadeira, não queria vê-las cantando com viola noite adentro para plateias sertão afora. Assim, sua primeira cantoria foi com seu irmão Daniel, num sítio próximo de onde viviam.

Eu já tinha meus filhos. Eu costumo dizer que a minha liberdade eu alcancei com o casamento. Que antes disso, meu pai fazia tudo de brincadeira, mas nada de deixar ninguém... Mas com o casamento, meu marido, muito compreensivo, que ainda hoje é, e eu fui cantar. E os amigos, os compadres começaram já colocando dinheiro vivo, dinheiro real. Aí eu cheguei em casa com esse dinheiro – e era um dinheiro bom! – aí eu nunca mais deixei de cantar.

Aliás, parou somente nos períodos de amamentação de seus seis filhos e durante o luto pela morte de uma irmã. Cantou em festivais e gravou Cds, mas precisou trabalhar por 16 anos como professora para complementar a renda da viola.⁷⁷

Percebe-se que cantar versos, fosse brincando com irmãos, lendo cordéis ou cantando sambas que traziam estrofes metrificadas do cordel,⁷⁸ foi o meio de

⁷⁶ Entrevista de Bule-Bule (Antônio Ribeiro da Conceição) a Andrea Betânia da Silva em 22 de junho de 2016.

⁷⁷ Entrevista de Minervina Ferreira (Minervina Ferreira da Silva Costa) a Amalle Pereira em Beberibe/CE,

desenvolvimento da criatividade e da habilidade poéticas, ou do dom, como dizem os repentistas. A criança começa de maneira lúdica a internalizar a métrica e outros aspectos formais da poesia. Entre os mais antigos, muitos adentraram assim no mundo da poesia. João Furiba (Taquaritinga do Norte/PE, 1931 – Cajazeiras/PB, 2019) contou o seguinte.

Ouvia os cantadores cantarem e eu ficava com aquela vontade de cantar também. Eu achava bonita aquela cantoria e aquela viola tocada, aquele som bonito, aquelas sonoras que eles tocavam, pra mim era uma beleza. Eu, além de gostar, admirava. E o meu irmão também. Então, quando a gente pedia, falava pra pai fazer uma cantoria lá em casa, e ele chamava os cantadores, ele mandava a gente fazer serviço pra ele na roça pra no dia ele dar um dinheirinho à gente pra dar aos cantadores. Quando era no dia, os cantadores chegavam, elogiavam, começavam a cantar, quando na hora de elogiar o pessoal, botava a bandeja e quem primeiro pagava era eu e meu irmão. [...] Quando eles [os cantadores] paravam um pouquinho pra tomar café, [...], a gente pegava na viola dele, não tocava nada, mas só em pegar, aquilo, pra mim e meu irmão, era uma beleza. E ele dizendo sempre “esses meninos, futuramente, vão ser cantadores”. [...] E a gente decorava os versos que eles faziam cantando, a gente decorava. Quando eles iam embora, a gente ficava cantando, fazendo de conta que era eles. Eu sempre escolhia o melhor, o que cantava melhor.

(Citado por Sautchuk, 2012a, p. 131, 166).

Na geração dos repentistas que começaram a cantar na década de 1980, as histórias continuam muito parecidas. Antônio Lisboa, nascido em 1959 no Município de Antônio Martins, Alto Oeste Potiguar, conta que era de uma família de agricultores e que a diversão principal na comunidade era a cantoria.

Antes de me entender de gente já era a cantoria, né? Era o maior divertimento da região de lá do sítio, dos sítios vizinhos. Já havia aqueles cantadores muito importantes do rádio, que... Que eram famosos, que tinham programas [no rádio]. E tinham [...] menos famosos que vinham fazendo excursões, que chegavam nas casas das pessoas de manhã e pediam para cantar e à noite já faziam cantorias.

Sua mãe era fã de cantoria. Ouviam os programas de rádio e faziam cantorias em casa. “De tanto conviver” com a cantoria, a métrica foi se tornando quase natural para ele.

Com 10 anos eu já dominava a rima e a métrica e a maioria das modalidades. Eu já tinha isso, já tinha esse domínio. Não tinha ainda pensado de ser... de ser cantador, mas era uma possibilidade. E eu também tinha uma facilidade muito grande de decorar os poemas, os poemas que cantavam no rádio. Que naquela época não era canção, ainda era poemas. Então cantavam um poema que é lançado hoje. Na primeira vez que eu ouvia, eu já decorava. Na

⁷⁸ Vale lembrar que a literatura de cordel no Nordeste do Brasil segue os mesmos princípios de versificação da cantoria, compartilhando com esta muitas modalidades de estrofes, como sextilhas, sete linhas e décimas.

segunda vez eu ia só tirar alguma dúvida e já tava decorado. Fazia isso com muita facilidade. Depois eu fui também como opção, porque era opção da gente lá daquela região ou ia para São Paulo ou ia para Brasília naquela época ou se tornava agricultor, ou no caso de ser... de ser repentista, ou de ser carpinteiro, ou de ser pedreiro, era uma saída que a gente tinha pra sair da roça, né? Porque naquele período, trabalhar na roça era uma missão muito pesada, né? E aí, essa... Essa situação me levou junto com outros poetas – que é a história de quase todos.⁷⁹

Para Lisboa, a expertise na memorização e canto de poemas foi a ponte para o canto de improviso. Assim também com a jovem Marcelane Araújo, repentista natural de Esperantina/PI, fala da presença da cantoria em sua vida

Eu comecei a ter contato com a cantoria desde muito novinha. Eu escutava meu pai cantando, que ele é repentista. Escutava também outros cantadores. Eu sempre tive esse contato. Eu posso dizer que eu cresci escutando cantoria. Desde muito novinha, eu [...] comecei a acompanhar meu pai em cantorias. E ele me colocava pra cantar. Comecei cantando canções. Aí eu vi aquele negócio do repente e achava aquilo tão bonito e pensava: eu tenho que aprender. Aí, com uns 10 anos, a gente fazia uns trabalhos escritos. [...] Depois, eu comecei a fazer meus versos e já fui tentando o improviso mesmo. Eu acho que é um dom. Deus dá pra a gente e já nasce com aquilo ali. O tempo vai passando e a gente só vai moldando aquele dom.

Para ela, as canções foram o primeiro exercício consistente do canto dentro dos padrões métricos. Passou a tentar cantar sextilhas de improviso com o pai em casa. Mas a primeira vez que cantou repente em público foi com outro cantador. Sobre a persistência de um antigo preconceito, afirma: “muita gente me diz que cantoria é coisa de homem, não é coisa de mulher. Então, eu acho que poucas mulheres se arriscam a ser poetizas”.⁸⁰

Outros dois expoentes da “novíssima geração” são os irmãos Jairo e Jeferson Silva. Nascidos em José de Freitas/PI, cresceram em Brasília/DF. O repente esteve na intimidade do lar desde sempre. O pai era repentista profissional e sua casa era frequentada por importantes cantadores do Distrito Federal: João Neto, Chico Ivo, Chico de Assis e João Santana, entre outros. Além disso, acompanhavam o pai em suas cantorias e foram aos poucos se descobrindo poetas. Com dois anos de diferença entre eles, na adolescência a cantar repente. Os repentistas que frequentavam sua casa e que testemunharam o despertar da dupla aconselharam que regressassem para o Nordeste para poderem se desenvolver com maior plenitude na arte. Moraram em Teresina e

⁷⁹ Entrevista a João M. Sautchuk em Paulista/PE, 1 de setembro de 2017.

⁸⁰ Entrevista de Maria Marcelane da Silva Araújo a Amalle Pereira, Teresina, 3 de setembro de 2018

Mosenhor Hipólito, importante polo da cantoria no Piauí. Resolveram fixar-se em Iguatu/CE, a convite do repentista Jonas Bezerra. Lá, eles têm mais oportunidades profissionais (programa de rádio, convites para cantorias e festivais).⁸¹



No alto, os irmãos Jairo e Jeferson Silva no XLII Festival de Violeiros do Norte e Nordeste. Teresina/PI, agosto de 2015. Acima, o veterano Geraldo Amâncio numa cantoria com o jovem Guilherme Nobre em Mossoró/RN, 2 de dezembro de 2017. Fotografias: João Miguel Sautchuk.

⁸¹ Entrevista de Jeferson da Silva Barbosa a João Miguel Sautchuk em Teresina/PI, 22 de agosto de 2015.



No alto, Helânio Moreira (esq.) e Felipe Pereira (dir.) no Encontro dos Campeões do Repente. Casa do Cantador do Brasil, Ceilândia/DF, 10/11/2018. Acima, Cantoria com André Santos (à esquerda) e Felipe Pereira (à direita) na localidade de Cuité, município de Pedro Velho/RN (15 de setembro de 2018). Fotografias: João Miguel Sautchuk.

Nascido e criado na capital do Rio Grande do Norte em 1998, Felipe Pereira começou a cantar aos 14 anos. Seu interesse pela cantoria começou com a frequência às cantorias do projeto Sexta da Viola, promovido pela Prefeitura de Natal. Passou a internalizar a métrica das estrofes a ponto de escrever em versos trabalhos escolares. Comprou a primeira viola e fez as primeiras cantorias em Natal mesmo. Em 2012, ao participar de um festival promovido pela Associação Estadual dos poetas Populares (AEPP) conheceu o poeta Helânio Moreira, que tem mais ou menos a mesma idade, com passou a fazer dupla.⁸²

Felipe é um caso ainda pouco comum de um repentista nascido em uma capital. Outro caso é Guilherme Nobre, nascido em Fortaleza/CE em 2001, provavelmente o primeiro cantador oriundo dali. Diz ele:

Sou um cantador 100% urbano. Nasci em 2001. Já existia celular. A internet já estava presente. Meu primeiro contato com cantoria foi com a televisão. [...] Fui criado por meus pais e meus avós, que sempre me passaram um sabor sertanejo.

Segundo Guilherme, sua família paterna é fanática por cantoria. A lembrança mais antiga que ele tem do repente é assistir nas manhãs de domingo repentistas como Raimundo Adriano, Antônio Jocélio, José Eufrásio e Ari Teixeira no programa *Ao som da viola*, produzido e apresentado pelo repentista Geraldo Amâncio na TV Diário. Quando Guilherme tinha 11 anos, um tio passou a promover cantorias às quais o pai o levava. Passou a se desenvolver e fazer apresentações na escola tocando um violão que ainda não sabia afinar e improvisando somente em sextilhas. Foi apresentado a Geraldo Amâncio, que o incentivou e passou a participar de cantorias de Geraldo e Antônio Jocélio. Aos 14 anos, cantou num festival junto a Régis Trindade (outro jovem, natural de Maracanaú/CE) e passou a fazer cantorias. Por receber nesse festival e nas cantorias algum dinheiro, resolveu se profissionalizar.

O Poeta Fernando, nascido em São José do Egito em 2006, tinha algum contato com cantoria por meio de seus avós. Porém, foi na escola, com o ensino de poesia popular instituído como obrigatório desde 2015 na rede municipal de ensino, que o garoto atçou seu interesse. Assistiu à primeira cantoria já aos 10 anos de idade, levado pelos avós. Depois dessa cantoria, ficou brincando de fazer versos com o avô, que se dedicou também a explicar um pouco sobre as regras de rima e métrica. Com os empurrõezinhos do avô e da escola, o encanto pela poesia o levou a querer ser cantador.

⁸² Entrevista de Felipe Pereira Vasques a João Miguel Sautchuk em Teresina/PI, 22 de agosto de 2015.

Passou a ouvir os programas de rádio locais e começou a tocar os baiões em um violão, até que a avó lhe presenteou com uma viola feita por Pedrinho de São Mamede/PB – um dos artesãos preferidos pelos repentistas profissionais. Em 2018, quando o conhecemos, frequentava cantorias de poetas como Josimar Clementino, Lazaro Pessoa, Afonso Pequeno, Denilson Nunes, Valdir Teles e Zé Viola, que o convidavam para cantar um ou dois baiões.⁸³

A proximidade, isto é, um contato contínuo com o repente seja assistindo cantorias ou pelo rádio, TV, internet e gravações é o que desperta na criança ou no jovem o interesse pela poesia e vontade ou curiosidade de memorizar e criar estrofes. Quando isso se torna uma forma de interação, seja nas brincadeiras com irmãos e vizinhos, na declamação ou canto junto com algum familiar ou na apresentação de trabalhos nas escolas, a poesia coloca o jovem poeta numa condição de prestígio, de ser admirado por suas habilidades. Daí, se fortalece a vontade de ser repentista.

Aldeni Bessa repentista cearense nascido em 1980, é otimista com a renovação do repente. Segundo ele,

Há o surgimento de novos cantadores e de bons cantadores [...], provando que a nossa cultura da cantoria, do repente, do improvisador não irá morrer de maneira alguma. Alguns cantadores da velha geração já estão parando, alguns sem já poder cantar, como é o caso de Louro Branco [que veio a falecer], já não pode cantar mais; nosso poeta Sebastião da Silva, que se encontra adoentado, nosso grande poeta, conhecidíssimo no sertão; João Paraibano, que já partiu; o Severino Ferreira, muitos outros. Outros chegando realmente à velhice, daqui a pouco irão parar, né? Então tá surgindo bons cantadores, então a nossa profissão está repleta de grandes cantadores aí da nova geração.

Atualmente, despontam, além dos já citados, poetas como Helânio Moreira (Serra de São Bento/RN), Zé Albino (Itaú/RN), Rafaela Dantas (Pau dos Ferros/RN), Anderson e André Rodrigues (Livramento/PB), Ryan Costa (Teixeira/PB), Michel Torres (Monteiro/PB), Evaldo Filho (Sumé/PB), Alex Nunes (Aurora/CE), Cícero Cosme (Aurora/CE), Régis Trindade (Fortaleza/CE), Raul Sá (Lavras da Mangabeira/CE), Jonas e Joas Rodrigues (Iguatu/CE), Djair Olímpio (Gravatá/PE), João Lídio (Caruaru/PE), Mateus Ferreira (São Paulo/SP), Nadinho do Riachão (Riachão do Jacuípe/BA) e Fabiane Ribeiro (Codó/MA). Esta última, diz que falta apenas divulgação para os novos repentistas: “tem muitos que são conhecidos apenas regionalmente. [...] E o que a gente precisa é que os cantadores que já são renomados

⁸³ Entrevista de Fernando Fagner Lopes de Oliveira a João Sautchuk em São José do Egito, 11 de setembro de 2018.

levem em frente os cantadores novos”.⁸⁴ Essa tem sido uma prática desde gerações mais antigas, em que um repentista mais experiente toma o novato como dupla para que este crie os calos do improviso, da disputa, da parceria, das viagens e da relação com o público. A partir do início da década de 1980, Ivanildo Vila Nova passou a promover os Festivais da Nova Geração (FENOGE), que revelou muitos repentistas que vieram a se consagrar.

Se novos repentistas têm surgido com qualidade, embora em menor quantidade do que em décadas passadas, o que mais preocupa é a renovação de apologistas e ouvintes. Ivanildo Vila Nova, nascido em 1947 expõe seu receio.

A gente começou com um público que era o público dos cantadores que se aposentaram precocemente e a gente criou um público. De lá pra cá... Eu não vejo... Vejo muito pouco. Vejo cantadores jovens cantando e convencendo. Agora, poucos [ouvintes] acompanhando. Como se acompanhava... Aquelas imensas torcidas de Moacir [Laurentino], de Sebastião [da Silva], de Severino Feitosa, de Oliveira de Panelas, de Ivanildo e Geraldo Amâncio, de Louro Branco e Daudeth Bandeira. Aquele negócio, aquele clima, eu hoje não vejo assim. [...] Tem muita gente que continua vivendo desse público que foi feito em 74, 78, 82, dos anos oitenta. Ainda tem muita gente vivendo desse público.

No mesmo sentido, Zé Cardoso pondera:

O problema maior está aí. [...] A dificuldade maior é essa, porque essa meninada mesmo [...], eles hoje cantam para os ouvintes de Sebastião, de Moacir, de Zé Cardoso, Valdir Teles, Antônio Nunes de França, todo esse povo, né? Mas aqui e acolá surge gente nova também pra acompanhar cantoria. Não é muito abrangente como era antigamente, mas surge também. [...] É bem complexo, é bem difícil dizer. [...] Você vê, uma região como Limoeiro [do Norte], a tradição é tão grande, que, tem cantoria aqui de ter quase mil pagantes no portão. E tem regiões por aí que não junta essa plateia porque o povo não é bem vivenciado com a cantoria. O que falta mais é a comunicação.

Guilherme Nobre demonstra a perspectiva dos mais jovens sobre esse problema.

Eu tenho 16 anos. Quando eu me sento na cadeira pra cantar, eu percebo, a maioria do meu público tem de 50 a mais de idade. É uma coisa que vem ao pensamento: daqui a trinta anos, se o público não se renovar, pra quem eu vou cantar? Será que terei a mesma agenda que tenho hoje? Que vou cantar nos mesmos lugares em que canto hoje? O que me preocupa é o público. Apesar de a gente conseguir juntar multidões em cantorias.

A diminuição ou do público e a perda de espaços de realização de cantorias e festivais se faz sentir em várias regiões. Em Fortaleza, o apologista Orlando Queiroz organiza desde 2007 o evento Quinta com Verso e Viola. Por muitos anos,

⁸⁴ Entrevista a Amalle Pereira, 2018.

mensalmente, uma dupla de repentistas convidados atraía público para encher ou lotar o Teatro Emiliano Queiroz, do SESC. Desde 2015, o público já não comparece com a mesma quantidade e, a ponto de aumentar o intervalo entre as edições do evento para dois ou três meses. No Distrito Federal, Chico de Assis sintetiza a percepção dos cantadores locais de que há um declínio da cantoria no DF.

A Casa do Cantador dava boas cantorias de pé-de-parede. Vinha muita gente. Aqui, teve cantoria de dupla famosa de lotar pagando na bandeja. Eu fiz muitas cantorias, aqui, com cantores diferentes de fora e, até com os daqui. E, tinha muitos bares, que tinha cantorias. [...] E casas de família – várias, várias. Mas, as pessoas, já com idade avançada, faziam cantorias e não fazem mais. [...] Porque, essas pessoas [...] já tinham o hábito de fazer as cantorias lá [no Nordeste]. Vieram morar aqui [no Distrito Federal] e continuaram fazendo. Por isso que ela foi fracassando, fracassando e, praticamente, até que zerou. Eu não conheço nenhuma pessoa, aqui, que faça cantoria e convide cantadores.⁸⁵

Os poetas percebem que diante da diversidade de expressões artísticas e formas de diversão na atualidade e do enfraquecimento dos vínculos sociais que tradicionalmente sustentaram a cantoria, é preciso mais divulgação para que o repente possa cativar novas audiências. Nesse sentido, Guilherme diz que “mesmo no Nordeste, há muito desconhecimento sobre o que é cantoria. Quando eu digo a alguém que sou repentista, normalmente eu tenho que explicar o que um repentista faz”. Zé Cardoso exemplifica: “é interessante como tem pessoas que me dizem ‘eu não sabia o que era cantoria. Eu vi a primeira vez, me apaixonei’. Quer dizer, cê tem que assistir pra poder gostar. Se não assistir, você não vai gostar nunca”.

Os repentistas concebem a história da cantoria em termos de uma evolução marcada cronologicamente pela sucessão de gerações. Entendem que cada geração teve ou tem um papel e uma contribuição à cantoria. Diante dos desafios atuais, poetas e ouvintes acreditam no potencial da “nova geração” de repentistas. Esses jovens também têm fé em si mesmos. Em 2015, os poetas Jeferson Silva e Felipe Pereira contavam 18 anos de idade e cantaram sextilhas sobre os horizontes e os desafios de sua geração:

Jeferson Silva
Na arte da cantoria
Eu quero permanecer
Meu dever é não deixar
A cantoria morrer

⁸⁵ Entrevista para a esquete do projeto *Identidades Sonoras – Repentistas do DF*, Coordenado pelo Prof. Flávio Santos Pereira (Departamento de Música/Universidade de Brasília) em Ceilândia, 09 de agosto de 2017.

O que for ao meu alcance,
Estou disposto a fazer.

Felipe Pereira

Pra arte sobreviver
Em cidades diferentes,
Nós devemos escutar
Também aos experientes
Porque eles dão ajuda
Aos jovens remanescentes.

Jeferson

Eu vivo dos meus repentes
Atingindo a minha meta
Jesus me fez cantador
E meu irmão nasceu poeta
Deus criou dois de uma vez
Pra arte ficar completa.

Felipe

Uma geração completa
Que vai plantando os seus grãos
Também somos cantadores
Também somos cidadãos
E o futuro dessa arte
Está posto nas nossas mãos.

II. BENS CULTURAIS ASSOCIADOS AO REPENTE

Embolada

O *coco de embolada*, ou simplesmente *embolada*,⁸⁶ é uma variedade de coco em que ação criativa dos artistas e a atenção de seu público se concentra fundamentalmente nos versos cantados, não havendo dança. Seus poetas são chamados de *emboladores de coco*, *emboladores*, *coquistas* ou *cantadores de coco* (embora as duas últimas designações possam se referir também a cantores de outras variedades de coco). A embolada é cantada por dois cantadores que se acompanham de pandeiro ou ganzá, seja alternando-se no improviso ou canto de estrofes, seja um cantando estrofes e o outro cantando a *resposta*, isto é, um refrão.



Frank Salusiano e Nazar do Pandeiro cantam cocos de embolada em Tacima/PB, 19 de setembro de 2018. Fotografia: João Miguel Sautchuk.

⁸⁶ Mario de Andrade catalogou o termo como referência não ao um gênero musical específico, mas à modalidade de estrofe usada para o canto solista nas danças do Nordeste. Segundo ele, o termo “embolada vem de ‘bola’, palavra muito confusa na terminologia do cantador nordestino, e cujo sentido mais perceptível é: jeito poético-musical de cantar. O cantador nordestino fala constantemente na ‘minha bola’ pra englobar tudo o que corresponde à maneira pessoal dele de cantar, e nos desafios avisa o antagonista que lhe destruirá a bola e coisas assim” (1989:199).

Atualmente, o instrumento mais utilizado pelos emboladores para o acompanhamento do canto é o pandeiro. Já foi comum a fabricação local dos pandeiros usando couro, madeira e outros materiais disponíveis.⁸⁷ Hoje, são mais utilizados modelos industrializados, com corpo de madeira, acrílico ou metal, pele de 10 polegadas em nylon e cinco ou seis platinelas duplas de metal (Marinho, 2016: 84). O toque apresenta acentuação semelhante à da zabumba no baião ou do bordão no toque de viola dos repentistas: | ♪ ♪ ♪ | (Travassos, 2001: 90; Marinho, 2016:97). Mais que mero acompanhamento, assim como a viola para os repentistas, o pandeiro é mencionado pelos coquistas como verdadeiro companheiro de arte e de vida. Como nos disse Antônio Caju: “criei a família com um pandeiro velho [...]. Esse pandeiro é meu patrão, faz a minha morada, faz tudo pra minha família... tudo vem de um pandeiro, né?”⁸⁸

Os emboladores Antônio Caju e Verde Lins dizem que anteriormente predominaram o ganzá e a maraca⁸⁹ – Cascudo mencionou apenas esses dois instrumentos ao descrever a embolada (1984, p. 167 e 184). Marinho (2016: 82-83) recolheu um relato mais detalhado dessa mudança. Os cantadores paraibanos Cachimbinho e Geraldo Mouzinho contam que o primeiro deles numa viagem na década de 1950 a Alagoas, conheceu emboladores que usavam pandeiro, adotando então o instrumento e influenciando outros emboladores em seu retorno à Paraíba.

A embolada é também uma arte improvisatória, embora o embolador não tenha obrigação de sempre improvisar. Faz parte da apresentação dos emboladores o canto dos *trabalhos*, obras poéticas compostas de antemão e memorizadas para apresentações e gravações (Travassos, 2001:91; Marinho, 2016, p. 107).⁹⁰ E mesmo nos momentos de improviso, a ênfase não está na criação de estrofes sempre novas (como no repente de viola), mas na manutenção da métrica do canto apoiada nos acentos do pandeiro e no diálogo poético em andamento frenético, numa prova constante de agilidade da mente e da “língua”. Nesse sentido, o coquista José Calazans Rodrigues, o Jararaca, afirmou que a embolada “‘É a doença da rima’. É a sucessão ininterrupta de pensamentos girando uns por cima dos outros numa correria espantosa, numa loucura de inspiração. [...] É um monstro sem pé nem cabeça” (Rodrigues, 1928, p. 99). No mesmo rumo, Oneyda

⁸⁷ Entrevista concedida por Antônio Caju (Antônio Vicente da Silva) a Wagner Chaves em Lagoa de Itaenga/PE, 02 de novembro de 2017.

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Entrevistas de João Lourenço a João M. Sautchuk em Caruaru/PE, 2007 (Acervo do pesquisador), e Antônio Caju, 2017.

Alvarenga sintetizou algumas características poético-musicais da embolada: a melodia é tecida por “valores rápidos e intervalos curtos” e os texto, seja cômico, descritivo ou “consistindo apenas de uma sucessão de palavras associadas pelo seu valor sonoro”, é cheio de aliterações e onomatopeias, de dicção complicada, complicação que a rapidez do movimento musical aumenta (citado por Travassos, 2001, p. 90). Seguindo essas reflexões do cantador e da estudiosa, Elizabeth Travassos ressaltou na embolada a presença constante das aliterações, em que sílabas se repetem sucessivamente no meio dos versos (ou linhas) em posições rítmicas semelhantes e o uso palavras de sentido enigmático e a enumeração de listas. Aí, as palavras em sequência mais exibem a capacidade de canto e criação em alta velocidade que propriamente o nexo de uma descrição ou reflexão sobre algo (Travassos, 2001, p. 91; 2014, p. 131, 133).

Como repentistas e cordelistas, os emboladores dizem que sua arte segue as regras de métrica, rima e oração. Porém, é comum os próprios emboladores dizerem que a embolada “é mais povão”, “é o popular” e que a cantoria de viola “é mais clássica”, “erudita”, pois na embolada, carrega-se no humor de duplo sentido, se pode dizer tudo sem tanta preocupação de “rimar certo”, como têm os violeiros: “pode embolar tudo”.⁹¹ Por um lado, a rima e a oração são mais abertas na embolada que na cantoria de viola e no cordel. Por outro, a métrica assume papel ainda mais proeminente. Como explica João Lourenço, “com o pandeiro, se você desmetrificar [o verso], fica um espaço. Na linguagem popular, chamado *rombo*. Fica um rombo que todo mundo nota que o coquista errou” (grifo nosso).⁹²

Vamos então à classificação de métrica empregada pelos emboladores. Usam a palavra *verso* para indicar um grupo de *linhas* ou *pés*, ou seja, o que em outros contextos chamaríamos de “estrofe”. Assim, cada *verso* possui quatro, seis, sete, oito ou dez *linhas* (Marinho, 2016:122). Para o improviso é utilizada principalmente a modalidade de estrofe chamada de *embolada* ou *quatro linhas*: uma quadra de versos de sete sílabas poéticas, sendo que o segundo e o terceiro rimam entre si, o quarto termina em “á” ou “ar” e o primeiro deve pegar a deixa, ou seja, rimar com o segundo e terceiro da estrofe do anterior cantada pelo parceiro. Pode ser entremeada com um refrão. Uma cantoria de embolada sempre começa em quatro linhas, com os poetas falando sobre o

⁹¹ Entrevistas dos emboladores Peneira (Manoel Elias de Freitas) a Ana Carolina Nascimento em São Paulo/SP, 20 de fevereiro de 2016; Marreco (Luciano Pereira da Silva) a Felipe Porfirio Silva em Fortaleza/CE, 2017; e Franc (Francisco Salustiano dos Santos) a João Miguel Sautchuk em Tacima/PB, 19 de setembro de 2018.

⁹² Entrevista João Lourenço, 2007.

contexto da apresentação, sobre a plateia, o ato de cantar e lançando desafios ao parceiro.

Caetano

*Tempo tem que mudar
Do inverno ao verão
Muita seca no sertão
E riqueza na beira-mar*

Barra Mansa

*Tempo tem que mudar
Do inverno ao verão
Muita seca no sertão
E riqueza na beira-mar*

Tempo tem que mudar

Caetano

Eu com Barra Mansa canto
Há vinte anos passado'
Que a gente tá duplado
E cantando aonde chegar

Barra Mansa

E com Caetano a meu lado
Que há vinte ano' eu venho
Mas o prazer que eu tenho
É de ver você cantar

Caetano

Eu vou cantar porque tenho
Cantoria na memória
Nem vai, nem trinca, nem tora
E nem eu paro de cantar

Barra Mansa

A água só vai embora
Depois que tora a barragem
E cantador sem coragem
Fica ruim pra viajar.⁹³

Há variação em que o primeiro verso da embolada tem apenas quatro sílabas, que recebe o nome de *embolada de meia fala*. Em 1930, Mário de Andrade (1989: 199-200) dizia ser essa a modalidade de estrofe mais comum na embolada, e dá como exemplo a famosa

Rebola a bola
Você diz que dá, que dá
Você diz que dá na bola

⁹³ Apresentação no Festival de Repentistas em Ferreiros/PE em 29 de outubro de 2017 (acervo de João Miguel Sautchuk).

Na bola você não dá.

Um derivado da embolada é a *embolada corrida*, que consiste na junção de duas ou três quadras de embolada ou de embolada de meia fala cantadas em sequência por um coquista com a *resposta* de um refrão ou em alternância por dois poetas. Recebe também a denominação de *coco de pagode*. É bastante utilizado para a composição de trabalhos.

Franc

Me diga é um A é BÊ é um CÊ

Diga é um CÊ é um BÊ é um A

Ô e nem é A nem é BÊ e nem é CÊ

Cantador e nem é CÊ nem é BÊ e nem é A

Nazar

Olha, me diga é um A é BÊ é um CÊ

Diga é um CÊ e é um BÊ é um A

Ô e nem é A nem é BÊ e nem é CÊ

Cantador e nem é CÊ nem é BÊ e nem é A

Franc

É um pandeiro

É verso de improviso

Peneiro, machuco e piso

Na arte de embolar

Pode cantar coco

Venha do jeito que queira

Que eu subo minha ladeira

Quando eu quero é devagar

Se for devagar

Mas querendo é apressado

Que eu cantando improvisado

Mas ninguém pode pagar

Franc

Me diga é um A é BÊ é um CÊ

Diga é um CÊ é um BÊ é um A

Ô e nem é A nem é BÊ e nem é CÊ

Cantador e nem é CÊ nem é BÊ e nem é A

Nazar

Olha, me diga é um A é BÊ é um CÊ

Diga é um CÊ e é um BÊ é um A

Ambos

Ô e nem é A nem é BÊ e nem é CÊ

Cantador e nem é CÊ nem é BÊ e nem é A

Nazar

É a cultura

Junto com meu camarada

Vou mostrar minha embolada

Pro mundo todo escutar
Eu sou Nazar
Quando eu pego no roteiro
Eu só pego no pandeiro
Porque sei improvisar

*Olha, me diga é um A é BÊ é um CÊ
Diga é um CÊ e é um BÊ é um A*

Ambos

*Ô e nem é A nem é BÊ e nem é CÊ
Cantador e nem é CÊ nem é BÊ e nem é A.*⁹⁴

O *oitavão* segue métrica semelhante, sendo que rimam entre si o quarto e o oitavo versos. Canta-se um refrão com o mesmo molde dos “versos”. Não encontramos essa nomenclatura nos estudos e catalogações sobre modalidades poéticas do coco de embolada (Ayala e Ayala, 2008; Marinho, 2016), mas ela nos foi exemplificada por Franc e Nazar:

Franc

*Alô, meu povo
Eu tô chegando aqui agora
Antes que passe da hora
E antes da hora passar*

Nazar

*Na embolada
Na pancada do pandeiro
No repente brasileiro
Eu daqui você de lá*

Franc

Meu nascimento
Foi o começo da morte
Porque eu nem tive sorte
De ir pra maternidade
Uma esteira
Que me serviu de toalha
Numa casinha de palha
Bem distante da cidade

Nazar

Quando eu saí
Do bucho da minha mãe
Logo o meu primeiro banho
Foi dentro de um riacho
Eu dei um grito
Por que eu tava com frio
Pulei de dentro do rio
Mamãe disse “ô cabra macho”.

⁹⁴ Entrevista a João M. Sautchuk em Tacima/PB, 19 de setembro de 2018.

Franc

Alô, meu povo [...]

O *carreirão* consiste em décima de versos de sete sílabas, sucedida por um refrão. Pode ser utilizado para o improviso, mas é mais empregado para os *trabalhos*.

Ambos

Me diga se é ou não

Me diga se é ou não

Ninguém faz igual a gente

Porque não tem condição

Vem-Vem

Caju, eu pego e sustento

Caetano desiste cedo

Barra Mansa sente medo

Porque não tem meu talento

Xexéu não tem dois por cento

Da minha capacidade

Rouxinol só tem maldade

Pinto só canta apanhando

Eu venço tudo cantando

Na maior facilidade

Ambos

Me diga se é ou não

Me diga se é ou não

Ninguém faz igual a gente

Porque não tem condição

Antônio Caju

Cantei no Rio de Janeiro

Achei a cidade boa

Viajei pra João Pessoa

Carregando esse pandeiro

Cantei o Brasil inteiro

Para mostrar o meu plano

Cantei no solo baiano

Em Brasília, eu cantei

Eu fui, eu sou, eu serei

Coquista pernambucano

Ambos

Me diga se é ou não

Me diga se é ou não

Ninguém faz igual a gente

*Porque não tem condição*⁹⁵

⁹⁵ Apresentação em Festival de Repentistas em Nazaré da Mata/PE, 7 de junho de 2007 (acervo de João M. Sautchuk).

Os emboladores também cantam motes em sete sílabas (o de dez sílabas sendo pouco comum entre eles), sendo este um gênero mais apropriado para o improviso. Já as sextilhas e sete linhas (septilhas ou setilhas), intercaladas com respostas de duas linhas, servem para compor trabalhos. Apesar da inserção dos refrões, são as mesmas modalidades consagradas na cantoria de viola e no cordel. Marinho (2016:127-128) vê aí um ponto de contato com entre embolada e repente e cabe lembrar que os emboladores também tinham por prática cantar folhetos de cordel.

Para esses poetas, sua arte é produto de uma habilidade inata. Dizem ser um “dom” conferido pela “natureza” ou de origem divina – e pra maioria deles essas duas fontes são uma só. Para o célebre Geraldo Mouzinho a embolada “é um dom[...] É uma coisa que vem de você[...] Que nasce no seu sangue[...] sua intuição, sabe? [...] Da sua mente.” Toinho da mulatinha garante que embolada “não se aprende”, é um dom da natureza. Para Lindalva “o pandeiro [...] foi uma das inteligências que Deus me deu, porque eu nunca estudei pra pegar o pandeiro”. Curió de Bela Rosa diz que aprendeu coisas com os mais experientes (por observação e ensinamentos), mas que “improvisar, fazer na hora, não. [...] Ninguém me ensinou não. [...] Já veio diretamente, né? Já veio da natureza mesmo [...] Dado por Deus” (entrevistas citadas por Marinho, 2016: 63-64). Antônio Caju sumariza: “verso, Deus bota na cabeça e a gente bota para o mundo. Né? Não é a gente que bota na cabeça. Deus é quem coloca e a gente brota para o mundo, para os nossos ouvintes, que gostam da coisa. E é graças a Deus que o povo gosta de mim”.⁹⁶

Portanto, para ser poeta é preciso nascer poeta. Por outro lado, todos sabem que poeta não nasce pronto e que há processos de aprendizado. Ou seja, os emboladores relatam que despertaram pra arte ouvindo desde a infância outros poetas e que contaram com os mais experientes para se aprimorarem.

Antônio Caju, nascido na década de 1940 em Aliança/PE, conta que sua tendência pela poesia...

Teve um toque do meu tio, irmão de papai, que cantava de viola. Teve outro de papai que ele cantava o coco, mas o coco de pisada.⁹⁷ [...] Papai cantava e a gente em casa ouvia. [...] De garoto, a gente assistia. Meu pai botava cantoria de viola em casa e a gente arranjava um negócio ou qualquer coisa, fazia a vez de uma viola, vez dum pandeiro e ia cantar na festa das bonecas

⁹⁶ Entrevista Antônio Caju, 2017.

⁹⁷ Segundo o próprio Antônio Caju, trata-se do coco cantado numa reunião com a finalidade de construir uma casa de taipa para a moradia de jovens que estão se casando. O coco é tocado em tambores chamados bombos e os participantes cantam e dançam pisoteando o barro e assim o preparando para uso nas paredes de taipa.

que as meninas fazia. Fazia uma festa e a gente era os cantadores. Mas aí, foi subindo a idade e quando eu cheguei assim numa base de dose anos eu já cantava embolada, já cantava às vezes um verso de viola. [...] E por aí já veio à mente. Já vinha do sangue poético e eu comecei a partir mais pra embolada. [...] Depois fui trabalhar, ajudar meus pais no roçado, mas sempre cantava. Mas não profissional. Quando eu estava com quinze anos, já fiz a primeira cantoria, fiz a primeira cantoria de salão.⁹⁸

Desenvolveu-se até que foi convidado por coquistas como Sabiá do Norte e Cachimbino para fazer programas de rádio em cidades como Limoeiro/PE e Carpina/PE.

João Lourenço é repentista violeiro, mas começou sua carreira como embolador. Nascido em Pilar/PB em 1955, ele trabalhava com a família para uma fazenda (ou engenho) de cana de açúcar. Ainda na infância, perdeu o pai, agricultor e cantor de viola. Sobre essa época, ele conta:

Fui ouvinte dos coquistas Golado e Azulão, que eram de Caruaru. Todos os dois já faleceram. Eles cantavam no rádio. O rádio era levado à bagaceira do engenho, como se diz, na frente da casa grande. Todo mundo ouvia. Eu comecei ouvir e, daquilo, também comecei cantar. Só que eu comecei cantar escondido [...] porque tinha vergonha. [...] A gente só ouvia violeiro e coquista através de rádio a pilha. E, coquista, eu vim a conhecer depois de grande. Eu ouvia pelo rádio e me lembro que na minha infância e adolescência nunca vi um cantor de coco ao vivo – nunca, nunca. Só ouvia pelo rádio.

Já adulto, João foi trabalhar em João Pessoa como carpinteiro. Em 1976, ao assistir uma cantoria de Cachimbino e Geraldo Mouzinho, cantou também e, com incentivo daqueles dois mestres, tornou-se embolador de coco. Teve sucesso com o nome artístico de João Preá, que usou até 1983, quando tornou-se repentista violeiro.

O embolador Jota, nasceu em Russas/CE em 1973. Sua família era de trabalhadores rurais e tinha como principais divertimentos as cantorias de viola e os programas radiofônicos de repente e embolada. A embolada era ainda novidade naquela região do sertão cearense, trazida pela participação no rádio de duplas como Cachimbino e Geraldo Mouzinho, Pena Branca e Cachimbino, Concriz e João Preá, que vinham da Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte. Jota e seu irmão mais novo começaram a cantar em dupla para as crianças da vizinhança. Seus pais promoviam cantorias de viola e certa vez realizaram uma cantoria com Beija-Flor e Vem-Vem, emboladores que se formaram na região. A dupla se impressionou com o interesse dos

⁹⁸Entrevista Antônio Caju, 2017.

dois meninos e passou a levar os dois garotos para participarem de suas cantorias em Fortaleza e outras localidades. Jota conta que

Daí foi que começamos a bater um pandeiro a pegar o ritmo da embolada. Porque a gente não tinha a experiência, não tinha a malícia, mas já sabia um verso de quatro (aqui, acolá, errava, passava pra seis, depois, se profissionalizando foi que a gente entendeu o que era um verso de seis, decassílabo, setessílabo e por aí foi.

Como eram muito novos, seus pais colocaram a condição da companhia do irmão mais velho para que viajassem. Ele foi também “pegando jeito” e formou-se o trio Jota, Jotinha e Jotão. Por meio de Beija-Flor e Vem-vem, conheceram outros emboladores .

Franc dos Santos, nascido em Serra de São Bento/RN em 1985, filho de um trabalhador rural e rabequeiro relata que ele e o irmão (Nazar, seu colega de profissão) conheceram a embolada pelos programas de em que cantavam Manoel Batista, Cachimbinho, Geraldo Mouzinho e outros. Diz ele que

decorava aquelas coisas que a gente achava bonito. Tanto os gracejos quanto os trabalhos bonitos. E aí, quando ia pra escola, na hora do intervalo, do recreio, aí lá vai eu cantava embolada pros meus colegas no grupo escolar. E as professoras achavam bonito, todo mundo gostava, batia palmas e foi aí começou os primeiros trabalhos: na escola. [...] Na realidade, eu era pandeirista do meu pai. Com dez anos, eu já fazia um tempão que tocava pandeiro pra o meu pai tocar rabeca. E meu irmão tocava triângulo. E após o falecimento do meu pai, foi por necessidade mesmo que a gente encarou a profissão da embolada. Eu com pandeiro e meu irmão com o triangulo, que nem pandeiro tinha pra ele me acompanhar. E aí começamos nas feiras livres. Cantando e já trazendo pra casa o pão de cada dia após o falecimento de nosso pai.

Os poetas falam da naturalidade e da constância com que faziam versos desde a infância como fator central para que abraçassem a embolada como profissão – mesmo os que se referem a contingências mais duras influenciando essa decisão, como a necessidade de sustento mencionada por Franc. O surgimento de poetas está ligado à circulação da poesia como parte de um ambiente, quase sempre do próprio ambiente familiar.

Atualmente, pode-se dizer que grande parte dos emboladores é originária das regiões de mata e agreste dos estados de Alagoas, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte e também do semiárido do Ceará (no Vale do rio Jaguaribe, por exemplo) e do Rio Grande do Norte (na porção oeste do estado). Desde a década de 1980, São Paulo também se tornou um importante polo da embolada, reunindo poetas oriundos de vários

estados nordestinos. Poetas como Peneira, Sonhador e Verde Lins passaram a se apresentar em público e a viver da embolada depois de migrarem para São Paulo em busca de empregos na indústria e na construção civil.

Assim como no que se refere ao repente, a origem histórica da embolada é incerta e o máximo que aqui podemos fazer nesse sentido é buscar pelos relatos e registros mais antigos da embolada. Mário de Andrade, a partir de seu encontro com o cantador Chico Antônio em Pedro Velho/RN em 1929, especulou tratar-se de uma derivação do coco de roda – supondo ser a resposta (o refrão) uma sobrevivência da dança de roda (Andrade, 1989, p. 199). Luis da Câmara Cascudo, vinculou a embolada ao universo canavieiro da zona de mata atlântica no Nordeste e ao agreste, considerando-a então pouco presente no sertão – posteriormente, Aloísio Vilela (1980) e Théo Brandão (2007) abordaram a estreita ligação da embolada com a cultura mais próxima do litoral. Se há aí algum fundamento, essa afirmação não pode ser tomada de forma absoluta, pois em 1938 a Missão de Pesquisas Folclóricas (coordenada por Mário) gravara o coquista José Aleixo Criança em Patos/PB, no sertão Paraibano. E alguns emboladores atuais (como o Antônio Caju) se referem ao histórico repentista Inácio da Catingueira como embolador de coco.⁹⁹

Se essas indicações mostram apenas alguns indícios para uma história da embolada, o fato é que essa arte tem uma trajetória considerável de diálogos com a cantoria de viola. Atualmente, são conhecidos repentistas (violeiros) que começaram sua carreira como emboladores (o paraibano João Lourenço, residente em Caruaru/PE e o alagoano João Procópio) e outros que praticam esporadicamente a embolada (como Aldeni Bessa, de Limoeiro do Norte/CE). Há renomados emboladores que no início de sua trajetória cantaram repente com viola (como o cearense Marreco e o pernambucano Peneira, residente em São Paulo). Os repentistas da viola tomaram de empréstimo diversas modalidades poéticas da embolada como “Boi da Cajarana” (gravada em disco por Venâncio e Corumba na década de 1950), “Remo da Canoa” (levada para o repente de viola por João Lourenço na década de 1980), “Tudo eu Sei Ninguém me ensina”, “Minha maleta é um saco, meu cadeado é um nó” e “Falta um boi Vaqueiro no meio dessa boiada”. Alguns violeiros passaram a criar modalidades de cantoria semelhantes a essas vindas da embolada (no que se refere à ritmo, melodia e harmonia), e os coquistas passaram a utilizá-la.

⁹⁹ Idem.

Os emboladores fazem cantorias de pé-de-parede (de embolada) e apresentações em situações diversas. No agreste e zona da mata de Pernambuco, é comum a participação não competitiva (como “atrações especiais”) de emboladores nos festivais de repentistas. Porém, é a apresentação em praças e feiras o modo mais conhecido de atuação desses poetas tanto no Nordeste quanto em outras regiões do país. Em muitas cidades, locais centrais e de grande circulação de pessoas se tornaram “pontos” de atuação de duplas de emboladores que se revezavam diariamente no canto e nos ganhos financeiros – como outrora as Praças do Diário em Recife, do Ferreira em Fortaleza e, ainda hoje, da Sé em São Paulo. Entre improvisos e composições os emboladores “passam o pandeiro” para receber pagamentos ou vendem mídias com suas gravações para os ouvintes (pela ordem, Lps, K7s, Cds e Dvds). Em 2007, os irmãos Jota, Jotinha e Jotão faziam relativo sucesso viajando pelo Nordeste sempre com uma carga de seus títulos de Cds e Dvds – os quais mandavam produzir em uma fábrica de mídia digital em Caucaia/CE – apresentando-se principalmente em cidades do interior. Eles não “passavam o pandeiro”, quer dizer, não pediam pagamentos pelos versos cantados em público. Suas apresentações eram o momento de venda de cds e dvds. Segundo eles, os emboladores que passavam o chapéu estavam em dificuldade, pois acabaram esgotando o público dos lugares onde cantavam diariamente e sofriam com a comparação de seu trabalho com a mendicância. Segundo eles, seria essa a causa do ocaso de importantes praças de embolada nas capitais nordestinas. A gravação e venda de uma profusa série de Cds e Dvds com trabalhos autoria própria lhes parecia então uma maneira mais digna, eficiente e moderna de exercer a profissão da embolada – corroborada pela relativa prosperidade desse trio naquele momento.

Os emboladores queixam-se de sérios empecilhos e dificuldades que recaíram sobre essa prática. Os espetáculos de rua costumam ser vistos com desconfiança pelas autoridades públicas que passam cada vez mais a proibir essa modalidade de apresentação ou a exigir licenças e autorizações que em muitos contextos a inviabilizam. Quanto a isso, Jota lamenta que no interior do Nordeste, muitas prefeituras exigem licenças que elas mesmas levam dias para emitir, tornando difícil que uma dupla de emboladores em viagem possa se apresentar em praças e feiras – pois os custos das viagens envolveriam a hospedagem em cada cidade até que sua apresentação fosse liberada. Em 2016, Peneira relatou que após um período de proibição absoluta das apresentações em praça pública, a prefeitura de São Paulo liberou as apresentações e venda de Cds e Dvds pelos emboladores exclusivamente em algumas regiões centrais da

cidade. Ainda assim, a atuação desses artistas ficou restrita àquela área. Em outros municípios paulistas, é permitida a apresentação em lugares públicos, mas não a venda do “material”. Além disso, nos últimos anos, o drástico declínio da venda de mídias físicas de áudio e vídeo tornou árida essa fonte de renda para os emboladores, deixando sem chão os que viam aí o futuro da embolada. E, não bastasse, muitos emboladores relatam constrangimentos morais e perdas materiais por terem seus “materiais” apreendidos pela polícia ou por fiscais de órgãos públicos.

Os programas de rádio são relevante meio de atuação dos emboladores, contribuindo por décadas para a formação de plateias e para o surgimento de novos poetas. Consagrados emboladores como Lindalva, Peneira, Verde Lins, Antônio Caju, João Lourenço, Jota, Franc e Nazar atribuem grande importância aos programas de embolada nas emissoras de rádio no despertar de seu pendor pela poesia e no seu desenvolvimento profissional.¹⁰⁰ Infelizmente, a atuação dos emboladores nos programas de rádio reduziu-se bastante nos dias atuais, principalmente pela dificuldade que esses artistas têm em levantar recursos financeiros para pagar um horário em uma emissora.

Tudo isso tem levado coquistas como os cearenses Jota e Marreco a verem com preocupação o momento atual da embolada. Apesar de termos emboladores jovens como Canarinho de Caueiras (nascido em 2003), Condor e Will (atuando em Campina Grande/PB), dizem ser muito raro o surgimento de novos emboladores e ser cada vez mais comum emboladores tarimbados abandonarem a profissão e buscarem outro meio de vida. E atribuem isso tanto à falta de políticas públicas que valorizem a diversidade cultural dos estados e municípios quanto à falta de articulação e mobilização dos próprios emboladores em torno de pautas de interesse de sua arte e de sua coletividade – na organização de associações próprias ou na produção de festivais ou outros tipos de evento que diversifiquem suas formas de apresentação e sensibilizem novos públicos. Dez anos antes, João Lourenço comparou a cantoria de viola e a embolada, dizendo que todo ano apareciam no Nordeste novos violeiros bem capacitados, enquanto emboladores não surgiam com a mesma frequência. Segundo Lourenço, isso se devia ao fato de a embolada ter menos “espaço”, ou seja, menos mercado, visibilidade e prestígio que o repente. Embora estejamos lidando com estimativas parciais, constatamos que

¹⁰⁰ Cf. Marinho (2016) e entrevistas de Peneira e Verde Lins a Ana Carolina Nascimento São Paulo em 20 de fevereiro de 2016; de Jota a João M. Sautchuk em Limoeiro do Norte/CE em 6 de dezembro de 2017. de João Lourenço, 2007.

preocupações mais recentes de Jota e Marreco refletem uma realidade persistente, o que é preocupante quando pensamos na continuidade dessa arte.

Aboio

O aboio é uma manifestação poética que abarca estrofes improvisadas e composições memorizadas. Tanto os improvisos quanto as composições são entremeadas por uma *sonora*, um canto sem palavras. Seus poetas são denominados *aboiadores* e, em geral, se apresentam sem acompanhamento instrumental.

Aboio é também o canto de trabalho do vaqueiro nordestino. Nesse sentido mais específico, o aboio consiste na sonora por ela mesma, sem a versificação, e é também denominado de *chama de gado* – é “a fala com o gado”. Na *luta* do vaqueiro, ou seja, em sua lida com os animais, a melodia vocalizada percorre longas notas e melismas sobre vogais e é acompanhada de vocativos a bois e vacas (“ê boi”, “ê gado manso”, ou os nomes que dá às reses). E também de palavras que indicam comando, ora o chamamento para que o gado siga a voz do vaqueiro, ora o afastamento, tangendo o gado, sendo que a entonação de voz varia de um para outro: “vai!” “vira!” “sai!” “chega!”. O vaqueiro nordestino tem o aboio como instrumento de trabalho. Apesar de não ser um objeto, como uma faca ou gibão (indumentária de couro que resguarda o corpo do vaqueiro da caatinga espinhenta) o aboio é para o vaqueiro uma importante ferramenta, que está no plano da linguagem e com a qual o vaqueiro se comunica e interage com o gado. Portanto, aboiar faz parte do cotidiano do vaqueiro: “existe o aboiador do campo, que é aquele que lida com o gado, aquele não canta improviso. Aquele só faz chamar o gado. Êh êh êh ah, vai, vai! Êh boi, êh êh ih! O vaqueiro aboia para o gado” (Galego Aboiador). “O Vaqueiro que campeia, nem sempre sabe fazer verso. Mas aquela chamada de gado é uma coisa nata do homem do campo. Fazer o verso é diferente, mas o aboio, quase todos eles fazem” (Fanta do Aboio).¹⁰¹

Uma descrição pioneira sobre o aboio, enquanto *sonora*, foi dada em uma carta por José de Alencar em 1874:

¹⁰¹ Galego Aboiador (Severino da Silva) em entrevista a Amalle Pereira em Serrita/PE, 2019 (acervo pessoal da pesquisadora). Galego Aboiador nasceu em 1947 em Itabaiana/PB e mora em Ferreiros/PE. Fanta do Aboio (Francisco José de Sousa) em entrevista a João Miguel Sautchuk em Petrolina/PE, 11 de maio de 2018.

Conhece de certo, meu prezado colega, o *aboiar* dos nossos vaqueiros, ária tocante e maviosa com que êles, ao por do sol, tangem o gado para o curral. São os nossos *ranz* sertanejos; [...].

Realiza-se ali a lenda poética de Orfeu. Não há rêz arisca nem touro bravio que resista aos arpejos do bardo, às vezes infantil, chamando-os ao aprisco.

Quem tirasse por solfa êsses improvisos musicais soltos à brisa vespertina, houvera compôsto o mais sublime dos hinos à saudade.

O escritor e político cearense falou também de romances em versos que ouvia na infância cantar os vaqueiros em Messejana (atualmente município de Fortaleza/CE). No trecho acima, Alencar descreve o aboio como “ária”, “arpejo” e “improvisos musicais”, dando a entender que se tratava de um canto sem versos. Porém, deixa dúvida ao chamar o vaqueiro aboiador de “bardo”. Enfim, haveria versos nesses cantos?

Câmara Cascudo, em 1920 (2014), teceu suas impressões sobre o aboio “sem palavras” cantado por um vaqueiro negro em uma fazenda no sertão do Rio Grande do Norte para acalmar e conduzir o gado. Em 1954, ofereceu a seguinte definição:

Canto sem palavras, marcado exclusivamente em vogais, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado. Dentro desses limites tradicionais, o aboio é de livre improvisação, e são apontados os que se salientam como *bons no aboio*. O canto finaliza sempre por uma frase de incitamento à boiada: *ei boi, boi surubim, ei lá*. [...] No sertão do Brasil o aboio é sempre solo, canto individual, entoado livremente. Jamais cantam versos, tangendo gado. O aboio não é divertimento. É coisa séria, velhíssima, respeitada. Abóia-se no mato, para orientar a quem se procura. Abóia-se sentado no mourão da porteira, vendo o gado entrar. Abóia-se guiando o boiadeiro nas estradas, tarde ou manhã. (Cascudo, 1988, p. 3)

Cascudo mencionou ainda o aboio com versos, considerando-o, é claro, como forma literária (Cascudo, 1988, p. 5).¹⁰² Aparentemente, a referência mais antiga ao aboio em versos foi dada por Figueiredo Filho em 1962 no livro *O folclore no Cariri*. Ali afirmava que aboiadores que conheceu no Crato/CE e em Russas/CE há muito entoavam versos e afirma que os aboios assim cantados no Ceará eram bastante semelhantes aos de Pernambuco e Piauí. No Cariri Cearense, era entoado nas grandes feiras de gado e mesmo em celebrações municipais. Tematizavam a vida pastoril, a valentia do vaqueiro e as relações sociais no sertão.

¹⁰² Cascudo (1988, p. 5; 2014) considera o aboio sem palavras como predecessor do aboio em versos, mas não apresenta evidências nesse sentido.

Edvaldo Aboiador relata que na década de 1960 conviveu em Serra Talhada/PE com vaqueiros que cantavam aboio em versos durante a lida com o gado. Esses vaqueiros quase não improvisavam, mas compunham ou decoravam estrofes para cantar enquanto conduziam o gado. Nessa época, Edvaldo assistiu uma apresentação de Manoelzinho Aboiador (que residia em Caruaru/PE) em uma exposição agropecuária. Com base nesse depoimento, é seguro que há cerca de 60 anos vivem de compor e cantar estrofes em festas e celebrações ligadas ao universo da vida dos vaqueiros.

O aboio em versos improvisados e também as *toadas de vaquejada* – tema melhor explorado logo adiante – são também denominados pelos aboiadores como *verso* ou *verso de gado*. Quando apresentada frente a um público em encontros de aboiadores, missas, cavalgadas e pegas de boi, a sonora do aboio não tem como finalidade o a comunicação com o gado, mas marca a relação dessa poesia com o universo cultural pastoralismo nordestino.





Fanta do Aboio (de camisa lilás) e Evaldo Aboiador (de camisa vermelha) em um programa de rádio transmitido ao vivo direto de um restaurante no centro da cidade de Petrolina/PE. 12 de maio de 2018. Fotografias: João Miguel Sautchuk.

Um aboiador pode cantar sozinho, mas o mais comum é que uma dupla (ou mais poetas) se alterne no improviso das estrofes. O aboio, dessa maneira, é definido por uma relação responsiva de outra ordem: não mais a interação do vaqueiro com a rês, mas a relação do poeta com outros poetas e com o público. O improviso medeia essa relação. Por isso, as regras de rima, métrica e oração, embora um tanto mais frouxas que a do repente de viola, devem ser cumpridas no momento em que aboia de improviso.

As modalidades de estrofe mais comuns no aboio são a sextilha e a setilha, semelhantes às dacantoria de viola sempre cantadas por aboiadores. Como exemplo de sextilha, uma estrofe de Galego Aboiador explicando o que é o aboio:

O aboio é improviso
Da toada do vaqueiro
Serve pra chamar o gado
Na casa do fazendeiro
E alegra o pião
Quando tá lá no tabuleiro¹⁰³
Ôh ôh ôh ôh ih

¹⁰³ “Tabuleiro” é um tipo de solo visivelmente diferente da predominância do terreno pedregoso avermelhado. A cor do tabuleiro é o branco e a areia tem predominância sobre as rochas.

Nesse caso, o esquema de rima é ABCBDB. Já a setilha tem o seguinte esquema de rima: ABCBDDDB. O entoar das estrofes segue o mesmo padrão de agrupamento das linhas duas a duas, como nas outras poesias nordestinas. Observe o verso feito por seu Luciano Major¹⁰⁴, no dia 16 de junho de 2019, durante uma Pega de Boi, em Serrita/PE, no momento da entrega da premiação aos vaqueiros ganhadores da competição:

Este pegou a novilha
É vaqueiro inteligente
Entra dentro da caatinga
Não respeita o mato quente
Corre o boi no matagal
Passa em aperto de pau
Leva pancada e não sente

Há em todo Nordeste motes feitos, algumas vezes de autoria desconhecida, que os aboiadores cantam. Estes motes são como refrãos. E podem ser tanto uma sugestão do público, como os próprios poetas podem escolher cantá-los. O mote do poeta Delmiro Barros por exemplo: “A cabeça do boi numa porteira/ Representa a bandeira do sertão”, é uma sugestão feita em mesas de poesia para os aboiadores improvisarem usando ele como refrão. Outro exemplo é: “Quem tiver pena da vida/ não coloque cavalo em gado”, de autoria desconhecida. Observe que o primeiro mote tem dez sílabas poéticas, enquanto o segundo tem sete.

Os versos improvisados feitos por aboiadores podem ser cantados por um único poeta ou por vários, de maneira subsequente. Mesmo estando o poeta sozinho ou em situação em que o duelo entre aboiadores não é conveniente, como em uma cerimônia religiosa, o aboio tem o caráter de desafio. O improviso e os riscos assumidos frente ao público, na arte de criar obedecendo a regras, é o que atribui à elaboração dos versos improvisados esse caráter. O aboio define-se, dessa maneira, no seu sentido relacional. Podendo ser a fala com o gado, mas também podendo ser uma peleja, ou seja, um duelo de prestação e contraprestação de palavras rimadas, metrificadas e coerentes entre dois ou mais poetas. Nesse último caso, o aboio é versificado, ou seja, a sonora é acompanhada de versos improvisados.

Os aboiadores não sentem necessidade de seguir as regras de métrica e rima, assim como a obrigação de “pegar na deixa” das estrofes do parceiro, com o mesmo rigor dos repentistas da viola. Por outro lado, são conscientes de tais regras, e não é

¹⁰⁴ Luciano Major nasceu em 1945, mora no sítio Serrote dos Teles, Serrita/PE. Aboia nas Pegas de Boi da região e em encontros de aboiadores.

estranho em mesas de poesia,¹⁰⁵ onde há vários poetas aboiando, ouvir um deles em voz alta dizer “agora vamos na deixa”. Regulando o improviso, que até aquele momento era de estrofes que rimavam internamente, mas sem procurar relacionar a rima de uma estrofe com a do companheiro com quem se canta. As estrofes, nesse caso, podem ter relação entre si, apenas no que diz respeito a observação da *oração*, ou seja, a preocupação para não fugir do tema abordado. Mas, cantar na deixa é um artifício que os poetas têm para avaliarem se o outro, com quem se canta, está de fato improvisando. Na sextilha, por exemplo, as rimas pares (segunda, quarta e sexta) são a deixa com a qual o próximo aboiador deve rimar o primeiro verso da sua estrofe.

Segundo Galego Aboiador, não existe uma censura entre os aboiadores por rimar parecido, como a terminação ‘ano’ e ‘ando’. No entanto, Galego aponta a necessidade de o aboiador se esforçar para rimar ‘certo’, ou seja, seguindo a norma culta da língua escrita. Galego explica que esse é um cuidado que se tem com os versos, em virtude da apreciação que o público fará sobre o aboio e o aboiador. Um poeta que segue a carreira de aboiador, ou seja, considerado um profissional – em virtude de seus muitos trabalhos, de alianças, de um fluxo e movimentação territorial – tem uma fama a ser cultivada e preservada, e procurará cantar ‘certo’, por ter preocupação em cumprir a expectativa do público.

As considerações acerca do público nos auxiliam a compreender o aboio e o aboiador. Para Edvaldo, “o aboio faz parte do ramo do gado, do campo”, ou seja, o público principal do aboio é a *vaqueirama* – os vaqueiros. Galego aboiador diz que “pra ser um bom aboiador tem que ser poeta. Rimar certo, cantar bem e ser, ser tolerável com o público e amar os fãs. Ter humildade, estando com o público, sem arrogância. Amizade e divulgação vale mais do que dinheiro”. Mayslan Aboiador resume sua motivação: “esse é o prazer do poeta: cantar e satisfazer o público”.¹⁰⁶ Nesse sentido, é possível compreender o aboio como manifestação poética improvisada com regras a serem seguidas a fim de satisfazer o público para quem se canta. E o aboiador espera o reconhecimento do público, pois, ao obedecer às regras do improviso, está construindo uma imagem aceca de si, e constituindo aliança com quem se canta e para quem se canta num desafio de versos improvisados.

¹⁰⁵ É um evento em que aboiadores sentam-se atrás de uma mesa diante de uma plateia e fazem versos improvisados, assim como cantam toadas.

¹⁰⁶ Entrevista de Mayslã Aboiador (Mayslã de França) a Amalle Pereira em Serrita/PE, 21 de junho de 2019 (Acervo da pesquisadora).

As toadas, ou todas de vaquejada, são composições que podem contar uma história ou divagar sobre um tema. São preferencialmente cantadas em duetos. Nas gravações comerciais, os aboiadores usam o acompanhamento de trios ou bandas de forró e cantam as toadas em ritmo de xote ou baião. Essas composições tematizam principalmente a vida do vaqueiro, o sertão, a *luta* na lida com o gado, as relações afetivas e outros temas conexos. São comuns também as homenagens a vaqueiros falecidos (sobretudo aos que morrem em acidentes de trabalho ou nas competições).

Segundo Fanta do Aboio, a dupla Vavá Machado e Marcolino¹⁰⁷ foi pioneira no canto das toadas em duetos, com primeira e segunda voz em terças justas – lembrando as duplas caipiras. Vavá e Marcolino gravaram diversos discos a partir de meados da década de 1970, influenciando gerações de aboiadores.

Em *Patrimônio do Vaqueiro*, toada de autoria do poeta Cara Véia, gravada no CD *Pé de Umbuzeiro*, cantada em dueto com Carlos Cavalcante¹⁰⁸, são listados em versos quais os patrimônios do vaqueiro: o troféu, o chapéu de couro, a bota, gibão e perneira, a sela, o cavalo, cercado bem feito de arame farpado, gado, uma casa bonita, uma morena bela, pote de água fria, na varanda uma rede. Ao fim, a última estrofe considera a toada como patrimônio do vaqueiro:

Vou terminar a toada
Com muita satisfação
Foi uma dedicação
Ao nosso herói brasileiro
E esses grandes toadeiros
Com poesias rimadas
Escreveram a toada
Patrimônio do vaqueiro

Esse é o encadeamento de rimas mais recorrente nas toadas de vaquejada. O exemplo acima traz versos setessílabos, mas versos de cinco sílabas também são encontrados, como em *Morena Linda*, de Zito Alves:

Ô morena linda
Eu sou um vaqueiro
E prisioneiro
do seu amor
Eu lhe amo tanto

¹⁰⁷ Vavá Machado (o pernambucano Ademar Teles da Conceição), e Marcolino (o alagoano Arlindo Marcolino) figuram até hoje como uma das principais duplas de aboiadores. Ambos faleceram em 2012.

¹⁰⁸ Edvaldo José de Lima, alagoano, conhecido como Cara Veia, nascido em 75, falecido no ano de 2004 foi um compositor de vaquejada. Carlos Cavalcante tem trabalhos gravados com ele, assim como com Evaldo Silva. No link é possível ouvir Patrimônio do Vaqueiro: <https://www.youtube.com/watch?v=c6eCRv1vRzk>

e não sei porquê
é que meu bem você
não me dá valor

No meio da noite,
Eu estou sozinho
Sem o seu carinho
Fico a delirar
Vejo a sua foto
Mas não mato a sede
Volta a minha rede
Me ponho a chorar

Sendo sempre de oito versos, as toadas comportam também outros encadeamentos de rimas.

O aboio e as toadas compartilham com a cantoria de viola suas formas e regras poéticas. Há poetas que atuam tanto como aboiadores quanto como violeiros – é o caso de Zito Alves (de Santa Cruz do Capibaribe/PE) e Antônio Barbosa (de Caruaru/PE). A temática do gado e da luta do vaqueiro é clássica na poesia nordestina – cordel, repente, embolada, na poesia de bancada. Repentistas violeiros usam às vezes melodias oriundas do aboio para improvisar versos.

Assim como as outras poéticas abordadas nesse dossiê, os aboiadores consideram que são portadores de um dom inato. “Poesia, a gente nasce com ela. Não se acha em qualquer lugar”, diz Fanta do Aboio. O aprendizado do aboio, por outro lado, se dá pela proximidade com vaqueiros e com os aboiadores. Zito Alves, nascido em 1965 em Vertentes/PE, conta que foi vaqueiro e aprendeu a chamar o gado cantando com seus colegas de ofício. Começou a fazer versos já adulto e em pouco tempo largou a luta com o gado para viver de poesia. Aventurou-se também como violeiro, mas o ambiente de intensa competição dos repentistas não lhe favoreceu longos voos. Atualmente, compõe e canta toadas e improvisa aboios com diversos poetas em festas de vaquejada, missas de vaqueiro e cavalgadas do interior de Pernambuco, Bahia, Maranhão e Paraíba.¹⁰⁹

Curiosamente, apesar da relação profunda do aboio com a vaqueirama e a temática do gado, nem todo aboiador é ou foi vaqueiro. Fanta do Aboio (nascido em Conceição do Piancó/PB em 1962) passou a infância e a adolescência com a família em

¹⁰⁹ Entrevista de Zito Alves (José Alves da Silva) a João Miguel Sautchuk em Caruaru/PE, 26 de setembro de 2015.

São José do Belmonte/PE. Os pais eram trabalhadores rurais e ele começou cedo a trabalhar na agricultura. Conta ele que tinha por volta de treze anos de idade quando assistiu pela primeira vez um aboiador improvisando versos na feira da cidade. Ficou encantado com aquilo e passou a cantar sozinho: “eu comecei a me entusiasmar comecei tentar cantar. Comigo mesmo, lá na roça capinando”. Poucos anos depois, uma seca intensa e longa forçou a mudança da família para a cidade de Petrolina/PE. Ali, Fanta começou a cantar aboios e toadas em shows e no rádio com o incentivo do repentista, sanfoneiro e compositor Natanael Cordeiro.¹¹⁰

Edvaldo Aboiador nasceu em Serra Talhada/PE. Lá, começou cedo a trabalhar na roça com seus pais, que eram trabalhadores rurais. Nas fazendas em que vivia e trabalhava, havia vaqueiros que aboiavam para o gado. Tanto aboiavam apenas chamando o gado quanto cantavam versos. Diz ele:

eu era molecote ainda novo, eu já via já gente aboiando. Eu ficava observando assim, eu dizia: “meu Deus! Vou aprender isso, porque isso bom, é bonito.” Aí botei na cabeça mesmo. Meu estudo era pouco, [...] mas eu já fui em cima do que eu ia fazer. Eu gostava era de aboiar.

Já rapaz, o primeiro aboiador que ele assistiu foi Manoelzinho Aboiador,¹¹¹ de Caruaru, que cantava nas exposições de gado (que ocorriam numa cidade a cada 4 anos). Decidiu-se por tornar-se aboiador. Passou a fazer dupla com ele e com Maria Abiodeira cantando nas festas. Ainda jovem, viajou algumas vezes para trabalhar em São Paulo, época em que ficou distante do aboio. Aos 20 anos, fixou-se em Petrolina e passou a cantar nas festas de vaqueiro das redondezas.¹¹²

Em vastas regiões do sertão nordestino, são frequentes a realização de missas do vaqueiro (em geral destinadas a homenagens póstumas), cavalgadas e competições diversas como pegas de boi, corridas (de mourão, de prado, de argolinha) e vaquejadas. A participação dos aboiadores é tida como fundamental, pois o significado cultural dessas celebrações e festividades, bem como sua intensidade emotiva, é dado pelo trabalho poético de homenagear os vaqueiros falecidos, saudar os presentes, agradecer os apoiadores e patrocinadores e enaltecer os vencedores. Os promotores desses eventos possuem ou disponibilizam estrutura de som e locomoção (reunidas muito frequentemente em um carro de som) e contratam aboiadores para cantar. Em

¹¹⁰ Entrevista de Fanta do Aboio (Francisco José de Sousa) a João Miguel Sautchuk em Petrolina/PE, 11 de maio de 2018.

¹¹¹ Nascido no início dos anos 1940. Faleceu por volta de 2015 em Serrinha/BA.

¹¹² Entrevista de Edvaldo Aboiador a João Miguel Sautchuk em Petrolina/PE, 11 de maio de 2018.

municípios como Curaçá/BA, Petrolina/PE, Serrita/PE, Salgueiro/PE, Sousa/PB, Porto da Folha/SE, Itabaiana/SE, Araripina/AL e União/PI, eventos desse tipo ocorrem com frequência (em alguns, semanalmente), congregando os vaqueiros dos arredores em sítios e fazendas. São, portanto, essas ocasiões as principais demandas pela atuação dos aboiadores.

No papel de toadeiro, o aboiador é convidado para fazer parte de cavalgadas. Algumas vezes, a depender do contexto, como cavalgadas que antecedem missa de 30 dias de falecido, o aboiador não canta improvisado, mas compõe uma toada que é colocada num carro de som, o qual vai à frente dos cavaleiros. Em cavalgadas como essas o homenageado, falecido, era, quando vivo, vaqueiro.

Há outras cavalgadas em que os poetas são contratados. Nas cavalgadas que antecedem as Missas de Vaqueiros, como as de Serrita, em 2019, sendo a 49^a, e a de União/PI, em 2019, sendo a 75^a missa, bem como nas cavalgadas que antecedem novenários, e mesmo naquelas sem fins religiosos, há sempre um microfone aberto, no qual, no momento em que os vaqueiros se concentram, os aboiadores contratados ou não têm a oportunidade de aboiar. Em cavalgadas como essas, durante todo o percurso são cantados versos improvisados e toadas.

Os contratos não se limitam às cavalgadas. Os aboiadores também se apresentam em *pegas de boi* e em missas, que acontecem após a cavalgada. Há prefeitura, como a de Serrita (PE), que tem ou já teve poetas contratados para aboiarem, em Pega de Boi. Na Capital do Vaqueiro, até 2018, em cada etapa do Circuito Serritense de Pega de Boi, que ocorria ao longo do ano, a dupla de aboiadores se apresentava desafiando-se em versos improvisados, como também no momento da premiação dos vaqueiros competidores faziam versos aclamando o ganhador. Em 2019, as apresentações dos poetas passaram a ter um caráter voluntário, não havendo um contrato como nos anos anteriores, em troca recebiam alianças, amizades e reputação.

Na pega de boi, os poetas louvam os feitos dos vaqueiros dentro da caatinga em versos improvisados, no momento da premiação. A estrofe de Luciano Major transcrita acima foi improvisada nesse contexto. E nas Missas de Vaqueiro os poetas cantam em versos improvisados, no momento do ofertório, ritual católico em que ao invés de ofertar uma quantia em dinheiro, os vaqueiros oferecem no altar suas indumentárias de couro e instrumento de trabalho. A cada um dos bens levados por um vaqueiro ao altar,

o poeta faz um verso improvisado que explica o que é e para que serve. O poeta Pedro Bandeira¹¹³, improvisou na 49ª Missa do Vaqueiro, de Serrita (PE), a estrofe:

Alguém que traz a perneira
Ele é também aventureiro
Como todo sertanejo
Por dentro do tabuleiro
A vida é como uma valsa
E eu faço da minha calça
A perneira do vaqueiro
Êh êh êh, boi, êh êh êh

O vaqueiro oferecia, montado em seu cavalo, a *perneira*, que é uma calça de couro, que resguarda os membros inferiores do vaqueiro da vegetação espinhenta da caatinga. Os aboiadores, durante o ofertório, além de mostrarem que sabem improvisar, mostram conhecer a indumentária de couro que resguarda o corpo do vaqueiro e cada instrumento de trabalho da luta deste homem.

A participação dos poetas nesses eventos não se limita a esses momentos, no entanto nestes – premiação em pega de boi e ofertório na missa – ritualisticamente, deve haver o aboiador e o verso improvisado. Nas pegas de boi, antes da entrada dos vaqueiros na caatinga, para dar início a competição, também são cantados desafios entre dois poetas. E nas missas, as toadas

Parece ser fenômeno mais recente, além das mesas de poesia citadas acima, não competitivas, a realização de festivais de aboiadores, nos moldes dos festivais competitivos dos violeiros. Nos festivais, em geral, os poetas disputam em duplas, improvisando sobre assuntos sorteados e anunciados por um locutor e uma comissão julgadora ranqueia as duplas em função de sua criação poética, considerando sempre métrica, rima e oração. Em 2015, ocorreu o III Festival de Aboiadores Cultura da Terra, na localidade de São Gonçalo, em Sousa/PB, promovido pelo aboiador Neto Vaqueiro. O elenco do festival era quase todo de poetas das cercanias, a exceção de Amâncio Sobrinho, natural de Aparecida/PB, que reside em Natal/RN. Em 2019, realizou-se em Serrita/PE V Festival dos Vaqueiros & Concurso dos Aboiadores, organizado por Walter Cruz (radialista e aboiador). Concorreram 12 aboiadores de Serrita e regiões vizinhas, dentre elas Salgueiro, Bodocó e Granito. Na primeira etapa, foram sorteados

¹¹³ Em entrevista a Amalle Pereira em Juazeiro do Norte em 25 de outubro de 2019, o repentista Pedro Bandeira relatou que a Missa do Vaqueiro de Serrita foi idealizada por ele, Luiz Gonzaga e Padre João Cândia.

temas aos aboiadores que cantaram individualmente, para em seguida se desafiarem em dupas em versos improvisados.

O rádio não parece ter sido tão relevante na história do aboio como foi para o repente e a embolada. Mesmo assim, há diversos programas¹¹⁴ de rádio dedicados ao aboio, como *A hora do vaqueiro* produzido, dirigido e apresentado por Lu Freitas desde 2016 na Rádio Rural de Petrolina. Lucimar é neta de vaqueiros e se diz uma apaixonada pelo aboio. O programa vai ao ar diariamente de cinco às seis da manhã, pois seu público predominante é a vaqueirama, que vai cedo para a lida. No programa, toca-se gravações de toadas, aboiadores convidados aboiam ao vivo no estúdio e Lu declama estrofes. Os ouvintes, interagem ao vivo por telefone e mensagens de voz e texto, fazendo pedidos, declamando versos e mandando recados.

Um mercado de discos de aboiadores se consolidou a partir da década de 1970, consagrando nomes como Galego Aboiador, Manoelzinho Aboiador, Ceguinho Aboiador e as duplas Wilson Aboiador & Aluizio e Vavá Machado & Marcolino. Mais recentemente, Cds independentes e gravações disponibilizadas via internet são um importante meio de divulgação do trabalho dos aboiadores.

Glosa

A glosa é sem dúvida a menos formalizada das práticas poéticas aqui consideradas. É também a menos abordada por estudiosos e memorialistas. Trata-se do improviso de estrofes a partir de motes e sem música, canto ou instrumento. É a poesia improvisada em interações casuais, conversas e situações mais diversas. Francisco das Chagas Batista (1997[1929]) mencionava a glosa entre os poetas da Serra do Teixeira no século XIX. Portanto, a glosa integral, desde os tempos mais remotos que conhecemos com segurança, o universo de poesia oral que incluía também a cantoria de viola e a poesia de bancada.

¹¹⁴ Outros programas que pudemos levantar: *Vaquejadas do Brasil*, na Talismã FM (Salgueiro/PE) e *Alegria do vaqueiro*, na Serrinha FM, Serrita (PE), com Walter Cruz; *No terreiro da fazenda*, com Joãozinho Aboiador, nas Rádios Polo FM (Santa Cruz do Capibaribe/PE) e Farol (Taquaritinga do Norte/PE); *Clube de Amigos*, com Cleomarcos Lima, na Xodó FM (Nossa Senhora da Glória/SE); *Casa do Vaqueiro*, com Márcio Jota na Rio FM (Porto das Folhas/SE); *Vaquejada e forró*, com Iranildo Figueiredo, Petrolina FM (Petrolina/PE) e *Café Brasil*, na TransRio FM, (Juazeiro/BA), ambos com Iranildo Figueiredo.

Para além disso, sabe-se que nos saraus poéticos na cidade de Lisboa no crepúsculo do século XVIII, a declamação de obras escritas era entremeada por improvisos em décimas e quadras. A importância atribuída ao improviso naquele contexto é revelada pela contratação de um taquígrafo (ofício ainda raro em Portugal naquele tempo) para registro das glosas. Os documentos históricos analisados por José Ramos Tinhorão (2004, p. 149-154) delineiam uma prática bastante semelhante, apesar de mais solene, à glosa registrada no sertão nordestino a partir do século seguinte inclusive com a glosa em décimas a partir de motes de uma e de quatro linhas. Dentre os improvisadores de Lisboa daquela época, destacam-se o carioca Domingos Caldas Barbosa.

No Nordeste, a forma da glosa é a décima de versos setessilábicos.¹¹⁵ Atualmente, o mais comum é a glosa sobre mote de duas sílabas com o qual o improvisador conclui a estrofe – semelhante ao mote em sete sílabas da cantoria de viola. Porém, outras formas já foram registradas. Batista trouxe à luz glosas sobre motes dados em quadras, para o glosador desenvolver quatro décimas, cada uma concluída com uma linha do mote. Como o exemplo abaixo de Agostinho Nunes da Costa (1797-1858).

Esses versos foram improvisados em represália a uma censura que alguém lhe fizera

MOTE

*Quem quiser falar de mim
cante e grite pela rua
Que eu como na minha casa
cada qual coma na sua*

DÉCIMA

Nasci livre, Deus louvado,
E até sem medo fui feito
Porque meu pai, com efeito,
Com minha mãe foi casado;
Também nunca fui pisado,
Como terra o capim,

¹¹⁵ A glosa em outras modalidades de estrofe é rara e casual. Albino Pereira (em entrevista a João M. Sautchuk em Tabira/PE, setembro de 2015) mencionou um exemplo de glosa em sextilhas. Numa festa de padroeiro de uma cidade no vale do Piancó (Paraíba) em que se juntavam cerca de duzentos poetas para glosar sobre motes. Depois de muitas horas, exauridos os motes, passaram a improvisar em sextilhas. Adauto Ferreira, repentista e *luthier* de violas residente em Campina Grande/PB, avistou uma barraca de cachorro quente com um cão amarrado ao pé da mesa e disse:

Das barracas que já vi
Foi essa a mais diferente:
Embaixo, cachorro frio,
Em cima, cachorro quente;
Cachorro que a gente morde
E cachorro que morde a gente.

E se alguém pensar assim
É engano verdadeiro;
Olhe para si primeiro
Quem quiser falar de mim

Mas, fale lá quem falar,
Que eu não morro de caneta,
Para mim isso tudo é peta,
Só Deus pode me matar;
Quem de mim se desgostar,
Que me fecha a porta sua;
Eu bem sei que quem me injua
É com raiva ou com inveja,
Mas com isso não me aleja,
Cante e grite pela rua.

Deus me deu tal natureza
Que bem pouca gente tem:
Não invejo de ninguém
Seu brasão, sua riqueza!
Pois dos outros a grandeza
Não me abate nem me abrasa...
É pequena a minha asa
Que mal chega para mim,
Mas, se é bom ou se é ruim,
Eu como é na minha casa.

Que importa a Pedro ou Paulo,
Seja rico ou seja nobre,
Que eu viva como pobre
Ande a pé ou a cavalo?
A mim não me dá abalo
Toda a grandeza da lua!
Cante e grite pela rua
Quem em paixão se abrasa;
Que eu como é na minha casa
Cada qual coma na sua.

(Batista, 1997[1929], p. 13-14)

O cordelista Crispiniano Neto afirma que no estilo de glosar predominante no Vale do Assu (RN), o mote é dado em duas linhas, das quais a primeira será o quarto verso da décima e a segunda linha conclui a estrofe. Foi assim a maior parte das glosas do poeta potiguar Moisés Sesiom (Amorim, 2002). Veríssimo de Melo registrou outras glosas nesse modelo:

Faz menos de um ano, talvez, a imprensa natalense noticiou que a Prefeitura de Natal iria construir um novo mercado em local onde ainda hoje existe um cabaré. Mariano Coelho, não perdeu tempo e glosou a notícia, com malicioso trocadilho:

Onde hoje é a “pensão boa”
Surgirá novo mercado

Não foi uma escolha à-toa
Feita pela Edilidade:
Abastecer a cidade
Onde hoje é a “Pensão Boa”.
O Próprio Edil Apregoa
Ser um local adequado;
Pois é apenas transformado
Esse recanto profano:
– Onde hoje é mercado humano
Surgirá novo mercado.

(Veríssimo de Melo, 1971, p. 186).

Francisco das Chagas Batista compilou também exemplos de glosas sobre motes de uma linha. Daremos, porém, um exemplo mais recente. A memória coletiva da poesia popular no Pajeú também celebra uma estrofe do repentista Lourival Batista sobre mote de uma linha apenas. O poeta de bancada Dedé Monteiro nos contou que Lourival estava em São José do Egito

numa calçada, conversando com uns amigos e deram aquele mote: “A parte que iluminou”. É um mote numa linha só, num verso só: “A parte que iluminou”. Aí Lourival disse:

Entre o gosto e o desgosto
O quadro é bem diferente:
Ser moço é ser sol nascente
Ser velho é ser um sol posto.
Pelas rugas do meu rosto,
O que fui e hoje não sou,
Ontem estive, hoje não estou,
Que o sol ao nascer fulgura,
Mas ao se por deixa escura
*A parte que iluminou.*¹¹⁶

O repentista paraibano José Alves Sobrinho em uma de suas obras de pesquisa apresenta exemplos de glosas sem motes, como esta dita por Antônio Marinho

A glosa é conhecida onde quer que haja repentistas. Há, entretanto, regiões em que é mais cultuada. Entre estas, Veríssimo Melo apontou a microrregião do Vale do Assu, no oeste do Rio Grande do Norte, como pródiga em glosadores (Veríssimo Melo, 1971, p. 187-188) e Crispiniano Neto (em conversas pessoais e palestras) relata a glosa como coisa comum em todo o Oeste Potiguar. No vale do Rio Pajeú, Agreste e Zona da

¹¹⁶ Entrevista de Dedé Monteiro (José Rufino da Costa Neto) a João Miguel Sautchuk em Tabira/PE em 19 de setembro de 2015. A estrofe é celebre, sendo espontaneamente mencionada também por Albino Pereira e Isabelly Moreira em seus depoimentos e citada por Jó Patriota em 1967 a Geraldo Sarno (2006, p. 156).

Mata de Pernambuco, na Paraíba quase toda (Sobrinho, 2003, p. 157-176), no Vale do Rio Jaguaribe e no Cariri cearense, e em tantos outros lugares, a glosa é também mencionada.

Sendo coisa corriqueira e imprevisível, sem compromisso, hora marcada nem lugar pra acontecer, é até difícil de registrar. Por esse motivo, a maior parte dos exemplos que citamos aqui, vêm das memórias dos próprios poetas – seja de estrofes suas, por testemunhar ou por ouvir contar. Albino Pereira, glosador e poeta de bancada nascido em Tabira em 1934, desfia:

Há pouco tempo, no velório de uma pessoa, parente de um poeta, chegando perto do cemitério, ele [o poeta] quase sem sentir deu um mote “Quando a doença é pesada / A vida fica sem graça” Aí eu disse [...]:

“Pra que reclamar da sorte / um mal que nos intimida / temos que pensar na vida / mas também pensar na morte / pois ela é o passaporte / mostrando que tudo passa / A vida é como a fumaça / que pelo vento é levada / *Quando a doença é pesada, a vida fica sem graça*”.

Há mais ou menos uns três anos, um professor em Tabira que é muito poeta me deu o mote: “Uma gota de saudade / machuca o peito da gente”. Porque uma gota de saudade machuca. E a saudade machuca não é só se for por amor, não. A saudade ataca a gente por tudo no mundo. A gente tem saudade de um amor, tem saudade de pai e mãe, dos amigos, da terra que nasceu. [...]. Então ele me deu esse mote e eu fiz [...]:

Dizem que em noite chuvosa
É quando a saudade cresce.
Qualquer vivente padece,
Seja idoso ou seja idosa.
É quando o poeta glosa
Pra ver se mata o que sente.
E, por mais que o poeta tente,
Não mata nem a metade.
Uma gota de saudade
Machuca o peito da gente.

Sobre a ausência das mulheres na história da glosa até recentemente, Isabelly Moreira diz que

As rodas de glosas sempre aconteceram de uma maneira mais informal, em mesas de bares, conversas de calçada e até como brincadeira para passar o tempo e ilustrar o papo de colegas. Aqui, novamente, temos um ponto relevante: em cidades de interior que não têm cinema, teatro, parques, museus, os bares são fortes alternativas de lazer, e por isso era natural que os poetas se encontrassem nos bares e protagonizassem glosas por horas a fio. E as poetisas continuavam de fora, pois, se hoje ainda se encontra quem implique com mulher bebendo rodeada de amigos, imagine no tempo de nossos avós. Talvez também por isso não se tenha registros de glosadoras que frequentavam as rodas. Talvez. (Moreira, 2019, p. 105).

A glosa foi para muitos poetas que não eram cantadores, a chance de fazer versos junto com esses vates. Seguimos de novo com Albino...

Quando chegava a cantoria, a cantoria de viola, os cantadores começavam às oito horas da noite, quando era meia noite, terminava. Aí, eu incentivava pra haver aquela glosa depois da cantoria pra eu participar. Eu não ia cantar de viola. Nunca dei um som num instrumento pra saber dedilhar um instrumento.

Eu rapazinho, com 17 ou 18 anos, quando meus pais souberam que eu tava glosando mais os cantadores [...]. Meu pai chegou: “Crie vergonha nessa cara! Você com a cara cheia de cachaça! Você já viu? Você tem lá poesia? Deixe poesia pra quem nasceu poeta. Isso é cachaça!” E não era cachaça. A cachaça dava a influência pra perder a timidez, mas a poesia eu já tinha, que nasci com ela.

O poeta de bancada e declamador Chico Pedrosa relembra sua vivência com a glosa na década de 1970:

Juntavam-se os poetas, dia de sábado na Feira [...]. À tarde, a gente ia beber alguma coisa. E oito, dez cantadores, oito, dez poetas juntavam-se ali e saía um mote pra fazer uma glosa. Cada um fazia uma glosa. Eu fazia uma, tu fazia outra, um outro fazia... e fechava. Bebendo. Isso eu fiz muito em Campina Grande. Isso eu fiz muito em Caruaru. E fiz muito em Patos das Espinharas.¹¹⁷



¹¹⁷ Entrevista de Chico Pedrosa (Francisco Pedrosa Galvão) a João Miguel Sautchuk em Olinda/PE, 01 de novembro de 2017.



Mesa de Glosas em Tabira /PE. Na página anterior, visão geral do auditório. Nesta página, ao alto, o apresentador da mesa anuncia o mote escrito em uma cartolina que é colocada em frente à mesa para que possa ser lida pelos poetas. Acima, um poeta diz sua estrofe enquanto os demais aguardam seu momento. (18 de setembro de 2015). Fotografias: João Miguel Sautchuk.

No Pajeú, especialmente em Tabira, a glosa ganhou certa oficialidade. Poetas de lá estabeleceram as mesas de glosas, eventos públicos, com data, hora e local marcados e divulgados, uma comissão organizadora e um elenco de glosadores convidados. Esse formato começou a ser praticado em 1996 como parte das festividades nas vésperas da Missa do Poeta, realizada ali anualmente.¹¹⁸ Anualmente, a Mesa de Glosas preenche o auditório de uma escola municipal (com capacidade para mais de 200 espectadores). Os glosadores convidados são poetas de bancada, declamadores e repentistas, em sua maioria vindos de municípios do Pajeú e do Cariri Paraibano. Os dez poetas sentam-se ao longo de uma mesa posta sobre o palco, todos virados para o público. Uma comissão organizadora elabora os motes, que são escritos em cartolinas. Quando o locutor anuncia um mote, a respectiva cartolina é colocada em frente aos glosadores, para evitar o risco de esquecê-lo. Enquanto algum poeta que não participa da mesa declama algum poema, os glosadores têm poucos minutos para elaborar suas estrofes. Em seguida, os glosadores declamam em sequência suas estrofes. A mesa não é competitiva, mas presa-se muito a igualdade de condições. São dez motes, possibilitando que cada poeta seja o primeiro a glosar em um deles.

Desde 2015, as mesas de glosas da Missa do Poeta em Tabira contam com participação feminina, ajudando a projetar notáveis poetisas locais, como Dayane Rocha (de Tabira), Elenilda Amaral e Erivoneide Amaral (ambas de Afogados da Ingazeira/PE) e Francisca Araújo (de Iguaraci/PE). Mais que isso, têm se tornado um exemplo positivo acerca da diluição de separações entre homens e mulheres no campo da poesia.

O repentista potiguar Sebastião Dias, residente em Tabira desde a década de 1970, afirma que as mesas de glosa atraem os ouvintes de cantoria, mas também uma plateia que não costuma ir às cantorias, diversificando o gosto, o interesse e a demanda local pela poesia.¹¹⁹ O modelo das mesas de glosas passou a ser adotado por promotores de eventos de poesia em diversas cidades do Nordeste. No contexto de isolamento social quando da pandemia do COVID-19, também nas *lives*, se estabeleceram mesas de glosas *on line* com transmissão ao vivo.

¹¹⁸ A Missa do Poeta, promovida pela Associação dos Poetas e Prosadores de Tabira, é celebrada anualmente em memória do poeta e compositor José Marcolino.

¹¹⁹ Entrevista de Sebastião Dias Filho a João Miguel Sautchuk em Tabira/PE, 19 de setembro de 2015.



Dayane Rocha improvisa em uma mesa de Glosas em Tabira/PE. Ao fundo, sentado, Lucas Rafael ouve a poetiza enquanto espera a vez de proferir sua glosa. Entre poetas e ouvintes, os motes impressos em papel. Tabira/PE, 19/9/2015. Fotografia: João Miguel Sautchuk.

Concluimos este tópico com algumas estrofes improvisadas na mesa de glosas da Missa do Poeta de 2015.

Lucas Rafael

Eu entrei nos vinte anos
 Amando aquela mulher
 E ela não quis sequer
 Fazer parte dos meus planos,
 Mas, por debaixo dos panos,
 Caímos na tentação
 E eu ganhei seu coração
 Com um cheiro no pé do ouvido.
Aquele amasso escondido
Aqueceu meu coração.

Elenilda Amaral

Pra fugir da guerra triste,
 Qualquer coisa o homem faz;
 E, se for pra buscar a paz,
 Até criança resiste.
 Mas uma cena persiste:
 A de um pobre peregrino
 Que terminou seu destino

Morrendo em cima da terra.
O mundo sentiu a guerra
No retrato de um menino.

André Santos

O patrão sempre reclama,
Não se deita mais na rede
E um boi esturra com sede
Melando os cascos na lama.
A vaca sem comer grama
Enjeita a cria ligeiro
E o trabalho é do vaqueiro:
Criar bezerro enjeitado.
O gado morre afogado
No lamaçal do barreiro.

Zipa Nunes

No ano ruim de inverno,
Açude seca a bacia,
Uma vaca perde a cria
E o mato não [...] o terno.
Vê-se um vaqueiro moderno
Em um grande desespero:
“Morreu o meu boi carreiro
Que puxou carro pesado”
O gado morre afogado
No lamaçal do barreiro.

Poesia de Bancada e Declamação

A poesia de bancada e a declamação de poemas serão tratadas no mesmo tópico porque são quase sempre facetas de uma mesma prática. Poesia de bancada é poesia escrita. Bancada é (muito provavelmente) referência à mesa, sobre a qual repousa o papel e o lápis ou a caneta. Conforme explica Isabelly Moreira, nascida em 1993 em São José do Egito/PE:

A gente diz que é “poeta de bancada”, “poeta de *bureau*”. Que é quem escreve em casa. Você tem o recurso da borracha, você tem o recurso de rasgar de apagar antes de levar isso ao público, de tornar público. Então, você tem essa brincadeira de escrever e reescrever o que você quer.¹²⁰

¹²⁰ Entrevista a João Miguel Sautchuk em São José do Egito/PE, 11 de setembro de 2018.

Dedé Monteiro, nascido em Tabira/PE em 1949, caracteriza sua experiência de criação poética em contraste com a dos repentistas:

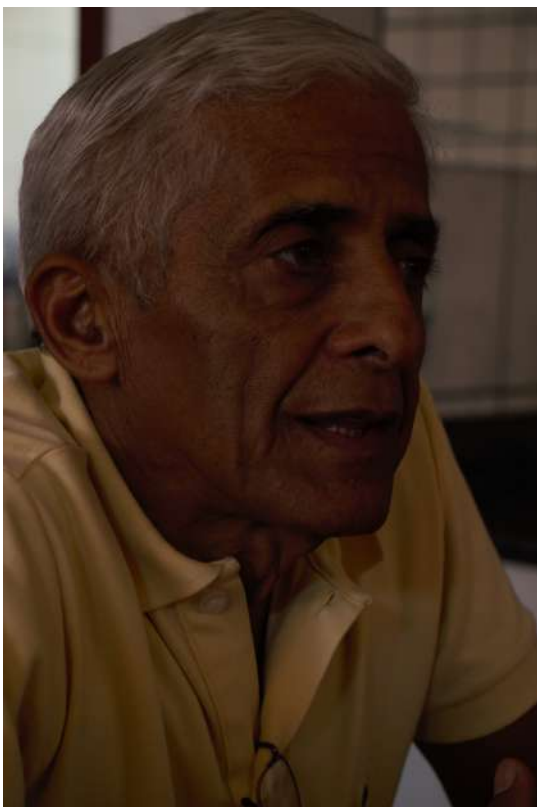
A minha produção é inspirada e baseada nos versos dos repentistas, nos versos dos cantadores de viola. Se bem que eles fazem com aquela facilidade e velocidade deles e eu com a minha morosidade da caneta, da mesa e da madrugada. [...] Eu normalmente uso as madrugadas. No final da noite, 4 da manhã, 5, eu acordava pra escrever. A maioria dos meus versos foram feitos nesses horários. Só caneta na mão, cotovelo na mesa tentando fazer – às vezes o papel continua em branco. As madrugadas sempre me ajudaram a produzir.¹²¹

Por outro lado, a solidão de encarar a folha de papel requer também astúcia com a linguagem. Antônio Francisco, de Mossoró/RN, compara sua escrita com a arte dos malabaristas dos sinais de trânsito: “eles ficam ali com aquelas bolinhas... e eu quero fazer aquilo com as palavras!”

Pode-se perguntar pelo que difere a chamada poesia de bancada daquela dos poetas estudados nos currículos escolares (de Luís de Camões a Ferreira Gullar). Seria difícil estabelecer uma distinção completa entre elas, e esse não é nosso propósito aqui. Ao invés de procurarmos por diferenças absolutas em relação à poesia consagrada nos manuais de história da literatura, vamos apontar a singularidade da poesia de bancada captando aspectos de sua história e vida social.

As conexões entre poesia de bancada e cantoria são evidentes nos registros históricos mais antigos. O material coligido por Francisco das Chagas Batista (1997[1929]) sobre poetas populares de Paraíba e Pernambuco do século XIX e início do Século XX apresenta tanto poemas para a declamação quanto repentistas que foram guardados pela memória coletiva. Rogaciano Leite e Patativa do Assaré, poetas de bancada e declamadores de estatura, foram repentistas no início de suas trajetórias. O compartilhamento das formas poéticas também reforça essa proximidade. Mantém também afinidade com o cordel, outra poesia escrita que é principalmente uma poesia oral – sendo alguns expoentes da poesia de bancada, como Chico Pedrosa, Antônio Francisco, Isabelly Moreira e de novo Patativa do Assaré, também autores de cordéis. Historicamente e ainda hoje, são muitos os repentistas que se notabilizaram por seus poemas escritos, como Rogaciano Leite, Diniz Vitorino, Donzílio Luiz, Otacílio Batista, Daudeth Badeira e Dimas Batista, para citar apenas alguns nomes.

¹²¹ Entrevista a João Miguel Sautchuk em Tabira/PE, 10 de setembro de 2018.



O poeta de bancada Dedé Monteiro.
Tabira/PE, 2015.

Portanto, a poesia de bancada esteve por toda sua trajetória lado a lado com a cantoria de viola. Isso é perceptível em seu caráter oral. Essa poesia é escrita, porém, quase sempre pra ser declamada. É com a voz que ela se torna viva e plena.

Esse poeta [de bancada] pode declamar o seu verso, ou não, e se apresentar como declamador. Que é levar isso na oralidade. E tem um jogo de expressão corporal. [...] Eu escrevo muito declamando, já. Ela ganha vida no momento em que eu falo.¹²²

É verdade, complementa Isabelly, que “nem todo declamador é poeta e nem todo poeta escritor é declamador”. Dedé Monteiro, por exemplo, diz que não gosta de declamar poemas em público, pois considera que sua voz – maltratada durante os 35 anos em que foi professor de educação física – não está à altura dos versos seus ou de outros autores. Prefere então que outros interpretem sua poesia em palcos e gravações. Há também declamadores que não escrevem (ou o fazem raramente) que se dedicam a recitar obras da lavra alheia.

E é no processo de aprendizado dos poetas de bancada que esse vínculo com o universo poético da cantoria se mostra de maneira mais nítida. Chico Pedrosa é

¹²² Entrevista de Isabelly Moreira, 2018

atualmente um dos poetas de bancada e declamadores mais conhecidos do Nordeste, com diversos livros e Cds publicados. Nasceu em 1936 em Guarabira/PB, filho de uma dona de casa e de um trabalhador rural que era também repentista. Chico frequentou a escola por poucos anos e começou a trabalhar na roça ainda criança. O pai o levava junto sempre que ia para a feira da cidade vender sua produção agrícola e comprar bens para o consumo da família. Lá, Chico conheceu por intermédio do pai repentistas e cordelistas. Chico passou a ajudar o cordelista Ismael Freire de Paula, cantando as histórias dos cordéis para vendê-los, recebendo do poeta ao fim de poucas horas mais que o dobro do que os fazendeiros lhe pagavam por uma semana de trabalho. Nessa época, começou a escrever seus cordéis, que passou a publicar alguns anos depois pela tipografia São Joaquim, de propriedade do cordelista Joaquim Batista de Sena.¹²³ A poesia era para ele o caminho para realizar o sonho de viajar e conhecer o mundo – hoje ele diz que viajou muito, conhecendo não o globo terrestre, mas o mundo da poesia. Chico mudou-se para Feira de Santana/BA, onde trabalhou como representante de vendas de autopeças até se aposentar no início dos anos 2000. A poesia era um “hobby” pelo qual era reconhecido. Há alguns anos, é um dos declamadores mais requisitados do Nordeste.¹²⁴

Dedé Monteiro conta que começou a escrever versos aos 15 anos, mas que o gosto pela poesia veio desde a infância, vivendo em Tabira/PE. O pai era um agricultor e feirante de pouca escolaridade e fascinado por cordel. Sabia de cor e cantava para os filhos cordéis (nas toadas de cantoria) como *A História de Cancão de Fogo e seu testamento* (de Leandro Gomes de Barros) e *O Romance do Pavão Misterioso* (de João Melchíades Ferreira) enquanto catavam feijão ou colhiam algodão. A leitura em voz alta dos cordéis era hábito familiar. A mãe levava Dedé (já mais crescido) pra ajudar a vender frutas outros produtos nas feiras.

E naquele vai e vem da feira, a gente via os cordelistas armando a sua mesa e vendendo cordéis cantando. Lia o cordel cantado e vendia naquela rodinha. E eu [...] parava naqueles eventos e ficava ouvindo também. Nos dias de feira, em alguns hotéis aqui da cidade, em alguns bares, especialmente na parte da tarde, faziam cantorias, pra pegar a audiência dos matutos que iam saindo da feira. E eu aqui acolá me pegava no meio daquela turma ouvindo a cantoria de viola e gostando. Como gostava do cordel, da embolada... As

¹²³ Publicou o primeiro cordel em 1954 (aos 18 de idade), após regressar de uma malfadada viagem de caminhão ao cabo da qual foi vendido (junto com outros trabalhadores paraibanos e potiguares) como escravo em Ituiutaba, Minas Gerais, onde foi forçado a trabalhar por 2 anos. O cordel tinha o título “O sofrimento dos nortistas / No triângulo Mineiro”. Chico publicou em Guarabira, mas foi vender o cordel no Rio Grande do Norte, de onde saía a maioria dos trabalhadores enganados e escravizados como ele – vendeu em torno de 12 mil exemplares.

¹²⁴ Entrevista de Chico Pedrosa, 2017.

rodinhas de embolada na feira também, a gente via muito. [...] Daí, acho que meu gosto começou. E eu comecei também a colocar pra fora. Acho que a gente nasce, talvez, poeta. Eu só me vi colocando de verdade, exteriorizando minha poesia mais ou menos aos quinze anos de idade. A professora [...] me pediu, como pediu a todo mundo, pra fazer um cartão de dia das mães. E meu me lembro que eu fiz em poesia.¹²⁵

Ele relembra cantadores que ouvia com frequência (Miguel Espinharas, Zé Feitosa, Lavandeira do Norte, Lourival Batista, Pinto de Monteiro e Job Patriota) e diz “esses eram os grandes artistas de minha vida de garoto”. “Eu me sinto influenciado por tudo isso”. Sua produção segue quase sempre as formas poéticas predominantes na cantoria sextilha, sete linhas, décimas.

Antônio Francisco, nascido em Mossoró em 1949 começou a escrever cordéis e poemas e a atuar como declamador aos 48 anos – diz ele que na juventude, o rock e a jovem guarda o afastaram de “suas origens”. Na infância, aprendeu a ler com o apoio dos folhetos de cordel que o pai guardava e cresceu ouvindo em casa os cordéis lidos por uma tia, como relata no poema *Da lamparina à TV*:

Enquanto o sapo cantava
Na boca do cacimbão
Titia estava debaixo
Da chama do lampião
Lendo pra nós o cordel
De Juvenal e o Dragão.

E toda noite era assim
A cena se repetia
Entre os cascos do cavalo
Do vaqueiro Zé Garcia
Ou entre os segredos de
Coco Verde e Melancia.

Ouvia também os programas de cantadores como Eliseu Ventania, Moacir Laurentino, Chico Pedra, Luiz Campos e João Liberalino e assistia cantorias promovidas em sua casa e apresentações de cantadores nas feiras. Resumiu em um verso do poema *Aprendeu metrificar* o que foi essa experiência:

Aprendi a metrificar,
Rimar e outros valores
Nos alpendres das fazendas
Na frente dos trovadores
Roubando a métrica e a rima

¹²⁵ Entrevista de Dedé Monteiro, 2018.

A influência do repente não pertence somente ao passado de Antônio Francisco. Além de escritor é também reconhecido como declamador e afirma: “eu acho... o ritmo, a cantiga... às vezes eu tô recitando e dá vontade de cantar!”

Entre os talentos mais jovens, tivemos oportunidade de entrevistar Isabelly Moreira. Ela nasceu em 1993 na cidade de São José do Egito/PE, onde vive até hoje. A mãe dona de casa e o pai viajava a trabalho semanalmente trazendo no regresso cordéis que comprava ou versos de cantoria que ouvia, decorava e anotava de presente para os filhos. Além disso, a partir dos 6 anos de idade, era levada pelo pai para assistir cantorias. Ainda na infância, passou a escrever estrofes e poemas, sem se dar conta. “Eu não tive [...] um momento que me revelasse que eu escrevia poesia, que eu sou poetisa. Foi uma coisa muito discreta e espontânea a maneira como eu me relaciono com a poesia”. Na adolescência, começou a se apresentar declamando poesia de outros autores. Em seguida, lançou-se a escrever seus próprios poemas para declamar, dedicando-se também à escrita de cordéis.

Portanto, a musicalidade dos versos dos cantadores é a principal influência formadora da poesia de bancada, que, sendo escrita, não perde a conexão com esse impulso criador inicial e mantém-se ligada em sua prática e circulação ao ambiente cultural do repente.

A declamação é, por sua vez, a dramatização do poema ou estrofe. Segundo Chico Pedrosa,

o declamador mostra aquele trabalho para o público de uma forma mais artística. Para que o público entenda – e não solte como quem lê um jornal. Na declamação existem as pausas, existe a qualidade do trabalho que você faz: não é toda poesia que se declama do mesmo jeito.

Há declamadores que se dedicam a divulgar obras de outros, sejam poetas de bancada ou repentistas. Zé de Cazuza, Felizardo Moura, Mariana Teles e Iponax Vila Nova declamam em suas apresentações estrofes improvisadas por repentistas e retidas pela memória de ouvintes. Muitos repentistas, entre os baiões de improviso numa cantoria, declamam poemas memorizados – sendo os paraibanos Zé Laurentino, Amazan e Chico Pedrosa alguns dos mais lembrados por repentistas e apologistas.

¹²⁶ O poema é dedicado ao cordelista Crispiniano Neto, mas Antônio diz que essa foi também sua própria experiência. Entrevista de Antônio Francisco Teixeira de Melo a João Miguel Sautchuk, Mossró/RN, 3 de dezembro de 2017.

A obra de um poeta de bancada e/ou declamador pode ser divulgada seja por escrito ou declamada em livros, apresentações, oficinas, discos e, mais recentemente, sites de internet e redes sociais. O campo de atuação de poetas de bancada e declamadores é variado. Muitos não são poetas profissionais ou possuem outro ofício (a docência e o comércio, por exemplo) e escrevem e publicam por amor. Muitos associam a escrita e a declamação com outras atividades ligadas à poesia. Há, por exemplo, declamadores que se consolidaram como apresentadores de festivais de repentistas e usam a declamação para complementar o espetáculo dos cantadores, como Raudênio Lima (Caruaru/PE), Felizardo Moura (Prata/PB) e Iponax Vila Nova (Campina Grande/PB).

Podemos citar como expoentes da poesia de bancada e da declamação Dedé Monteiro, Gongá Monteiro, Beatriz Passos, Andréa Miron, Albino Pereira, Dulce Lima, Daiane Rocha, Genildo Santana (Tabira/PE), Mariana Teles (Tuparetama/PE), Chico Pedrosa (Feira de Santana/BA ou Olinda/PE), Antônio Francisco (Mossoró/RN), Isabelly Moreira, Lucas Rafael (São José do Egito/PE), Elenilda Amaral, Erivoneide Amaral (Afogados da Ingazeira/PE), Francisca Araújo (de Igaraci/PE), Mariana Teles (Tuparetama/PE), Jessier Quirino, Amazan (Campina Grande/PB) e os já falecidos Zé da Luz (paraibano de Itabaiana que viveu no Rio de Janeiro), Das Neves Marinho, Cancão, Rogaciano Leite (São José do Egito/PE), Patativa do Assaré (CE) e Zé Laurentino (Campina Grande/PB).



O poeta de bancada e declamador Chico Pedrosa em apresentação na abertura do 4º Clisertão – Congresso Internacional do Livro, Leitura e Literatura no Sertão, no Campus da Universidade de Pernambuco em Petrolina. 7 de maio de 2018. Fotografia: João Miguel Sautchuk.

III. O REPENTE COMO OBJETO DE REGISTRO

A apresentação do repente e de suas relações com bens culturais associados elaborada até aqui, servirá como fundamento para sua caracterização como Patrimônio Cultural Imaterial em acordo com os parâmetros constantes no decreto Presidencial 3.551 de 04 de agosto de 2000, que “institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro” e a Resolução 001 de 03 de agosto de 2006 do IPHAN, que regulamenta procedimentos para tal.

O decreto Presidencial 3.551/2000, em seu parágrafo 2º postula que o registro de um bem cultural imaterial deve ter como referência “a continuidade histórica do bem e sua relevância para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira”. Esta diretriz é detalhada na resolução 01/2006 do IPHAN, que considera como bem cultural de natureza imaterial

as criações culturais de caráter dinâmico e processual, fundadas na tradição e manifestadas por indivíduos ou grupos de indivíduos como expressão de sua identidade cultural e social; [...] toma-se tradição no seu sentido etimológico de “dizer através do tempo”, significando práticas produtivas, rituais e simbólicas que são constantemente reiteradas, transformadas e atualizadas, mantendo, para o grupo, um vínculo do presente com o seu passado.

Ambos os documentos explicitam elementos orientadores para a definição de um bem cultural como patrimônio imaterial. A construção de um “recorte patrimonial” sobre o repente, que apresentamos nos tópicos seguintes, seguirá estes direcionamentos, considerando especialmente dimensões históricas do repente e as maneiras pelas quais ele figura como tanto para os repentistas e seu público quanto para a formação da cultura brasileira.

Já abordamos a continuidade histórica do repente e relacionamos esta história à construção de uma memória coletiva da cantoria, que mantém, para os detentores do repente como bem cultural o “vínculo entre presente e passado”. A seguir, daremos alguns exemplos das contribuições do repente para um quadro da cultura brasileira, passando então ao enquadramento do repente como objeto de registro.

O repente como patrimônio cultural brasileiro

Até aqui, apresentamos o repente em suas principais características, delineando seus significados para poetas e ouvintes, formas de renovação e também sua profundidade histórica e a relação peculiar dos repentistas com a história de sua arte. Tudo isso mostra o repente como patrimônio para os próprios repentistas. Para enfocar o repente como patrimônio cultural imaterial brasileiro, falta ainda mostrar seu lugar na construção de uma *cultura brasileira* (pensando esta noção como conjuntos de referências culturais que compõem quadros de interpretação do Brasil pelos brasileiros). Não pretendemos, evidentemente, tecer aqui um inventário exaustivo – o que seria inviável por sua fartura e profusão. Nos limitamos a mencionar alguns exemplos, acreditando que muitos leitores deste Dossiê lembrarão de uma infinidade de outros casos.

Desde a primeira metade do século XX, o repente e o repentista figuraram como emblemas de tradição cultural no Nordeste e em outras regiões do país, tendo aparecido como tema central das importantes obras de folcloristas brasileiros citadas anteriormente. Na década de 1940, mesma época em que Luiz Gonzaga consolidava uma representação sonora do Nordeste e do sertão em seus xotes, baiões, toadas e marchinhas – *Asa Branca* (de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), gravada em 1947, desenha sua melodia em escala muito semelhante à que orienta grande parte das toadas do repente – os repentistas começam a ser convidados para apresentações em Teatros de grandes cidades como Recife, Fortaleza, Rio de Janeiro e São Paulo (Travassos, 1997). No poema *Cantadores do Nordeste*, Manuel Bandeira enalteceu o talento poético dos repentistas que conheceu durante um desses festivais.¹²⁷

Na prosa regionalista ambientada no Nordeste do Brasil, as poéticas populares figuram como evocações das formas estéticas próprias do ambientes sociais retratados nos romances e de valores morais e visões de mundo a elas relacionadas. Em *Dona Guidinha do Poço*, de Manuel de Oliveira Paiva, a narração de uma cantoria na fazenda de propriedade da protagonista mostra grande semelhança com as cantorias atuais. Inclusive, utilizava já o termo *baião* para se referir às sessões de versos.¹²⁸ Euclides da Cunha relata em *Os Sertões* um desafio poético em quadras, com violas, que presenciou durante uma festa sertaneja (Cunha, 2002[1902], p. 281-282). Em *A bagaceira* (marco

¹²⁷ O poema integra as “Louvações” do livro *Estrela da Tarde*, em que Bandeira dedica também loas a outras grandes figuras da literatura brasileira, como Rachel de Queiroz, Carlos Drummond de Andrade.

¹²⁸ O romance, escrito no início da década de 1890, foi publicado postumamente em 1952.

da ficção regionalista, publicado em 1928), José Américo de Almeida fala da “musa bárbara” dos sertanejos nordestinos e de um violeiro que cantava de memória trovas (transcritas no romance) atribuídas a Fabião das Queimadas (1848-1928), cantador, rabequeiro e agricultor potiguar. Almeida, narra também uma festa (um “samba”, um “forró”), em que são cantados versos de coco. Entre as várias menções à poesia popular nos romances de Afrânio Peixoto, há em *Maria Bonita* (publicado em 1936), uma cantoria em desafio dos repentistas Fabião das Queimadas e Manuel Tavares, aglomerando uma plateia ao redor da casa em que se apresentavam. Ao se deparar com a cena, uma das personagens diz: “Terra farta de poetas, dos quais têm mais poesia não os que escrevem e publicam versos”.¹²⁹

Em *O Quinze*, Rachel de Queiroz insere um violeiro cego a cantar sextilhas no campo de concentração de refugiados da seca no semiárido cearense (Queiroz, 1984[1930], p. 79). José Lins do Rego polvilha seus romances *Pedra bonita* e *Cangaceiros* com referências a cantadores que improvisam estrofes e cantam poemas ao som das violas, bem como de aboios entoados por vaqueiros e por entidades místicas. A poesia e o canto sertanejo expressam aí as tristezas dos sertanejos, ao mesmo tempo em que representam as expectativas de escapar de uma vida árida e hostil. São citados os históricos repentistas Romano da Mãe D’Ádua e Inácio da Catingueira. Graciliano Ramos dedicou alguns dos textos reunidos em *Viventes das Alagoas* à memória dos mesmos Inácio e Romano e à peleja por eles travada em Patos/PB no final dos 1800. No *Romance d’A Pedra do Reino*, Ariano Suassuna (1970, p. 28-29, 69-70, 193-201), concebe o narrador-protagonista Quaderna como um repentista que, ao tecer seu “memorial” em tom de epopeia, relembra estrofes de cantadores – como Jerônimo do Junqueiro, que fora citado por Gustavo Barroso (1930) e Câmara Cascudo (1939) – e relata encontros fictícios com figuras históricas da poesia popular nordestina – como o cordelista e repentista João Melchiades Ferreira (1869-1933).¹³⁰

No cinema, o repente e os bens associados aqui considerados foram tema ou recurso narrativo de diversos documentários, como *Aboio e Cantigas* (dir. Humberto Mauro, 1954), *Memórias do Cangaço* (dir. Paulo Gil Soares, 1964), *Viva Cariri, A Cantoria* (dirigidos por Geraldo Sarno em 1969-1970), *O homem de couro* (dir. Paulo Gil Soares, 1969-1970), *A Vaquejada* (dir. Paulo Gil Soares, 1970), *Jornal do Sertão*

¹²⁹ Citado por Fernandes (2018, p. 67).

¹³⁰ Devemos essa informação sobre o uso de elementos biográficos de Melchiades por Suassuna ao saudoso cordelista Arievaldo Viana, a quem agradecemos em memória.

(dir. 1969-1970), *Poética Popular* (dir. Ipojuca Pontes, 1970), *Nordeste: Cordel, repente e canção* (dir. Tânia Quaresma, 1975), *De repente... São Paulo* (dir. Adilson Ruiz, 1979), *Eu carrego um Sertão dentro de mim* (dir. Geraldo Sarno, 1980), *Chico Antônio, o herói com caráter* (dir. Eduardo Escorel, 1983), *No galope da viola* (dir. Vladimir Carvalho, 1990), *Conterrâneos velhos de guerra* (dir. Wladimir de Carvalho, 1991), *O Patrimônio Cultural de Campina Grande* (dir. Rômulo Azevedo, 1997), *Uma nação de gente* (dir. Margarita Hernández, Tibico Brasil, 1999), *Uma pequena mensagem do Brasil ou A saga de Castanha e Caju contra o Encouraçado Titanic* (dir. Walter Salles e Daniela Thomas, 2002), *A pessoa é para o que nasce* (dir. Roberto Berliner, 2004), *Fabião das Queimadas – Poeta da Liberdade* (dir. José Alberto Dantas, 2004), *Aboio* (dir. Marília Rocha, 2005), *Patativa do Assaré – Ave Poesia* (dir. Rosemberg Cariry, 2007), *A próxima mordida* (dir. Ângelo Lima, 2009), *Divino, de repente* (dir. Fábio Yamaji, 2009), *Bom dia, poeta* (dir. Alexandre Alencar, 2016), *O silêncio da noite é que tem sido testemunha das minhas amarguras* (dir. Petrônio Lorena, 2018) e *Ouro Velho, mundo novo* (dir. Claudio Assis e Lírio Ferreira, 2020). No cinema de ficção, o histórico glosador potiguar Moysés Sesyom é homenageado com uma personagem de *O homem que desafiou o diabo* (dir. Moacyr Góes, 2007) e um repentista solitário dedilhando sua viola e cantando estrofes dramatiza uma ação de desagravo aos preconceitos e desigualdades regionais no Brasil em *Bacurau* (dir. Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019).

Na música erudita, compositores que buscaram referências populares, encontraram no repente material para seus processos criativos. Por exemplo, César Guerra-Peixe em *De Rabeca e Viola* (que depois recebeu o título de *Mourão* em versão instrumental) ilustrou a troca de estrofes entre dois repentistas.¹³¹ Marlos Nobre fez referência ao repente em passagens da série *Ciclo Nordestino*. Em Recife/PE, nos anos 1970, jovens músicos reunidos sob liderança de Ariano Suassuna no Quinteto Armorial utilizariam timbres, melodias e padrões harmônicos característicos do repente como inspiração para a elaboração de uma estética própria e recorreriam a toadas de cantoria como motivos na composição de peças instrumentais, como *Repente e Improviso* (de Antonio José Madureira) e *Martelo Agalopado*, (inspirada na modalidade homônima de cantoria, um poema de Ariano Suassuna musicado e cantado por Antônio Nóbrega).¹³²

¹³¹ Lp *Festa de Ritmos*, Copacabana nº CLP-3026, 1956.

¹³² Respectivamente, Lps *Do romance ao galope nordestino* (Discos Marcus Pereira 403.5025, 1974) e *Sete Flechas* (Discos Marcus Pereira MPL9416, 1980). Ver Sautchuk, João Miguel. 2018 e 2005.

A fonografia brasileira de música popular, apresenta uma fartura de referências ao repente e às artes a ele associadas, especialmente por meio do uso de suas formas poéticas, melodias e padrões harmônicos característicos. Vejamos alguns exemplos. O cantor e compositor maranhense João do Vale utilizou as artes verbais sertanejas como inspiração para suas composições. *Bom Vaqueiro* (parceria com Luiz Guimarães), gravada pelo Trio Mossoró e por João do Vale e Raimundo Fagner, evoca a forma e a temática das toadas de vaquejada; *Baião de Viola* (João do Vale e Flora de Matos), gravada por Marinês e Sua Gente, traz estrofes e melodias inspiradas nos versos e toadas de cantoria.¹³³ Luiz Gonzaga gravou *Corrida de Mourão*, poema dos repentistas Pedro Bandeira e João Bandeira junto com seus autores com acompanhamento das violas. Compôs e gravou *Aboio Apaixonado*, celebrou a canção *Triste Partida*, do cantador, declamador e poeta de bancada Patativa do Assaré, e entoou aboios em suas interpretações de diversas composições, como *Cacimba Nova* (de Zé Marcolino) e *A morte do Vaqueiro* (de Luiz Gonzaga e Nelson Barbalho).¹³⁴ Conforme revela Zé Dantas,¹³⁵ o baião *Paulo Afonso*, ao tecer homenagem aos responsáveis pela construção dessa usina hidroelétrica no Rio São Francisco, traz nos versos referência às métricas das modalidades de estrofe do repente enquanto a sanfona faz floreios entre os versos imitando a viola dos cantadores.

Além disso, diversos repentistas relatam conversas com Luiz Gonzaga em que este dizia ter se inspirado no toque das violas do repente para “criar” o baião. O acordeonista alagoano Genaro, uma das referências no forró “pé-de-serra” desde o final da década de 1970, além de confirmar tal identidade rítmica entre o baião tocado na sanfona e os toques de viola dos repentistas, afirma que o subgênero forró (que em comparação com o baião, tem a melodia subdividida em unidades de tempo menores)¹³⁶ mantém uma forte semelhança com a embolada, o que pode decorrer da influência de Jackson do Pandeiro e outros cantores e compositores fluentes nas variedades do coco. Além de Jackson, Minona Carneiro, Manezinho Araújo, Jararaca e Ratinho, Venâncio e Corumba, Zito Borborema, Jacinto Silva, Bezerra da Silva e Biliu de Campina projetaram o desafio poético do coco e da embolada em suas composições e gravações.

¹³³ Respectivamente, Lps *João do Vale* (CBS nº 138237, 1981) e *Coisas do Norte* (RCA VICTOR nº BBL 1233, 1963 – reedição em Cd BMG Brasil 82876640642, 2004).

¹³⁴ Lps *Aquilo Bom*, RCA-CAMDEM nº 1070116, 1972; *Aboios e Vaquejadas*, RCA-Victor BPL-3027; *A Triste Partida*, RCA-Victor nº BBL-1220 [1964]; e *Pisa no Pilão*, RCA-Victor nº 1239 [1963].

¹³⁵ Texto de contracapa do Lp *Luiz Gonzaga canta seus sucessos com Zé Dantas* (RCA-Victor BBL-1058).

¹³⁶ Sobre as características desses ritmos interpretados pelos trios de forró (por exemplo, baião, forró, xote, marchinha), cf. Santos. *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga*. Recife: Cepe, 2014.

No campo da chamada Música Popular Brasileira, desde os anos 1960, modalidades poéticas, toadas de cantoria e toques de viola serviram de inspiração para instrumentistas, cantores e compositores. Baden Powell evocou elementos melódicos, rítmicos dos toques de viola dos repentistas em *O Cego Aderaldo*;¹³⁷ Egberto Gismonti justapôs a musicalidade do repente e a cultura musical hindu em *Cego Aderaldo*;¹³⁸ Nara Leão e João do Vale dramatizaram a peleja fictícia entre Cego Aderaldo e Zé Pretinho;¹³⁹ o Quinteto Violado gravou arranjo de estrofes de Martelo Agalopado dos repentistas Diniz Vitorino e Otacílio Batista na faixa *Desafio*;¹⁴⁰ Raul Seixas e Paulo Coelho utilizaram a forma da sextilha em *Os Números* (gravada por Raul Seixas)¹⁴¹; Marcus Vinícius inspirou-se na modalidade Quadrão em Dez para compor *Se for por dez pés lá vai*;¹⁴² Zé Ramalho compôs usando as modalidades de estrofes do repente em *Mote das amplidões Décimas de um cantador, Beira mar e Mulher nova, bonita e carinhosa*,¹⁴³ (composta sobre estrofes do repentista Otacílio Batista para um mote em decassílabo);¹⁴⁴ Alceu Valença homenageou diversos repentistas em *Martelo Alagoano*¹⁴⁵ (composta nos moldes desta modalidade de estrofe); Elomar Figueira de Melo evocou a figura do repentista em diversas obras suas, como *O violeiro e Desafio*;¹⁴⁶ Djavan, em *Faltando um Pedaco*, imita ao violão o baião de viola dos repentistas na introdução e evoca o repente no verso “galopando em desafio”, e resenha um festival de repentistas em *Violeiros*;¹⁴⁷ as estrofes de *Paratodos*, de Chico Buarque, brincam com a forma da sextilha, inclusive mantendo a obrigação de “pegar na deixa”;¹⁴⁸ Xangai gravou *Natureza* (um martelo agalopado dele com o repentista Ivanildo Vila Nova);¹⁴⁹ Elba Ramalho gravou *Nordeste Independente*, trabalho de

¹³⁷ Lp *27 horas de estúdio*, Elenco nº ME-57, 1969.

¹³⁸ Lp *Circense*, EMI nº 31C 064.422.861D, 1980.

¹³⁹ Lp *Show Opinião*, Philips nº P 632 775 [1965].

¹⁴⁰ Lp *Pilogamia do Baião*, Philips nº 6349 411, 1979.

¹⁴¹ Raul Seixas. Lp *Há 10mil anos atrás*. Philips nº 81034817, 1976.

¹⁴² Lp *Dédalus*, Continental SLP 10131, 1974.

¹⁴³ As duas primeiras registradas por Zé Ramalho no Lp *A peleja do Diabo com o Dono do Céu* (Epic 2350.30, 1979) e a terceira por Amelinha no lp *Mulher nova, bonita e carinhosa faz o homem gemer sem sentir dor* (CBS nº 138234, 1982).

¹⁴⁴ O registro de autoria da música de *Mulher nova bonita e carinhosa* foi contestado judicialmente pelo repentista José Gonçalves, que alegava ser autor de toada de cantoria supostamente reproduzida por Zé Ramalho como melodia para esta composição (Travassos, 1999).

¹⁴⁵ Lp *Cavalo de Pau* (Ariola 201.647, 1982).

¹⁴⁶ Cd *...Das barrancas do Rio Gavião*, PolyGram nº 510 005, 1996[1973] e Lp *Cantoria*, Kuarup nº KLP-018.

¹⁴⁷ Lp *Seduzir* (EMI nº 31C 064 422888D, 1981) e Cd *Coisa de Ascender*, Columbia 852023/2-464248.

¹⁴⁸ Cd *Paratodos*, RCA/BMG, V120.046.

¹⁴⁹ Lp *Multirão da vida*, Kuarup KLP 019.

Ivanildo Vila Nova e Bráulio Tavares sobre um mote em decassílabo;¹⁵⁰ Lenine compôs *Miragem do Porto*¹⁵¹ em Sextilha e na variação Gemedeira, com seu característico “ai, ai, ui, ui” antes do verso que fecha a estrofe e *Marco Marciano*,¹⁵² parceria com Bráulio Tavares composta em Sextilha Agalopada, tem no arranjo citação do inconfundível toque de viola do cordelista e repentista José João dos Santos, o Azulão¹⁵³; *Beradêro*, de Chico César, tem estrofes semelhantes à Sete Linhas dos cantadores;¹⁵⁴ Antônio Nóbrega simula um coco de embolada em *Na pancada do Ganzá* (parceria com Wilson Freire), compôs música sobre poema em galope à beira-mar *O vaqueiro e o pescador*, do repentista Dimas Batista, e utilizou as modalidades do mote em sete sílabas e do galope à beira mar em *Carrossel do Destino* e *Foguete Brasileiro* (essas duas, parcerias com Bráulio Tavares);¹⁵⁵ Zeca Baleiro reinterpreta formas poéticas do repente e da embolada em *Bienal* e *Vô Imbolá*;¹⁵⁶ Siba desenvolveu uma técnica própria para tocar guitarra elétrica influenciado pelo dedilhar de viola dos repentistas e compôs *Cantando ciranda na beira do mar* nos moldes da modalidade Galope à Beira-Mar e, em parceria com Bráulio Tavares, *Sêmen* sobre o mote “Como posso saber de onde eu venho, se a semente profunda eu não toquei”,¹⁵⁷ conjuntos como Cordel do Fogo Encantado, Fim de Feira, Em Canto e Poesia, Vates e Violas e As Severinas, além de cantores e compositores como Herbert Lucena (todos esses pernambucanos) e Túlio Borges (de Brasília/DF) usam modalidades da cantoria e da embolada em suas composições e incluem a declamação de obras de repentistas e poetas de bancada em apresentações.

Muito se fala das influências do repente e da embolada no rap. Diz-se muitos exageros sobre o tema, porém, de fato, há pontos de contato. Uma das primeiras gravações do gênero no Brasil, o *Nomes de meninas* (1989), de Pepeu e Naddo, evoca um jogo de linguagem comum na embolada: a citação rimada e ritmada de uma sequência de nomes pessoais femininos como elemento desafiador na composição das estrofes. Atualmente, os rappers Rapadura (cearense radicado no Distrito Federal) e Zé

¹⁵⁰ Lp *Do jeito que a gente gosta*, 823.030-1, 1984).

¹⁵¹ Cd *Olho de Peixe*, de Lenine e Suzano, 1993.

¹⁵² Cd *O dia em que faremos contato* (Sony-BMG nº 7432150211-2, 1997).

¹⁵³ Cf. Lp *Literatura de Cordel* (Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro nº CDFB 1001, 1975).

¹⁵⁴ Cd *Aos vivos* (Velas nº 11-080, 1994).

¹⁵⁵ Interpretadas por Antônio Nóbrega nos cds *Na pancada do Ganzá* (Brincante 001, 1996), *Madeira que cupim não rói* (BR 0002, 1997) e *Lunário Perpétuo* (BR 0005, s/d).

¹⁵⁶ Cd *Vô Imbolá* (MZA nº 11-2972, 1999).

¹⁵⁷ Respectivamente, Cds *Avante* (de Siba, produção independente, 2012) e *Fuá na casa de Cabral* (do grupo Mestre Ambrósio, Chaos/Sony 758.491/2-492195).

Brown (pernambucano) reelaboram formas poéticas do repente, do aboio e da embolada em suas composições.

Ao tratar da história do repente, abordamos também sua importância para o rádio no Nordeste do país e ressaltamos a boa acolhida do repente, da embolada, do aboio e da declamação na indústria fonográfica. Enfim, há mais de um século, o repente alcança projeção no conjunto das referências culturais brasileiras tanto a nas produções de estudiosos e artistas quanto pela atuação dos próprios cantadores, que souberam se inserir e se servir da indústria cultural, em especial o rádio e o disco. Além disso, influenciaram músicos, escritores, cineastas e estudiosos de diversas disciplinas. No Brasil, mesmo para quem não conhece bem o repente, a figura do repentista evoca ideias de autenticidade e diversidade cultural. Por isso, não se dá ao acaso que publicações do IPHAN relativas à política de patrimônio imaterial tenham suas capas ilustradas por fotografias de cantadores esculpidos em barro.¹⁵⁸

Por fim, é importante ressaltar as relações orgânicas que o repente mantém com diversos outros bens culturais já registrados ou em processo de registro como patrimônio cultural imaterial do Brasil pelo Iphan. A Feira de Campina Grande e a Feira de Caruaru têm a atuação dos repentistas em seu interior como parte de seu universo simbólico, seu cotidiano e sua paisagem sonora. O registro da Feira de Caruaru referencia também o artesanato figurativo em barro, que entre as cenas e personagens da vida nordestina, dá forma também a duplas de violeiros.¹⁵⁹ Na Zona da Mata de Pernambuco, a ciranda (em processo de registro) e o maracatu de baque solto são complexamente integrados ao à embolada e ao repente. Não são raros os poetas que transitam entre essas diversas formas, como Zé Galdino (repentista, mestre de maracatu de baque solto e mestre de ciranda falecido em 2018) e Antônio Caju (embolador de coco e mestre de maracatu de baque solto). No ainda pouco conhecido universo do tambor de crioula na região dos cocais do Piauí, foi constatada a convivência dos tambozeiros com repentistas – por exemplo, a realização de uma cantoria no início de uma brincadeira de tambor. Muitos tambozeiros admiram o aboio e alguns sabem aboar e recitar poemas sobre a temática do gado. E chega-se a utilizar a modalidade “Coqueiro da Bahia” para a despedida de uma brincadeira de tambor, assim como se faz nas cantorias de viola em todo o Nordeste. O cordel tem sua origem no Brasil em meio a

¹⁵⁸ IPHAN. 2006. *O registro do patrimônio imaterial: dossiê das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho de Patrimônio Imaterial*. Brasília: Iphan.

¹⁵⁹ Veja por exemplo a fotografia da capa do Dossiê Iphan nº 9. *Feira de Caruaru*. Brasília: Iphan, 2009.

poetas originários ou que viveram na região da Serra do Teixeira (na Paraíba). É nesse ambiente da poesia eminentemente vocal do repente, da glosa e da declamação de poemas que surge, em fins do século XIX, a prática publicar em tipografias poemas narrativos que vieram a ser conhecidos como literatura de cordel no Nordeste do Brasil (Sautchuk, 2014). Não é casual, portanto, que as narrativas de pejeas entre cantadores reais ou fictícios tenha se tornado um tema clássico dessa literatura (Travassos, 2000).

A definição do repente como objeto de registro a partir do diálogo com os detentores e sua perspectiva.

Ao mesmo tempo em que o repente foi incorporado como referência cultural no Brasil, manteve-se rico e dinâmico como um patrimônio cultural pulsante para seus poetas e apreciadores, porque constitutivo de suas formas de sociabilidade e dos valores culturais que compartilham. Portanto, para apresentar um enquadramento do repente enquanto patrimônio cultural imaterial brasileiro, cabe sintetizar os sentidos em que este bem é um patrimônio para aqueles que fazem e vivem seu cotidiano e sua história. Nosso ponto de partida para compreender esta questão é a configuração do repente como uma linguagem diferenciada por seus aspectos formais, o que confere ao repentista um papel social específico. Entendemos que este papel, quer dizer, a função social do repentista diante de seu público, consiste em dar uma forma pública – não apenas por que exposta em público, mas principalmente por que fundamentada em valores e conhecimentos coletivos – a ideias, sentimentos e opiniões (Sautchuk, 2012, p. 120-124; Rougier, 2006).

Assim, na medida em que assuntos são pedidos aos cantadores ou postos no jogo por um deles, a dupla confere um enquadramento moral para experiências tão diversificadas como as do sertanejo, do migrante, do trabalhador urbano, do intelectual, de quem tem saudades de alguém que morreu ou de seu torrão natal, de quem está feliz ou sofre por amor, de quem apoia ou se revolta com um acontecimento político, de quem tem fé em Deus ou em algum santo, de quem se encanta com a ritualização da disputa no momento em que se canta um desafio – e assim por diante.

Antes de passar ao desenvolvimento desses pontos, ponderamos sobre o eventual registro do repente como Patrimônio Cultural Imaterial em um dos Livros postulados pelo Decreto 3.551/2000: Saberes, Celebrações, Formas Expressiva e Lugares. É evidente que o repente envolve saberes específicos e que constitui uma celebração, mas consideramos a centralidade que os modelos estéticos ocupam na definição da prática

do repente pelos próprios repentistas. Ou seja, são suas características expressivas os elementos mais enfaticamente valorizados por seus detentores e os principais pontos em comum com os bens associados aqui considerados. Por isso indicamos o encaminhamento de sua inclusão como Patrimônio Cultural Imaterial no Livro das Formas de Expressão.

Quanto ao título do bem registrado, vimos até aqui que as palavras “repente” e “cantoria” são quase equivalentes para se referir a essa poesia. Entre os próprios repentistas, é mais comum o uso do termo cantoria. Porém, nas reuniões de mobilização realizadas em Brasília e em Juazeiro do Norte em 2015, surgiu a preferência por “repente” por dois motivos. O primeiro é que “repente” descreve bem a principal característica dessa poesia, que é o improviso. O segundo é o receio de que o termo “cantoria” possa funcionar como “guarda-chuva” que cubra práticas sem vínculo direto com o bem cultural aqui abordado, pois essa palavra é também utilizada por outros artistas – como no espetáculo dos cantores e compositores Elomar, Xangai, Geraldo Azevedo e Vital Farias nos anos 1980 cantor pernambucano Santana, que se apresenta com a alcunha de “o cantador”. Por outro lado, “repente” também abre possibilidade para este tipo de inconsistência na medida em que é utilizado para se referir a outras poesias improvisadas um tanto diversas do repente praticado pelos violeiros nordestinos. Assim, propomos o seguinte título para este registro: *Repente Nordestino (cantoria de viola e bens culturais associados)*.

IV. SUGESTÕES DE SALVAGUARDA

*Uma planta não se firma só com a gente
tirando foto das flores. É preciso que a raiz
seja bem colocada no solo e regada.*
Isabelly Moreira

Na elaboração e implementação das medidas de salvaguarda sugeridas abaixo, será preciso considerar a diversidade do repente no que se refere à sua abrangência geográfica e à diversificação interna ao próprio campo da cantoria. No que diz respeito ao primeiro aspecto, é importante dar atenção aos polos mais significativos do repente, sem, no entanto, preterir locais em que o repente ocorre sem a mesma repercussão e constância. Quanto ao segundo aspecto, deve-se compreender que todo repentista, seja considerado “grande” ou “pequeno”, “de elite” ou “regional”, “profissional” ou “amador”, tem seu público e alguma contribuição para a arte da cantoria. Assim, as ações de salvaguarda devem contemplar a pluralidade da cantoria também no que se refere a geração, gênero e prestígio artístico e profissional. Além disso, as sugestões de medidas de salvaguarda distribuídas nos tópicos abaixo podem ser contemplar os bens culturais associados ao repente ou serem adaptadas para eles.

Rádio

Muitos polos de cantoria (como Cajazeiras, Patos, Campina Grande, João Pessoa/PB, Caruaru, Afogados da Ingazeira/PE, Limoeiro do Norte, Crato, Juazeiro do Norte, Iguatu, Fortaleza/CE, Caicó, Mossoró, Natal/RN, Maceió, Santana do Ipanema/AL e Picos/PI) surgiram ou se consolidaram pela fixação de cantadores para atuar nas rádios do lugar. Além disso, por décadas o rádio foi influência fundamental para o surgimento de cantadores, emboladores e ouvintes. Entretanto, atualmente, o preço a pagar por um horário em uma emissora é um empecilho aos poetas.

É fundamental construir formas de incentivo e interlocução com esse setor de comunicação para ampliar a concessão de horários para os programas de cantoria (o que pode ser estendido a outros bens culturais imateriais registrados ou em processo de registro, como frevo, samba, capoeira, forró). Vale ressaltar que mesmo as rádios

privadas atuam em regime de concessão pública, sendo possível propor a criação de contrapartidas como horários destinados aos bens registrados como patrimônio cultural.

Provavelmente, seria mais fácil começar pela proposição da criação de programas representativos do repente e dos bens associados aqui considerados (embolada, aboio, glosa, poesia de bancada e declamação) em emissoras públicas (universitárias, estaduais, federais).

Internet

Sugerimos iniciativas de capacitação dos poetas para atuação com canais virtuais e redes sociais. Como transformar essas novas ferramentas em “pontos de convergência”? Um exemplo dessa discussão surgiu na reunião de detentores para o registro das matrizes do forró, realizada em Brasília em 14/12/2018. O cantor e compositor Flávio Leandro, uma das principais referências atuais do forró “pé-de-serra”, relatou que, há alguns anos, retornou para o interior, mais precisamente para sua região de origem: Bodocó, Sertão do Araripe, Pernambuco. Formado em Marketing, ele decidiu investir na internet como “ponto de convergência”. Segundo ele, a indústria fonográfica foi por muito tempo um dos mais relevantes “pontos de convergência” para o forró – possibilitando tanto aparato de produção e divulgação dos trabalhos de músicos e compositores quanto servindo de ponto de encontro, trocas de experiências e formação de tendências. Com a franca retração das gravadoras como protagonistas dessa indústria,¹⁶⁰ amofinou-se também essa referência de articulação para os forrozeiros. Flávio percebeu então que, profissionalmente, pouca valia tinha pra ele viver em uma capital. Hoje, diz ele, “eu moro no mato, mas moro no centro do mundo, pois tenho meu *smartphone* na mão”. Passou a administrar seus canais digitais (principalmente no Youtube) revertendo-os em fontes renda e ferramentas de controle sobre o acesso a sua obra, por exemplo solicitando às plataformas digitais que excluam vídeos não autorizados de suas apresentações. Isso direciona os interessados por sua obra para os canais dele e evita disponibilização de material de baixa qualidade técnica (que pode gerar uma divulgação negativa).

¹⁶⁰ Segundo a socióloga Marcia Tosta Dias, as tecnologias digitais de gravação, compartilhamento e transmissão de dados abalaram definitivamente ao fragilizar o controle sobre a produção e distribuição de conteúdos sonoros e audiovisuais que baseava a lógica da indústria fonográfica desde suas origens até o início do século XXI. Assim, na última década o protagonismo mundial nessa indústria passou das companhias de disco para as plataformas de conteúdo (como Youtube, iTunes, Amazon, Spotify, Vevo, Deezer e outras), com uma acelerada substituição da venda de suportes físicos (como Cds e Dvds) pela arrecadação de direitos de performance e vendas por suportes digitais (Dias, 2015, p. 176-180).

Não se trata aqui de oferecer aos repentistas receitas prontas vindas de outro ramo de atuação, mas de buscar experiências que enriqueçam a elaboração de estratégias específicas. Em 2020, assistimos à rápida adesão dos repentistas às transmissões ao vivo pela internet desde que foram decretadas as medidas de isolamento social para enfrentamento da pandemia de COVID-19. Isso sugere que a internet será uma ferramenta importante no futuro da poesia nordestina, podendo inclusive compensar o espaço perdido pelo rádio como “ponto de convergência” determinante que foi na história do repente Nordestino. Considerando que o mercado fonográfico atual apresenta grande diversidade de oferta de música gravada, descentralização de produção (não mais concentradas nas companhias de disco) e multiplicidade de formas de difusão, divulgação e contrato entre artistas e público (Dias, 2015: 177), o uso mais articulado da internet será um meio importante para a construção de novas formas de contato com o público, de formação de plateias e de novos poetas. É necessário apoiar os repentistas no contexto desses novos hábitos culturais e modos de sociabilidade e interação do mercado fonográfico.

Política cultural e formação de mercado.

A continuidade da cantoria parece depender da sustentabilidade de seu mercado, pois os repentistas profissionais ou amadores cantam em geral em troca de alguma remuneração. Todos os pontos mencionados acima tocam de alguma maneira nesse tema. Ao falar de “mercado”, estamos falando não apenas de geração de renda, mas também de reprodução de público, fator central para a sobrevivência de uma arte.

É fundamental discutir as formas de atuação direta do Estado nesse mercado. Será necessário lidar com questões que extrapolam o campo específico da cantoria. Primeiramente, cabe desenvolver e ampliar estratégias e mecanismos para sensibilizar/incentivar/cobrar os diversos níveis da Administração Pública para o uso democrático e racional das verbas para cultura. É comum ouvir queixas (vindas de repentistas e outros profissionais da cultura) de que as prefeituras de pequenos municípios empregam todo o orçamento de cultura em shows e festas em praça pública, nas quais grandes atrações do momento abocanham cachês gigantescos e nada ou quase nada sobra para artistas locais. Diante disso, como influenciar os agentes públicos a apoiarem e valorizarem 1) a diversidade cultural local e 2) iniciativas permanentes de apoio e formação na área de cultura? Enfim, como incentivar políticas de promoção

cultural mais duradouras e que fomentem a diversidade cultural de cada município ou microrregião?

Outro fato importante relacionado aos eventos pagos pelo Estado é que muitos repentistas se queixam de serem excluídos de editais e outros meios de contratação públicos por não conseguirem comprovar o recebimento anterior de cachês em determinado valor. Trata-se de uma exigência decorrente de Acórdãos do TCU que versam sobre a lei 8.666/1993. Esse mesmo conjunto de acórdãos, pelo que entendi, também permitem que um órgão público (por exemplo uma prefeitura) estipule um cachê fixo para certa categoria de artistas. Mesmo assim, a queixa de ficar de fora de editais públicos por não conseguir a comprovação é constante. Leonardo Salazar, produtor musical que trabalhou na Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru entre 2017 e 2019 relata que a prefeitura conseguiu solucionar essa questão para cachês de até R\$5.000,00. (Entretanto, ele não soube rememorar qual a base normativa dessa solução).

A questão dos eventos custeados pelo Estado é bastante complexa e tem desdobramentos diversos. Chamamos atenção para um deles. Muitos cantadores argumentam que os eventos em praça pública ou com entrada franca, embora importantes para a divulgação do repente e dos repentistas, acabam prejudicando a formação de um mercado. Segundo eles, os ouvintes se acostumam a ouvir o cantador “de graça” e se desacostumam ou se desestimulam de irem a eventos em que terão de pagar para assistir aos cantadores. Dizem por exemplo que em Teresina, a realização de um grande festival anual (patrocinado até 2019 por um importante empresário local, falecido em 2020) num anfiteatro aberto no centro da cidade tem como consequência um calendário parco de cantorias durante o resto do ano. Ou que a realização de festivais e cantorias gratuitas na Casa do Cantador em Ceilândia fez minguar no DF as cantorias de promoventes particulares em bares e residências. É uma perspectiva interessante, mas não podemos nos agarrar a essa hipótese sem questionamentos. Por exemplo, por que mesmo os eventos gratuitos na Casa do Cantador da Ceilândia entre 2015 e 2018 não atraíram mais os grandes públicos dos anos anteriores?

Por outro lado, cabe citar exemplo bem sucedido, mas que poderia ser potencializado: um projeto de cantorias mensais com repentistas vindos de outras localidades realizado pela Associação de Poetas de Água Branca (Paraíba). A associação tem equipamento de som próprio e angaria patrocínios para garantir um cachê mínimo aos repentistas e o público complementa isso “na bandeja” (ou seja,

pagando à dupla no momento da apresentação). As cantorias são realizadas em um restaurante na sede do município. Os organizadores gostariam de levar o evento para outros distritos do município para atender ao público dessas áreas e para formar público nessas áreas. No entanto, isso exigiria mais recursos, pois, além do deslocamento, o público da área rural em geral tem menor capacidade financeira para pagar aos cantadores. A Secretaria de Cultura local não encampa o projeto, mesmo sendo um custo ínfimo em comparação à festa que realiza anualmente com bandas de forró e cantores sertanejos na praça da cidade.

Para concluir este ponto, vale ressaltar que o fortalecimento das associações de repentistas deve favorecer que estas representem os poetas do repente diante de instituições governamentais. Desse modo, essas entidades poderão reivindicar a inserção do repente e bens associados em espaços de apresentação, mediar negociações em torno dessas participações e remunerações, assim como buscar apoios para suas próprias produções, tudo num sistema coletivo e com ampla transparência.

Educação

Uma das principais preocupações dos repentistas diz respeito à divulgação de sua arte como modo de reverter uma visão depreciativa sobre o repente na sociedade, mesmo no Nordeste – do repentista como pedinte e do repente como “coisa de velho” e poesia menor. O registro como patrimônio em si mesmo contribuirá nesse sentido e vale a pena pensar em formas de aproveitar o embalo para ir além.

Por exemplo, o incentivo à produção de material didático de circulação nacional sobre repente e bens associados – livros paradidáticos e a inserção do repente como conteúdo nos livros regulares de literatura brasileira. Pode contribuir para o reconhecimento do valor literário do repente e do lugar da cantoria na cultura brasileira, bem como para a formação de plateias.

Apesar de serem numerosos os trabalhos acadêmicos sobre o repente na área de literatura, estes tendem a classificar o tema como “literatura popular”, colocando-o assim num plano secundário à “literatura” considerada de modo mais convencional como elevada manifestação cultural e universal. O fato é antigo e Rogaciano Leite, repentista de São José do Egito/PE que deixou a viola para tornar-se jornalista e poeta de bancada, vejamos se com ironia ou falsa modéstia, defendia-se dessa postura em seu poema *Aos críticos*, abrindo sua coletânea *De carne e alma*:

Senhores críticos, basta!

Deixai-me passar sem pejo,
Que o trovador sertanejo
Vai seu “pinho” dedilhar...
Eu sou da terra onde as almas
São todas de cantadores
– Sou do Pajeú das Flôres –
Tenho razão de cantar!

Não sou um Manuel Bandeira,
Drumond, nem Jorge de Lima;
Não espereis obra-prima
Dêste matuto plebeu!...
Êles cantam suas praias,
Palácios de porcelana,
Eu canto a roça, a cabana,
Canto o sertão... que êle é meu!

Pede, ó lira inexpressiva,
(Antes que o tempo te empoeire)
Piedade a Gilberto Freyre,
Lins do Rego e Álvaro Lins!
Carpeaux! Fachel! Milliet!
O donos de suplementos!
Tolerai por uns momentos,
Cem folhas de versos ruins!
(Leite, s/d, p. 15).

O fato é que essa poesia cantada, declamada ou escrita para o “povo” pelos poetas “do povo” não deixa nada a dever à poesia de literatos e vanguardistas. Os cânones de história da literatura (que servem de base aos currículos escolares) colocam a literatura popular e a poesia oral em lugar periférico e secundário nessa história. O fazem não por critérios estéticos, mas por critérios extraliterários e com base frequentemente em desconhecimento das dinâmicas próprias dessas literaturas – por exemplo, a suposição de que a poesia popular ignora a noção de autoria. Essas reservas devem ser discutidas, analisadas e superadas. Nesse sentido, acompanhamos Rafael Aguiar: “essa viragem passa pela inclusão das poéticas orais no cânone já estabelecido e não em se criar um novo cânone em separado para a literatura popular” (Aguiar, 2018, p. 23).

Nesse sentido, será produtiva a atuação de pesquisadores e a participação direta dos detentores na elaboração de textos e em demais iniciativas (vídeos, apresentações, palestras, oficinas etc.) que venham a enriquecer o ensino de literatura no país, dando atenção também à experiência adquirida pelo fazedor de cultura.

Associações

As associações de repentistas são entidades representativas (e em alguns casos também de ajuda mútua) espalhadas pelo Nordeste, Sudeste e Centro-Oeste do país. A construção de redes de atuação para as políticas de salvaguarda deve buscar parceria com as associações, mas não deve se limitar a elas. Embora constituam representações coletivas legítimas, é importante perceber que em alguns contextos (cidades, regiões) as associações não são vistas como representantes dos cantadores como um todo, mas de uma parcela ou segmento deles – às vezes submetidas a uma liderança. Desse modo, será importante fomentar e fortalecer as associações tomando-as como interlocutoras, sem esquecer que há parcela dos cantadores que não está (mesmo que momentaneamente) ligada a elas. Apesar dessas limitações conjunturais, a interlocução entre Associações e as Superintendências Estaduais do Iphan pode contribuir para reanimar instituições estagnadas e arejar entidades muito concentradas em personalidades específicas.

As associações podem ser acionadas como importantes parceiras do Iphan no desenvolvimento das políticas públicas de patrimônio cultural e devem constar como interlocutoras na elaboração e desenvolvimento de medidas de salvaguarda, inclusive no que diz respeito aos tópicos acima abordados: rádio, internet, políticas públicas e formação de mercados. Nesse sentido, ressaltamos possibilidades de ação que deverão priorizar e fomentar a autonomia das associações e a mobilização de classe, respeitando particularidades locais.

1. Capacitação de associados e dirigentes para a gestão institucional, articulação com Estado e sociedade civil e divulgação de ações. Deve-se em instrumentos já existentes de diálogo e reivindicação junto a instâncias governamentais, como a participação em conselhos (federais, municipais e estaduais).
2. Capacitação de associados e dirigentes para elaboração e execução de projetos, enfatizando habilidades e conhecimentos necessários para a inserção em instrumentos de fomento por meio de editais.
3. Quanto à inserção do repente e bens associados no rádio, contribuir para parcerias entre emissoras e associações de repentistas com uso destinado aos associados e interesses coletivos.
4. Quanto à internet e novas tecnologias de comunicação, sugerimos a capacitação de associados e dirigentes para uso dessas ferramentas e desenvolvimento de canais para dinamizar as atividades de classe em todos os aspectos. Com essa

capacitação as associações poderão apoiar os associados (individual ou coletivamente) na criação e utilização dessas ferramentas.

Incentivo às mulheres repentistas.

Em tudo que foi dito acima, é necessário incentivar a participação feminina. Que sejam incluídas repentistas, aboiadoras, declamadoras, emboladoras, escritoras e glosadoras em iniciativas apoiadas pelo Iphan para essas áreas; que o Iphan sugira a outras instituições apoiadoras (públicas ou privadas) a inclusão das mulheres nos projetos (seja festivais, temporadas de apresentações, materiais didáticos, publicações, produtos audiovisuais etc.). A realização de eventos com elencos inteiramente femininos pode ajudar, mas corre-se o risco da criação de guetos e de mantê-las isoladas das redes de atuação mais abrangentes da poesia e da formação de plateias.

A praça

Se por um lado é fundamental olhar para estruturas de produção cultural que envolvem a ação estatal e os meios de comunicação, não se pode esquecer que ruas, praças, feiras e outros espaços públicos continuam sendo o principal local de apresentação para emboladores e alguns seguimentos minoritários dos repentistas violeiros (os repentistas que fazem cantorias em feiras e os que cantam de mesa em mesa nas praias). Nesse sentido, é importante que o poder público garanta o direito desses artistas de uso de tais espaços, fundamentais para suas formas de atuação e modo de sobrevivência. Os emboladores queixam-se de dificuldades para conseguir autorizações municipais para apresentação e venda de mídias com seu trabalho. Quanto a esse ponto, há legislações específicas nos municípios. No plano federal, o projeto de lei Projeto de Lei 3308/19, que tramita na Câmara Federal, visa garantir tais condições no que se refere ao uso dos espaços, pagamentos espontâneos e vendas de bens como Cds e Dvds com conteúdo de autoria dos próprios artistas.

Acervos

A atenção aos acervos é motivada principalmente pelo zelo que os repentistas têm pela memória de sua arte. Muitos acervos institucionais e particulares possuem

registros sonoros, fotográficos e audiovisuais singulares, que certamente enriquecerão essa história. Quanto a isso, sugiro iniciativas de preservação e disponibilização desses acervos.

Diversas instituições brasileiras mantêm acervos relacionados à cantoria. Sugiro as ações do Iphan com objetivo de averiguar estado de conservação dos acervos e desenvolvimento de projetos de restauração e conservação assim como de disponibilização.

- Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Iphan: gravações do projeto da década de 1980; Gravações de Aluísio Alencar Pinto para a coleção Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro; Gravações realizadas por Théó Brandão entre as décadas de 1950 e 1970 – as matrizes pertencem ao Museu Théó Brandão/Universidade Federal de Alagoas e foram digitalizadas pelo CNFCP/Iphan.
- Fundação Casa de Rui Barbosa: Gravações de Cego Aderaldo e outros cantadores no Rio de Janeiro na década de 1950; gravações em fita k7 realizadas em 1975-1976 por Sebastião Nunes Batista na Paraíba, Pernambuco e Ceará, disponíveis para consulta local em Cd.
- Universidade Federal de Pernambuco. Acervo de gravações etnomusicológicas da década de 1960.
- Fundação Joaquim Nabuco. Gravações de repentistas realizadas por José Jorge de Carvalho em Pernambuco e Paraíba em 1976 – parte delas divulgadas no Cd *Itinerário musical do Nordeste*.
- Escola de Música/Universidade Federal do Rio de Janeiro: cópias das gravações realizadas por Luiz Heitor Correia de Azevedo no Ceará – década de 1950. Em recente consulta ao Professor Samuel Araújo, coordenador do acervo, fomos informados que o acesso ao material estava temporariamente interditado por uma reforma nas instalações da Escola de Música da UFRJ.

Algumas associações de repentistas possuem acervos de gravações de repentistas. Muitas já possuíam acervos de fitas k7 que acabaram se perdendo. Atualmente, sabemos que a Associação dos Violeiros e Poetas Populares do Piauí (AVPPP) com sede no Bairro da Vermelha, em Teresina/PI, possui acervo de registros

de vídeo em VHS e formatos digitais de edições do Festival de Violeiros do Norte e Nordeste (que promove desde 1971).

Muitas emissoras de rádio guardam de material de arquivo (em arquivos digitais e até em fitas de rolo para períodos mais antigos) com gravações de seus programas – incluindo os programas de cantoria – para atender legislações de censura e classificação indicativa da programação. Entretanto, as emissoras que consultamos em Cajazeiras e São José do Egito não puderam confirmar a existência desse tipo de material devido à falta de profissionais dedicados à administração de arquivos na emissora.

Há também acervos de pesquisadores e cineastas, aos quais valeriam iniciativas semelhantes, sobretudo pensando na divulgação de registros não publicados em pesquisas e não incluídos nas edições dos filmes. Trata-se de acervos privados, em alguns casos especialmente ricos e significativos. Pode-se oferecer algum tipo de apoio técnico ou financeiro para conservação e tendo alguma forma de disponibilização como contrapartida.

- Wladimir de Carvalho (Brasília/DF) filmou repentistas na Ceilândia na década de 1980 para a produção do *Conterrâneos Velhos de Guerra*.
- Tânia Quaresma (Brasília/DF) filmou repentistas, emboladores, cordelistas e outros poetas no Nordeste na década de 1970 para a produção de *Nordeste: cordel, repente, canção*.
- A entidade Thomaz Farkas Estate (São Paulo/SP) guarda o material da “Caravana Farkas” dos anos 1960 e 1970.
- A produtora TV Viva, de Olinda/PE produziu diversos documentários sobre cultura popular em Pernambuco nas décadas de 1980 e 1990.

Há muitos apologistas (admiradores do repente) que possuem grandes acervos de gravações, fotografias e filmagens de cantorias. Alguns começaram a gravar na década de 1970, utilizando gravadores K7 lançados na época e acompanharam a evolução dos gravadores e câmeras portáteis. Trata-se de acervos em geral pouco organizados e sempre sob o risco de descarte quando o proprietário converte o acervo para formatos e mídias mais recentes (como já tivemos notícia de alguns casos), comprometendo o uso futuro de todo o acervo. A divulgação dos acervos exigirá

possivelmente esforço para obter autorizações de uso de imagens, pois os apologistas não têm o hábito de solicitá-las. De todo modo, medidas simples e baratas de capacitação e apoio técnico e financeiro podem ajudar bastante na preservação.

Alguns apologistas detentores de acervos: Arlindo Barreto, Marcelo Bueno (Fortaleza/CE), Erasmo Barreira (Quixadá/CE), Ercides Bezerra (Mossoró/RN), Floriano Maurício (Recife/PE) e Zelito Nunes (Recife/PE). Há também no meio acadêmico pesquisadores que gravaram entrevistas, cantorias e festivais para suas teses e dissertações. Podem ser encampados nas mesmas ações direcionadas aos apologistas. Seguem os nomes de alguns pesquisadores (indico entre parênteses instituição de filiação, local e década de realização da pesquisa): Nadjá de Moura Carvalho (UFPB, Campina Grande, 1980), Luis Custódio da Silva (Paraíba, 1983); Elba Braga Ramalho (UECE, Ceará, 1990), Luciano Py de Oliveira (Campina Grande, 1990), Gustavo Magalhães Lopes (São Paulo, 1990), Simone Castro (IFCE, Ceará, 2009), João Miguel Sautchuk (UnB, 2006-2020), Simone Silva (UFF, Pernambuco, 2009) Amalle Pereira (Piauí, 2012; Pernambuco, 2019) Adriano Mendes (UFPB, Sousa/PB, 2010), Vanildo Mousinho Marinho (UFPB, Paraíba, anos 2000) e Maria Ignez Ayala (UFPB, São Paulo e Paraíba, décadas de 1970-1980). Esta última é provavelmente a única com o acervo catalogado e disponível para consulta.

Reedição de livros e pesquisas

Sugiro a reedição de obras sobre o repente que estão esgotadas (algumas das quais tornaram-se verdadeiras raridades). O mais importante, porque escrito e editado por um poeta popular, e mais difícil de encontrar mesmo em bibliotecas é o seguinte:

BATISTA, Francisco das Chagas. 1997[1929]. *Cantadores e poetas populares*. João Pessoa: UFPB – Editora Universitária.

De Pedro Batista, Irmão de Francisco das Chagas Batista, um artigo igualmente importante e raro:

BATISTA, Pedro. 1928. “Atenas dos Cantadores”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano*, vol 6.

Esses outros também trazem registros relevantes e estão sem reedição há cerca de meio século ou mais:

- ALMEIDA, Ruy. 1947. *A poesia e os cantadores do Nordeste (conferência realizada no "Liceu Literário Português", em 30 de julho de 1945, patrocinada pelo "Instituto de Estudos Portugueses")*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- CARVALHO, José Rodrigues de. 1967[1903 (CE), 1928 (PB)]. *Cancioneiro do Norte*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
- COUTINHO FILHO, Francisco. 1972[1953]. *Violas e repentes: repentes populares, em prosa e verso: pesquisas folclóricas no Nordeste brasileiro*. Rio de Janeiro: Leitura / Brasília: Instituto Nacional do Livro.
- DE MELO, Veríssimo. 1961. *Cantador de Viola*. Recife: Imprensa Oficial.
- RODRIGUES, José Luis Calasans (Jararaca). 1928. *Do Sertão*. São Paulo: Cia. Editora Nacional.

Há ainda trabalhos acadêmicos não publicados ou dispersos em revistas e coletâneas acadêmicas.

- ALLGAYER-KAUFMANN, Regine. 1987. *O aboio: Der Gesang der Vaqueiros im Nordosten Brasiliens* (Beiträge zur Ethnomusikologie 14). 2 vols. Hamburg, Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner.
- OLIVEIRA, Luciano Py de. 1999. *A música na cantoria em Campina Grande (PB): estilo musical dos principais gêneros poéticos*. (Dissertação de Mestrado). Salvador: Programa de Pós-Graduação em Música / Universidade Federal da Bahia.
- RAMALHO, Elba Braga. 2001. *Cantoria nordestina: proposta de um novo enredo para o metro cantado*. (Tese apresentada em concurso para Professor Titular) Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades.
- ALLGAYER-KAUFMANN, Regine. 1986. "O Aboio. Der Gesang der Vaqueiros im Nordosten Brasiliens". *Beiträge zur Ethnomusikologie* Band 14. Hrsg. v. Josef Kuckertz. Hamburg; Karl Dieter Wagner.
- TRAVASSOS, Elisabeth. 1989a. "Melodias para a improvisação poética no Nordeste: toadas de sextilhas segundo a apreciação dos cantadores". *Revista Brasileira de Música* XVIII: 115-129.
- _____. 1989b. "Toadas de cantoria". In Sandra Loureiro de Freitas Reis (org.). *III Encontro Nacional de Pesquisa em Música*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária.
- _____. 1997. "Notas sobre a cantoria (Brasil)". In Salwa El-Shawan Castelo-Branco (ed.). *Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música*. Lisboa: Dom Quixote: 535-547.
- _____. 1999. "Repente e música popular: a autoria em debate". *Brasiliiana* 1:6-15.
- _____. 2000. "Ethics in the sung duels of north-eastern Brazil: collective memory and contemporary practice". *British Journal of Ethnomusicology* 9(1): 61-94.
- _____. 2001. "O avião brasileiro: análise de uma embolada". In: C. N. de Matos; F. T. de Medeiros; e. Travassos (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 89-103.
- _____. 2014. "A paixão pela semelhança nas poéticas do jongo e da embolada". In: C. N. de Matos; L. Davino; F. T. de Medeiros. *Palavra Cantada: Estudos Transdisciplinares*. Rio de Janeiro: EdUERJ, p.127-141.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Rafael Hofmeister de. 2018. *Vozes da literatura luso-brasileira: uma história do improviso poético – dos trovadores medievais aos poetas do Brasil Colônia*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras / Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- ALENCAR, José de. 1962[1874]. *O nosso cancioneiro – cartas ao Sr. Joaquim Serra*. Rio de Janeiro: Livraria São José.
- ALMEIDA, José Américo de. 2017[1928]. *A bagaceira*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- ALMEIDA, Ruy. 1947. *A poesia e os cantadores do Nordeste (conferência realizada no “Liceu Literário Português”, em 30 de julho de 1945, patrocinada pelo “Instituto de Estudos Portugueses”)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- ALVES SOBRINHO, José. 1983. “Congressos, associações e programas de cantadores”. *Educação e Cultura*, 3(9): 58-60.
- _____. 2003. *Cantadores, repentistas e poetas populares*. Campina Grande: Bagagem.
- ALVES SOBRINHO, José; ALMEIDA, Átila. 1978. *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa: Editora Universitária.
- AMÂNCIO, Geraldo; PEREIRA, Wanderley. 1995. *De repente cantoria: uma coletânea de versos e repentes dos maiores cantadores do Brasil*. Fortaleza: LCR.
- _____. 2004. *Gênios da cantoria*. Fortaleza (edição dos autores).
- AMORIM, Francisco. 2002[1961]. *Eu conheci Sesyom*. Natal: Sebo Vermelho [edição fac-similar da 3ª edição, publicada em Assu/RN, 1991]
- ANDRADE, Mário. 1983. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro.
- _____. 1987. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Duas Cidades / Brasília: Instituto Nacional do Livro.
- _____. 1989. *Dicionário Musical Brasileiro*. (Coord. Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni). Belo Horizonte: Itatiaia / Brasília: Ministério da Cultura / São Paulo: IEB/USP / EdUSP.
- _____. 1993. *Vida do Cantador* (Edição crítica de R. de B. Batista). Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica.
- ARMISTEAD, Samuel; ZULAIKA, Joseba (org.). 2005. *Voicing the moment: improvised oral poetry and Basque tradition*. Reno, NV: University of Nevada, Center for Basque Studies.
- AYALA, Maria Ignez Novais. 1988. *No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina*. São Paulo: Ática.
- _____. 2008a. “Aboio: canto de trabalho e gênero poético”. In: A. Pimentel; J. Corrêa (org.). *Na Ponta do Verso: poesia de improviso no Brasil*. Rio de Janeiro: Folha Seca, p. 30-43.
- _____. 2008b. “Coco de embolada: mágica na palavra e no pandeiro”. In: A. Pimentel; J. Corrêa (org.). *Na Ponta do Verso: poesia de improviso no Brasil*. Rio de Janeiro: Folha Seca, p. 58-73.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

- BARATA, Denise. *Corpos e Vozes Moventes: os versadores de partido alto no Rio de Janeiro. 27ª. Reunião Brasileira de Antropologia*, Belém. Anais, 2010 (consultado em www.abant.org.br).
- BARROSO, Gustavo. 1930[1912]. *Terra de Sol (natureza e costumes do Norte)*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves. 3ª ed.
- _____. 1949[1921]. *Ao som da viola (folclore)*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional.
- BATISTA, Francisco das Chagas. 1997[1929]. *Cantadores e poetas populares*. João Pessoa: UFPB – Editora Universitária.
- BATISTA, Otacílio; LINHARES, Francisco. 1976. *Antologia ilustrada dos cantadores*. Fortaleza: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará.
- BATISTA, Raimunda de Brito. 1993. “O alcance da cantoria”. In M. de Andrade. *Vida do Cantador* (Edição crítica de R. de B. Batista). Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, p. 21-31.
- BATISTA, Sebastião Nunes. 1986. “Notas biográficas sobre os autores”. In: Manoel Cavalcanti Proença (org.). 1986. *Literatura popular em verso: antologia*. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo / Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, p. 562-582.
- BOSI, Ecléa. 1994[1973]. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo; Cia das Letras.
- BRANDÃO, Théo. 2007. *O reisado alagoano*. Maceió: EDUFAL.
- CANDIDO, Antônio. 2011[1988]. “O direito à literatura”. In *Vários Escritos*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, p. 171-193.
- CARVALHO, José Rodrigues de. 1967[1903 (CE), 1928 (PB)]. *Cancioneiro do Norte*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
- CASCUDO, Luis da Câmara. 1939. *Vaqueiros e Cantadores*. Porto Alegre: Globo.
- _____. 1956. *Tradições populares da pecuária nordestina*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura.
- _____. *Dicionário do folclore brasileiro*. 1988. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.
- _____. 2014[1920]. “O Aboiador”. *Imburana – Revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses*, 9: 1-2.
- CATON, Steven. 1990. *Peaks of Yemen I Summon: Poetry as Cultural Practice in a North Yemeni Tribe*. Berkeley: University of California Press.
- CIRANO, Murilo; ALMEIDA, Ricardo de. 1977. “A poesia no ganho da vida (Entrevista de Lourival Batista Patriota, o Louro do Pajeú, poeta popular que mora em São José do Egito, alto sertão de Pernambuco)”. In: *Artistas e festas populares*. São Paulo: Brasiliense, p. 103-121.
- COUTINHO FILHO, Francisco. 1972[1953]. *Violas e repentes: repentes populares, em prosa e verso: pesquisas folclóricas no Nordeste brasileiro*. Rio de Janeiro: Leitura / Brasília: Instituto Nacional do Livro.
- CROOK, Larry. 2005. *Brazilian music: Northeastern traditions and hertbeat of a modern nation*. Santa Barbara, CA / Denver, CO / Oxford: ABC-Clio.
- CUNHA, Euclides da. 2002[1902]. *Os Sertões*. In: S. Santiago (coord.). *Intérpretes do Brasil*, vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- DAMASCENO, Francisco José Gomes. 2012. *Versos quentes e baiões de viola: cantorias e cantadores do/no Nordeste Brasileiro no século XX*. Campina Grande, PB: EDUFCG.

- DÍAZ-PIMIENTA, Alexis. 2001. *Teoría de la improvisación: primeras páginas para el estudio del repentismo*. Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- DIÉGUES JR., Manuel. 1967. “Louvação ao Cancioneiro do Norte escrita para a presente edição, comemorativa do centenário do autor”. In: J. R. de Carvalho. *Cancioneiro do Norte*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, p. 7-23.
- FERNANDES, João Paulo Melo. 2018. *Instrução feminina na prosa regionalista (1914-1929) de Afrânio Peixoto*. (Dissertação de Mestrado). Fortaleza: Programa de Pós-Graduação em Letras / Universidade Federal do Ceará.
- FIGUEIREDO FILHO, J. de. 1962. *Folclore no Cariri*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará.
- FIGUEIREDO, Fábio Leão; ANGELA Lühning. 2018. “Terça neutra: um intervalo musical de possível origem árabe na música tradicional do nordeste brasileiro.” *Opus*, 24(1): 101-126.
- GARCIA, Rose Marie Reis. 1993. *Chansons des “trovadores” du “Rio Grande do Sul” – Bresil: contribution à l’étude du chant improvisé et du chant narratif*. (Tese de Doutorado). Lyon: Université Lumière – Doctorat em Letters et Arts/Musicologie.
- GONÇALVES, Marco Antonio. 2007. “Cordel híbrido, contemporâneo e cosmopolita”. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, 4(1):21-38.
- HALBWACHS, Maurice. 1990. *A Memória Coletiva*. São Paulo; Vértice.
- HAYDAR, Adnan. 1989. “The Development of Lebanese *Zajal*: Genre, Meter, and Verbal Duel”. *Oral Tradition*, 4(1-2):189-212
- IPHAN. 2006. *O registro do patrimônio imaterial: dossiê das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho de Patrimônio Imaterial*. Brasília: Iphan.
- _____. 2009. *Feira de Caruaru* (Dossiê Iphan 9). Brasília: Iphan.
- LABORDE, Denis. 2005. *La mémoire et l’instant: les improvisations chantées du bertsulari basque*. Bayonne: Elkar.
- LAMAS, Dulce Martins. 1986a. “A música na cantoria nordestina”. In: *Literatura popular em verso: estudos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 267-308.
- _____. 1986b. “A cantoria tradicional do nordeste brasileiro: suas características poético musicais”. *Revista Brasileira de Música*, XVI:30-41.
- LEITE, Rogaciano. s/d. *Carne e Alma: poesias*.
- LEITE FILHO, Aleixo. 1985. *Cartilha do cantador*. Recife.
- LOPES, Gustavo Magalhães, 2001. *De pés-de-parede a festivais: um estudo de caso sobre o repente nordestino na Grande São Paulo*. (Dissertação de Mestrado). Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem / Universidade Estadual de Campinas.
- LOPES, Nei. 1992. *O negro no rio de janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas.
- LORD, Albert Bates. 2000[1960]. *The singer of the tales*. Cambridge – MA: Harvard University Press.
- MANCA, Maria. 2009. *La Poésie pour répondre au Hasard, une approche anthropologique des joutes poétiques de Sardaigne*. Paris: CNRS.
- MARINHO, Vanildo Mousinho. 2016. *Performance musical da Embolada na Paraíba*. (Tese de Doutorado). Salvador: Programa de Pós-Graduação em Música / Universidade Federal da Bahia.

- MOREIRA, Isabelly. 2019. "A mulher na poesia do Pajeú". *Revista Observatório Itaú Cultural*, 25: 103-107.
- MOREIRA, Verônica. 2006. *O canto da poesia*. Recife: Bagaço.
- MOTA, Leonardo. 1961[1921]. *Cantadores (poesia e linguagem no sertão cearense)*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará.
- _____. 1962[1925]. *Violeiros do Norte*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará.
- NUNES FILHO, José (Zé de Cazuya). 2001. *Poetas encantadores*. João Pessoa: Imprell Gráfica.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. 2007. "Quando se canta o conflito: contribuições para a análise de desafios cantados". *Revista de Antropologia* 50(1): 313-345.
- OLIVEIRA, Luciano Py de. 1999. *A música na cantoria em Campina Grande (PB): estilo musical dos principais gêneros poéticos*. (Dissertação de Mestrado). Salvador: Programa de Pós-Graduação em Música / Universidade Federal da Bahia.
- PAGLIAI, Valentina. 2010. "Conflict, Cooperation and Facework in Contrasto Verbal Duels". *Journal of Linguistic Anthropology*, 20(1): 87-100.
- PAIVA, Manuel de Oliveira. 1993. "D. Guidinha do Poço". In *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Graphia, p. 5-162.
- PINTO, Aloysio Alencar. 1994. "A melodia do nordeste e suas constâncias modais". *Revista do Instituto do Ceará*, CVIII: 237-246.
- POLLAK, Michael. 1992. "Memória e Identidade Social". *Estudos Históricos*, 5(10): 200-212.
- OSÓRIO, Patrícia Silva. 2005. *Modernos e rústicos: tradição, cantadores nordestinos e tradicionalistas gaúchos em Brasília*. (Tese de Doutorado). Brasília: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social / Universidade de Brasília.
- PEREIRA, Amalle Catarina Ribeiro. 2014. *A dádiva e as palavras no cantar dos repentistas: etnografia do repente no Piauí*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Arqueologia / Universidade Federal do Piauí.
- PIMENTEL, Alexandre; CORRÊA, Joana (org.). 2008. *Na Ponta do Verso: poesia de improviso no Brasil*. Rio de Janeiro: Folha Seca.
- PORFÍRIO, Alberto. s/d. *O livro da cantoria (metodologia do repente e do cordel)*. Fortaleza. _____ . 1978. *Poetas Populares e Cantadores do Ceará*. Fortaleza: Horizonte.
- PROENÇA, Manoel Cavalcanti (org.). 1986. *Literatura popular em verso: antologia*. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo / Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa.
- QUEIROZ, Rachel. 1984[1930]. *O Quinze*, Rio de Janeiro: José Olímpio (33ª ed.).
- RAMALHO, Elba Braga. 2000. *Cantoria nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem.
- _____. 2001. *Cantoria nordestina: proposta de um novo enredo para o metro cantado*. (Tese apresentada em concurso para Professor Titular) Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades.
- RAMOS, Graciliano. 1980[1960]. *Viventes das Alagoas: quadros e costumes do Nordeste*. São Paulo: Record.
- REGO, José Lins do. 1987. *Ficção Completa* (dois volumes). Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- RIBEIRO, Vicente. 2020. *O modalismo na música popular brasileira*. Curitiba: Edição do Autor.

- RODRIGUES, José Luis Calasans (Jararaca). 1928. *Do Sertão*. São Paulo: Cia. Editora Nacional.
- ROUGIER, Thierry. 2006. *Les cantadores, poètes improvisateurs de la cantoria: une tradition en mouvement dans le Nordeste brésilien*. (Tese de Doutorado). Université Bordeaux 2.
- SANDRONI, Carlos. “O paradigma do tresillo”, em *Opus*, 8: 102-113, fev. 2002.
- _____. 2012. *O Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Companhia das Letras, 1989.
- SANTOS, Climério de Oliveira. 2014. *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga*. Recife: Cepe, 2014.
- SANTOS, Edmilson Ferreira dos. 2019. *Desafio no repente: a poética da cantora na contemporaneidade*. Teresina: Edição do Autor.
- SANTOS, Francisca de Oliveira dos. 2009. Novas cartografias no cordel e na cantoria: desterritorialização de gênero na poética das vozes. (Tese de Doutorado). João Pessoa: Programa de Pós-Graduação em Letras/Universidade Federal da Paraíba.
- SARNO, Geraldo. 2006. *Cadernos do Sertão*. Salvador: Núcleo de Cinema e Audiovisual (NAU).
- SAUTCHUK, João Miguel. 2005. *O Brasil em discos: nação, povo e música na produção da gravadora Marcus Pereira*. (Dissertação de Mestrado). Brasília: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social / Universidade de Brasília.
- _____. 2010. “A poética cantada: investigação das habilidades do repentista nordestino”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 36: 167-182.
- _____. 2011. “Improvised Poetry in Northeastern Brazil”. *Virtual Brazilian Anthropology (VIBRANT)*, 8(1).
- _____. 2012a. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Brasília: EdUnB.
- _____. 2012b. “Interesse moderno pelo folclore: nação e cultura no Mapa Musical do Brasil da gravadora Marcus Pereira. *Anuário Antropológico*, 2011-I: 261-288.
- _____. 2014. “A palavra, o verso e o canto: repente e cordel no Nordeste do Brasil”. In: C. N. de Matos; L. Davino; F. T. de Medeiros (orgs.). *Palavra Cantada: Estudos Transdisciplinares*. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 161-174.
- _____. 2018. “A música do Quinteto Armorial: pesquisa folclórica, conhecimento e técnica”. In: M. L. Cavalcanti e J. Corrêa (orgs.). *Enlaces: estudos de folclore e culturas populares*. Rio de Janeiro: Iphan, p. 239-264
- SILVA, Francisco Pereira da. 1978. *O desafio calangueado: monografia folclórica*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas.
- SILVA, Luiz Custódio da. 1983. *A influência do rádio na dinâmica cultural das cantorias no estado da Paraíba*. (Dissertação de Mestrado). Recife: Departamento de Letras e Ciências Humanas / Universidade Federal Rural de Pernambuco.
- SLATER, Candace. 1982. “Cordel and Canção in today's Brazil”. *Latin American Research Review* 17(3): 29-53.
- _____. 1984. *A vida no barbante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- SOBRAL, Ely Janoville Santana; PEREIRA, Flávio Santos. 2019. “A presença da viola e sua utilização musical na cantoria nordestina”. *Anais do IX ENABET*, p.278-287.
- SOLER, Luis. 1995. *Origens árabes no folclore do sertão nordestino*. Florianópolis: Ed. Da UFSC.

- SOLOMON, Thomas 1994. "Coplas de Todos Santos in Cochabamba: language, music, and performance in Bolivian Quechua song dueling". *The Journal of American Folklore*, 107(425): 378-414
- SUASSUNA, Ariano. s/d[1970]. *O Romance d'A Pedra do Reino e do Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. São Paulo: Círculo do Livro.
- TAVARES, Braulio. s/d. *Cantoria – regras e estilos*. Olinda: Casa das Crianças de Olinda.
- TATIT, Luiz. 2002. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp.
- TERRA, Rute Brito Lêmos. *Memória de lutas: literatura de folhetos no Nordeste (1893-1930)*. São Paulo: Global, 1983.
- TINHORÃO, José Ramos. 2004. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu*. São Paulo: Ed. 34.
- TRAPERO, Maximiano (org.). 1994. *La décima popular em La tradición hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular de Gran Canaria.
- TRAVASSOS, Elisabeth. 1989a. "Melodias para a improvisação poética no Nordeste: toadas de sextilhas segundo a apreciação dos cantadores". *Revista Brasileira de Música* XVIII: 115-129.
- _____. 1989b. "Toadas de cantoria". In Sandra Loureiro de Freitas Reis (org.). *III Encontro Nacional de Pesquisa em Música*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária.
- _____. 1997. "Notas sobre a cantoria (Brasil)". In Salwa El-Shawan Castelo-Branco (ed.). *Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música*. Lisboa: Dom Quixote: 535-547.
- _____. 1999. "Repente e música popular: a autoria em debate". *Brasiliiana* 1:6-15.
- _____. 2000. "Ethics in the sung duels of north-eastern Brazil: collective memory and contemporary practice". *British Journal of Ethnomusicology* 9(1): 61-94.
- _____. 2001. "O avião brasileiro: análise de uma embolada". In: C. N. de Matos; F. T. de Medeiros; e. Travassos (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 89-103.
- _____. 2014. "A paixão pela semelhança nas poéticas do jongo e da embolada". In: C. N. de Matos; L. Davino; F. T. de Medeiros. *Palavra Cantada: Estudos Transdisciplinares*. Rio de Janeiro: EdUERJ, p.127-141.
- VELOSO, Siba; BASÍLIO, Astier. 2008. "Samba novo: a poesia do maracatu de baque solto". In: A. Pimentel; J. Corrêa (org.). *Na Ponta do Verso: poesia de improviso no Brasil*. Rio de Janeiro: Folha Seca, p. 46-57.
- VILELA, Aloísio. 1980[1951]. *O coco de Alagoas : origem, evolução, dança e modalidades*. Maceió: Museu Théo Brandão.
- VITORINO, Diniz. 2001. *O ídolo que não morreu e outras histórias da cantoria*. São Paulo : Mandacaru/CPC-UMES.
- WADDEY, Ralph. "Viola de samba e samba de viola no Recôncavo baiano". In Carlos Sandroni e Márcia Sant'Anna (orgs.), *Samba de roda do Recôncavo baiano*. Brasília: IPHAN, 2006, p.102-153.
- WATEAU, Fabienne. 2005. "Défis esthétiques et défis ordinaires, essai d'interprétation de joutes verbales et ritualisées au Portugal". *Ethnographiques.org*, 7 [on line]. <http://www.ethnographiques.org/2005/Wateau.html> (consultado em 06/04/2007).
- WHITE, Linda. 2005. "Formulas in the mind: a preliminary examination to determine if oral formulaic theory may be applied to the Basque case". In Samuel Armistead & Joseba Zulaika (eds.) *Voicing the moment: improvised oral poetry and Basque tradition*. Reno – Nevada: University of Nevada, Center for Basque Studies: 265-280.

- WILSON, Luís. 1986. *Roteiro de velhos cantadores e poetas populares do sertão (estado de Pernambuco)*. Recife: Centro de Estudos de História Municipal.
- WISNIK, José Miguel. 1977. “Venâncio, o ‘último’ pau-de-arara”. In *Artistas e festas populares*. São Paulo: Brasiliense, p. 123-131.
- _____. 1989 . *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.

ANEXO – Lista de contato de Detentores

ALAGOAS

Associação dos Violeiros e Trovadores de Alagoas - AVTA
R. Bela Vista, nº 519 – Levada
Maceió/AL.
82 99941-4075 (João Procópio)

João Procópio (cantador)
Elias Procópio de Lima
Rua General Hermes n. 1381, Bom Parto Maceió/AL
(82) 9941 4075 / 33460222 procopiorepentistas@hotmail.com

Inácio Medeiros (cantador)
Maceió/AL
(82) 99992-6662 / 98175-0813 / 3221-9093

BAHIA

Associação dos Violeiros e Trovadores da Bahia – AVTB
Rua Conselheiro Franco, 464, Sala 301 Edifício Euterpe
Feira de Santa/BA
Cep.: 44002-272
Telefone: (75) 3225-4961

Associação de Trovadores e Repentistas da Região do Sisal – ASTROVERES

Bule Bule (cantador, cantor)
Antônio Ribeiro da Conceição
Caminho Guaporé no 25 - Piaçaveira,
Camaçari/BA - CEP 42800 970
71 9272 6928 93602134 bulebuleartecultura@gmail.com

Antônio Queiroz (cantador)
Antônio José de Queiroz
Caminho 9, Quadra H 28b, Casa 4 - Urbis I,
Serrinha/BA
bulebuleartecultura@gmail.com

CEARÁ

Associação dos Cantadores do Nordeste – ACN
Casa do Cantador
Rua Coelho Fonseca, 195 - Carlito Pamplona
60335-050 FORTALEZA – CE
<https://www.facebook.com/acn.casadocantador/>
(85) 99853-0570 (Lúcia)
(85) 98866-7418

Associação de Repentistas do Vale do Jaguaribe – ARVJ
Casa do Cantador “José Amâncio de Moura”
Rua Antônio Ribeiro de Castro nº 1092 - Bairro Bom Nome
Limoeiro do Norte/CE.

Associação dos Poetas e Apologistas Jaguaribanos – APAJ
Rua Manoel Gonçalves, 884, Centro.
Quixeré/CE.
Cep.: 62920-000
Telefone: (88) 3443-1252
Responsável: José Marcos Mendes Gonçalves

Associação dos Cantadores e Poetas do Sertão Central
Rua Clarindo de Queiroz, 102, Centro.
Quixadá/CE
Cep.: 63900-117
Responsável: Guilherme Calixto

Associação de Escritores, Trovadores e Folheteiros do Estado do Ceará – AESTROFE
Avenida Bezerra de Meneses, 2071, Sala 208.
Bairro: São Gerardo.
Fortaleza/CE
Cep.: 60325-004
Responsável: Klévisson Viana

Agenor Emplacamento – Apologista
Limoeiro do Norte
(088) 99618-1518

Aldeci Bessa – Repentista
Limoeiro do Norte
(88) 99237-7071

Aldeni Bessa – Repentista
Limoeiro do Norte
(88) 99411-9571

Antônio Jocélio – Repentista
Fortaleza
(85) 99998-1748

Arlindo Barreto – Apologista
Fortaleza
(085) 99980-2540

Beija Flor – Embolador
(88) 99964-9590

Damiana Pereira – Repentista
Icó (CE)

(88) 992068281

Édson Santos – Cordelista, Poeta de Bancada

Fortaleza

(85) 99291-0171

(85) 8746-5641

(85) 9401-3378

Geraldo Amâncio – Repentista

Fortaleza

(85) 99948-7978

Gonzaga Da Viola – Repentista, Artesão de Viola

Fortaleza

(85) 99977-3377

Graça Pereira

Lavras da Mangabeira

(88) 994844733

Guilherme Nobre – Repentista

Fortaleza

(85) 99651-0806

Jorge Macedo

Limoeiro do Norte

(88) 99708-2332

Jota do Ceará – Embolador

Limoeiro do Norte

(088) 99710-9888

Luzia dos Anjos da Silva – Repentista

Rua Francisco Miranda, 356, Centro, Beberibe (CE)

(85) 997334964

Marreco – Embolador

Fortaleza

(85) 98627-4408

Messias Bento Bento – Repentista

Fortaleza

(85) 98708-7353

(85) 99723-5900

Mundinho – Apologista

Limoeiro do Norte

(088) 99964-4412

Orlando Queiroz - Apologista

Fortaleza
(85) 99998-0827

Raimundo Adriano – Repentista
Fortaleza
(85) 99942-1862
(85) 98813-1855

Raul Sá – Repentista
Lavras da Mangabeira
88 99601-9596

Regis Trindade – Repentista
Fortaleza
(085) 99656-8819

Rodrigo – Apologista
Fortaleza
(85) 99968-7073
(85) 98541-7055

Tarcísio – Apologista
Fortaleza
(85) 9954-8834

Tiao Simpatia – Cordelista, Poeta de Bancada, Declamador
Fortaleza
(085) 99949-1338

Zé Cardoso – Repentista
Limoeiro do Norte
(088) 99730-5200

Zilmar do Horizonte – Repentista
Horizonte
(085) 99942-4699

DISTRITO FEDERAL

Associação dos Cantadores Repentistas e Escritores Populares do Distrito Federal e Entorno – ACRESPO
Endereço: QNM 03 Conjunto M, Lote 28 – Ceilândia/DF
CEP: 72.215 – 000

Casa do Cantador do Brasil (órgão do Governo do Distrito Federal)
Endereço QNN 32 Área Especial Módulo "G"
Bairro Guariroba/P Sul – CEILÂNDIA, DF
CEP 72220-320
Telefone - 061 3378-5067

Chico De Assis – Repentista
Ceilândia
(061) 98115-9328

João Santana – Repentista
Brasília
(061) 98232-2345

Ze Do Cerrado – Repentista
Brasília
(61) 98137-2692

MARANHÃO

ASPOPOT - Associação dos Poetas Populares de Timon e Região dos Cocais
<https://www.facebook.com/ASPOPOT2011/>

Rosinha Alves (Maria Rosa Gomes Cavalcante) – Repentista
Rua da Paz, 176, Bairro Cinturão Verde, Zé Doca (MA)
(98) 981605198

PARAÍBA

Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos
Endereço: R Maria Minervina, S/N
Bairro: Catolé
Campina Grande (PB)
CEP: 58100-000
(83) 3337-4646

Associação dos Poetas Repentistas do Vale dos Espinharas – APREVE
Rua Enaldo Torres Fernandes, 244, Liberdade.
Patos/PB
Cep. 58703-070
Telefone: (83) 3421-3168

Associação dos Poetas de Água Branca – APOAB

Acrízio De França – Repentista
Catolé do Rocha
(83) 99631-8780
(83) 9840-0672

Anderson Rodrigues – Repentista
Livramento
(83) 99658-1015

André Rodrigues – Repentista
Livramento
(83) 99890-8674

Antônio Costa – Repentista
Guarabira/PB
(83) 8615-2404

Chico Alencar
(083) 99175-2533

Chico Galvão – Repentista
Cajazeiras
(83) 99946-2329

Chico Guedes – Repentista
Cajazeiras
(83) 99808-3849

Chico Xavier – Repentista
Cajazeiras
(083) 99958-5243

Evaldo Filho – Repentista
Sumé
(83) 99612-4662

Felisardo Moura – Declamador
Prata
(83) 99633-7400

Frank do Pandeiro – Embolador
Tacima
(83) 98839-1651

Geraldo Brito – Repentista
Caicó
(83) 99995-0383

Gilmar De Oliveira – Repentista
Cajazeiras
(83) 99930-2583

Ismael Pereira – Repentista
Cajazeiras
(83) 9688-9391
(83) 9659-4892
(83) 9331-5911

Ivanildo Vila Nova – Repentista
Campina Grande
(081) 99959-2365

Janiel De Sousa
(083) 98672-7313

João Abel – Repentista
Cajazeiras
(083) 99111-2744

Jonas Andrade – Repentista
Cajazeiras
(083) 99987-0142

Junior Farias – Apologista
Campina Grande
(083) 99645-7834

Jurandir Temborio – Aboiador
Sumé
(083) 99655-4451
(081) 99972-9982

Maria da Soledade – Repentista
Rua Joana Alves da Cunha, 39, Centro, Alagoa Grande
(83) 993526152

Michel Torres – Repentista
Monteiro
(83) 99635-7608

Minervina Ferreira – Repentista
Cuité
(83) 99618-4799

Neuma da Silva – Repentista
Conceição do Piancó
(83) 999347703

Oliveira de Panelas (cantador)
Oliveira Francisco de Melo
Rua José Gomes da Silveira n. 345, Bairro Cristo
João Pessoa-PB CEP 58070-390
83 9984 3560 op@oliveiradepanelas.com opanelas@hotmail.com.br

Paulo Cruz – Repentista, integrante da UPRB
Bayeux
(83) 98670-5755

Pedrinho – Artesão de Violas
São Mamede
(83) 98850-3541

Pereira Santos – Repentista
Solanea
(83) 99992-8907

Raimundo Borges – Repentista
Cajazeiras
(83) 99620-1933

Ryan Costa – Repentista
Teixeira
(83) 99129-4689

Zé Monte – Repentista
Cajazeiras
(83) 9948-3351

Zé Moraes – Repentista
Cajazeiras
(83) 99133-5939

PERNAMBUCO

Associação de Poetas e Prosadores de Tabira - APPTA
Praça Gonçalo Gomes, s/n, Centro - Tabira-PE

Associação da Juventude Poética de Tabira - AJUPTA
Rua Genesia Mascena Veras, 42, Centro.
Tabira/PE
Cep.: 56780-000
Telefone: (87) 99606-5844
Responsável: Vagner Leandro da Silva

Associação dos Cantadores e Poetas do Vale do São Francisco
Rua Asa Branca, 178, José E. Maria.
Petrolina/PE
Cep.: 56320-500
Telefone: (87) 3864-2638
Responsável: Natanael Cordeiro de Lima

Adelmo Aguiar – Repentista
Tuparetama
(87) 99640-3454

Adeval Soares – Poeta de Bancada, Declamador, Glosador
Tabira
(087) 99666-5251

Afonso Pequeno – Repentista
São José do Egito
(087) 99606-9510

André Santos – Repentista
Tabira
(87) 98854-3805

Antonio Caju- Embolador
Aliança
(81) 99663-6710

Antônio Lisboa – Repentista
Paulista
(81) 99760-9444
(81) 98811-2140

Barra Mansa – Embolador
(81) 99914-1284

Belinha Moreira – Declamadora e Poeta de Bancada.
São José do Egito
(87) 99951-9217

Chico Pedrosa – Declamador e Poeta de Bancada
Olinda
(81) 98842-6362
(81) 99664-3339

Cícero Alves – Repentista
São José do Egito
(87) 99602-0421

Edmilson Ferreira – Repentista
(81) 99949-2649
(81) 98711-4774

Edvaldo Aboiador
Petrolina
(87) 98878-4990

Edvaldo Zuzu – Repentista
Carpina
(81) 99751-3135
(81) 99134-1700

Elenilda Amaral – Poeta de Bancada e Glosadora
(87) 99966-4994

Fabiane Ribeiro da Silva
Rua São José, 1326, Santa Teresinha, Codó (MA)
(86) 988087699

Floriano Maurício – Apologista
Recife
(81) 99863-5924

Galego Do Pajeú – Aboiador
Petrolina
(87) 99938-2379

Genildo Santana – Poeta e Bancada, Declamador, Glosador
Tabira
(87) 99907-5068

Hipolito Moura – Repentista
Caruaru
(81) 99612-9252

Jairinho – Aboiador
São José do Egito
(87) 99967-2203

Joames (Joaquim Mendes Sobrinho) – Apologista, Cordelista, Poeta de Bancada
Teresina
(86) 9436-5267

João Lídio – Repentista – Repentista
Caruaru
(81) 99881-9700

João Lourenço – Repentista
Caruaru
(81) 99625-4085

Jocélio Aboiador
Petrolina
(87) 99910-5417

Jotão – Embolador
Teresina
(86) 99462-2460
(86) 99968-0019

Lazaro Pessoa – Repentista
São José do Egito
(87) 99918-7773

Lucas Rafael – Poeta de Bancada, Declamar, Glosador
São José do Egito
(87) 99662-3760

Luciano Leonel – Repentista

Caruaru
(81) 9574-9648
(81) 99982-4126

Lucimar Freitas Petrolina – Declamadora, Aboiadora, Produtora
Petrolina
(87) 98829-1662

Mocinha De Passira – Repentista
Feira Nova
(81) 99912-8032

Natanael Cordeiro – Repentista
Petrolina
(87) 99992-7572

Nenem Patriota – Poeta de Bancada
Recife / São José do Egito
(87) 99918-7666

Paulo Matricó – Poeta de Bancada, Declamador, Glosador, Cantor, Compositor
(81) 99866-9930

Pedro De Alcantara – Repentista
Tabira
(87) 99611-1951

Raulino Silva – Repentista
Caruaru
(81) 99707-1559
(81) 99447-1096

Rogério Meneses – Repentista
Caruaru
(81) 99913-9011

Santinha Maurício – Repentista
Abreu e Lima
(81) 3541-0499
(81) 98624-3078
(81) 99669-4644

Sérgio Ricardo – Repentista
Feira Nova
(81) 9804-8038

Zé Carlos Pajeú – Repentista
Tabira
(87) 99606-5844

Zelito Nunes – Apologista
Racife
(81) 99967-1872

Zito Alves – Aboiador
Vertentes
(81) 99532-1989

PIAUI

Associação dos Violeiros e Poetas Populares do Piauí
Casa do Cantador.
Rua Lúcia, 1419, Bairro Vermelha,
TERESINA – PIAUÍ
CEP 64018080
CNPJ 11.630.738/0001-59

Fundação Nordestina do Cordel – FUNCOR
Rua Jornalista Antônio Diniz, 2776 Bairro: Parque Itararé Teresina – PI
CEP: 64078-670
(86) 3236-8620 funcor@bol.com.br

Antônio Raimundo (cantador)
Teresina/PI
(86) 9927-8936

Maria Ferreira (Maria do Socorro de Santana Ferreira) – Repentista
Rua Nossa Senhora da Humildade, 2687, Vila Irmã Dulce, Teresina (PI)
(86) 995326885

Marcelane Araújo – Repentista
Rua Leocádio Pinheiro Brasil, 290, Bairro Fazendinha, Esperantina (PI)
(86) 995218749

Toinha Brito (Antônia Gomes de Sousa) – Repentista
Rua Gavinha, 7874, Vila Irmã Dulce, Teresina
(86) 999246701

Zé Viola – Repentista
Bocaina
(86) 99945-3703

RIO GRANDE DO NORTE

Associação Estadual de Poetas Populares - AEPP/RN
Trav. Alda Ramalho Pereira, 1010 – Tirol
Natal/ RN.
CEP: 59014-600

Casa do Cordel

Rua Vigário Bartolomeu 578 – Centro
Natal-RN
84-9954-6865 casadocordel@hotmail.com

Associação de Repentistas do Alto Oeste Rio-Grandense
Endereço
Rua Espanha, 98
PAU DOS FERROS/RN
CEP 59900000
Josival Alves da Silva: 84 3351 5505

Aldaci De França – Repentista
Mossoró
(84) 99949-7066

Antonio Francisco – Declamador, Cordelista e Poeta de Bancada
Mossoró
(84) 3316-8218

Antonio Silva – Repentista
Caicó
(84) 99953-6031

Carlos Alberto – Repentista
São João do Sabugi
(84) 98737-6467

Cícero Nascimento – Repentista
Caicó
(84) 99992-1957

Concriz – Embolador
Mossoró
(84) 99109-1588

Crispiniano Neto – Cordelista, Poeta de Bancada
Mossoró
(95) 99945-1775

Erocides Bezerra – Apologista
Mossoró
(84) 99631-4605

Felipe Pereira – Repentista
Natal
(84) 99972-2070

Geraldo Brito – Repentista
Caicó
(83) 99995-0383

Josival Viana – Repentista
Pau dos Ferros
(84) 99929-7266

Marcos Teixeira – Repentista
Pedro Velho
(84) 99708-0808

Maria Rafaela Dantas Pereira – Repentista
Pau dos Ferros (RN)
(84) 997080945

Moésio Marinho – Promovente
Mossoró
(84) 98843-7568

Raimundo Sobrinho – Repentista
Pau dos Ferros
(84) 99600-2853

Zé Albino – Repentista
Itaú
(84) 99698-9148

SERGIPE

Associação dos Cordelistas e Repentistas de Sergipe - ASCORESE
R Silvio Romero, 231 Bairro Santo Antônio
Aracaju/SE
CEP 49.060-630

SÃO PAULO

União dos Cordelistas e Repentistas do Nordeste - UCRAN
Rua Teixeira Leite, 263- São Paulo/SP
<http://www.ucran.com.br/>
11-3208-0819

Adão Fernandes (Edmo Fernandes de Oliveira – Repentista
Telefone: (11)946287114/ (11)970413677/ (11)994804004
Endereço: Travessa Luis Travassos 18 – Jardim dos Eucaliptos – Santo Amaro – São Paulo (SP) CEP 04857490

Alcides Barbosa – Repentista
Telefone: (11)982526656
Endereço: Rua Eleazar Carpentras 44 – Bairro Fazenda da Juta – São Paulo (SP) – CEP 03977-019

Alceu José – Repentista

Telefone: (11)56146022

Endereço: Rua 8 no 118 – Jardim Domitila – São Paulo (SP) – CEP 04469115

Almir Ferreira – Repentista

Telefone: (11)982605323

Endereço: Rua do Bambu Imperial 49 – Jardim Arantes – São Paulo (SP) – CEP 08382-540

Andorinha (José Saturnino Santos) – Repentista

Telefone: (11)22820772/ (11)986090270

Endereço: Rua Eduardo Sanches 780/ apto 41 C – Cidade Tiradentes – São Paulo (SP) – CEP 08475-180

e-mail: andorinharepentista@gmail.com

Antonio Dantas – Repentista

Telefone: (11)986797687, (11)20874714

Endereço: Rua Santarém Novo 32, Soberana, Guarulhos (SP) CEP 06171420

e-mail: antoniodantas.opoetadotriunfo@yahoo.com.br

Chico Pereira – Repentista

Telefone: (11) 963446730

Claudemir Oliveira – Repentista

Telefone: (11)982600357

e-mail: lcfranciscoclaudemir@hotmail.com

Dedé Laurentino – Repentista

Telefone: (11)987424979

Endereço: Rua Santa Brígida 59 – Vila Paraíso – São Paulo (SP) – CEP 07241240

Enoch Santana – Repentista

Telefone: (11)993118444

Endereço: Rua Silva Bueno 525 – São Paulo (SP) – CEP 04208-050

e-mail: poetasantana@hotmail.com

Edival Pereira – Repentista

Telefone: (11)985289996

Edy Boy (Edilson Santiago) – Embolador

Telefone: (11) 944465268

Erivaldo da Silva – Repentista

Telefone: (11)34639640/ (11)985640806/ (11)967376718/ (11)999611950

Fenelon Dantas – Repentista

Telefone: (11)985693238/ (11)34772746

Endereço: Rua Solar, 478 aptº 21 B – Jardim Antártica – CEP 02652160 – São Paulo/SP

e-mail: fenelonrepentista@gmail.com

João Bernardo – Repentista

Telefone: (11)954575392

João Dotô – Repentista
Telefone: (11)969343428

Luiz Gonzaga – Repentista
Telefone: (11)22155260; (11)987709434

Lucinha Saraiva (Geralda Luiza da Silva) – Repentista
Rua Sandra Regina Alves Barbosa, 19, Jardim Veloso, Osasco (SP)
(11) 985966128

Luiz Wilson – Repentista
Telefone: (11)31204795/ (11)985456590/ (11)997235464/ (11)984304638
e-mail: contato@luizwilson.com.br

Luzivan Matias – Repentista
Telefone: (11)995914102
Endereço: Rua Engenheiro João Lang 50/ apto 12 CEP04439070

Manoel Elias de Freitas – Repentista
Telefone: (11)55127559
Endereço: Av. Gustavo Adolfo 884 – Casa 2 – Vila Gustavo – São Paulo (SP) – CEP 02209-000

Manoel Leite – Repentista
Telefone: (11)970361148
Endereço:Endereço Rua Heitor Villa-Lobos 197 Ferraz de Vasconcelos
e-mail: manuel.leite20@gmail.com

Manoel Soares Sobrinho – Repentista
Telefone: (11)50152005/ (11)985386064
Endereço: Rua das oiticicas, 209 casa 03 Parque jabaguara, são Paulo - capital. Cep. 04346-090

Manoel Sola – Repentista
Telefone: (11)56142364/ (11)968964920
Endereço: Rua Conego Antonio Pinto 619 – Jardim Pedreira – Santo Amaro – São Paulo (SP) – CEP 04468-000

Matheus Malheiro Ferreira – Repentista
Telefone: (11)952772354

Orlando Dias – Repentista
Telefone: (11)984933220
Endereço: Rua Tavannes 242 Bairro Laozane Paulista, São Paulo/ SP CEP 02443090

Pena Branca (José Rodrigo da Silva) – Embolador
Telefone (11)961200928

Endereço: Rua João Francisco Regina 272/ casa 04 – Jardim Helena Maria – Osasco (SP)
CEP 06250-080

Peneira (Manoel Elias de Freitas) – Embolador
Telefone: (11)986554536
Endereço: Av. Gustavo Adolfo 884 – Vila Gustavo – São Paulo (SP)
CEP 02209-000

Raio de Sol – Embolador
Telefone: (11)984436235
Endereço: Rua João Francisco Regina 272/ casa 04
Jardim Helena Maria – Osasco (SP)
CEP 06250-080

Rubens do Vale (Rubens Ney Barros Pereira) – Repentista
Telefone: (11)981711367 (87)996367190
Endereço: Rua Augusto Cerquinha N. 12 Centro- Afogados da Ingazeira-PE Cep: 56.800-000
e-mail: poetarubensdovale@gmail.com

Sebastião Marinho – Repentista
Telefone: (11)954938103/ (11)999598071
Endereço: R. Teixeira Leite, 263 - Liberdade, São Paulo - SP, 01514-010
e-mail: repentistacantador@gmail.com

Sonhador: (Cícero Honório dos Santos) – Embolador
Telefone: (11)982159601
Endereço: Travessa Cachoeira Aracu 41 – Conjunto Promorar Raposo Tavares – São Paulo SP
CEP 05574-385

Téo Azevedo – Repentista
Telefone: (11)960820100/ (11) 3223 92 36/ (11)999008141/ (38)999999109
Endereço: Rua Conselheiro Nebias 719/507 CEP 01203001
e-mail: teofiloazevedofilho@gmail.com

Titico Caetano (Francisco de Assis P. de Souza) – Repentista
Telefone: (11)985578661

Vicente Reinaldo de Medeiros – Repentista
Telefone: (11) 95287-9178; (11) 96890-3464; (11) 3993-6478
Endereço: rua da Olaria, 48/263 jardim Sydney, Pirituba, São Paulo - SP. CEP 02981-085
e-mail: vicentereinaldorepentista@bol.com.br; vrdemedeiros@gmail.com

Zé Américo (José Américo Soares) – Repentista
Telefone: (11)41566252; (11) 959808726
Endereço: Rua Urano 212 – Chácara Solar 2 – Santana do Parnaíba – São Paulo (SP) – CEP 06531-010

Zé Batista – Repentista

Telefone: (11)58999913

Endereço: Rua Nicolau Borboni 178 – Vila do Sol – São Paulo (SP) - CEP 04962030

Zé Cândido – Repentista

Telefone (11)36932500/ (11)986388033

Zé de Zilda (José de Lima Santana) – Aboiador

Telefone: (11)55230410, (11) 34217516

Endereço: Rua Marechal Deodoro 1390, Santo Amaro, São Paulo (SP)

Zé Francisco – Repentista

Telefone: (11)37930525/ (11)69466699

Zé Milson Ferreira – Repentista

Telefone: (11)985575050/ (11)36785514/ (11)978039825

Endereço: Rua Parnaíba 250 – Chácara Três Meninos – São Paulo (SP) – CEP 08090-210

Zé Teotônio (José Teotônio dos Santos) – Aboiador

Telefone: (11) 985248364

Endereço: Rua Quetele 4 – Cangaíba – São Paulo (SP)