

A POESIA E O REPENTE NA OBRA DE LUCAS JOSÉ D'ALVARENGA

Gracinéa I. Oliveira*

RESUMO: Analisaram-se as relações entre os improvisos poéticos, de Lucas José d'Alvarenga, publicados no livro *Poezias*, em 1830 e o repente, duelo musical em que os participantes improvisam letra e música. Esta análise foi norteada pela teoria da melopoética (SCHER, 1992), aplicada aos estudos da crítica cultural (OLIVEIRA, 2001). No exame da relação entre os improvisos poéticos e o repente, levou-se em consideração o contexto sociocultural do final do século XVIII e início do século XIX no Brasil, período de muitas transformações artísticas, literárias e políticas que propiciou o surgimento e a consolidação de novas formas poéticas e musicais (TINHORÃO, 2010). Como resultado, verificou-se que essas duas expressões artísticas têm características estruturais comuns como, por exemplo, a presença do mote, o tipo de verso empregado, o uso da décima e a produção em um contexto que envolve performance e música. Além disso, percebeu-se que há indícios de que o desenvolvimento do repente no Brasil pode ter suas origens também em composições de poetas vinculados à cultura letrada do fim do século XVIII ao início do século XIX.

Palavras-chave: Poesia brasileira. Repente. Improvisos. Lucas José d'Alvarenga. Século XIX.

ABSTRACT: Were analyzed the relations between the poetic improvisations by Lucas José d'Alvarenga, published in the book *Poezias (Poetry)*, in 1830 and the *repente*, musical duel in which the participants improvised lyrics and music. This analysis was guided by the theory of melopoetics (SCHER, 1992), applied to the studies of cultural criticism (OLIVEIRA, 2001). In examining the relationship between *repente* and poetic improvisations, the sociocultural context of the late eighteenth and early nineteenth century was taken into account in Brazil, a period of many artistic, literary and political transformations that led to the emergence and the consolidation of new poetic and musical forms (TINHORÃO, 2010). As a result, these two artistic expressions have been found to have common structural features such as the presence of the motto, the type of verse employed, the use of the tenth, and the production in a context involving performance and music. In addition, it has been noticed that there are indications that the development of the *repente* in Brazil can have its origins also in compositions of poets linked to the literate culture of the late eighteenth century to the beginning of the nineteenth century.

Keywords: Brazilian poetry. *Repente*. Improvisation. Lucas José d'Alvarenga. Nineteenth century.

Introdução

Lucas José d'Alvarenga foi um romancista, memorialista, poeta e repentista brasileiro. Nasceu em Sabará, Minas Gerais, em 1768. Formado em Leis na Universidade de Coimbra, Portugal, foi governador de Macau entre 1809 e 1810, possessão portuguesa na Ásia. Retornou ao Brasil em 1817, estabelecendo-se no Rio de Janeiro, onde faleceu em 1831. Sua obra é composta de três livros de memórias, nos quais destaca sua atuação na Ásia; de uma novela - *Statira, e Zoroastes* (1826), primeira do gênero publicada no Brasil e considerada, por Oliveira (2016), um

* Professora e Coordenadora do curso de Letras da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas de Belo Horizonte – FACISABH, doutora pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. E-mail: gracineaoliveira@hotmail.com

texto-chave para o entendimento da gênese do romance em terras brasileiras. Além desses textos em prosa, escreveu *Poezias* (1830), composto de poemas dos mais diversos gêneros: cantigas, ditirambo, epigramas, improvisos, madrigais, sonetos, vilancetes e outros (OLIVEIRA, 2016). Os poemas desse livro foram criados no decorrer da vida do poeta, em um período considerado crucial para a formação da literatura brasileira: final do século XVIII e início do século XIX (CANDIDO, 2000). Além disso, nota-se, na leitura dessa obra, que há um estreito vínculo entre muitos poemas e a música, fato que motivou e que justifica esta análise.

Há muitos estudos sobre a relação entre literatura e música nesse período no Brasil, mas a maioria concentra-se na influência da música italiana (árias e cantatas) na poesia, sobretudo nas de Silva Alvarenga e nas de Domingos Caldas Barbosa (CANDIDO, 2000). Dos poucos que abordam a inter-relação entre “as primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil (modinhas e lundus)” (LIMA, 2005, p. 46), o repente e a poesia erudita da época, pode-se citar o de Silva Júnior (2005), que analisou a produção poético-musical dos poetas românticos da terceira geração. Analisar o diálogo entre essas artes é uma oportunidade para melhor compreender a gênese da música popular e da poesia no Brasil, incluindo a apropriação dessas manifestações artísticas por diversas classes sociais, fato ainda pouco compreendido.

Supõe-se que o livro *Poezias* de Lucas José d’Alvarenga apresente elementos que podem ajudar a compreender o intercâmbio entre essas artes e suas mobilidades sociais. Muitos de seus poemas foram, ao longo do tempo, incorporados a coletâneas de modinhas (SILVA, 1878), de hinos, canções e lundus (SILVA, 1878). Não se sabe se o poeta os compôs para a música ou, se depois de terem sido compostos, foram adaptados à pauta musical, mas vários foram feitos em disputas poéticas em saraus musicais, como ele mesmo afirma. Sendo esse autor repentista (SILVA, 2001) e poeta, presume-se que seus improvisos poéticos tenham elementos híbridos que podem ajudar a entender a relação entre esses dois campos artísticos: poesia e repente.

Para se entender esses elementos, esta análise foi norteada pelo conceito de Melopoética de Scher (1992), que segmenta os estudos da relação entre estas duas artes – música e poesia – em três categorias: “music and literature, literature in music, and music in literature” (SCHER, 2004, p. 175), sendo a primeira, a categoria na qual se encaixa o repente. Além disso, pode-se dividir a Melopoética em dois campos complementares: o primeiro é formal e apoia-se em noções teóricas, críticas e metodológicas subjacentes às especificidades da literatura e da música e o segundo é cultural (OLIVEIRA, 2002):

1) The formalist school, which concerns itself with intrinsic relationships within the work and correlation between text and music in terms of structure, form, rhythmic and metrical patterns and phrases [...]; 2) the historicist approach, which concerns the study of art works as products of, and influences upon, the environment in which they were produced [...].¹ (WHITE, 1992, p. 290)

Embora o foco desta pesquisa seja a análise das relações entre a estrutura do repente e a dos improvisos poéticos de Lucas José d’Alvarenga, o contexto sócio-histórico também será considerado para melhor se compreender essa relação, considerando-se que “The relationship between music and words is perhaps the most complex and multifaceted of the various connections among the arts”² (GRIM; WORCESTER, 1999, p. 238). Além disso, para Scher (1992), essas duas formas de análise não são excludentes, mas complementares.

1 O repente

2.1 Conceito e contextualização

O repente, atualmente, faz parte do desafio de cantadores, “comum entre violeiros do Nordeste brasileiro” (DOURADOS, 2004, p. 106). Sendo assim, para melhor entendê-lo é necessário, primeiramente, contextualizar o universo músico-poético do qual ele faz parte: a cantoria ou o desafio. Trata-se de uma “Disputa poética, cantada, parte de improviso e parte decorada, entre os cantadores” e o “Repente é a resposta inesperada e feliz, aturdindo a improvisação do adversário” durante a batalha do desafio (CÂMARA CASCUDO, 2012, p. 60; 611). Já para Sautchuk (2009), o repente é o mesmo que cantoria e, conseqüentemente, desafio. Foi essa concepção que norteou esta análise.

De origem controversa, a maioria dos estudiosos, como Câmara Cascudo (2002, p. 260), vincula sua gênese ao “canto amebou dos pastores gregos”. Entretanto, há outros que discordam dessa posição e o vinculam ao canto árabe (MONTEIRO, 2004; SOLER, 1978, etc.). Apesar disso, os pesquisadores são unânimes em admitir que o desafio de cantadores, do qual o repente faz parte

¹ 1) A escola formalista, no que concerne a seu trabalho com as intrínsecas relações e correlações entre texto e música, em termos de estrutura, forma, ritmo e métrica nas frases [...] 2) a abordagem historicista, que diz respeito ao estudo das obras de arte como produtos e influências sobre o ambiente em que foram produzidas (Tradução nossa).

² A relação entre música e literatura é talvez a mais complexa e multifacetada das várias conexões entre as artes. (Tradução nossa).

atualmente, foi introduzido no Brasil pelos colonos portugueses. Mesmo assim, Monteiro (2004) afirma que só foram encontrados registros ou referências ao desafio e, conseqüentemente, ao repente no século XIX. Câmara Cascudo (2012), por exemplo, chama a atenção para o fato de ele aparecer como divertimento típico de portugueses, no romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio Almeida, publicado, pela primeira vez, em 1852. Anterior a isso, na segunda edição do dicionário de Moraes Silva, em 1813, repente é definido como “[...] glosar, poetar de repente, sem estudo, ou reflexão notável prévia” (SILVA, 1813, v. 2, p. 60).

Entretanto, Joaquim Norberto de Sousa e Silva, em artigo publicado na *Revista Niterói*, no ano de 1862, diferencia o repente do fazer versos de improviso:

Em todos os séculos de sua curta existência tem possuído o Brasil seus poetas repentistas de grande merecimento e não pequena nomeada, que unindo a prenda do improviso à graça do canto, e o canto ao som de seus bandolins, souberam tornar-se ainda mais agradáveis à sociedade. As vilas do Brasil se ufanam de possuí-los e as cidades do reino metropolitano os acatavam com a maior benevolência como os melhores bem-vindos deste mundo aos amáveis anfitriões. Gregório de Matos, Loureço Ribeiro, Domingos Caldas Barbosa e Lucas José de Alvarenga, não obstante as suas altas profissões, se entregaram a este entretenimento com grande aplauso e gosto das pessoas que se ajuntavam para ouvi-los. Outros foram, apenas, dotados do talento de improvisar, e como tais cabe honroso lugar a José de Santa Rita Durão, a José Basílio da Gama [...]. (SILVA, 2001, p. 306)³

Como se vê, repentista era a pessoa que improvisava e cantava versos ao som dos bandolins, já o improvisador apenas os fazia de improviso. A diferença entre essa definição para a da atualidade está no instrumento de acompanhamento, que mudou do bandolim para a viola ou violão.

Em relação a Lucas José d’Alvarenga, percebe-se que ele estava na primeira categoria – era um repentista. Isso, com certeza, está associado à sua formação, já que a aprendizagem da música, tanto instrumental, quanto vocal, e da dança começou ainda em sua infância. Conforme ele mesmo informa em suas *Memórias*, a partir da idade de seis anos, teve mestres particulares que lhe ensinaram essas artes (ALVARENGA, 1830a). Apesar de afirmar que, após se formar em Leis em Coimbra, tenha deixado de tocar, cantar e dançar – “Logo que me formei, e cheio de saudades deixei a Cidade de Coimbra, onde nas aprazíveis margens do Mondêgo deixei também, [e para sempre] entre as Musas, e as Graças, com a minha Lyra as minhas prendas de improvisar, tocar, e

³A edição consultada foi a de 2001, organizada pelos professores José Américo Miranda e Cecília Boechat, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

cantar &c.”⁴ (ALVARENGA, 1830a, p. 42), sabe-se que ele continuou a exercitar essas “prendas” após esse período, como descrito em um de seus livros, publicado três anos antes de sua morte, em que rebate a uma crítica de um contemporâneo seu, que o censura pelo ócio e pela dedicação a essas artes.

Mas registros de ocorrência de repente não constam apenas no século XIX. Em suas memórias, Lucas José d’Alvarenga relata um desafio havido no século XVIII, entre ele e algumas pessoas importantes da então Capitania de Minas Gerais:

Em fim para poder dar agora [como em miniatura] huma bem resumida idea dos meus sentimento já naquelle tempo; eu vou transcrever a glosa, que fiz de improviso á huma colchêa, que se deo em huma Companhia das principaes da terra; e que apezar desta ser glosada naquella noite por algumas pessoas de bom gosto, e de muito maior idade, do que a minha, entre ellas o Ouvidor José Caetano Cezar Manitti, que tinha hum gosto particular para a poesia, e queria nisso rivalisar [mas de balde] com o infeliz Ouvidor Gonzaga, [Author da Marília de Dirceu] foi comtudo esta glosa a unica, de que se pedio por duas vezes a repetição; e que o mesmo Ouvidor por fim, e algumas pessoas mais até me pedirão, que escrevesse; e que por isso mesmo, e porque depois disso a tenho repetido algumas vezes, me ficou até hoje na memoria. (ALVARENGA, 1830a , p. 41)

É bom lembrar que crotchet, além de significar, na notação musical, “figura rítmica que corresponde a um oitavos de uma SEMIBREVE, um quarto de uma MÍNIMA e metade de uma SEMÍNIMA” (DOURADOS, 2004, p. 86), significa também, na literatura popular brasileira, uma sextilha: “Estrofe de seis versos de sete sílabas, com o segundo, o quarto e o sexto rimados; versos de seis pés, colcheia, repente” (FERREIRA, 2009). Na verdade, trata-se de outro nome para o repente.

Em relação à época do ocorrido, deduz-se que esses episódios sejam do século XVIII, visto que, nessa parte de suas Memórias, Alvarenga (1830a) estava contando fatos ocorridos na sua juventude, e as pessoas que aparecem citadas são personalidades conhecidas, que viveram em Minas na segunda metade desse século: o poeta e desembargador Tomás Antônio Gonzaga, degredado para África em 1792, por envolvimento na Inconfidência Mineira e o desembargador José Caetano César Manitti, que era Ouvidor e Corregedor da comarca de Sabará nesse período. Isso mostra que o repente, nessa época, ocorria em casas de famílias tradicionais – “principaes da terra”. Essa informação é importante para se entender a gênese e a disseminação dessa arte no

⁴ A citação, por ser direta, obedece fielmente a grafia da época, assim como as demais feitas de textos de outras épocas.

Brasil, já que os poucos registros históricos mais antigos que existem vinculam-no, como visto anteriormente, a divertimentos típicos de portugueses no Rio de Janeiro. Entretanto é possível questionar essa restrição, já que essas fontes indicam que o desafio estivesse disseminado também em Minas Gerais em época anterior.

Outra diferença é o caráter popular e regional do repente hoje, cuja maior expressão ocorre no Nordeste brasileiro, sendo a maioria dos cantadores de origem camponesa (SAUTCHUK, 2009) e alguns analfabetos. Entretanto, pelo exposto, percebe-se que, nos séculos XVIII e XIX, muitas pessoas de origem citadina e com forte formação erudita, como Lucas José d’Alvarenga, praticavam-no. Mas isso não quer dizer que indivíduos de outras camadas sociais e com níveis de escolarização baixíssimos não o tenham praticado antes do século XIX, apenas que estes não foram registrados pela história ou que os registros se perderam.

2.2 O improviso poético no repente

O elemento principal na tradição do repente é o improviso poético. Este é o traço distintivo do cantador e condição para que a performance⁵ ocorra. Por isso, o improviso de letras e de música “sobre formas métricas predeterminadas e frequentemente estruturadas sobre um único ACORDE” (DOURADOS, 2004, p. 106) é sua característica. Para Sautchuk (2009, p. 22), o repente tem uma forma clássica ou tradicional de apresentação “em que dois cantadores cantam versos em diálogo um com o outro e atendem aos pedidos da plateia”. Os versos são cantados em uma sequência de estrofes “compostas e enunciadas alternadamente pelos dois cantadores dentro da mesma modalidade poética (sextilha, décimas com versos de sete ou de dez sílabas etc.), do mesmo assunto e cantadas na mesma melodia” (SAUTCHUK, 2009, p. 22).

O improviso poético é caracterizado pelo fato de o “[...] tempo da composição [ser] o tempo da performance” (SAUTCHUK, 2009, p. 63). Por isso, o que notabiliza o repentista é a resposta rápida ao que o parceiro canta e aos incidentes no ambiente da cantoria. É importante ressaltar que “Mais que uma composição no ato, no momento, no curso da apresentação, o improviso é uma interação, um jogo de intervenção e resposta ao ato, ao momento, ao curso da apresentação”

⁵ Performance é entendida como “ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 1997, p. 33).

(SAUTCHUK, 2009, p. 65). Tanto os cantadores, quanto os ouvintes, valorizam o resultado dos improvisos, “a estrofe acabada, que pode então ser memorizada e declamada em outros contextos ou registrada em uma antologia” (SAUTCHUK, 2009, p.65), fato que Lucas José d’Alvarenga praticava, já que registrou em suas memórias e, sobretudo, em seu livro *Poezias*, o resultado de seus improvisos. Como se vê, mais do que fazer versos de improvisação, o que caracteriza o improviso é o diálogo com a situação inesperada proposta no momento da composição. Tanto é que em alguns poemas de sua autoria, esse poeta informa, em nota de rodapé, o contexto em que foi produzido.

É importante ressaltar que, apesar do nome – improviso –, este não surge do nada, já que o ritmo incorporado à poesia, as temáticas recorrentes, as associações gravadas de rimas e de ideias são recursos usados pelos cantadores na hora de produzir os repentes (SAUTCHUK, 2009).

Em relação aos tipos poéticos utilizados, tomou-se como modelo a forma tradicional usada no Nordeste brasileiro. Nesse, chama-se baião à sequência de estrofes da mesma modalidade poética utilizada na performance. O termo poema designa as composições feitas de acordo com as regras do repente. Parte delas é cantada em toada própria e acompanhada ao baião-de-violão, com acordes de lá e ré maiores; a outra é de poemas para declamação. Na concepção dos cantadores, sua poesia se baseia em três fundamentos: métrica, rima e oração. Esta última é entendida como a coerência entre o improviso e o assunto iniciado por um dos poetas ou solicitado pela plateia. A rima deve ser consoante, já a métrica está diretamente relacionada ao ritmo do poema, sendo do tipo silábico acentual, em que há alternâncias entre sílabas fortes e sílabas fracas (SAUTCHUK, 2009).

Em relação aos tipos de estrofes utilizadas, a principal é a sextilha, que é composta de versos de sete sílabas e deve sempre iniciar uma cantoria. Em seguida, vêm as décimas, que podem ser de 7, 10 ou 11 sílabas métricas. As primeiras são chamadas de Mote em 7 sílabas. Os motes são pedidos aos cantadores e determinam tanto o assunto, quanto as rimas finais. Geralmente é uma frase poética, de dois versos, com a qual o cantador deve concluir suas estrofes. Já a glosa é o improviso poético declamado sem canto ou acompanhamento musical (SAUTCHUK, 2009).

Embora os cantadores não se vejam como músicos, mas, sim, como poetas, “a música na cantoria é, ao mesmo tempo, secundária e fundamental, acessória e indispensável” (SAUTCHUK, 2009, p. 34). Entretanto como não se localizou nenhuma referência aos aspectos técnicos da música

que fazia parte dos repentes na época em que viveu e compôs Lucas José d'Alvarenga, a não ser o fato de o instrumento utilizado ser o bandolim, esses aspectos não serão descritos nesta análise.

3 O repente nos improvisos poéticos de Lucas José D'Alvarenga

Alvarenga (1830), embasado em Horácio, afirma que a finalidade da poesia é educar deleitando. Considerando-se agraciado com o dom do improviso, que teria afinado com os estudos, julga que a poesia é resultado de dois fatores: dom divino e leitura de bons autores, escolhidos para modelos. Além da poesia, afirma que a educação para a música e para a dança, recebida na infância, colaboraram para sua interação nos ciclos sociais da elite colonial e do recente império, pessoas que, nas horas de lazer, entretinham-se com música, dança e improvisos poéticos (ALVARENGA, 1828). De memória prodigiosa, resolveu, para agradar a uma pessoa querida, publicar em um livro os versos que trazia, a maioria, decorados.

No primeiro volume de seu livro de poesias foram publicados sessenta e um poemas. Desses, dezessete são improvisos, sendo onze em quadras, quatro em décimas, um em forma de ditirambo e outro em forma de soneto. Este último é intitulado “Nam posso bem dizer-te o que padeço” e foi feito em 1804, na casa de uma senhora no Rio de Janeiro. De acordo com Alvarenga (1830), antes de cantar uma modinha, essa Senhora deu-lhe esse mote para glosar, o que ele fez assim que acabou a “cantoria” dela. Na análise, excluíram-se essas duas formas – soneto e ditirambo – por elas obedecerem à estrutura clássica de composição desses gêneros.

Todos os improvisos se iniciam com um mote, e estes são constituídos de uma frase poética em um único verso, excetuando-se três que são compostos de uma frase dividida em dois versos. É importante registrar que, muitas vezes, um mesmo mote deu origem a mais de um improviso, como os “A mesma respiração”, “Hum coração como o meu” e “Quando o seu bem vai-se embora”, o que leva a inferir que os improvisos foram compostos em momentos diferentes de interação, já que muitos motes, como apontou Sautchuk (2009), podem se popularizar, possibilitando que sejam solicitados em outro evento. Entretanto o cantador não pode repetir os versos, deve criar outros novos, como fez Alvarenga. Abaixo se transcreve parte de dois poemas feitos a partir do mote “A mesma respiração”:

MOTIVO.

A mesma respiraçam.

IMPROVISO.

Estes segredos, Armia,
Que eu guardo no Coração,
Quer ás vezes descubri-los
A mesma respiração.

Revéla o segredo ás vezes
O bater do Coração;
E ás vezes nos atraícoa
A mesma respiração.
[...] (ALVARENGA, 1830, p. 28).

AO MESMO MOTIVO.

IMPROVISO.

Armia hindo a queixar-se,
E apertando-me a mão,
Respirou; disse-me o resto
A mesma respiração.

Para conhecer, quem sofre
Mais, ou menos afflicção,
Basta pouco, e até só basta
A mesma respiração.
[...] (ALVARENGA, 1830, p. 31)

Em relação às estrofes, quatro improvisos foram feitos em décimas; onze, em quadras. Todos foram escritos em versos de sete sílabas métricas. Nas décimas, com mote de dois versos, o esquema de rimas é ABBAACDDC, sendo que o primeiro verso do mote é sempre o quarto da décima e o segundo verso do mote é o último.

MOTE.

Do teu Coração depende
A paz do meu Coração.

GLOZA.

1

A Minha alma não se entende,
Nem sei, Lília, o que procura;
Só sei, que a minha ventura
Do teu Coração depende.
Com teu sorriso se acende
A minha ardente paixão;

Com a tua indignação
Cresce a minha dôr interna;
He teu rosto quem governa
A paz do meu Coração. (ALVARENGA, 1830, p. 76, grifos nossos)

O improviso feito em décimas cujo mote é um verso também segue esse esquema de rimas, sendo o mote o último verso de cada décima, como é perceptível no excerto abaixo:

MOTE.

Suspiros do Coraçam.

GLOZA.

1

Hum dia, (funesto dia!)
Vendo eu triste a Marcia bella,
Disse, brincando com ella,
Algumas coizas de Armia.
Marcia, que em zelos ardia,
Fitou os olhos no chão;
Quis suffocar a afflicção
Dos zelos, que a devoravão;
Mas apenas lhe escapavão
Suspiros do Coração.
[...] (ALVARENGA, 1830, p. 77, grifos nossos)

Nas quadras, o segundo verso sempre rima com o quarto, sendo o quarto o mote, como mostra o seguinte exemplo:

MOTIVO.

Heide amar-te até morrer.

IMPROVISO.

Nossos olhos se encontrarão,
Marilia, sem eu querer;
Logo te amei; e já agora
Heide amar-te até morrer.

Não posso mudar de gosto,
Nem deixar de te querer;
Com esta mesma paixão
Heide amar-te até morrer.
[...] (ALVARENGA, 1830, p. 25)

A temática de todos esses poemas é o amor. Embora nas décimas “Sou filho da liberdade / tive por mestre a Razão”, a formação iluminista do poeta apareça metaforizada nos temas liberdade e razão, estes estão relacionados à temática amorosa. Na verdade, o eu lírico usa a razão para escapar aos laços do amor.

Outra característica desses poemas é a repetição de algumas palavras e imagens. Isso é um recurso usado nos improvisos, visto que facilita a composição dos versos no curto espaço de tempo do desafio poético, como é perceptível no poema abaixo, cujo motivo é “Quando o seu bem vai-se embora”:

Jonia á vista do seu bem
Só ás diretas namóra:
Depois a torto, e a direito,
Quando o seu bem vai-se embóra.

Na prezença do seu bem
Marilia suspira, e chora;
Depois dansa, canta, e brinca,
Quando o seu bem vai-se embora.

Marcia, que faz mil excessos
Por hum bem, que tanto adora,
Faz tudo, tudo, o que quer,
Quando o seu bem vai-se embora.

No Theatro dos amantes,
Que eu vi sempre até agora,
Muda-se logo de Scena,
Quando o seu bem vai-se embora. (ALVARENGA, 1830, p. 45)

Outro aspecto importante é a denominação atribuída aos poemas pelo poeta. Os que foram compostos em décimas foram chamados de glosas, já os feitos em quadras, foram chamados de improvisos. Além disso, nos poemas chamados de improvisos, o mote recebe o nome de motivo, termo da música. Isso leva a supor que as décimas foram improvisadas sem acompanhamento de música e as quadras com acompanhamento.

Em relação à performance que originou esses improvisos, no artigo de Silva (2001) sobre poetas repentistas brasileiros, há poucas informações. Em linhas gerais, verifica-se que foram compostos em saraus musicais em casas de famílias tradicionais tanto no Brasil (Sabará e Rio de Janeiro), quanto na Corte (Coimbra e Lisboa). Não há uma descrição detalhada do evento, o que leva a supor que fosse de domínio público na segunda metade do século XIX, época em que o artigo foi publicado pela primeira vez. Em algumas notas de rodapé, no próprio livro *Poezias*, há

referências a algumas situações em que o poeta compôs alguns improvisos, todos em eventos sociais privados, em casas de famílias tradicionais, regados à música e à poesia, em que se percebe, também, a influência feminina e a presença da modinha.

3 Convergências e divergências poético-musicais

Do ponto de vista formal, os improvisos poéticos de Alvarenga e o repente têm muitas características comuns: mesma quantidade de sílabas métricas (versos de sete sílabas), o uso de quadras e de décimas, a presença do mote que serve de tema para o poema e, também, de desafio para o poeta e para o cantador. Além disso, as rimas consoantes, a retomada dos versos do mote na finalização das quadras e das décimas e a repetição de palavras e de imagens que facilitam o trabalho de improvisação e de memorização dos artistas são aspectos que também os caracterizam. A improvisação e a memorização são recursos que vinculam a poesia à voz, esse último recurso indispensável à performance.

Em relação à performance, pelos poucos registros que foram encontrados, percebe-se que tanto o repente, quanto os improvisos do século XIX, são artes produzidas em saraus musicais, numa sociedade marcada pela oralidade. Ambas são compostas em contextos de improvisação e de duelos poéticos, em que estão em jogo a maestria e a rapidez do artista na composição da obra feita de improviso. Assim como em outras obras do gênero – canções, óperas, etc. –, repente e improvisos poéticos mesclam música e voz. Mas divergem desses gêneros por serem resultados de um contexto em que a obra é criada na interação entre os artistas e entre estes e o público presente.

Além disso, depreende-se que, no ato da performance no século XIX, poderiam ser produzidos tanto improvisos poéticos sem acompanhamento musical, quanto improvisos acompanhados de música (estes chamados de repentes). No caso de Lucas José d'Alvarenga, percebe-se que ele produziu ambos, diferenciados em quadras e décimas. Entretanto permaneceram apenas os improvisos poéticos, a música perdeu-se e parte do contexto do duelo poético-musical ficou registrada apenas em algumas notas de rodapé do livro *Poezias*.

Uma questão que esta pesquisa coloca, numa perspectiva diacrônica, é a migração do repente e dos improvisos da cultura erudita do século XIX para a cultura popular nos séculos XX/XXI. Sendo, na atualidade, produtos da cultura popular e regional; no início do século XIX, o

repente e os improvisos eram frutos da elite letrada da época. Exemplo disso é a obra de Alvarenga, poeta de clara tendência neoclássica, que não só produziu improvisos poéticos e repentes, mas também os publicou junto a formas clássicas como ditirambo, ode, sonetos e outras. Além disso, como exposto neste artigo, percebe-se que, apesar da distância temporal, os improvisos e repentes oitocentistas mantêm muitas características comuns com os da atualidade. Isso demonstra que a migração dessas formas poético-musicais para a cultura popular não foi motivada por mudança formal significativa porque a estrutura permanece quase a mesma. Isso é um contributo importante para o entendimento da gênese e da transmissão do repente no Brasil, visto que a maioria dos estudos centra-se em seu desenvolvimento a partir do início do século XX, quando já era uma manifestação da cultura popular.

Conclusão

Verificou-se nessa análise que os improvisos de Alvarenga e o repente são obras produzidas em duelos poético-musicais. Levando-se isso em consideração, o fato de esse poeta ter sido também repentista e as semelhanças formais entre esses dois gêneros artísticos, há fortes indícios para se afirmar que seus improvisos poéticos sejam oriundos de repentes dos quais ele participou, apesar dos poucos registros do contexto de sua produção.

Além disso, percebeu-se que esses improvisos poéticos, apesar de terem sido escritos e publicados com poemas neoclássicos, são textos híbridos que apresentam muitas estratégias para improvisação e memorização, típicas da música e de gêneros da cultura oral, como o repente. Esse fato mostra que a voz, em relação ao repente e ao improviso poético, é o elemento de ligação entre música e poesia.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Lucas José de. **Artigo adicional á memoria**. Rio de Janeiro: Typographia do diário, 1828.

_____. **Observações à memória de Lucas Jose d’Alvarenga, com as suas notas, e hum resumo da sua vida**. Rio de Janeiro: Typographia do Diario, 1830.

_____. **Poezias**. Rio de Janeiro: Tipografia Ogier, 1830.

_____. **Observações à memória de Lucas Jose d'alvarenga com as suas notas e hum resumo da sua vida.** Rio de Janeiro: Typographia do Diario, 1830a.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do folclore brasileiro.** 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.** 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. 2v.

DOURADOS, Henrique Autran. **Dicionários de termos e expressões da música.** São Paulo: 34, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.** 4. ed. São Paulo: Positivo, 2009.

GRIM, William E; WORCESTER, MA. Musical form as a problem in Literary Criticism. In: BERNHART, Walter; SCHER, Steven Paul; WOLF, Werner. **Word and music studies.** Amsterdam; Atlanta, GA, 1999.

LIMA, Edilson V. Modinha e o lundu no Brasil: as primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil. **Revista do IEEE América Latina,** Brasília, p. 40-46, 10 jul. 2005.

MONTEIRO, Maria do Socorro de Assis. **Repente: do canto árabe aos sertões nordestinos,** 2004, 152f. Dissertação (Mestrado Teoria da Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras. Universidade Federal de Pernambuco, 2004.

OLIVEIRA, Gracinéa Imaculada. **Edição e estudo da novela *Statira, e Zoroastes, de Lucas José d'Alvarenga.*** 2016, 455f. Tese (Doutorado Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. Leituras intersemióticas: a contribuição da melopoética para os estudos culturais. **Cadernos de tradução,** Florianópolis, v. 1, n. 7, 2001. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5758>>. Acesso em: 24 maio 2017.

SAUTCHUK, João Miguel Manzollillo. **A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino.** 2009, 222f. Tese (Doutorado Antropologia). Programa de pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, Brasília.

SCHER, Steven Paul. Literature and music. In: BERNHART, Walter; WOLF, Werner (Org.). **Word and music studies: essays on literature and music (1967-2004)** by Steven Paul Scher. Amsterdam; New York: Rodopi, 2004.

SCHER, Steven Paul. **Music and text: critical inquiries.** Cambridge: University Press, 1992.

SILVA, Antonio Moraes. **Diccionario da lingua portugueza** - recopilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por Antonio de Moraes Silva. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. **Capítulos de história da literatura brasileira e outros estudos**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001. [Edição e notas de José Américo Miranda e Maria Cecília Boechat].

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. **Nova collecção de modinhas brasileiras, tanto amorosas como sentimentaes**. Rio de Janeiro: Garnier, 1878.

SILVA JUNIOR, Jonas Alves da. **Doces modinhas pra Iaiá, buliçosos lundus pra Ioió**: poesia romântica e música popular no Brasil do século XIX. 2005, 258 f. Dissertação (Mestrado Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

SOLER, L. **As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino**. Recife: Universitária, 1978.

WHITE, Hayde. Commentary: form, reference, and ideology in musical discourse. In: SCHER, Steven Paul. **Music and text: critical inquiries**. Cambridge: University Press, 1992. P. 288-329.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

[Recebido: 17 out. 2017 – Aceito: 12 dez. 2017]