

UM CAPÍTULO DA HISTÓRIA DA LITERATURA: LIÇÕES DE JOAQUIM NORBERTO DE SOUSA E SILVA SOBRE OS POETAS REPENTISTAS NO BRASIL COLÔNIA

A CHAPTER IN THE HISTORY OF LITERATURE:
LESSONS BY JOAQUIM NORBERTO DE SOUSA E SILVA
ON IMPROVISING POETS IN COLONIAL BRAZIL

Rafael Hofmeister de Aguiar

Pós-doutor em Filologia Galega pela Universidade de Vigo (Vigo/ Galiza-Espanha).

Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (Bento Gonçalves/ Brasil).

E-mail: rafael.aguiar@rolante.ifrs.edu.br

Recebido em: 6 de maio de 2024

Aprovado em: 19 de julho de 2024

Sistema de Avaliação: Double Blind Review

RPR | a. 21 | n. 2 | p. 202-218 | jul./dez. 2024

DOI: <https://doi.org/10.25112/rpr.v2.3867>

RESUMO

Este artigo pretende constituir um capítulo da história da literatura brasileira colonial. Nesta contribuição, procura-se traçar um olhar historiográfico sobre o repente como elemento constituinte da poética brasileira. O objetivo deste trabalho, assim, é evidenciar a tradição da poesia de repente na literatura brasileira desde os seus primeiros passos. Para isso, parte-se das observações de Joaquim Norberto Sousa e Silva (2002), principalmente a sua recensão dos poetas repentistas coloniais. Como sequência do trabalho, aponta-se para Gregório de Matos e Caldas Barbosa como repentistas, procurando aporte nas manifestações literárias em performance da cantoria nordestina brasileira do século XX e XXI.

Palavras-chave: Literatura colonial brasileira. Poesia. Repente.

ABSTRACT

This article aims to constitute a chapter in the history of Brazilian colonial literature. In this contribution, we seek to trace a historiographical look at the improvised oral poetry (repente) as a constituent element of Brazilian poetics. The aim of this work is to highlight the tradition of improvised oral poetry in Brazilian literature from its earliest beginnings. To this end, we start with Joaquim Norberto Sousa e Silva's observations (2002), especially his review of colonial improvisors. As a sequence to the work, Gregório de Matos and Caldas Barbosa are pointed out as improvisors, seeking contribution in the literary manifestations in performance of the Brazilian northeastern singing from the twentieth and twenty-first centuries.

Keywords: Brazilian colonial literature. Poetry. Improvised poetry.

1 INTRODUÇÃO

Há um bom tempo tenho me dedicado ao estudo da voz poética em performance, principalmente ao improviso. Isso advém, como ponto de partida, da leitura, no campo poético, de Patativa do Assaré e, no campo crítico, de Joaquim Norberto de Souza e Silva (1820-1891), historiador da literatura brasileira, que, no século XIX, afirmou que os brasileiros herdaram dos portugueses “a linguagem do improviso, que os arrebatava e que os torna admiráveis como repentistas” (Silva, 2002, p. 365). Mesmo com a visão subalterna que vê uma ancestralidade da metrópole, as contribuições do intelectual oitocentista são importantes, ressaltando, conforme adverte João Hernesto Weber (1997), a partir do próprio Joaquim Norberto, que não se pode cobrar de um homem o que seu tempo não pode dar.

2 A RECENSÃO DO POETAS REPENTISTAS DA LITERATURA COLONIAL BRASILEIRA DE JOAQUIM NORBERTO

Acerca da experiência brasileira no improviso poético, o historiador da literatura declara que

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 ufam de possuí-los e as cidades do reino metropolitano os acatavam com maior benevolência como os melhores bem-vindos deste mundo aos amáveis anfitriões. Gregório de Matos, Lourenço 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, a Joaquim Inácio de Seixas Brandão, a Luís Paulino, a João Pedro Maynard, ao marquês de Paranaguã, ao visconde de Pedra Branca, e sobretudo ao Sr. Francisco Moniz Barreto, o rei dos nossos improvisadores (Silva, 2002, p. 366-367).

Afora toda a lista de poetas repentistas brasileiros do século XVII ao XIX, o autor parece categorizá-los em dois grupos. De um lado, encontramos aqueles que fizeram do improviso uma profissão de fé, fazendo disso seu maior intento poético; de outro, há os que tiveram no improviso algo pontual, ocupando um lugar eventual no seu fazer literário.

Considero importante retomar o recenseamento que Silva (2002) faz dos poetas repentistas do Brasil colonial. Nesse sentido, após situar Gregório de Matos, tema da próxima seção deste trabalho, como o primeiro deles, Joaquim Norberto volta-se para outro poeta baiano considerado repentista: Lourenço Ribeiro. Ele é retratado como improvisador ao som da viola, encantando auditórios na Bahia. Todavia, fora

os poemas que registram as disputas com Gregório de Matos, não encontrei registros de sua obra, pois, como alerta o próprio historiador romântico, “a maior parte de seus improvisos se perderam, e pouco ou nada se conhece de seus repentinos de inspiração” (Silva, 2002, p. 370). Com isso, percebe-se a pouca consistência na aceção do padre baiano como repentista, uma vez que faltam elementos históricos e textuais que a confirmem.

Na sequência da exposição, Joaquim Norberto discorre sobre o improvisado em Basílio da Gama. O poeta do Uruguai não teria se dedicado, inteiramente, ao verso *de repente*, entretanto “tiveram os seus contemporâneos de admirar o seu gênio poético e a inspiração de que se apossava em seus rápidos e deslumbrantes improvisos” (Silva, 2002, p. 371). Em um desses lances de entrega ao verso espontâneo, teria, na inauguração do Arsenal da Marinha do Rio de Janeiro, proferido, “inspirado e de improvisado” (Silva, 2002, p. 372), o soneto *Já do lenho as prisões se desataram*. Esse poema aparece registrado na *Obra poética de Basílio da Gama*, organizada por Ivan Teixeira (1996). Contudo, o organizador não faz qualquer menção a que a composição tenha sido improvisada, limitando-se a citar um manuscrito por ele não encontrado no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro que teria composto o “códice parcialmente manuscrito de Joaquim Norberto” (Teixeira, 1996, p. 351).

O que cabe perguntar é se é possível improvisar um soneto? Acerca disso, apelo à comparação com a poesia popular contemporânea como forma de iluminar a questão: recorro aos jogos poéticos entre Patativa do Assaré e seu sobrinho Geraldo Gonçalves de Alencar, registrados no, hoje raro, *Ao pé da mesa: motes e glosas* (Assaré; Alencar, 2001).

Gilmar de Carvalho presenciou as brincadeiras entre os dois poetas. O professor descreve da seguinte forma a contenda entre os dois:

Depois do almoço, uma rede na varanda e a chegada de Geraldo por volta das três da tarde. Era a senha para a preparação do cenário. A mesa retangular de cedro foi posta na sala e, em volta, duas cadeiras. Eu fiquei em uma terceira, ao lado, como observador privilegiado de um instante único. Geraldo chegou com sua caderneta de anotações, Patativa, arrogante, com o seu aparato único, sua memória. O jogo estava iniciado. As regras eram bem claras para eles, acostumados a essas intermináveis pelejas, toda vez que Patativa sobe a serra, o que faz com relativa frequência. Eles se revezavam e quem dava o mote geralmente glosava por último, para deixar o contendor sob a pressão temporal e sob o impacto da surpresa, da novidade (Carvalho, 2001, p. 16).

Geraldo morava no sítio de Serra de Santana na época e Patativa, na atual Avenida Perimetral junto ao largo da Praça da Matriz de Assaré/CE. No entanto, eram frequentes as idas do poeta-pássaro, como o chamou Carvalho (2002), até a localidade onde vivera a maior parte de sua vida, visitando os seus filhos e

se hospedando na casa da filha mais nova, Inês. Lá é que ocorriam os jogos entre os dois poetas. Conforme a própria Inês me contou em uma das duas vezes em que estive em sua residência, ela organizava o cenário, dispensando-lhes junto à mesa a garrafa de aguardente e dois copos para que *molhassem a palavra*. Nesse contexto, conforme afirma Carvalho (2001), e Geraldo confirmou em conversas que tivemos em sua casa na rua Neném de Arraes, em Assaré, enquanto ele baixava a cabeça e, rapidamente, escrevia os seus versos no papel, Patativa do Assaré ficava calado, esperando o momento de pronunciar os seus versos em plena voz.

A obra *Ao pé da mesa* apresenta 121 motes que são glosados por Geraldo Gonçalves de Alencar e Patativa do Assaré, acrescidos de um poema na modalidade *desafio malcriado*, próprio da cantoria. Segundo o depoimento do primeiro, a mais de uma centena de desafios constitui-se em uma pequena amostragem de um conjunto muito maior, uma vez que a brincadeira durou anos, mas, só após muito tempo, vencendo a desconfiança do tio, Geraldo passou a registrá-la no papel. Mesmo assim, há um conjunto de 243 poemas preservados, dentre eles 10 sonetos. Como cada poeta compõe cinco sonetos e Alencar produz seus versos por meio da escrita (quase instantânea, mas ainda é escrita), cinco deles foram compostos por meio da oralidade improvisada, ou seja, aqueles que Patativa produziu recorrendo ao seu estro repentista. Com isso, fica latente que é possível improvisar um soneto, o que não garante que o de Basílio da Gama, citado por Silva (2002), tenha vindo *à tona* de repente?

A exposição sobre Basílio da Gama como poeta repentista ainda suscita um questionamento acerca do que Joaquim Norberto entende por improviso. De acordo com o intelectual oitocentista, Gama, ao divisar a medalha que acompanhava a bula de extinção da Companhia de Jesus, “repetiu de improviso” (Silva, 2002, p. 373) uma décima. Dessa forma, salvo uma escolha vocabular inadequada, parece haver uma indistinção entre oralização/performance e improvisação. Enquanto esta, levando em consideração as cinco fases de existência do poema de Zumthor (2010, p. 32) (produção, transmissão, recepção, conservação e repetição), pressupõe produzir o poema no próprio momento da sua transmissão; aquela não envolve, necessariamente, a simultaneidade entre produção e transmissão. Ambas implicam, todavia, a performance, pois realizam-se por meio da voz em uma sincronia entre transmissão e recepção. Assim, é possível afirmar com certeza que Basílio da Gama se constituía em um *performer*. Aliás, de acordo com Barbosa (1839), o poeta fazia uso de uma lira para acompanhar seus versos

Após abordar Basílio da Gama como eventual improvisador, mesmo que a aceção de improviso de Joaquim Norberto seja controversa, o crítico segue o seu levantamento dos poetas repentistas, avançando até o momento em que redigiu o ensaio historiográfico da literatura, publicado, inicialmente, na edição 14 de 1862 da *Revista Popular*. Dessa forma, por alguns desses poetas repentistas elencados por Silva

(2002) se situarem no período imperial brasileiro, volto-me, neste momento, para o estudo de dois casos específicos: Gregório de Matos e Caldas Barbosa.

3 ESTRO REPENTISTA EM GREGÓRIO DE MATOS

Gregório de Matos pode ser considerado um repentista? Há elementos históricos que permitem aventar essa hipótese? Considero que tais elementos repentistas são observáveis, apesar do distanciamento histórico em que nos encontramos do poeta baiano. Por esse motivo, afastados séculos da produção poética gregoriana, considero de primeira ordem as observações de João Adolfo Hansen, que há mais de trinta anos tem se dedicado à obra do poeta sempre o situando no contexto do Brasil colonial.

Há 15 códices da poesia atribuída a Gregório de Matos na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, um na Biblioteca do Itamarati (Código Varnhagen), outro no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e pelo menos uma dezena deles em coleções particulares, além dos muitos de bibliotecas portuguesas. Em Washington, D.C., a Biblioteca do Congresso tem um código datado de 1711, cuja capa foi utilizada como frontispício da edição de Amado (Matos, Obras completas). Essa edição reproduz o Código Rabelo, sendo particularmente valiosa porque reproduz, antes de cada poema, no alto da página, didascálias que informam sobre temas, circunstâncias da invenção, pessoas referidas e modos da circulação deles. Por exemplo, informam que, no final do século XVII, letrados de Salvador se reuniam nas tardes de sábado na Quinta do Tanque, propriedade onde os jesuítas aclimatavam plantas da Ásia e África, em certames de improvisação poética (Hansen, 2004, p. 102).

Ademais de situar a dezena e meia de códices da poesia de Gregório de Matos na Biblioteca Nacional, o pesquisador concebe um ambiente de performance poética no “viver baiano seiscentista”. Assim, o improviso não pode ser visto como uma *heroica* situação gregoriana, mas, reorganizando o sistema de Candido (2000), uma constante entre um grupo de poetas que se colocavam a *performar* um fazer poético, calcando a vocalidade como seu único registro.

Até aqui, vale o argumento de autoridade. Mas é possível suplantar as assertivas das autoridades que se dividem em defensores do escrito ou da oralidade em Gregório de Matos e, apesar de todas as nuances contrárias, ver indícios do repentismo no Boca do Inferno?

Considero que o poema abaixo pode contribuir para a discussão proposta.

Ao Mesmo que lhe deram a glosar

Mote

Bêbado está Santo Antônio

Glosa

Entrou um bêbado um dia
pelo templo sacrossanto
do nosso Português Santo,
e para o Santo investia:
a gente, que ali assistia,
cuidando, tinha o demônio,
lhe acudiu a tempo idôneo,
gritando-lhe todos, tâ,
tem mão, olha, que acolá,
Bêbado, está Santo Antônio (Matos, 2013, p. 148).

Há de se considerar atentamente a didascália: ela remete ao fazer discursivo do poeta que é levado a compor versos a partir de imprecações de convivas. Nesse sentido, considerando toda a concepção religiosa barroca, a transformação do vocábulo *bêbado* de sujeito a vocativo *livra* o poeta da armadilha da heresia.

Seguindo uma orientação comparatista, o desvencilhar gregoriano da heresia de um Santo Antônio bêbado, encontra paralelos na cantoria nordestina. Em outras palavras, o mote pode ser um desafio à reputação social do versejador, seja ele experiente ou não, podendo alterar sua posição na sociedade.

O renomado cantador Geraldo Amâncio, na sua coletânea de versos e repentes *De repente cantoria*, dedica um capítulo ao que chama "Pabulagem e habilidades" que pode lançar luz sobre um provável improviso no poema acima citado de Gregório de Matos. Segundo o violeiro,

A pabulagem é uma das matérias-primas na escola de cantadores. Cantar vantagens, insinuar grandeza, construir mentiras absurdas é artigo de muito agrado das plateias sertanejas. Tentar complicar o adversário com rimas raras, com exibição de conhecimento, criando-lhe o impasse, é uma alternativa do cantador ávido de mostrar que tem talento (Amâncio, 2013, p. 333).

Como é perceptível, o cantador se vale de estratégias para enredar o adversário poético, fazendo com que ele fique em uma situação complicada, da qual muitas vezes é difícil sair. Assim, o poeta deve se valer da habilidade para improvisar no intuito de escapar da situação incômoda e agonística (SAUTCHUK, 2012) em que se encontra. Em tal perspectiva, uma história vivida por José Alves Sobrinho e narrada por

Amâncio (2013) evidencia a recorrência à agilidade na improvisação para sair da circunstância adversa em que o cantador se encontra, fugindo de uma situação vexatória.

Prova de habilidade nos dá esta historinha com José Alves Sobrinho. Fazendo a abertura de um festival em Cajazeiras, Paraíba, foi-lhe dado o seguinte mote **“Só Quirino enlagueceu / A rua José Tomás”**. Quirino era prefeito da cidade, mas Sobrinho não conhecia a rua nem o feito. Por isso foi tentando adivinhar, citando inclusive detalhes, como se tivesse visto:

“Era rua fraca a simetria
 Da rua que era mal-feita:
 Além de torta, era estreita,
 Ao trânsito interrompia.
 Todo mundo prometia,
 Mas quem promete não faz,
 Aí veio esse rapaz,
 Fez o que não prometeu:
 Só Quirino enlagueceu
 A rua José Tomás” (Amâncio, 2013, p. 339).

O acontecimento vivido por Alves Sobrinho aponta para o fato de que as armadilhas a que um cantador pode ser enredado não advêm somente de um adversário. No caso acima, a “emboscada” provém do mote sorteado para o repentista em um festival – segundo Ernesto Filho (2013), nos festivais, há pelo menos o sorteio de um mote de sete sílabas e um de dez sílabas para cada dupla. A isso, o poeta paraibano, como fica latente na décima citada acima, consegue se desvencilhar com desenvoltura e glosar o mote mesmo tendo desconhecimento sobre os fatos. Todavia, nem sempre isso ocorre, o “que pode refletir indiretamente e de forma negativa na sua vida profissional [do cantador]” (Ernesto Filho, 2013, p. 34).

O mote ainda pode vir do público que assiste à cantoria. Exemplo disso é a cena que presenciei em Assaré-CE e que foi tema de um trabalho desenvolvido juntamente com Daniel Conte sobre os repentes coletados sobre Patativa do Assaré.

A influência do auditório sobre o enunciador é perceptível no *corpus* deste trabalho. Após o término do primeiro repente sobre Patativa do Assaré no *Encontro de Repentistas em Serra de Santana* (Assaré-CE), Mané do Cego toma a palavra, agradecendo os versos improvisados por Lorival Pereira e Zé Soares. O “mestre de cerimônias” pretende, naquele momento, passar a palavra para o professor Luizão. No entanto, Ribinha, uma das pessoas presentes no público, pede um mote à dupla de cantadores, o que resulta na execução do segundo desafio entre eles (Conte; Aguiar, 2015, p. 132).

Na situação que presenciei, fica latente a participação do público como ativo na cantoria: um espectador pode solicitar um mote a ser glosado pelos cantadores. Mesmo que, no contexto festivo

que permeava o *Encontro de Repentistas* – parte dos eventos comemorativos do aniversário do poeta de Assaré, não houvesse a intenção de um ardid que colocasse os artistas em uma situação complicada, Ribinha acaba por demandar a habilidade de improviso dos poetas-cantadores: há a solicitação de glosar o mote de dois versos “A terra de Patativa:/ o berço da poesia”, exigindo um repertório linguístico no eixo paradigmático de vocábulos com o final *-iva*, haja vista a necessidade do novo verso de cada uma das décimas compostas pelos cantadores rimar com o vocábulo *Patativa*.

Como toda essa digressão acerca da cantoria nordestina pode contribuir para pensar o estro repentista em Gregório de Matos? Apesar da distância de três séculos entre as duas manifestações, penso que, assim como os cantadores, algumas vezes, o público usa de estratégias para colocar o improvisador, para usar uma expressão popular, em uma *saia justa*. Do mesmo modo, aqueles letrados de Salvador seiscentista também imprecavam uns aos outros com motes que exigiam a habilidade de improvisar para se desvencilhar das armadilhas. O poema sobre o mote *Bêbado está Santo Antônio*, tema desta subseção, encontra-se, justamente, nesse contexto.

Ainda sobre o poema, mesmo que pareça repetitivo, ele guarda semelhança com outra observação de Amâncio (2013) sobre a habilidade dos cantadores nordestinos. Ele afirma que

A habilidade não está apenas em o cantador sair de uma situação difícil criada pelo parceiro ou improvisar em cima de um fato que eventualmente aconteça no curso da formação da estrofe. Está também em fechar o verso sem deixar solução de saída para quem está ouvindo-o. A versão do cantador, nesse caso, não tem resposta. A estrofe está trancada pela ideia abruptamente completa do tema cantado (Amâncio, 2013, p. 365).

Nessa perspectiva de fazer o verso que encerra a discussão, seguindo o códice Asensio-Cunha, Gregório de Matos já havia glosado dois motes sobre Santo Antônio, quando é alçado o mote herético que atribui a embriaguez ao santo. Ao, inteligentemente, desvencilhar-se da emboscada poética, o bardo baiano deixa o suposto adversário sem resposta ou contra-ataque. Em outras palavras, criando a história de um bêbado que entra na igreja e é repreendido por desrespeitar Santo Antônio, o poeta foge de qualquer possibilidade de ser chamado de herege em um momento histórico em que imperava a égide inquisitória na sociedade colonial.

Ademais, um dos registros sobre o repentismo em Gregório de Matos é o testemunho de Joaquim Norberto de Sousa Silva no seu capítulo *Poetas repentistas* de sua inacabada *História da literatura brasileira*. Nesse escrito, o crítico afirma que Matos foi o “primeiro dos nossos poetas repentistas” (Silva, 2002, p. 367). Para o historiador da literatura, “Gregório de Matos não pensava, nem hesitava; como

um relâmpago a sátira lhe caía dos lábios completa, perfeita, ferina e aniquiladora” (Silva, 2002, p. 368). Ainda, ele diz que o poeta,

Quando glosava, caprichava em vencer a dificuldade dos motes, muito acintosamente escolhida pelo auditório, ávido de vê-lo triunfar saltando por sobre os obstáculos, vencendo o pequeno número de consoantes e o quer que fosse de absurdo do pensamento do mote (Silva, 2002, p. 369).

A posição de Silva (2002) se coaduna com o que abordei sobre um Gregório de Matos repentista em uma leitura comparatista com o universo da cantoria nordestina. Há, nesse sentido, a escolha de motes preparados pelo público para enredar o poeta, do que, gozando de suas habilidades de improvisação, se livrava, encantando o auditório.

Dentre todos os poetas recenseados após Gregório de Matos, talvez o que possua uma obra considerável e, em certa medida, acessível ao grande público, seja Domingos Caldas Barbosa. Por esse motivo, considero importante voltar um olhar mais detalhado sobre o seu fazer poético.

4 VIOLA, IMPROVISOS E CANÇÕES EM DOMINGOS DE CALDAS BARBOSA

Autor de *Viola de Lereno*, Domingos Caldas Barbosa é apresentado da seguinte forma por Joaquim Norberto:

Domingos Caldas Barbosa, natural da cidade do Rio de Janeiro, se não nasceu antes sobre as ondas do oceano, filho de um português e de uma negra, tomou-se desde menino improvisador, e esse dom com que a natureza buscou compensar-lhe o acidente da cor lhe foi fatalíssimo. A facilidade que tinha para improvisar e meter a ridículo a todas as pessoas que lhe caíam no desagrado, chasqueando delas em ligeiros e mordazes epigramas, redundou-lhe em mal, e já eram por fim tantas as queixas que todos os dias apareciam contra o jovem poeta, que o governador capitão general Gomes Freire de Andrade, depois conde de Bobadela, viu-se como que na necessidade de dar satisfação às pessoas poderosas que haviam sido ofendidas pela sua musa satírica; arrancou-o, pois, dos bancos da escola e fê-lo seguir para a praça da colônia do Sacramento, como soldado (Silva, 2002, p. 373).

A imagem construída pelo intelectual oitocentista acerca de Domingos Caldas Barbosa é de um mulato que, desde a tenra idade, desenvolveu o improviso e utilizou dessa habilidade para conquistar espaço em uma sociedade marcada pelo preconceito racial. Todavia, antes da conquista de um lugar junto à aristocracia portuguesa, movido pelo ímpeto satírico, Caldas Barbosa derrama seu fel mordaz sobre todos aqueles que julga dignos de sátira, provocando uma espécie de degredo, sendo enviado como soldado à

Colônia de Sacramento. Esse fato guarda semelhanças com as desditas vividas por Gregório de Matos na Bahia, dado que parece se situar como um lugar comum na vida dos sátiros, constituindo em *topos*: os poetas satíricos ofendem a poderosos sendo punidos com o degredo. Embora haja a semelhança, no caso do degredo, entre o poeta baiano e o carioca, ao contrário de Matos, que segue com a sua musa praguejadora, Caldas Barbosa a abandona, apagando-se “os rasgos juvenis de sua musa satírica e, em terra em que sua cor era menosprezada, tratou de procurar agradar e, seus versos perderam muito a beleza, destituídos daquele sal ático com que outrora soubera adubar” (Silva, 2002, p. 374).

Dessa maneira, trocando o satirizar pelo enlevar, o padre mulato, improvisador e tocador de viola encontrará proteção na metrópole do então combalido império português. Nesse sentido, não só Joaquim Norberto como também Varnhagen colocam-no como favorecido por José de Vasconcelos, conde de Pombeiro que

introduziu-o em toda a boa sociedade da Corte, cuja estima o protegido depois soube captar, já pela facilidade de seus improvisos cantados ao som da viola, à semelhança de um lírico grego ou de um trovador da Idade Média, já por sua alma afetuosa e inofensiva que não criava inimigos, nem era acessível a intrigas (Varnhagen, 1850, p. 447).

Alçando espaço na sociedade lisboeta por meio da proteção de um poderoso da terra, o poeta brasileiro pode construir parcerias poético-musicais. De acordo com Luiza Sawaia (2011), em estudo de mestrado realizado na Universidade de Lisboa, Caldas Barbosa constituiu-se

[...] parceiro de grandes músicos contemporâneos como Antônio Leal Moreira e Marcos Portugal como libretista e autor de textos para modinhas. Acrescente-se a toda esta atividade a sua atuação permanente nos encontros da sociedade lisboeta. Brindava os presentes com os seus consagrados improvisos cujos textos foram publicados na *Viola de Lereno* (Sawaia, 2011, p. 21).

Sobressai a integração de Caldas Barbosa ao quadro artístico e cultural da capital portuguesa. A partir de sua habilidade improvisadora, ele conquistou espaço nos salões aristocráticos, o que proporcionou parcerias músico-poéticas que, provavelmente, desenvolveram a sua capacidade de *encantamento* do público ouvinte por meio de suas modinhas, sejam elas improvisadas ou, simplesmente, oralizadas. Em tal perspectiva, é importante apreciar o quadro pintado pelo historiador da literatura que aqui tomo como referência.

As suas prendas o tornaram conhecido de todas as sociedades da nossa antiga metrópole, que o admiravam pela habilidade com que acompanhava a uma viola cantando os seus improvisos, que constavam glosas sobre os assuntos que lhe davam, por mais

difíceis que fossem. Essa reputação cresceu, estendeu-se por toda aquela capital e seus contornos, e a sua presença era geralmente desejada em todas as reuniões que se faziam. Embora se reunisse a aristocracia, ou se achasse nos passeios de Cintra, ou nos banhos de mar, ou se encontrasse nas quintas de Belas, Benfica e Queluz, faltavam todos os encantos, todas as graças do passatempo se o poeta brasileiro não comparecia com sua viola e não vinha com sua voz doce, harmoniosa e um pouco descansada entoar as modinhas brasileiras, de que tão apaixonados se mostravam os portugueses (Silva, 2002, p. 374).

Aqui, afirma-se um *performer* musical consagrado junto ao público aristocrático português. Essa consagração, por sua vez, ocorre em consequência da competência do poeta brasileiro em compor versos de improviso a partir de qualquer mote que lhe era fornecido, vencendo as dificuldades inerentes à glosa de certos pedidos. Afora toda a capacidade poético-musical do violeiro Caldas Barbosa, incide uma participação ativa do público, não mero receptor, mas, como ensinou Zumthor (2010), coautor da obra poética erigida em performance. Ademais, há constituição de um jogo lúdico-poético em que o espectador coloca à prova a aptidão improvisadora do verzejador que, vencendo tal barreira, goza os louros, benesses e fama advindos de suas proezas artísticas. Esse jogo lúdico-poético entre *autor-performer* e público remonta, ao menos, à poesia palaciana, registrada, com seus inúmeros motes e glosas, no *Cancioneiro geral de Garcia Resende* (1990), perpassando o que é periodizado como Renascimento português, e como Barroco brasileiro, desaguando no que a historiografia tradicional da literatura chama de Neoclassicismo ou Arcadismo.

Entretanto, o que ficou registrado desses improvisos calcados no jogo lúdico-poético entre Caldas Barbosa e o seu público? De acordo com Joaquim Norberto, “foram muitas as poesias que [Caldas Barbosa] compôs de improviso [...], mas nem todas se publicaram” (Silva, 2002, p. 374). Contudo, houve o registro, inclusive, impresso, ainda em vida do autor, da “coleção das suas cantigas” (Barbosa, 1798). Nesse *cancioneiro* do poeta, mesmo que faltem “as explicações necessárias, a fim de melhor se pudesse apreciar” (Silva, 2002, p. 374) os seus improvisos, há registros, no primeiro volume, de “IMPROVISO” e de “CANTIGAS DE IMPROVISO”. Acerca desses poucos poemas que recebem a classificação como improvisos, pretendo me deter na sequência final deste artigo.

Em um primeiro momento, procedi ao levantamento dos poemas em que há a referência ao improviso nas próprias didascálias. Sintetizo os dados levantados no quadro que segue.

Quadro 1 - Poemas com referência ao improviso em *Viola de Lereno*

Páginas	Número	Volume	Nome do poema	Referencia ao improviso
5-9	2	I	<i>Ao som da lyra a chorar</i>	<i>CANTIGAS... d'improviso</i>
24-26	3	I	<i>Cada vez quere-te mais</i>	<i>IMPROVISO</i>
27-30	3	I	<i>Puros votos eu jurei</i>	<i>IMPROVISO.</i>
1-7	6	I	<i>Sobre as azas dos amores</i>	<i>CANTIGAS DE IMPROVISO</i>
25-28	7	I	<i>Não há remedio senão morrer</i>	<i>GLOZA IMPROVIZO</i>

Fonte: Elaborado pelo autor

Há cinco poemas, como se percebe no quadro, na obra de Caldas Barbosa que aparecem identificados como improvisos. Esses encontram-se restritos à primeira parte. A edição consultada data de 1798, quando o autor ainda se encontrava vivo, o que faz pressupor que ele tenha participado, ativamente, do processo editorial. Dessa forma, o próprio poeta poderia ter delimitado as cantigas proferidas de improviso. Isso denota que o próprio Caldas Barbosa se reconheça como improvisador, assumindo-se como o que Silva (2002) chamou de poeta repentista, ou seja, como aquele que imbrica as três primeiras fases da existência do poema: produção, transmissão e recepção (Zumthor, 2010, p. 52). Isso não quer dizer que esses poemas não tenham sido repetidos depois de memorizados, com ou sem o auxílio da escrita, pelo próprio violeiro, perfazendo as outras duas fases da obra, ou seja, a conservação – ocorrida também na edição da coleção de cantigas – e a repetição.

No cancionário de Lereno, pseudônimo árcade do poeta, há tanto cantigas compostas a partir de motes como produzidas sem esse dispositivo poético. Entretanto, todos os cinco poemas que aparecem como improvisados são construídos sob a estrutura mote e glosa. Isso contribui para a hipótese, levantada por Silva (2002), de que Barbosa era, por vezes, inquirido pelo público dos saraus que participava a glosar motes elaborados de antemão com o intuito de testar a sua habilidade improvisadora. Há, na história do improviso poético desde o Quinhentismo à contemporaneidade, uma constante do público desafiar os poetas *performers* em produzir novos versos a partir de *armadilhas* consubstanciadas nos motes, construindo-se em um jogo lúdico-poético entre autor e receptor, em que esse também se situa como coautor da obra poética.

Como não pretendo me alongar muito mais neste artigo que se propõe um capítulo de história da nossa literatura colonial, ao invés de comentar os cinco poemas tidos como improvisados, volto-me apenas para *Não há remédio senão morrer* que recebe a referência *gloza improvizo*. Para isso, reproduzo abaixo a cantiga na íntegra.

Mote

Não há remédio senão morrer

Gloza improvizo.

Eu venho achar os pezares,
Onde os mais achao prazer;
Amor que dá vida a todos,
Só a mim me faz morrer

Estribilho.

Amor, que pôde
Não quer valer,
Não há remédio
Senão morrer.

Mostrou-me os olhos de Lilia,
Fez-me o lindo rosto ver;
Bebi nesta vista a morte,
Morro porque Amor o quer.

Estribilho.

Amor que pôde, &c.

Ao volver dos olhos bellos,
Sinto o coração bater;
São mortaes ancias que eu sinto,
Eu já me sinto morrer.

Estribilho.

Amor que pôde, &c.

Tyranna, mata com magoas,
Meiga, mata com prazer;
Morro de amores por ella,
Até gosto de morrer.

Estribilho.

Amor que pôde, &c.

Só temo na minha morte
O desgosto de a perder;
Fique-lhe ao menos minha alma,
Q'alma não pôde morrer.

Estrilho.
Amor que pôde, &c.

Se com desgostos me mata,
Com gosto faz reviver,
Por não perder este gosto,
Gosto mesmo de morrer.

Estrilho.
Amor que pôde, &c.

Zombam os livres mortaes
Do meu triste padecer
Que eu não troco a sua vida
Por tão gostoso morrer.

Estrilho.
Amor que pôde, &c.

Ah! Lilia formosa Lilia,
Cumpra-se em mim teu prazer;
Se queres matar-me, mata-me,
Que eu por ti quero morrer.

Estrilho.
Amor que pôde, &c (Barbosa, 1798, num. 7, p. 25).

O poema, como é perceptível, é composto por oito estrofes em quadra mais um estrilho, também em quadra, repetido oito vezes. Nesse estrilho, o mote é desenvolvido através do seu desmembramento em dois versos, constituindo-se os seus versos 3 e 4. Ademais, o mote é referenciado mediante a sua palavra final "morrer" no último verso na primeira (*Só a mim me faz morrer*), terceira (*Eu já me sinto morrer*), quarta (*Até gosto de morrer*), quinta (*Q'alma não pôde morrer*), sexta (*Gosto mesmo de morrer*), sétima (*Por tão gostoso morrer*) e oitava estrofes (*Que por ti quero morrer*). Com isso, percebe-se uma dupla apropriação do mote: ele aparece tal qual fora proposto no estrilho e é retomado por um de seus elementos em posição paralelística em sete das oito estrofes que compõem a cantiga de Lerenó. Dessa forma, assim como Gregório de Matos e outros poetas do Brasil Colônia, Caldas Barbosa retoma a tradição presente nas poesias palaciana e renascentista ibéricas, conforme aponta Frenk (2006a, 2006b, 2006c, 2006d), acerca da apropriação dos versos da antiga lírica popular por poetas cultos do Renascimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para encerrar o capítulo, há de se considerar que Gregório de Matos e Caldas Barbosa unem duas pontas da poesia colonial brasileira pela utilização da viola como importante elemento não só de acompanhamento musical na glosa de versos como também de socialização no ambiente luso-brasileiro dos séculos XVII e XVIII. Ambos os poetas podem ter sido improvisadores que fizeram do instrumento musical um apoio ao versejar, o que os cantadores nordestinos fazem no Brasil desde o final do século XIX. Examinar tal percurso constituiria outros capítulos da história do improviso poético em língua portuguesa que não entraram, apesar de toda sua importância, na perspectiva deste breve artigo sobre história das vozes poéticas no Brasil colonial.

REFERÊNCIAS

AMANCIO, G. **De repente cantoria**. 2. ed. Fortaleza: Premium, 2013.

ASSARÉ, P. do; ALENCAR, G. G. de. **Ao pé da mesa**: motes e glosas. São Paulo: Terceira Margem, 2001.

BARBOSA, D. C. **Viola de lereo**: coleção de suas cantigas oferecidas aos seus amigos. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1798.

BARBOSA, J. da C. Biografia dos brasileiros ilustres pelas ciências, letras, armas e virtudes – José Basílio da Gama. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico brasileiro**. Rio de Janeiro, 1839, t. 1, p. 139-141.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CONTE, D.; AGUIAR, R. H. de. Tradição representada: voz, oralidade e performance na cantoria sobre Patativa do Assaré. In: CONTE, D.; AGUIAR, R. H. de. **Vozes da cultura popular**: tradição, movência e ressignificação. São Leopoldo: Trajetos Editorial, 2015. p. 115-139.

ERNESTO FILHO, P. **Por dentro da cantoria**. Fortaleza: Banco Nacional do Nordeste, 2013.

FRENK, M. El cancionero oral en el siglo de oro. In: FRENK, Marguit. **Poesia popular hispânica**: 44 estudios. México: Fondo de cultura económica, 2006a. pp. 159-175.

FRENK, M.. Glosas do tipo popular en la antigua lírica. In: _____. **Poesia popular hispânica**: 44 estudios. México: Fondo de cultura económica, 2006b. p. 413-447.

FRENK, M.. La autenticidad folclórica de la antigua lírica "popular". In: _____. **Poesia popular hispánica**: 44 estudios. México: Fondo de cultura económica, 2006c. p. 275-294.

FRENK, M.. Valorización de la lírica popular en el siglo de oro. In: _____. **Poesia popular hispánica**: 44 estudios. México: Fondo de cultura económica, 2006d. p. 58-96.

HANSEN, J. A. **A sátira e o engenho**: Gregório de Martos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

MATOS, G. de M. **Poemas atribuídos/ Códice Asensio-Cunha**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. v. 1.

RESENDE, G. **Cancioneiro geral**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.

SAWAIA, L. **Domingos Caldas Barbosa**: para além da Viola de Lerenó. Dissertação (Mestrado em Estudos Românicos), Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2011.

SILVA, J. N. de S. e. **História da literatura brasileira**: e outros ensaios. Rio de Janeiro, RJ: Zé Mario Editor, 2002.

TEIXEIRA, I. **Obra poética de Basílio da Gama**. São Paulo: Edusp, 1996.

WEBER, J. H. **A nação e o paraíso**: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira. Florianópolis: UFSC, 1997.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.