

REPENTISTA OU REPETISTA?

Edmilson Ferreira dos Santos*
Beliza Áurea de Arruda Mello**

RESUMO: A cantoria de repente é uma atividade poético-musical essencialmente improvisada. Como manifestação oral contemporânea, tanto recebe influência da escrita, quanto frequentemente lança mão desse recurso para fins de aperfeiçoamento e memorização com vistas à *performance*. O ouvinte, coautor do texto poético, é um elemento essencial para o conjunto performático e também o principal agente de controle dos conteúdos exibidos. O texto elaborado previamente por alguns cantadores de repente, assim como a sua repetição, embora performatizado como se fosse de improviso, repercute negativamente quando essa prática é descoberta pelo ouvinte. Os dispositivos de gravação e as ferramentas de difusão figuram como os principais suportes de controle adotados e forçam os poetas populares que adotam essa estratégia de apresentação a repensarem a sua prática profissional. Este trabalho pretende investigar o que de fato é improviso e o que não é na *performance* dos cantadores de repente; como os ouvintes atuam no processo de coautoria, mas também de controle da atuação desses artistas; e de que modo os aparatos tecnológicos auxiliam ouvintes e repentistas nas suas atuações.

Palavras-chave: Cantoria de repente. Oralidade. Escrita. Ouvinte. Cantador de repente.

ABSTRACT: The *cantoria de repente* is a poetic-musical activity essentially improvised. As a contemporary oral manifestation, it also receives writing influence, and frequently uses this feature for improvement and memorization purposes aiming a good performance. The listener, co-author of the poetic text, is an essential element for the performative set and also the main control agent of the presented content. The text previously prepared by some *repente* singers, as well as its repetition, although presented as improvise, use to have a negative repercussion when this practice is discovered by the listener. The recording devices and marketing tools appear as the main control supports adopted and oblige the popular poets who use this presentation strategy to rethink their professional practice. This work intends to investigate what actually is improvised and what is not in the performance of *repente* singers; as listeners act in co-authoring process, but also controlling these artistic activities; and how the technological devices can help listeners and *repente* singers in their performances.

Keywords: *Cantoria de repente*. Orality. Writing. Listener. *Repente* singer.

Uma das inquietações que integram a curiosidade dos pesquisadores e ouvintes da cantoria de repente diz respeito à dúvida quanto à improvisação dos conteúdos apresentados. Maria Ignez Novais Ayala (1988), José Alves Sobrinho & Átila Almeida (1878), Otacílio Batista & Francisco

* Licenciado em letras pela Universidade Federal de Pernambuco, mestrando em linguística e práticas sociais pela Universidade Federal da Paraíba edmilsonrecife@gmail.com

** Professora na Universidade Federal da Paraíba, Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal da Paraíba beliza.aurea@gmail.com

Linhares (1976) e João Miguel Sautchuk (2009) são alguns dos autores que abordam essa temática e denunciam uma possível prática de elaboração prévia de textos poéticos apresentados como de improviso. Essas inquietações possibilitam a esse estudo uma série de questões pertinentes: será que tudo o que é cantado é realmente de improviso? O que há da escrita nessa atividade artística essencialmente oral? Haveria uma preparação prévia, já que algumas temáticas – o desafio, por exemplo – são previsíveis? O que é cantado numa apresentação seria repetido em outra, em local diferente, para outro público? Afinal, o universo da cantoria é composto por repentistas ou repetistas?

No âmbito das oralidades as respostas tendem a ser mais complexas do que sugerem as perguntas. Quando as questões versam acerca da cantoria de repente, e, mais especificamente, das nuances que envolvem os processos de composição, apresentação e recepção essa complexidade parece estender-se um pouco mais, dada a multiplicidade de opiniões, estratégias e egos que compõem o seu interior. Este estudo enfoca, principalmente, as estratégias de composição, considerando a influência da escrita na *performance* oral (ZUMTHOR, 1993, p. 265) dos repentistas; o que há de escrita prévia com vistas à performatização posterior; as implicações éticas dessa prática quase sempre detectada e nem sempre assumida pelos repentistas; e que desdobramentos essa elaboração antecipada provoca na apresentação e na recepção dos conteúdos poéticos em questão. O entendimento de *performance*, neste trabalho, segue o conceito desenvolvido por Paul Zumthor (1993, p. 295), para quem *performance* “é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida no momento”. E é nela em que “Locutor, destinatário(s), circunstâncias acham-se fisicamente confrontados, indiscutíveis (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

No intuito de aprofundar a investigação das questões elencadas acima, foram entrevistados – através de questionário – três repentistas de três estados do Nordeste e com idades profissionais diferentes, Raimundo Adriano (doravante RA), com 58 anos de profissão; Zé Ferreira (ZF), com 27; e o mais jovem, Nogueira Netto (NN), com 12. E mais uma entrevista – gravada em áudio – com um repentista estrangeiro, Jon Sarasua, um *bertsolari* basco, que canta repente há 34 anos. Além da diversidade geográfica e cronológica dos sujeitos que compõem o corpus – o que pode diversificar os pontos de vista – a busca de características comuns no que concerne à relação escrita/oralidade na atividade dos repentistas, tanto no Brasil, quanto no País Basco, amplia, consideravelmente, o horizonte dessa investigação.

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

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

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

Trata-se de uma manifestação da oralidade que utiliza a escrita com dois objetivos específicos: o rebuscamento poético e a memorização. Contudo, pode produzir efeito contrário ao pretendido. Ong (1998, p. 94) relata a afirmativa de Platão de que “a escrita destrói a memória”, ao enfraquecer a mente. Platão era contra a oralidade calorosa e interativa dos poetas, tanto que os expulsou da sua República. Outra consequência possível é a artificialidade da interpretação, pela supressão da característica mais marcante do repentista: a improvisação. Ao lançar mão do recurso da elaboração antecipada, o poeta apropria-se da aparência da cantoria de improviso em “uma prática que contraria o ideal do repente e é enganosa frente ao público” (SAUTCHUK, 2009, p. 149). Este autor dá ênfase ao par de nós que essa prática pode causar: “ela infere uma fraqueza no improviso poético e uma falta de confiança do poeta em seu próprio dom; e atribui ao artista marcas de desonestidade e traição frente aos colegas e ao público” (SAUTCHUK, 2009, p. 149).

Apesar da antecipação escrita, orientada por suas regras, é na oralidade prosódica que a produção poética dos repentistas materializa-se. Segundo Dolz e Schneuwly (2004, p. 155), “não se

pode pensar o oral como funcionamento da fala sem a prosódia, isto é, a entonação, a acentuação e o ritmo”. Quando esse conjunto é afetado por alguma razão o resultado da *performance* costuma não corresponder às expectativas. Para esses autores (2004, p. 158) “por razões socioculturais historicamente recuperáveis, as produções orais foram julgadas, no mais das vezes, na medida das normas (de excelência) da escrita padronizada”. Na atividade dos repentistas essa medida padrão da escrita constitui um dos critérios de avaliação técnica e popular, ou seja, a falta de “lisura” na linguagem pode ser questionada pelo público, chegando até mesmo a causar desclassificação em competição, caso o desvio da norma padrão implique desmétrica ou erro de rima. Não ferindo esses dois aspectos torna-se apenas motivo de crítica.

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

A questão do “cantar feito” tem estado na pauta das discussões dentro da categoria de repentistas (SAUTCHUK, 2009, p. 56). Uns defendem a ideia de “dar um show”, outros são a favor da autenticidade¹, até mesmo para justificar o próprio nome “repentista”. Para os pró-improviso, o texto pronto favorece apenas aos menos privilegiados poeticamente; lineariza demais todo mundo, esconde as particularidades, as diferenças, e isso tira o entusiasmo do ouvinte, torna a *performance* monótona. A coautoria fica prejudicada, pois as reações do ouvinte, as minúcias do ambiente, as novidades do momento da apresentação não são inseridas na criação poética. O texto torna a apresentação mais fixa e não incorpora novos elementos. Essa condição constitui-se uma quebra de regras, implicitamente instituídas na cantoria de repente, pois:

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

Por outro lado, os repentistas que defendem a utilização do material pronto alegam que isso garante a qualidade do conteúdo apresentado e elimina, em grande parte, o risco da falta de

¹ Entende-se por autenticidade, aqui, a improvisação.

inspiração, da queda de produção; é garantia de espetáculo com uma previsão de qualidade mais exata.

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

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

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

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

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

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

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

Embora não sendo um recurso publicamente aceito por repentistas e apologistas nessas três acepções, segundo Ayala todo cantador lança mão desse recurso em algum momento. Da Silva (2014, p. 378), ressalta que ao que tudo indica a prática do balaio na cantoria “sempre esteve presente, mesmo quando os cantadores eram apontados como poetas analfabetos”. Rougier (2006, p. 281) narra o comentário do repentista Antonio Lisboa acerca dessa artimanha: “os métodos para contornar a obrigação de improvisar (como Balaio, Rotina e outros para aprender de cor) são considerados como covardia porque eles podem tomar o parceiro de surpresa. O público não aceita esse tipo de coisa”². Por isso, há ouvintes que fazem busca através das gravações, confrontando-as para ver se esse ou aquele repentista repete alguma apresentação. Independentemente da qualidade poético-textual o trabalho repetido tende a ser mal visto pelos outros poetas e pelos ouvintes. O comentário resultante dessa constatação é de que determinado repentista conta com “o povo colocando segunda voz”, ironia usada para dizer que o artista repete as mesmas coisas várias vezes, a ponto de os ouvintes decorarem as poesias de tanto as ouvirem. Outro comentário negativo que advém dessa prática é o seguinte: “aquele galope” ou “aquele assunto” ou até mesmo “aquele baião/balaio de fulano eu conheço”³. O “aquele” referido nos comentários traz uma carga irônica que desqualifica a ideia de texto pronto para ser cantado.

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

² Texto original: *les procédés pour contourner l’obligation d’improviser (tels que balaio, rotina et autres vers appris par cœur) sont considérés comme une lâcheté (covardia) car ils prennent le répondant au dépourvu. L’auditoire n’accepte pas ce genre de choses.*

³ Comentários comuns entre ouvintes nos ambientes onde se realizam as cantorias de repente.

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

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

Muito depois de Manoel Bandeira e Domingos Fonseca, e um pouco antes da geração⁴ mais jovem de cantadores, mais precisamente nos anos 90 e início da década passada, a cantoria de repente foi dividida em dois grupos (Grupo A e Grupo B), e uma das estratégias do Grupo A, que impetrou o boicote ao Grupo B, era exatamente a difusão orquestrada da informação de que este era composto por repetistas, que só cantavam trabalho feito, que eram incapazes de improvisar. A realidade findou mostrando que tais rótulos e comentários eram caluniosos, mas esse fato mostra quão forte é esse tipo de argumento dentro e fora da categoria de repentistas, pois isso acaba criando divisão, também, entre os ouvintes.

Quando um ouvinte rotula os repentistas geralmente ilumina algumas características e atenua outras (LAKOFF, 1987, p. 266). Dependendo da preferência ou da rejeição com relação ao artista

⁴ Parece não haver um consenso entre os estudiosos acerca do tempo que separa uma geração da outra. Segundo o Dicionário Online de Português (DÍCIO), “Considera-se como período de tempo de cada geração humana cerca de 25 anos”. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/geracao/> >. Acesso em: 20 set. 2016.

referido, há comentários que elevam a poeticidade, a voz, a bagagem, a regularidade, a experiência e tantas outras características dos seus ídolos. Da mesma forma ocorrem referências desqualificadoras aludindo à falta de poesia, de conteúdo, alegando inexperiência, dificuldade vocal, visão de mundo limitada, falta de consciência do próprio nível profissional. São comuns frases como: canta bem, mas a voz não é boa; é bom repentista, mas tem pouco conteúdo; é gente boa, mas canta pouco; canta muito, mas é bruto; é poeta, mas é limitado; tem talento, mas não tem cultura; é um cantador excelente, mas é viciado em balaio.

Além das iluminações e atenuações recorrentes, ocorre, também com muita frequência, o que Freire (1996, p. 27) chama de “rede das contradições”, na qual testemunhos tornam-se inautênticos, perdem a eficácia quando trazem referências impregnadas de “conjunções ideológicas” (FREIRE, 1996, p. 28). Freire esclarece como a ideologia racista revela-se por meio da conjunção adversativa “mas”. Ilustrando com as personagens Madalena, negra; e Célia, loura e de olhos azuis, o autor exemplifica a postura racista de alguém que, perguntando se conhece Madalena, diz: “Conheço-a é negra mas é competente e decente.” O educador complementa ao afirmar: “jamais ouvi ninguém dizer que conhece Célia, que ela é loura, de olhos azuis, mas é competente e decente”. Referindo-se a Célia, a mesma conjunção seria um “não – senso”, pois sendo loura e de olhos azuis seria um disparate pensar que não seja competente e decente. Já no caso de Madalena, por ser negra, espera-se que nem seja competente nem decente. Ao reconhecer-se, porém, sua decência e sua competência a conjunção tornou-se indispensável. Portanto, a razão do enunciado “é ideológica e não gramatical.” (FREIRE, 1996, p. 28). É comum se ouvirem comentários com cargas ideológicas idênticas referentes a repentistas, como, por exemplo: é analfabeto, mas canta muito; é repentista, mas escreve bem; é apenas cantador, mas sustenta a família com cantoria; é cantador de viola, mas está fazendo faculdade; e tantas outras. Esses tipos de comentários não costumam incomodar a maioria dos repentistas, alguns até os fazem também. Há outras questões que costumam assumir a pauta da maioria das conversas e, por vezes, até entre ouvintes. A mais recorrente diz respeito à elaboração prévia do conteúdo a ser cantado.

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

1. *Você é contra ou a favor de “cantar feito”? Explique por que.*
2. *Em que situação lhe parece mais adequado cantar feito?*
3. *Onde a capacidade de improvisar pode fazer a diferença?*

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

Nas entrevistas realizadas, RA posiciona-se a favor de “cantar feito”, condicionando a sua defesa a determinadas situações, quando afirma: *Sou a favor de quem canta feito, dependendo de com quem e do ambiente*. A condição apontada por RA, restringindo a prática a determinadas situações, não ameniza a contundência da sua defesa, uma vez que a própria pergunta sugere um posicionamento contra ou a favor. NN, por outro lado, mostra-se enfaticamente representante dos contras à elaboração prévia do conteúdo poético, sendo este artifício admitido – como exceção cometida no começo da carreira –, mas condenado, ao mencionar que *o improviso é a marca registrada do cantador*. O jovem poeta ainda acrescenta a constatação de que *bons poetas que já cantaram noites quase inteiras no “balaio” apresentam insegurança e desconforto ao cantarem de improviso*. ZF não deixa claro se já cantou ou o quanto cantou trabalhos feitos, mas, assim como NN, aponta situações específicas de registro permanente, “gravações de CDs DVDs, programas de TV” entre outras, como justificativa para elaboração antecipada. Essas exceções consensuais apontam para o risco de uma tendência crescente da prática de apresentações previamente elaboradas, uma vez que a presença de equipamentos de gravação é algo cada vez mais comum nas cantorias, festivais, e apresentações temáticas⁵. Isso ocorre devido ao barateamento e a portabilidade desses dispositivos, o que possibilita o acesso da maioria das pessoas. Outro detalhe sobre o qual os entrevistados concordam são as possíveis consequências da elaboração prévia, sobretudo no que diz

⁵ São apresentações de repentistas realizadas em eventos os mais variados, em que a cantoria pode versar sobre o tema do evento ou simplesmente representar um atrativo cultural. O tempo de apresentação também varia mais nessa modalidade de *performance*.

respeito à repercussão negativa, caso o ouvinte descubra ou desconfie que algo não foi feito de improviso. Essa descoberta torna-se possível, seja através de gravações, seja por meio do acompanhamento do ouvinte a várias apresentações, quando se trata do tipo de repentista (ou repetista) descrito por NN: *vejo cantador repetindo “balaíos” em duas ou três gravações ou repetindo numa gravação e cantando num pé-de-parede, isso para mim é preguiça poética e mancha a profissão*. Equacionar riscos e benefícios da prática do “cantar feito” não parece uma tarefa simples, conforme depõe ZF: *não se nega o fato do “show”, mas tira do ouvinte sabedor a sensação produzida pelo improviso com raciocínio rápido*.

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

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

O repentista basco JS informa que o ato de cantar feito no país Basco é algo recorrente, porém condenado dentro e fora do universo *bertsolari*. Para ele, as pessoas que assistem a uma apresentação de um repentista, *o fazem esperando ouvir uma “performance” improvisada*. Também há, no país Basco, segundo JS, mecanismos de controle e repercussão negativa para aqueles de quem

se descobre elaboração prévia ou repetição. Os campeonatos nacionais, realizados a cada quatro anos, são um grande acontecimento e reúnem convidados internacionais para acompanharem a lisura do processo, além de cerca de quatorze mil ouvintes locais que ouvem atentamente.

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

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

para a falta de acesso. Portanto, a interferência do que se pode rotular como repetista é minoritária e a expressão que prevalece e mantém a atividade das cantorias de repente é a criatividade momentânea dos verdadeiros repentistas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Átila; SOBRINHO, José Alves. **Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada**. V. I. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba/Editora Universitária, 1978.

ARAÚJO, João Moura Barreto de. **Voz, viola e desafio**: experiências de repentistas e amantes da cantoria nordestina. (Dissertação de Mestrado). São Paulo, 2010.

AYALA, Maria Ignez Novais. **No arranco do grito**: aspectos da cantoria nordestina. São Paulo: Ática, 1988.

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

DA SILVA, Andréa Betânia. **Entre pés-de-parede e festivais**: rota(s) das poéticas orais na cantoria de improviso no Brasil. 801f. 2014. (Tese de Doutorado). Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos, Universidade Federal da Bahia; École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Salvador/ Nanterre, 2014.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**. Tradução de Enid Abreu Dobánszky. São Paulo: Papirus, 1998.

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

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

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

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

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

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

[Recebido: 20 out. 2016 – Aceito: 21 dez. 2016]