

Parecer 1/2021/CNFCP

Assunto: Processo nº 01450.000705/2013-14 referente à solicitação de Registro do Repente como Patrimônio Cultural do Brasil a ser inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão.

À Sra. Coordenadora de Registro do Departamento de Patrimônio Imaterial, encaminho o seguinte PARECER:

Trata-se de parecer conclusivo do pedido de Registro do Repente, apresentado pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNCP-Iphan), com base em inventário fundamentado em pesquisa documental e de campo, realizada nos estados de Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Sergipe, Alagoas, Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo e Distrito Federal, e no Dossiê Descritivo, que contextualiza a ocorrência dessa prática cultural no território brasileiro, destacando os conhecimentos, as técnicas, os valores e os significados simbólicos nela envolvidos.

O corpo do processo está constituído por:

- Ofício 1/2013 – Acrespo, apresentado ao Iphan pela Associação dos Cantadores, Repentistas e Escritores Populares do Distrito Federal e Entorno (Acrespo), para pedido de Registro do Repente como Patrimônio Cultural do Brasil;
- Justificativa do pedido de Registro;
- Identificação do proponente;
- Cópia parcial de Ata da Assembleia Geral Extraordinária para alteração de membros da Diretoria e do Conselho Fiscal, recadastramento dos associados e mudança de endereço da sede da Acrespo;
- Cópia do Estatuto da Acrespo, datado de 13/10/2007 (fundada em 21/4/1992);
- Descrição do Bem, proposta para o pedido do Registro, elaborada pela Acrespo;
- Assinaturas de detentores para endosso da iniciativa;
- Cópia da Lei nº 12.198, de 14/01/2010, que dispõe sobre o exercício da profissão de Repentista;
- Dossiê Descritivo;
- Termos de autorização de uso de som e imagem; e Lista e legendas das fotografias do Dossiê.

A seguir, relacionamos a documentação que compõe os anexos ao processo.

Anexo 1:

- Convite ao DPI, e confirmação da presença, para o II Encontro Nordestino de Cordel, de 13 a 15 de fevereiro de 2013;
- Ofício nº 87/2013, acusando o recebimento do pedido de Registro do Repente;
- Nota Técnica nº 6/2013, encaminhando o pedido de Registro do Repente para a Câmara do Patrimônio;
- Memória resumida da 22ª Reunião da Câmara do Patrimônio;
- Despacho nº 66/2015 sobre a inclusão do material no processo 01450.000705/2013-14; e
- Declarações de detentores sobre Interesse e Anuência com o pedido de Registro.

Anexo 2:

Termo de guarda da revista de divulgação cultural 'De Repente', nº 144, de março de 2015, anexada ao processo.

Anexo 3:

- Folder de divulgação do II Encontro Nordestino de Cordel, realizado de 13 a 15 de fevereiro de 2013, em Brasília.

O pedido de Registro do Repente como Patrimônio Cultural do Brasil foi submetido à Câmara Técnica do Patrimônio Imaterial em sua 22ª reunião, realizada em 2 de abril de 2013, tendo sido aprovado por unanimidade, resultando na abertura do Processo nº 01450.000705/2013-14. A solicitação fora apresentada pela Associação dos Cantadores Repentistas e Escritores Populares do Distrito Federal e Entorno (Acrespo), fundada em 7 de setembro de 1988 e sediada em Brasília, em requerimento assinado por seu presidente, Donzílio Luiz de Oliveira. Consta do requerimento declarações de anuência à iniciativa da Acrespo assinadas por 8 (oito) repentistas. Cabe ressaltar a relevância desse abaixo-assinado considerando que todos são membros da diretoria ou integrantes de associações que reúnem poetas e cantadores de outros estados do Brasil, atestando o interesse e a adesão de uma base social mais ampla. São eles:

- Pedro Nonato da Costa, presidente da Fundação Nordestina de Cordel (Funcor), Teresina (PI);
- Geraldo Amâncio Pereira, repentista de Fortaleza (CE);
- Ivanildo Vila Nova, integrante da Associação de Repentistas e Poetas Nordestinos, Campina Grande (PB);

- Raimundo Borges de Almeida, presidente da Associação Cajazeirense dos Violeiros e Poetas Populares, Cajazeiras (PB);
- Josival Alves da Silva, presidente da Associação de Poetas Repentistas do Alto Norte Riograndense (Apraor);
- Edmilson Ferreira dos Santos, integrante da Associação de Cantadores de Campina Grande (PB) e da Associação de Poetas Populares, Teresina (PI);
- Antônio de Lisboa Filho, vice-presidente e secretário da Associação dos Poetas e Artistas Populares do Nordeste e da Federação das Associações dos Poetas Populares (FAPP); e
- Raimundo Nonato Sobrinho, integrante da Apraor, Pau dos Ferros (RN).

A Câmara Técnica considerou o pedido pertinente tendo em vista a continuidade histórica desta prática cultural até a atualidade e sua presença marcante no território nacional. Segundo o parecer emitido, este processo deveria ser articulado à instrução técnica do Registro da Literatura de Cordel, Processo nº 01450.008598/2010-20, analisado pela Câmara Técnica em sua 17ª reunião, realizada em 22 e 23 de novembro de 2010, pois que partilham um ambiente cultural semelhante.

Dando início à pesquisa documental para o inventário da Literatura de Cordel, o Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), em abril de 2012, reuniu, na Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ), instituições responsáveis pela manutenção e guarda de acervos de folhetos de cordel, com vistas a pleitear sua colaboração. Atenderam ao convite a Fundação Casa Rui Barbosa, a Fundação Biblioteca Nacional, a Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), o Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular da Universidade Federal da Paraíba (NUPPO/PB).

A reunião contou ainda com a presença dos etnomusicólogos Prof. Dr. Carlos Sandroni (Departamento de Música/UFPE), Prof. Dr. Edilberto Fonseca (Departamento de Produção Cultural/UFF/Rio das Ostras), Prof. Dr. Samuel Araújo e Prof. Dr. Vincenzo Cambria (Laboratório de Etnomusicologia/UFRJ), convidados a opinar sobre a presumida vinculação entre as duas práticas culturais. Considerando que a literatura de cordel é de base essencialmente oral, sendo com frequência lida em voz alta, declamada ou cantada, não é raro encontrar poetas que são também cantadores. Tendo em vista a eventual superposição das bases sociais das duas expressões culturais, era necessário refletir até que ponto e de que forma os dois processos estariam relacionados para fins de pesquisa e produção de conhecimento e se uma articulação entre eles poderia resultar em uma integração desses dois bens culturais. Chegou-se enfim à conclusão de que as duas

expressões eram distintas, muito embora fosse oportuno que as bases sociais fossem inventariadas paralelamente, seguindo orientação já emitida pela Câmara Técnica.

A partir de então, o Departamento de Patrimônio Imaterial, em cooperação com o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, deram início às ações relativas à instrução técnica do processo de Registro da Literatura de Cordel e do Repente. Esta é a razão pela qual a documentação reunida durante a instrução técnica do processo de Registro da Literatura de Cordel, realizada entre 2012 e 2017, inclui entrevistas, documentação e depoimentos provenientes de um universo mais amplo, que abrange poetas, declamadores, cantadores, repentistas, violeiros, emboladores, aboiadores e praticantes do improviso.

No que diz respeito especificamente à instrução técnica do processo de Registro do Repente, a produção de conhecimento enveredou por 3 vertentes.

Em uma primeira frente de trabalho, a pesquisa documental buscou mapear os acervos, fontes e documentos de referência que pudessem subsidiar a dimensão histórica do repente, tanto no que diz respeito à sua presença no Brasil quanto às matrizes que propiciaram uma criação poética peculiar.

Em uma segunda frente de trabalho, foram realizados 3 (três) grandes encontros de mobilização com o objetivo de apresentar aos detentores a política de Registro do Patrimônio Imaterial e assegurar sua colaboração em um processo que é, por definição, participativo e interativo.

Encontros de Mobilização

1. Brasília (DF)

O primeiro encontro ocorreu em Brasília, durante o III Encontro Nordestino de Cordel, organizado pela Associação de Cantadores Repentistas e Escritores Populares do DF e Entorno (Acrespo), nos dias 19, 20 e 21 de maio de 2015. O último dia desse encontro foi dedicado à apresentação dos processos de Registro da Literatura de Cordel e do Repente. Mônia Silvestrin (DPI) fez uma apresentação geral a respeito do conceito de patrimônio e de como é estruturada a política do patrimônio imaterial. Em seguida, apresentou um histórico do trâmite dos processos do Registro da Literatura de Cordel e do Repente. Rosilene Melo e João Miguel Sautchuk, coordenadores dos conteúdos das pesquisas sobre a literatura de cordel e o repente, respectivamente, apresentaram-se aos detentores e

colocaram-se à disposição para esclarecimentos, enfatizando que a realização de entrevistas e coleta de depoimentos seria uma etapa importante do trabalho. Buscou-se esclarecer tanto quanto possível as inúmeras dúvidas e os questionamentos por parte dos detentores, principalmente tendo em vista que o processo ainda estava em suas fases iniciais.

2. Rio de Janeiro (RJ)

O segundo Encontro de Mobilização foi realizado na cidade do Rio de Janeiro, em 16 e 17 de outubro de 2015, no Auditório do Museu da República, e contou com a presença de cordelistas e repentistas dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, tendo reunido mais de 50 participantes nos dois dias de evento.

A programação do Encontro previa esclarecer a política de Registro do Patrimônio Cultural, o processo de instrução técnica e a importância da colaboração dos próprios detentores. Foram apresentados os pesquisadores responsáveis pela pesquisa de campo em andamento, Rosilene Alves de Melo, João Miguel Sautchuk, e a pesquisadora Ana Carolina do Nascimento, que se dedicou à pesquisa etnográfica no estado do Rio de Janeiro e em São Paulo. Foi também apresentada, em linhas gerais, a estrutura de um plano de salvaguarda, que suscitou amplo debate e sugestões por parte dos detentores. Dentre os pontos levantados, podemos destacar demandas de divulgação do Cordel e do Repente, salientando a necessidade de atuação mais direta dos próprios cordelistas/repentistas e suas instituições e associações.

3. Crato (CE)

O Encontro ocorreu por ocasião do IV Seminário do Verso Popular da Academia de Cordelistas do Crato, nos dias 3 e 4 de dezembro de 2015, e as atividades foram realizadas no auditório do Sesc-Crato, que cedeu seu espaço para o evento. Alguns dos detentores que estiveram presentes nos encontros de Brasília e do Rio de Janeiro - Moreira de Acopiara, cordelista de São Paulo; Francisco de Assis, repentista de Brasília; e Gonçalo Ferreira, presidente da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, entre outros - foram convidados a participar, dadas as relações estreitas que eles mantêm com as associações e academias da região Nordeste.

A WEB Rádio Confiança, que transmitiu o evento ao vivo, trouxe para o debate questões levantadas pelos ouvintes que acompanhavam o evento, não só em São Paulo, Rio de Janeiro, Fortaleza, mas também em Iguatu, Maracanau, Quiterianópolis e Tauá no Ceará, Pombal (PB), Cochabamba (Bolívia) e Tóquio (Japão).

O encontro foi aberto pelos cantadores Jonas Bezerra e Francinaldo Oliveira, que apresentaram um mote de 7 sílabas intitulado “O Cordel e o Repente estão sendo registrados”. A seguir, apresentou-se a política de Registro do Iphan e a trajetória dos pedidos de Registro da Literatura de Cordel e do Repente. Os pesquisadores Rosilene Melo, João Miguel Sautchuk e Arievaldo Viana compartilharam o andamento das pesquisas sobre o Cordel e o Repente nessa etapa de instrução do Registro.

O segundo dia do encontro foi aberto com apresentações de cantoria, por Tião Simpatia, e declamação de cordéis, por Arievaldo Viana, Chico Pedrosa e Zé do Jati. A seguir, os técnicos das superintendências do Iphan na Paraíba, Ceará, Sergipe, Pernambuco, Alagoas e Rio de Janeiro, que estavam colaborando na instrução técnica desses processos, narraram as atividades em que estiveram envolvidos, os eventos, festivais, programas de rádio, feiras, cantorias e declamações nas localidades de seus estados.

A pesquisadora Ana Carolina Nascimento relatou as pesquisas no Rio de Janeiro e em São Paulo, dois importantes territórios na história do cordel e do repente no Brasil. A pesquisadora Andrea Betânia da Silva centrou-se nos depoimentos colhidos por ela junto a cordelistas e repentistas na Bahia em sua pesquisa sobre a poética, em especial sobre os festivais de cantoria e as tradições poéticas das comunidades ribeirinhas do rio São Francisco.

O evento encerrou-se com a apresentação da política de salvaguarda pelo Departamento do Patrimônio Imaterial do Iphan, quando então seguiu-se uma roda de conversa com intensa participação da plateia.

Por fim, em uma terceira frente de trabalho de campo, foram realizadas rodas de conversa com grupos de repentistas em diversas localidades, além de entrevistas e coleta de depoimentos e gravação de registros audiovisuais. Nessa fase de delineamento mais fino das práticas de repente e da literatura de cordel, as territorialidades de maior dinamismo de cada expressão em particular foram respeitadas com vistas a uma produção de conhecimento mais densa e a identificação de detentores de referência, assim como das formas específicas de circulação de cada expressão cultural.

Para tanto, a equipe de pesquisa da instrução técnica do processo do Repente passou a contar com a participação dos seguintes pesquisadores:

- Darllan Neves da Rocha, que cobriu o campo da cantoria em João Pessoa (PB) e Campina Grande (PB)
- Felipe Porfírio Silva, que se deteve na atuação das associações de repentistas como entidades representativas e investigou, particularmente, o campo da cantoria em Fortaleza (CE), Limoeiro do Norte (CE), Tabuleiro do Norte (CE), Caxias (MA), Timon (MA), Teresina (PI) e Pau dos Ferros (RN);
- Amalle Pereira, que enfocou a atuação das mulheres repentistas, sobretudo o surgimento de novas poetizas, e contribuiu com sistematização de dados etnográficos sobre o aboio em Serrita (PE) e União (PI);
- Wagner Chaves, que investigou acervos audiovisuais próprios de apologistas em Fortaleza (CE), Campina Grande (PB) e Recife (PE); e
- Gustavo Guimarães Elias e Taiana Martins, que contribuíram com relatório sobre a história do repente no Distrito Federal, a partir da pesquisa realizada em 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.

As pesquisas, reuniões de mobilização, rodas de conversa e coleta de depoimentos em Fortaleza, Limoeiro do Norte, Juazeiro do Norte, Morada Nova (CE), Brasília, Ceilândia e Taguatinga (DF), Tabira, 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), Rio de Janeiro (RJ) e São Paulo (SP) possibilitaram a participação dos cantadores na construção coletiva da descrição da prática cultural, de suas matrizes históricas e normativas, assim como do estado da arte na atualidade. Desse modo, foi possível contar também com a colaboração substantiva de entidades representativas dos repentistas.

O conjunto de depoimentos colhidos nos nove estados do Nordeste, no Rio de Janeiro, em São Paulo e Distrito Federal permitiu depreender os significados e valores investidos no repente pelos diversos poetas, cantadores, violeiros, apologistas e interessados envolvidos. O diálogo com os cantadores buscou compreender como conceituam seu fazer e saber, os processos de composição poética, bem como os dilemas que os desafiam, com vistas a identificar as estratégias adotadas na formação musical, na

criação poética, assim como nos mecanismos de divulgação e comercialização das obras, voltados para sustentar a produção, a circulação e a fruição desta expressão cultural.

A colaboração direta dos repentistas Antônio Lisboa e José Carlos do Pajeú na elaboração de estratégias de mobilização mais capilarizada ofereceu apoio fundamental em todas as etapas do processo. O mesmo repentista Antônio Lisboa, juntamente com o repentista Edmilson Ferreira, elaboraram uma classificação das modalidades de estrofe do repente, enquanto os etnomusicólogos Climério Oliveira Santos, Carlos Sandroni, Lucas Arruda de Moura contribuíram para as análises musicológicas.

O Inventário do Repente, realizado entre 2013 e 2017, detalhou as práticas envolvidas nessa forma de expressão, as peculiaridades da composição poética com relação à rima, à métrica e à oração, o acompanhamento musical das violas, os modos de formação do poeta, as formas de apresentação da cantoria, as estratégias de comercialização das obras e o esforço de profissionalização dos repentistas.

O Dossiê Descritivo, que sintetiza o conhecimento produzido sobre o Repente na instrução técnica do processo, foi elaborado pelo Prof. Dr. João Miguel Sautchuk, que supervisionou diretamente esse trabalho desde 2013.

Os vídeos documentários, que acompanham o Dossiê Descritivo, ‘Cante, poeta!’, de 72 minutos de duração, e ‘De repente, cantoria’, de 19 minutos de duração, foram produzidos com a colaboração e parceria do Laboratório de Imagem e Registro de Interações Sociais (IRIS) do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília (UnB).

Considerando que todos os requisitos para o Registro de um bem cultural como Patrimônio Cultural do Brasil estão devidamente presentes nesse processo, em conformidade com o Decreto nº 3551/2000 e a Resolução nº 001/2006, a solicitação do Registro está em condições de ser submetida à apreciação e à deliberação do Conselho Consultivo do Iphan.

Trata-se agora de apresentar os fatos que, em nosso entendimento, justificam o reconhecimento do Repente como Patrimônio Cultural do Brasil.

O Objeto de Registro

O Dossiê Descritivo aponta a existência de semelhanças significativas entre o repente nordestino e diversas outras tradições de verso improvisado 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 contraste, a oitava 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.

No contexto brasileiro, os improvisos cantados com acompanhamento musical podem ser encontrados também no calango, em Minas Gerais e no Rio de Janeiro; no partido-alto, no Rio de Janeiro; no cururu, em São Paulo, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul; no tambor de crioula, no Maranhão; no coco e na ciranda, em Pernambuco – para citar apenas alguns exemplos.

Apesar de incorporarem versos improvisados com acompanhamento musical, as diversas práticas culturais contêm especificidades e várias delas já foram registradas como Patrimônio Cultural do Brasil, inscritas no Livro de Registro das Formas de Expressão: Tambor de Crioula do Maranhão, em 2007; Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro e samba-enredo, em 2007; Maracatu de Baque Solto, em 2014. Por sua vez, Cocos do Nordeste e Ciranda do estado de Pernambuco encontram-se entre os bens em processo de registro.

No Tambor de Crioula do Maranhão, os versos curtos das toadas, de rimas improvisadas, são acompanhados por um coro de respostas, em que o improviso funciona como uma competição pelas melhores rimas. Um bom rimador é aquele que consegue musicar os versos sem sair do ritmo¹.

Já o samba de partido-alto é cantado em forma de desafio por dois ou mais “versadores” ou “partideiros” e se compõe de uma primeira parte coral (refrão ou “primeira”) e uma segunda parte com versos improvisados ou do repertório tradicional. Nas rodas de partido-alto, o caráter de desafio instaura um clima de competição baseada em provocações, jogos de linguagem e muita habilidade para encontrar soluções poéticas respeitando o ritmo e as rimas baseadas no refrão².

O cururu, especialmente em São Paulo, Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, está relacionado às devoções populares, podendo se apresentar como cantoria em forma de desafio ou como uma celebração marcada por trovas de louvação, toques de viola e dança em roda. O Modo de Fazer Viola de Cocho, instrumento que acompanha o cururu em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, foi inscrito no Livro dos Saberes, em 2005.

¹ Dossiê Iphan nº 15: Tambor de Crioula do Maranhão, Brasília: Iphan, 2016. p. 37.

² Dossiê Iphan nº 10: Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo. Brasília: Iphan, 2014. p. 43-44.

O calango, dançado e cantado, é prática encontrada principalmente no interior de São Paulo e de Minas Gerais, que também apresenta características de improviso e disputa entre os versadores. No calango cantado, o solista, sempre improvisador, verseja quadrinhas e o coro repete o refrão. Há também desafio, com versos improvisados ou decorados parcialmente sobre os temas preferidos de aventuras e proezas de animais. O instrumento mais comum do acompanhamento musical é a sanfona³.

Os instrumentos que fazem o acompanhamento musical dos versos improvisados variam em função da ambiência geral de sonoridade de cada forma de expressão, desde a viola na cantoria, o pandeiro e o ganzá na embolada, a viola de cocho no cururu, a sanfona no calango, por exemplo.

No texto paradigmático da Carta do Samba, aprovada no I Congresso do Samba, realizado em 1962, Edison Carneiro expõe a diversidade daquilo que se denomina genericamente samba e apresenta sua vinculação a diferentes territórios e contextos sociais.

No tambor de crioula do Maranhão, no tambor do Piauí, no bambelô do Rio Grande do Norte, no samba de roda da Bahia, no samba e no partido-alto da Guanabara, no jongo do Estado do Rio e de São Paulo, no batuque e no samba-lenço paulistas, no caxambu fluminense e mineiro, esta é a forma tradicional de expressão coreográfica daquilo que chamamos samba (Carneiro apud CNFCP, 2012, p. 29)⁴.

Edison Carneiro reconhece as raízes semelhantes nessa diversidade, sem deixar de observar as diferenças que constroem as peculiaridades. Em sua proposta de uma metodologia voltada para as pesquisas sobre o folclore, sublinha o papel dos contextos ambiental, social, cultural e econômico na transmissão e reprodução das práticas culturais que acabam por reconfigurar formas de expressão singulares.

Em moldes semelhantes, a denominação genérica de repente permeia a legislação que rege o exercício da profissão de cantadores, poetas e violeiros. Após continuados esforços e reivindicações por parte dos poetas populares, foi promulgada, em 14 de janeiro de 2010, a Lei nº 12.198, que dispõe sobre o exercício da profissão de Repentista, que

³ CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 1972. p. 228-229.

⁴ CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Carta do Samba. Texto de Edison Carneiro. Apresentação Claudia Marcia Ferreira e prefácio de Márcia Sant’Anna. Edição Comemorativa de 50 anos da carta aprovada no I Congresso Nacional do Samba. Rio de Janeiro: Iphan, CNFCP, 2012.

passa a integrar o quadro de atividades a que se refere o art. 577 da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943.

Em seu Art. 2º, a Lei define repentista como “aquele que utiliza o improviso rimado como meio de expressão artística cantada, falada ou escrita, compondo de imediato ou recolhendo composições de origem anônima ou da tradição popular”. Em virtude de tal definição, o Art. 3º reconhece como repentistas 1) cantadores e violeiros improvisadores; 2) emboladores e cantadores de coco; 3) poetas repentistas e os contadores de causos da cultura popular; e 4) escritores da Literatura de Cordel.

Nos termos dessa classificação panorâmica, considera-se uma variedade de práticas culturais como um único ofício, o que equivale a ponderar, acima de suas especificidades, tanto os elementos de linguagem oral e escrita que as unem quanto os valores, sentidos e significados compartilhados por seus praticantes e seus públicos. Nesse sentido, vale partir desse substrato para precisar peculiaridades e diferenciais.

O Dossiê Descritivo inaugura a conceituação do Repente sob a rubrica da poesia.

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.

A poesia popular foi objeto de estudos sistemáticos desde o final do século XIX, no âmbito do movimento folclórico brasileiro que se empenhou em reconhecer, valorizar e registrar as práticas culturais no Brasil, documentando, para além de folguedos, danças, músicas e celebrações, um conjunto de narrativas orais, cantorias e poesia popular.

As expressões culturais que se fundamentam na oralidade – narrativas cosmológicas, lendas, provérbios, jogos verbais, contos, cânticos e cantos – constituem competências da memória nas quais os grupos formadores da sociedade inscrevem seus saberes e suas visões de mundo.

A categoria poética contribui para a compreensão da arte do repente no Brasil como resultado de uma série de práticas culturais em que os cantos, os contos e suas variantes constituem as matrizes que engendraram um conjunto de expressões e manifestações culturais.

O Dossiê Descritivo detalha os vínculos históricos do repente com as narrativas orais e aponta que, na qualidade de poesia, encontra-se em estreita relação com outras poéticas vocais, como a embolada, o aboio, a glosa, a declamação e a literatura de cordel.

Ao dedicar um capítulo inteiro sobre essas formas de expressão na condição de bens associados, o Dossiê Descritivo esclarece que tal relação extrapola vínculos históricos e atravessa essas manifestações ainda na atualidade. Embora apresentem contornos demarcados e não se confundam, a transversalidade, atributo próprio da circularidade na dinâmica cultural, ocasiona o cultivo das habilidades do repente, da glosa, do aboio, do cordel, da declamação, em múltiplas mesclas, por vezes pelos mesmos atores sociais. Esse atravessamento se explicita em cordelistas que são reputados como excelentes glosadores, emboladores que declamam, repentistas que são aboiadores, e assim por diante.

Dentre as modalidades de desafios poéticos, a embolada, cantada dentro de certos cocos, designa estrofes improvisadas por uma dupla de cantadores, acompanhados pelo pandeiro e pelo ganzá. Os emboladores improvisam versos em estruturas métricas semelhantes àquelas praticadas na cantoria. A quebra da rima ou da métrica de um dos emboladores marca a vitória do oponente. A performance dos emboladores no improviso atesta o talento na versificação e angaria prestígio junto ao público.

A glosa refere-se ao improviso de estrofes a partir de motes, propostos pelo público ou por um parceiro em um desafio, sem acompanhamento musical. É apresentada como a menos formalizada das práticas poéticas aqui elencadas, na medida em que costuma ocorrer casualmente, sem hora nem lugar marcado, e, por isso, proporciona poucas oportunidades de documentação. A maior parte das glosas citadas pelos poetas foram testemunhadas por eles próprios ou por outros, embora haja, na literatura, menções a glosas realizadas desde o século XIX.

O Dossiê Descritivo aponta que, a partir da década de 90, os poetas no Pajeú, especialmente em Tabira, passaram a promover mesas de glosa em eventos públicos, previamente marcados e divulgados. Os glosadores convidados para o evento são cordelistas, declamadores e repentistas, em sua maioria vindos de municípios do Pajeú e do Cariri paraibano.

Na atualidade, as mesas de glosa atraem os ouvintes de cantoria, mas também um público diferenciado, atraído pelo universo da poesia oral, que abarca a declamação e a poesia de bancada.

Por sua vez, o aboio é uma manifestação poética na qual estrofes improvisadas e composições memorizadas são entremeadas por uma sonora, um canto sem palavras. Como o aboio é também o canto de trabalho do vaqueiro nordestino, a sonora, por si só, sem a versificação, compreende o aboio em seu sentido mais estrito, também denominado

“fala com o gado”. Nos encontros de aboiadores, em missas, cavalgadas e pegas de boi, com a presença de público, a sonora do aboio explicita a relação dessa poesia com o universo pastoril nordestino.

Um aboiador pode cantar sozinho, mas o mais comum é que se apresente em uma dupla com alternância no improviso das estrofes. Há poetas que atuam tanto como aboiadores quanto como violeiros e alguns repentistas se valem de melodias provenientes do aboio para improvisar versos.

O aboio de improviso compartilha com a cantoria de viola as regras poéticas de rima, métrica e oração, embora de maneira mais flexível do que a demandada do repente ou mesmo do cordel. A temática predominante do trabalho do vaqueiro e seu trato com o gado é também aproveitada na poesia nordestina em geral, no repente, na embolada, na declamação e no cordel.

Já a declamação constitui uma prática performática na qual a narrativa oral – conto, poesia, romance – é recitada ou cantada em voz alta, diante do público, e o poeta confere ritmo, cadência e gestualidade à apresentação. Na declamação, o poeta aciona recursos corporais e vocais para encenar o poema e lhe conferir teatralidade, ressaltando que o conjunto de tradições poéticas, orais e escritas, presentes no Brasil, inclui sua inscrição no corpo como um dos suportes da oralidade.

Finalmente, quanto à poesia de bancada, essa forma de composição poética já recebeu diversos nomes no Brasil: folheto, folhinha, livro de feira, romance, livreto de rua, poesia matuta, livro de histórias matutas, histórias de João Grillo, arrecifes, entre outros. A maioria dos poetas entrevistados citou folheto e romance como os nomes mais empregados para se referir à poesia de cordel e muitos admitiram que, em seus tempos de infância, os vendedores de folhetos e romances, conhecidos como folheteiros, não os penduravam em um cordão ou barbante, mas os carregavam em malas e os exibiam em bancas nas feiras. Daí a expressão “poesia de bancada” em referência aos folhetos impressos⁵.

Embora o repente apresente diferenças significativas em relação à literatura de cordel, notadamente o caráter de improvisação do repente e a forma literária do cordel, os poetas admitem a influência da cantoria no surgimento da literatura de cordel e reconhecem a proximidade entre essas duas formas de expressão. Essa proximidade,

⁵ Dossiê Iphan Literatura de Cordel, ainda não editado. Bem registrado no Livro de Registro das Formas de Expressão em 2018.

inclusive, levou alguns poetas a declararem que, quando o cantador obedece ao esquema de rima, métrica e oração que norteia a criação da poética do cordel, cabe até retirar a melodia porque é cordel ⁶.

Em que pese o atravessamento de variadas formas de expressão poético-musicais nas manifestações das culturas populares, tão bem delineadas no Dossiê Descritivo, a identificação do repente em suas particularidades é desenvolvida ao longo do argumento substanciado na instrução técnica do processo.

Desde o século XIX, o repente figura nas manifestações culturais do Nordeste e de outras regiões do país, tendo atraído a atenção de folcloristas brasileiros. Nos relatos de repentistas e ouvintes, consta que uma geração de cantadores nascida na Serra do Teixeira, sertão da Paraíba, protagonizou grandes duelos poéticos que se celebrizaram na memória do público. Esses testemunhos orais se nutrem de conversas, casos contados e recontados, declamação de estrofes famosas em cantorias, sedimentando uma memória coletiva que documenta figuras renomadas no repente, divulga e atesta desafios poéticos.

Desde as primeiras décadas do século XX, essa tradição oral se firmou na literatura quando folcloristas, intelectuais e pesquisadores acadêmicos se valeram de informações fornecidas por poetas e ouvintes que memorizavam e declamavam as estrofes. A partir da década de 70, os próprios repentistas e apologistas se dedicaram à publicação de antologias, contribuindo também para a produção de conhecimento sobre essa tradição. O número crescente de pesquisas sobre os aspectos históricos, sociológicos, antropológicos, musicológicos e artísticos desse bem testemunha o interesse por sua relevância dentre as expressões e manifestações das culturas populares brasileiras.

O Dossiê Descritivo toma como principal fonte histórica do repente a obra de pesquisa e memória Cantadores e poetas populares, de Francisco das Chagas Batista (1882-1930), poeta popular paraibano, nascido em Teixeira, editor e autor de romances de cordel, que apresenta as informações mais detalhadas e coesas sobre poetas mais antigos.

Francisco das Chagas Batista relata práticas do repente, da glosa e da poesia de bancada, na Paraíba e em Pernambuco, pelo menos desde o início do século XIX. Os

⁶ Segundo o poeta Marcus Lucenna, “o repente é o pai do cordel, o cordel é a forma literária do repente, entendeu? Todo cordelista não é obrigatoriamente repentista e nem todo repentista é obrigatoriamente cordelista, mas, quando um verso é bem feito, quando o cantador, o bom cantador canta metrificado, rimado e oracionado, pode gravar e publicar, que é cordel”, diz em entrevista concedida na instrução técnica do processo de registro em 2015.

registros mais antigos da história da cantoria nordestina remetem à Serra do Teixeira (PB). Há, porém, referências a repentistas em outras áreas naquele período. O próprio Batista menciona o repentista potiguar Manuel Cabeceira, nascido em 1845, que mudou-se para Bananeiras (PB). Estudos realizados por pesquisadores – Cascudo, Leonardo Mota, entre outros – mencionam o cantador Fabião das Queimadas (Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha), nascido em Lagoa dos Velhos (RN), em 1848; os 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.

Houve, ainda no século XIX, cantadores escravos. O potiguar Fabião das Queimadas (1848-1928), já citado, 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 quem veio a se casar. O paraibano Inácio da Catingueira, 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 no mercado da vila de Patos (PB), em 1870. Um de seus filhos, João Catingueira, tornou-se também cantador.

Os registros dos pesquisadores sobre mulheres cantando repente são mais escassos. Há algumas menções a Zefinha do Chambocão, no Ceará, e a duas repentistas paraibanas, Salvina e Chica Barrosa (Francisca Maria da Conceição), a partir de relatos recolhidos de cantorias e pelejas realizadas no Ceará e na Paraíba.

O Dossiê Descritivo chama atenção para a trajetória percorrida pelas mulheres para se afirmarem como cantadoras. Embora imersas em contextos de criação poética e produção de cantorias, não havia qualquer incentivo, principalmente por parte da família, à sua participação em eventos que se desenrolavam noite adentro e que exigiam frequentes deslocamentos pelo interior dos estados.

No entanto, somente as pesquisas acadêmicas mais recentes chegaram a problematizar a presença feminina em um campo de atuação marcadamente masculino. Embora hoje diversas mulheres atuem com regularidade, contribuindo com suas próprias visões de mundo e das desigualdades sociais, raras ainda são aquelas mais próximas de uma profissionalização nesse setor.

No século XX, a arte do repente difundiu-se e consolidou-se no nordeste brasileiro, segundo muitos depoimentos de cantadores nascidos na primeira metade do século, que relatam ter sido a cantoria a principal prática cultural coletiva em suas localidades de

origem. Os repentistas, em duplas ou sozinhos, percorriam longas distâncias e se ofereciam para cantar em fazendas, sítios e vilarejos. Eram bem recebidos e seus anfitriões convidavam os vizinhos para uma noitada de poesia, uma cantoria que se prolongava até o amanhecer. Os ouvintes faziam pedidos de temas, romances e modalidades, colocando dinheiro em uma bandeja para o pagamento dos artistas. Essa prática se difundiu pela Paraíba, Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte, Alagoas, Sergipe, Bahia, Piauí, Maranhão e Pará – territórios que concentravam o maior número de cantadores.

As primeiras gravações de repentistas no Nordeste foram realizadas, em 1938, pela Missão de Pesquisas Folclóricas, coordenada por Mário de Andrade. 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 e, novamente, em 1948, Ariano Suassuna promoveu, no Teatro Santa Isabel, no Recife, uma apresentação de repentistas vindos do sertão de Pernambuco. Por volta da mesma ocasião, Rogaciano Leite, repentista nascido em Itapetim (PE), posteriormente jornalista, organizou congressos de repentistas no Teatro José de Alencar, em Fortaleza, em 1947, e no mesmo Teatro Santa Isabel, em Recife, em 1949.

A realização destas apresentações em espaços culturais nobres em grandes cidades evidencia o empenho de intelectuais brasileiros no sentido de promover, documentar e valorizar as manifestações e expressões das culturas populares, derivando no Movimento Armorial, idealizado por Ariano Suassuna, na década de 70, com o objetivo de consolidar uma arte brasileira singular com base em raízes populares. Esse esforço coletivo conquistou a adesão de artistas plásticos, músicos, ceramistas e escritores, como Francisco Brennand, Gilvan Samico, Antônio Madureira, Guerra-Peixe e Antônio Nóbrega. A Literatura de Cordel, a xilogravura, o teatro de bonecos e, naturalmente, a cantoria de violas impulsionaram este movimento.

Como é demonstrado ao longo do Dossiê, na música erudita, compositores buscaram referências populares e encontraram no repente material para seus processos criativos. Nos anos 1970, o Quinteto Armorial inspirou-se em timbres, melodias e padrões harmônicos característicos do repente e recorreu a toadas de cantoria como motivos na composição de peças instrumentais.

Dentre as condições que possibilitaram a difusão e o registro das cantorias, descritas no Dossiê, pode-se citar a) a radiodifusão, no início do século XX, que promoveu a

presença de cantadores nos programas de rádio, ampliando o público e atingindo os grandes centros urbanos; b) o desenvolvimento da indústria fonográfica, que permitiu a gravação das grandes pejeas, que antes dependiam da memória de quem as tivesse presenciado; e c) a maior circulação dos jornais, que chegavam cada vez mais ao interior e publicavam glosas extraídas de desafios, pejeas e poemas.

O Dossiê Descritivo aponta o rádio como o principal responsável por uma virada significativa na história da cantoria, não apenas pela ampliação do público, mas também pelo enorme alcance da fama adquirida por aqueles cantadores ouvidos nos programas de rádio, que conquistavam assim um precioso capital simbólico no universo da cantoria.

Durante grande parte do século XX, a maioria dos repentistas vivia nas zonas rurais e se apresentava predominantemente para as plateias do interior. A partir da década de 50, muitos começaram a buscar maior acesso aos meios de comunicação e passaram a residir nas cidades, mas foi somente nas últimas décadas do século XX que esse movimento se consolidou, já engrossando o seu tradicional público rural com a adesão de um público mais urbano.

Além disso, ao longo do Dossiê Descritivo é desenvolvido o entendimento de que os poetas sempre adotaram estratégias para aproveitamento dos meios de comunicação os quais, na contemporaneidade, incorporam a circulação das composições poéticas por meio da internet, igualmente um ambiente de trocas de experiência, transmissão de saberes e sociabilidade.

Seja o repente entendido como gênero poético-musical, poética de improviso e/ou desafio poético, essa forma de expressão se assenta sobre normas e paradigmas formais bem explicitados. Os fundamentos da poética repentista são rima, métrica e oração, a mesma tríade que embasa a Literatura de Cordel. É importante recordar que a proximidade entre o repente e a literatura de cordel pode ser percebida pelo uso de regras comuns de versificação. A instituição de estruturas formais para os poemas permite desenvolver mais facilmente os versos, em um contexto de oralidade. Sem o apoio da escrita, os padrões de rima e métrica funcionam como um robusto suporte mnemônico para o andamento da cantoria.

A rima guarda estreita relação com a sonoridade das palavras. No repente, somente são aceitas rimas consoantes, ou seja, aquelas que ocorrem quando as palavras finais dos versos se conformam inteiramente no som, desde a vogal tônica até a última letra da palavra. Não são aceitas as rimas toantes, em que há conformidade de sons nas vogais

tônicas, mas apenas semelhança nas consoantes ou sons de finalização das palavras. As rimas toantes são consideradas erros graves em versificação, que comprometem a avaliação da atuação do cantador em um desafio.

A métrica leva igualmente em consideração a sonoridade das palavras, já que diz respeito à quantidade de sílabas poéticas em cada verso. A sílaba poética não equivale à sílaba gramatical, pois é contada apenas até a última sílaba tônica da palavra. Isso significa que as palavras paroxítonas e proparoxítonas, por exemplo, são pronunciadas ou cantadas como se as duas últimas, ou três últimas sílabas, respectivamente, formassem uma única sílaba.

A métrica constitui um dos principais elementos definidores da cadência rítmica da poesia. As melodias sobre as quais são improvisadas as estrofes se ancoram sempre nesse ritmo, dando segurança ao repentista para sua criação. O Dossiê Descritivo destaca que, ao longo do tempo, os cantadores elaboraram sofisticados arranjos na métrica, dando origem a diferentes modalidades de poemas. Cada modalidade se refere a estrofes com um determinado número de versos e de sílabas.

A quadra, composta por estrofes de quatro versos de sete sílabas, foi a estrutura predominante nos desafios até o século XIX. Conforme o Dossiê Descritivo, atribui-se a Silvino Pirauá (1848-1913), poeta paraibano, a adição de mais dois versos à quadra, formando a sextilha, possibilitando mais recursos narrativos ao poeta.

Ao longo do tempo, a sextilha, estrofes de 6 versos com 7 sílabas, se popularizou entre cantadores e poetas e tem sido uma das modalidades poéticas predominantes. É com ela que se iniciam as apresentações e as participações em festivais. Na forma mais comum, os versos ímpares são livres e os versos pares rimam entre si, mas é possível também que tanto os versos ímpares quanto os versos pares rimem entre si (ABCBDB ou ABABAB).

A modalidade de 7 linhas, estrofes de 7 versos com 7 linhas, o que acrescenta mais uma linha à sextilha, é uma das preferidas pelos repentistas no desenvolvimento de seus temas. O padrão de rimas obedece ao esquema ABCBDDDB.

A modalidade quadrão, estrofes de 8 versos de 7 sílabas, apresenta um esquema de rima mais complexo. Os três primeiros versos rimam entre si, o quarto rima com o oitavo, o quinto, o sexto e o sétimo rimam entre si (AAABEEEEB) ou, em outra versão, os três primeiros versos rimam entre si, o quarto e o quinto rimam com o oitavo, o sexto e o sétimo rimam entre si (AAABBEEEB).

Nas oitavas, o primeiro verso rima com o último da estrofe anterior, o segundo e terceiro entre si, o quarto com o oitavo, o quinto livre e o sexto rima com o sétimo (ABBCDEEC).

Nas décimas, estrofes de 10 versos com 7 sílabas, o primeiro, o quarto e o quinto versos rimam entre si; o segundo e o terceiro também; o sexto e o sétimo rimam com o décimo; o oitavo e o nono rimam entre si (ABBAACDDC).

A modalidade martelo agalopado, estrofes com 10 versos de 11 sílabas, e o galope à beira mar, estrofes com 10 versos de 11 sílabas em que o último verso acaba com a expressão “beira-mar”, estão também entre as estruturas métricas comuns ao repente e ao cordel.

O repente apresenta, porém, mais de 50 outras modalidades de poemas a partir de motes que, de tanto solicitados, acabaram se transformando em modalidades. “Bate em mim que eu quero ver”; “Eu sou melhor do que tu”; “No tempo de Pai Tomaz”; “Tudo eu sei ninguém me ensina”; “Adeus, até outro dia”; “Lua tem dó de mim”, entre outras, constituem regulares finalizações de poemas a partir de motes que caíram no agrado do público. O Dossiê Descritivo descreve a métrica e o esquema de rimas de dezenas dessas modalidades, sem necessariamente esgotar esse elenco que, segundo alguns repentistas, chega a 80 ou até mesmo 100 modalidades.

Finalizando a tríade que fundamenta a poética repentista, a oração, por sua vez, se refere à coerência da narrativa, a organização clara e compreensível da história a ser contada ou do tema a ser desenvolvido. Além de a composição poética precisar dispor de rima e métrica perfeitas, exige-se consistência no tema, o bom desenvolvimento de um argumento capaz de atrair e instigar a atenção do ouvinte.

Segundo o Dossiê Descritivo, os cantadores destacam a objetividade e clareza de sua linguagem como uma característica fundamental da cantoria. Em comparação a outros gêneros poéticos, os repentistas se orgulham dos padrões formais de sua poesia e, principalmente, da elaboração clara, direta e compreensível do conteúdo narrativo, que enuncia uma configuração de mundo e do cotidiano partilhada pelos artistas e pelo público.

Essa afinidade de valores, sentimentos e significados entre cantadores e ouvintes, que contribui para o diálogo poético nesse universo social, é exemplarmente atestada nas propostas de motes durante as apresentações, quando os cantadores são instados a

atenderem aos pedidos dos ouvintes, assim como nos eventuais pedidos de declamações de histórias e romances consagrados.

Na formação do cantador, com vistas ao domínio desse tripé fundamental – rima, métrica e oração –, o Dossiê Descritivo salienta que a rima pode ser aprendida, mediante instruções e descrições, por parte de cantadores mais experientes. O aprendizado da métrica, porém, não se faz de forma explicativa, mas precisa sim ser assimilada ou, literalmente, incorporada, na qualidade de sensação corporal.

É nesse sentido que grande parte dos repentistas acredita que o cantador usufrui do dom da poesia, especialmente quem nasce em uma família de poetas e priva do convívio de gerações que dão continuidade à poesia. Essa inclinação natural para a versificação, praticamente de berço, é assumida como dom, cuja contrapartida é a dedicação à arte da cantoria a título de retribuição.

A contraposição dos partidários do dom versus os defensores da oportunidade de aprendizado não isenta nenhum dos dois grupos da longa preparação e da persistência necessárias na formação de um poeta, que muito se deve ao convívio regular com outros poetas e à audição reiterada de cantadores consagrados, seja assistindo cantorias ao vivo, seja divulgadas pelos meios de comunicação ou em gravações.

Na contemporaneidade, as formas de transmissão incluem oficinas e minicursos oferecidos na rede escolar de ensino, muito embora a transmissão por convívio com outros cantadores nos espaços públicos de apresentações ainda seja a experiência mais fecunda, principalmente para os jovens que se iniciam na prática e buscam a orientação de cantadores mais versados.

O terceiro pilar, a oração, acentua as composições poéticas, nos moldes em que Walter Benjamin⁷ qualifica a narração como forma artesanal de comunicação, um conluio entre narrador e ouvinte que inclina a que a história seja ouvida e guardada. Se a marca da mão do narrador adere à narrativa como a marca da mão do oleiro adere à tigela de barro, o domínio da oração transforma um bom rimador e metrificador em um bom narrador, que convoca a adesão do ouvinte ao seu argumento.

O Dossiê Descritivo acentua que essa habilidade requer imensa prática e se ancora em conhecimentos cultivados pelo repentista, por meio de incessantes estudos, leituras e

⁷ BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

escutas que engendram um precioso repertório de rimas, fatos e personagens históricos ou míticos, ofícios, fauna e flora, e assim por diante, que funcionam como balizas de orientação na celeridade do improviso. Além disso, um repertório memorizado de poemas e canções também serve de suporte para o atendimento de ocasionais pedidos de ouvintes nas cantorias.

A participação direta do público – nos desafios, nos motes, nas declamações – faz parte de uma parcela da interatividade constituinte desta prática cultural. O repertório de temas – romances, cangaço, religiosidade, reminiscências, crítica social e histórias de gracejo – se consolidou no feedback por parte do público. Por esse motivo, a temática do repente aparentemente se afirma através de um viés preferencial, aliado a uma forma rigorosamente rimada e metrificada. Entretanto, trata-se muito mais de ressaltar a redundância como marca estilística, por meio da qual os paralelismos invocados passam a buscar novos significados. Os poemas transitam em meio às experiências sociais dos poetas e dos ouvintes, dada a capacidade de os versos rimados traduzirem interpretações sempre atualizadas do cotidiano e da vida social.

A faceta de peleja, por sua vez, elabora os conflitos com respaldo na ironia como figura de linguagem. A eficácia injuriosa das narrativas, que acentua a disputa, se funda na potência poética que admite duplos sentidos, sarcasmos e zombarias que não poderiam ser ordinariamente enunciados sem se converterem em insultos, a não ser na ritualização da performance.

Uma apresentação de repentistas é dividida em baiões, sequências em que as estrofes são cantadas alternadamente pelos poetas, mantendo 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 propõe temas e modalidades a serem desenvolvidos pela dupla.

O Dossiê Descritivo repara no difícil equilíbrio na parceria/disputa entre os poetas das duplas regulares e reconhecidas, quando cada poeta se ampara em seu parceiro para o desenvolvimento do tema e busca sobrepujá-lo em engenhosidade e inventividade.

O caráter de disputa oracional aciona e sanciona um *modus vivendi* de enfrentamento às adversidades e aos desafios da vida. Vale frisar que o desafio atravessa o repente em camadas diferenciadas, não apenas no conteúdo narrativo do embate. A própria proposta de um mote, seja ele apresentado na hora ao cantador ou engendrado no

decorrer da história das cantorias como modalidade, já constitui uma provocação, um desafio para que o cantador desenvolva um tema dentro de uma determinada métrica.

Algumas modalidades, inclusive, demandam que o primeiro verso de uma estrofe rime com o último verso da estrofe cantada pelo repentista anterior, numa verificação estrita da capacidade de improviso.

O resultado disso é uma agilidade na composição, uma engenhosidade na réplica, um expediente rítmico na execução da modalidade, que fascinam e comovem os ouvintes.

As formas de circulação dessa expressão cultural têm se diversificado e expandido ao longo do tempo. Conforme o Dossiê Descritivo, a cantoria de pé de parede foi a situação mais comum de apresentação, que acontecia em uma casa, em um terreiro de fazenda, bar ou restaurante, ou qualquer outro espaço que pudesse reunir uma plateia. Para pagar os cantadores, os ouvintes depositavam dinheiro sobre uma bandeja que ficava em frente à dupla.

É comum, hoje em dia, a cobrança de ingressos e pagamento de cachê previamente acertado com os artistas. A duração do evento também sofreu alterações. Diferentemente das cantorias que duravam a noite inteira, as apresentações agora costumam durar cerca de 4 horas.

Mesmo assim, a prática do pagamento depositado em uma bandeja ainda não foi abolida e gera controvérsias. Alguns alegam que a bandeja é resquício de práticas antigas, anteriores a qualquer esforço de profissionalização e que, como tal, deveriam ser descontinuadas. Outros não se mostram incomodados e aceitam a bandeja como testemunho da tradição, que nem por isso afeta uma atuação profissional.

A partir da década de 70, os festivais realizados em palcos de clubes e ginásios, até mesmo em praças públicas, se tornaram cada vez mais populares. Alguns, nem todos, são competitivos, nos quais as duplas de repentistas são avaliadas por uma comissão julgadora selecionada por sorteio na hora da competição.

Uma curta apresentação de uma dupla, a convite, em cerimônias públicas ou eventos institucionais, assim como gravações comerciais também constituem oportunidades de performance.

Registra-se também uma atuação de repentistas em praias ou em restaurantes, que vão de mesa em mesa, ou de grupo em grupo de frequentadores, oferecendo versos em troca de pagamento.

O Dossiê Descritivo aponta uma hierarquia interna, embora de limites fluidos, entre os cantadores, com base em prestígio e desempenho poético. Os cantadores de primeira, ou de elite, são aqueles que participam dos festivais de maior visibilidade, cantam em programas de rádio, gravam discos e são convidados a se apresentarem em várias regiões do país. Os cantadores de segunda, ou regionais, gozam de boa reputação em suas regiões, sem alcançar uma visibilidade de maior abrangência territorial. A terceira categoria inclui os repentistas amadores, de sítio e de praia. Essa última categoria tem sido alvo de polêmica entre os próprios cantadores. Muitos criticam a atuação junto a ouvintes que não a solicitaram, com versos um tanto repetitivos e quase sempre limitados a brincadeiras. Porém, há quem reconheça, nesse grupo, cantadores com boa capacidade para o improviso, participantes de cantorias de pé-de-parede, e que perderam seu público em virtude de processos migratórios, o que dificultou que se firmassem profissionalmente.

As instâncias da circulação e fruição poéticas articulam uma rede de poetas, cantadores, apologistas, produtores culturais, apresentadores de programas de rádio e televisão, pesquisadores, colecionadores e ouvintes. Para além dos próprios cantadores e dos organizadores desses eventos, sejam eles produtores culturais, empresários ou comerciantes, uma categoria de apoiadores merece destaque especial. Trata-se dos apologistas, frequentadores recorrentes das cantorias e que se distinguem do público em geral pelo grau de conhecimento, comprometimento e admiração pelas performances poético-musicais. Chegam a viajar para assistir e gravar as apresentações, colaboram na realização e na divulgação, apoiam financeiramente alguns artistas, patrocinam cantorias e festivais. São comerciantes, empresários ou servidores públicos, geralmente procedentes da zona rural ou de cidades interioranas, e conhecedores das estruturas formais da rima, métrica e oração. Lançam motes corretamente metrificadas e percebem qualquer erro na rima ou na métrica. O Dossiê Descritivo repara que o imperativo da dádiva também permeia a atuação dos apologistas, que oferecem recursos financeiros, integram associações representativas, colecionam gravações, apresentam temas a serem desenvolvidos, mantêm-se como público fiel, em retribuição ao fascínio e encantamento que o repente lhes desperta.

O papel desempenhado pelas entidades representativas dos detentores não pode ser subestimado. Na primeira metade do século XX, o repente se manteve nas regiões Norte e Nordeste do país, onde havia maior concentração de poetas, cantadores e público. O Dossiê Descritivo estabelece um panorama histórico da migração de trabalhadores

nordestinos desde as décadas de 40 e 50, que difundiu essa prática e formou núcleos de poetas, cantadores e violeiros nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e no Distrito Federal, por ocasião da construção de Brasília.

No contexto da fixação dos migrantes em outras regiões do país, tanto a literatura de cordel quanto a cantoria eram marginalizadas socialmente e a batalha por sua aceitação foi árdua. Os migrantes se concentravam em alguns bairros dos grandes centros urbanos, organizavam pelegas, emboladas e mesas de glosa, declamavam versos, comercializavam e recitavam folhetos em alguns espaços públicos. Apesar de uma forte repressão, quando violas e folhetos eram apreendidos, declamadores, cantadores e folheteiros eram presos, alguns espaços públicos se constituíram em territórios de referência para preservação de laços de sociabilidade, apresentações e transmissão de saberes, congregando grande número de cordelistas e repentistas.

A luta por aceitação e reconhecimento obteve resultados mais efetivos por meio de organização em entidades representativas de poetas, cantadores, repentistas, emboladores, voltadas para a mobilização coletiva dos migrantes com o intuito de proteger a prática da poesia e da cantoria em espaços públicos, assim como pela organização de festivais e apresentações nos meios de comunicação, especialmente em programas de rádio.

A partir dos anos 60 e 70, os esforços coletivos para reverter essa situação desfavorável se voltaram para a construção de uma imagem do repentista como artista profissional. A estratégia do reconhecimento oficial da profissão foi afinal bem-sucedida na primeira década do século XXI, por meio da Lei nº 12.198 de 14/01/2010, já citada, que dispõe sobre o exercício da profissão de Repentista.

O Dossiê Descritivo também se volta para o acompanhamento musical das violas e dedica um capítulo ao tema, focalizando a afinação, o tempo e a dicotomia tonalismo/modalismo.

Conforme o argumento desenvolvido, o termo afinação é usado tanto para definir a relação tonal entre as cordas, como para se referir à “altura” absoluta das mesmas, no sentido de diapasão. A “afinação”, no sentido dos intervalos relativos entre as cordas, se configura em diferentes padrões.

No caso das violas de cinco ordens amplamente usadas no sul da Europa desde o século XVII e 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, com grandes variações.

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, termo usado na literatura musicológica para as diferentes afinações de instrumentos de cordas, no sentido de “afinação diferente da usual”. Assim, os violeiros afirmam que suas violas estão afinadas em “cebolão”, “rio-abaixo”, “paraguaçu”, entre outras, todas elas afinações diferentes da “natural”. Porém, na cantoria de viola nordestina, a regra é o uso do padrão intervalar da afinação “natural”.

Já no que se refere à altura absoluta, existe variação para cima ou para baixo, em função das vozes dos cantadores, mais agudas ou mais graves. Na afinação das violas dos cantadores de vozes mais graves, o Lá “baixo” (em relação ao diapasão de 440 Hz) pode se transformar em Lá bemol, ou até em Sol. Para os de vozes mais agudas, o Lá “alto” (medido pelo mesmo diapasão) se transformaria em Lá sustenido, ou até em Si. A afinação seria então convertida 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.

O Dossiê Descritivo relata que, de um total de 23 gravações de cantoria de viola posteriores a 2005 que foram examinadas, em 14 delas as tonalidades (pitch) estavam em A440. As outras 9 estavam um pouco mais baixas, porém numa escala estreita de variação.

Entretanto, nas gravações mais antigas – desde as gravações da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, com várias modalidades de cantoria gravadas em Recife e em várias cidades do interior da Paraíba, até gravações de cantorias realizadas no final dos anos 60 em Recife – este padrão restrito de variação entre afinações se amplia consideravelmente. O Dossiê Descritivo sugere a possibilidade de que haja alguma distorção tonal por conta do envelhecimento dos fonogramas em más condições de preservação, embora fosse presumível que tal distorção se mantivesse relativamente uniforme, principalmente no caso das gravações da Missão de 1938, submetidas a condições semelhantes de preservação, mantendo as diferenças relativas de pitch.

Nesse sentido, a maior uniformização do pitch nas gravações do século XXI, quando comparadas com as anteriores a 1970, talvez se deva ao uso mais generalizado de afinadores eletrônicos, o que valeria ser confirmado por pesquisas posteriores, contrapondo gravações disponíveis para diferentes décadas.

Estas variações de altura absoluta afetam a afinação somente em sua relação com o canto, sem alterar a afinação intervalar entre as cordas, o que implicaria em modificação nas posições dos acordes na viola, afetando diretamente a atuação dos violeiros.

Quando as violas são tocadas nas partes sem canto, especialmente nas introduções dos baiões, os tempos musicais regulares são marcados de maneira clara, através de toques enérgicos e isócronos no registro grave das violas, seguidos de rebatimentos menos enérgicos na região aguda, deixando implícita uma noção de tempo. A viola marca na região grave o chamado “contratempo”, não o “tempo”. O rebatimento menos enérgico observado na região aguda é o que marcaria o “tempo”.

O canto ocorre sobre uma base rítmica estável, na qual a tendência seria a duração igual de cada sílaba. Porém, as sílabas finais de cada estrofe e, às vezes, também das finais de cada verso constituem uma exceção. As sílabas tônicas finais de cada estrofe são sempre alongadas e cantadas com vibrato, sobretudo nos segundos finais da entoação.

O Dossiê Descritivo aponta que, na transcrição da cantoria de viola, a articulação entre o tempo poético e o tempo musical constitui um dos maiores desafios, tendo em vista que a performance dos cantadores se afasta da tendência à duração igual das sílabas. A opção adotada foi transcrever como se todas as sílabas tivessem duração igual.

A dificuldade não é tanto representar graficamente os tempos marcados pelos toques das violas, mas sim as sílabas do canto. Estas costumam fluir em ritmo dobrado, duas sílabas a cada tempo, podendo ser representadas pela figura musical da colcheia.

Segundo o Dossiê Descritivo, essa relação entre o ritmo das sílabas poéticas e o tempo estabelecido pelas violas é especialmente clara nas modalidades baseadas em heptassílabos. Nos decassílabos, os versos são escandidos ora de duas em duas sílabas, ora de três em três, de maneira interpolada. No caso dos hendecassílabos – usados, por exemplo, na modalidade “galope à beira-mar” –, as sílabas são acentuadas de três em três, correspondendo cada grupo de três a um “tempo” da viola.

O fluxo rítmico da cantoria é determinado não apenas pelos tempos musicais do acompanhamento pela viola, mas também por hesitações, pausas e alongamentos do canto poético, cuja rítmica não é somente métrico-musical, mas também ligada ao desenvolvimento retórico do tema, ou seja, à oração. Muito embora os desvios da regularidade rítmica costumem ter função expressiva, o mais comum, na cantoria de viola, é que eles reflitam contingências da improvisação, como pausas para reflexão ou mudanças de rumo.

O Dossiê Descritivo adverte que, embora o repente seja cantado de improviso, isso não compromete as técnicas e normativas formais da criação poética. Durante os 20 ou 30 segundos em que um cantador canta sua estrofe, seu parceiro na dupla pensa em algo

para dizer. Alguns repentistas aproveitam esse intervalo para compor a estrofe inteira, outros focalizam apenas o desfecho, isto é, os dois últimos versos da estrofe, para manter a interlocução, criando o restante quase que simultaneamente ao canto.

A conformidade à base rítmica e a igualdade de duração entre as sílabas poéticas podem ser eventualmente desrespeitadas, sem demérito para o cantador, como observa o Dossiê Descritivo, porque não é isso o que mais importa.

Do mesmo modo, durante as introduções sem canto e as pausas entre um cantador e outro, a quantidade variável de tempos, que não obedecem a agrupamentos estáveis, demonstra a não dependência de esquemas fixos, como os compassos, mas sim da decisão do cantador de quando começar a cantar. O Dossiê Descritivo faz lembrar que essa ocorrência foi também relatada por Mário de Andrade em suas notas sobre o repente nordestino, tendo ele cunhado a expressão “compasso unário” como tentativa de solução para essa ocorrência, embora uma solução ainda não considerada inteiramente satisfatória.

Por fim, em uma discussão sobre a classificação da cantoria de viola como modal ou tonal, o Dossiê Descritivo salienta que as melodias de cantoria eventualmente apresentam contornos melódicos enquadrados nas notas de uma escala tonal maior ou menor, mas isso não é o mais comum. Embora o acompanhamento das violas use elementos de tonalismo, as improvisações poéticas cantadas não são propriamente tonais, pois que as principais modalidades do improviso poético não se ajustam à harmonização em acordes encadeados, traço distintivo da música tonal.

Considerando que a modalidade, como padrão métrico da poética repentista, tem a mesma raiz de modalismo, diversos pesquisadores da cantoria nordestina a têm categorizado como modal, já que não se classifica como tonal.

No entanto, apesar de apresentar pontos de contato com os “modos”, de longa história na música ocidental, a cantoria nordestina apresenta também pontos importantes de diferença em relação ao modalismo propriamente dito e o Dossiê Descritivo questiona um enquadramento indiscriminado na categoria modal. O termo “modalismo” é aplicado a sistemas dentro dos quais é possível alternar entre diversos “modos”. Na cantoria nordestina, porém, o que varia não é o “modo”, no sentido musical/escalar, mas a “modalidade”, que conjuga características poéticas e melódicas, denominada “toada” pelos cantadores.

Levanta-se, igualmente, uma crítica às abordagens modais da cantoria de viola, desde a década de 80, que partem da premissa de uma suposta associação da região

Nordeste brasileira aos arcaísmos relacionados à Idade Média europeia. O Dossiê Descritivo argumenta que as supostas origens medievais do repente nordestino – o trovadorismo provençal e ibérico e as influências mouras na Península Ibérica –, assim como os processos de difusão, reprodução e transformação das práticas poético-musicais, ao longo dos tempos e através de diferentes contextos, requerem investigação historiográfica mais detalhada.

Em suma, em função do conhecimento produzido durante a instrução do processo e desenvolvido ao longo do Dossiê Descritivo, podemos entender que o Repente não se reduz a características formais, temáticas e musicais, mas constitui, sim, um amplo complexo poético, estreitamente conectado a outras expressões culturais, cuja natureza interativa preserva, sobretudo, uma relação viva entre os próprios parceiros e com um público ouvinte, por meio de uma interlocução pronta e oportuna.

Os improvisos e diálogos poéticos são cantados e recitados nas casas, nos terreiros de fazendas, nas feiras, nas praças públicas ou em palcos e em festivais. São mantidos na memória ou gravados e transmitidos por programas de rádio ou por arquivos digitais, que são ouvidos repetidamente. O interesse e o fascínio que essa prática desperta se desdobrou em práticas de colecionamento, surgindo acervos institucionais e privados, de apologistas, colecionadores ou dos próprios cantadores, em diversas regiões do país.

Recomendações de salvaguarda

Conforme apontado no Dossiê Descritivo, as sugestões colhidas junto aos detentores citam especificamente provimento de recursos para preservação, catalogação e disponibilização de acervos públicos e privados, e multiplicação das oportunidades de apresentações e formação de mercado, maximizando o aproveitamento de meios de divulgação, difusão e promoção (rádio, TV, internet, espaços públicos, escolas). Percebe-se assim que as demandas de ações de salvaguarda em prol da continuidade e difusão desta forma de expressão incidem sobre o fortalecimento de suas bases fundamentais.

1. Manutenção dos vínculos com a interatividade fundante dessa forma de expressão, reforçando as oportunidades para apresentações e encontros que favoreçam a relação direta entre poetas e audiência, como nas feiras, mercados, bares, restaurantes e praças públicas, promovendo a formação de

público. Há demanda por estratégias de capacitação dos detentores para as dificuldades oferecidas pelos novos modos de interação social, para o domínio das novas tecnologias de comunicação, redes sociais e canais digitais.

2. Preservação da memória e da historiografia da prática cultural, por meio do apoio à manutenção de acervos institucionais e privados, que ensejem a produção de conhecimento e a sistematização de pesquisas sobre esse campo de estudos. Nessa mesma linha de fomento à documentação sobre o bem cultural, cabe a publicação de trabalhos acadêmicos ainda inéditos e a reedição de livros de referência já esgotados.
3. Fortalecimento do associativismo e da representação coletiva, com vistas a facilitar a interlocução com os poderes locais, a instituição de parcerias com secretarias municipais e estaduais e o estabelecimento de acordos com as redes de comunicação televisiva e fonográfica. Isso inclui proporcionar aos detentores capacitação para gestão de associações, para inscrição em editais, para elaboração e execução de projetos, para gestão de recursos de convênios e/ou patrocínios.

Por fim, demanda-se maior incentivo à participação feminina, que já se avoluma.

Proposição de Registro

À vista de todo o exposto,

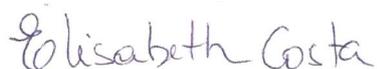
Por ser uma expressão cultural de longa continuidade histórica, em constante processo de atualização e dinamização;

Pelo desenvolvimento de formas de transmissão de saber que envolvem múltiplas dimensões para além do ensino formal;

Pela relevância da contribuição dessa forma de expressão à difusão de significados e valores da cultura brasileira;

Propomos que o reconhecimento do Repente como Patrimônio Cultural do Brasil se faça pela inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão, criado pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000.

Eis o parecer.



Elisabeth Costa

Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP/Iphan)

Rio de Janeiro, 21 de junho de 2021