

RAFAEL HOFMEISTER DE AGUIAR

**VOZES DA LITERATURA LUSO-BRASILEIRA: UMA
HISTÓRIA DO IMPROVISO POÉTICO – DOS TROVADORES
MEDIEVAIS AOS POETAS DO BRASIL COLÔNIA**

**PORTO ALEGRE
2018**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
ESPECIALIDADE: LITERATURA PORTUGUESA
LINHA DE PESQUISA: PÓS-COLONIALISMO E IDENTIDADES**

**VOZES DA LITERATURA LUSO-BRASILEIRA: UMA
HISTÓRIA DO IMPROVISO POÉTICO – DOS TROVADORES
MEDIEVAIS AOS POETAS DO BRASIL COLÔNIA**

**RAFAEL HOFMEISTER DE AGUIAR
ORIENTADORA: PROFA. DRA. ANA LÚCIA LIBERATO
TETTAMANZY**

Tese de Doutorado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras - Estudos de Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2018**

CIP - Catalogação na Publicação

Aguiar, Rafael Hofmeister de
VOZES DA LITERATURA LUSO-BRASILEIRA: UMA HISTÓRIA
DO IMPROVISO POÉTICO - DOS TROVADORES MEDIEVAIS AOS
POETAS DO BRASIL COLÔNIA / Rafael Hofmeister de
Aguiar. -- 2018.
201 f.
Orientador: Ana Lúcia Liberato Tettamanzy.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Literatura Portuguesa. 2. Literatura
Brasileira. 3. Poéticas da voz. 4. Improvise
poético. 5. História da literatura. I. Tettamanzy,
Ana Lúcia Liberato, orient. II. Título.

In memoriam de Adão Cardoso de Aguiar, meu avô paterno, que, apesar de seu analfabetismo, foi o meu primeiro professor de literatura.

In memoriam de Gabriel Hofmeister de Aguiar, meu irmão, falecido precocemente, em 10 de fevereiro de 2018, quando esta tese já estava sendo finalizada.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Airton e Vilga, e a meus irmãos, Alexander e Gabriel (*In memoriam*), que de sua maneira proporcionaram que este trabalho fosse realizado.

À minha namorada Roberta Labres Flugseder, que me apoiou e *me cobrou* no processo final de elaboração da tese.

A todos os meus professores do Ensino Fundamental, Médio e Graduação que, cada um ao seu modo, contribuíram para a minha formação. Em especial, ao amigo e professor Luiz Francisco Haiml, que me iniciou no caminho das Letras. A meus professores do Curso de Letras, com destaque a Celia Doris Becker (*in memoriam*), Dinorá Fraga, Eliana Inge Pritsch, que orientou minha primeira pesquisa acerca de Patativa do Assaré em âmbito de Trabalho de Conclusão de Curso, Daniel Conte, que, além de me orientar no mestrado, tornou-se um grande parceiro acadêmico e amigo pessoal, Juracy Assmann Saraiva, com quem convivi também no mestrado, Sérgio Farina (*in memoriam*) e a todos os demais pela sua contribuição na minha formação acadêmica.

A todos os meus professores de mestrado na Universidade FEEVALE, com quem tive o prazer de conviver e *beber* na sua sabedoria.

À Luís Augusto Fischer, Cornélia Eckart e Ana Luíza Carvalho da Rocha, com quem tive aulas no doutorado e que contribuíram, cada um ao seu modo, para o desenvolvimento da minha pesquisa.

À minha orientadora, Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, que me auxiliou e sempre me orientou de maneira tão terna e afável.

À professora Ria Lemaire, que se mostrou uma prestativa interlocutora durante a pesquisa, indicando leituras e fornecendo materiais de difícil acesso. Tais atitudes foram contribuições de extrema importância para a realização deste trabalho.

Às professoras Eliana Inge Pritsch e Maria da Glória Bordini, membras da banca de qualificação, que contribuíram com uma leitura atenta que proporcionou sugestões importantes para a tese.

Ao amigo Cassiano Ricardo Haag, grande amigo pessoal e grande companheiro de vida acadêmica.

Ao amigo Valter Ribeiro, pela camaradagem sempre demonstrada.

Ao amigo Erlon e à amiga Karuline, pela ajuda com o *Resumen* e com o *Abstract*.

Aos integrantes da minha banda (*Peste bubônica*), Matheus Amorim, Lucas ET e meu irmão Gabriel (*In memoriam*), que me proporcionaram momentos de descontração com

os ensaios e shows, fazendo com que eu pudesse me desligar em alguns momentos da vida acadêmica, o que, com certeza, foi necessário para a realização deste trabalho.

Aos amigos do grupo, jocosamente, intitulado *Núcleo comunista de churrasco*, Cléber, Alex, Doralino, Mateus e Valter, pelas interlocuções e momentos de convivência fraterna.

Enfim, a todos aqueles que contribuíram para que este trabalho fosse realizado e que, por algum motivo, me fogem da lembrança neste momento.

RESUMO

Este trabalho percorre uma história das vozes poéticas da literatura luso-brasileira impostadas no improviso poético desde os trovadores medievais até os poetas do Brasil Colônia. Dessa maneira, procura responder se é possível identificar uma continuidade histórica do improviso na poesia lusófona, tendo como objetivo reconstruir historicamente a tradição do improviso poético luso-brasileiro. Essencialmente bibliográfica, a exposição da pesquisa encontra-se dividida em quatro capítulos. O primeiro aborda os princípios epistemológicos para a integração das poéticas orais e populares no interior da literatura luso-brasileira, constituindo-se como base epistêmica para o desenvolvimento da pesquisa; o segundo, intitulado *E se os trovadores medievais fossem repentistas...*, volta-se para os trovadores galego-portugueses, enfocando, sobretudo, as cantigas em desafio denominadas de *tenções*; o terceiro trata das relações entre a poesia popular e tradicional e os poetas cultos do renascimento ibérico com destaque a Camões; o quarto, por fim, versa, a partir das contribuições do capítulo *Poetas repentistas* da inacabada *História da literatura brasileira*, de Joaquim Norberto de Sousa Silva (2002), do uso da viola como importante elemento de sociabilização no período colonial brasileiro, em que avultam as práticas poéticas improvisatórias de Gregório de Matos e Domingos Caldas Barbosa. Nesses capítulos, o elo de ligação se constituiu na reconstrução histórica do improviso poético, sem apregoar uma origem no sentido etnocêntrico que situa uma cultura como superior a outra, ou em que o improviso, a oralidade e a poesia popular aparecem como resquícios de uma sociedade mais evoluída que as abandonou. Ademais, segue-se o princípio de construir uma análise comparatista e historicizante, procurando observar algumas produções poéticas do passado que hoje só existem em papel e outrora poderiam ter sido compostas e executadas em performance através de experiências contemporâneas como a poesia popular e a cantoria nordestina. Entre referências, destacam-se Frenk (2005, 2006a, 2006b, 2006c, 2006d), Hansen e Moreira (2013), Lemaire (1987, 1992, 1999, 2010, 2015), Lopes (2015), Romeralo (1969) e Zumthor (1993, 2010).

Palavras-chave: Vozes poéticas. Improviso poético. Trovadorismo galego-português. Poesia renascentista portuguesa. Poesia brasileira colonial.

ABSTRACT

This paper tries to make a history of the poetic voices of Luso-Brazilian literature imposed in the poetic improvisation from the medieval troubadours to the poets of Brazil Colony. In this way, we try to answer if it is possible to identify a historical continuity of improvisation in lusophone poetry, with the objective of reconstructing historically the Luso-Brazilian poetic improvisation tradition. Essentially bibliographic, the exposition of the research is divided into four chapters. The first one deals with epistemological principles for the integration of oral and popular poetics within the Luso-Brazilian literature, constituting itself as an epistemic basis for the development of research; the second, entitled *And if the medieval troubadours were repentistas ...*, turns to the Galician-Portuguese troubadours, focusing, above all, the ditties in challenge called *tenções*; the third deals with the relations between popular and traditional poetry and the educated poets of the Iberian Renaissance, with a special mention of Camões; the fourth, finally, is based on the contributions of the chapter *Improvisational Poets (Repentistas)* on the unfinished *History of Brazilian Literature* by Joaquim Norberto de Sousa Silva (2002), highlighting the viola as an important element of socialization in the Brazilian colonial period, in which the improvisatory poetic practices of Gregório de Matos and Domingos Caldas Barbosa increase. In these chapters, the linkage was constituted in the historical reconstruction of poetic improvisation, but without proclaiming an origin in the ethnocentric sense that places one culture as superior to another, in which improvisation, orality and popular poetry appear as remnants of a society more evolved that abandoned them. In addition, it follows the principle of constructing a comparative and historicizing analysis, looking for to observe some poetic productions of the past that now only exist in paper and could once have been composed in performance through contemporary experiences like the popular poetry and the northeastern cantor. Among references, we highlight Frenk (2005, 2006a, 2006b, 2006c, 2006d), Hansen; Moreira (2013), Lemaire (1987, 1992, 1999, 2010, 2015), Lopes (2015), Romeralo (1969) and Zumthor (1993, 2010).

Keywords: Poetic voices. Poetic improvisation. Galician-Portuguese troubadourism. Portuguese Renaissance Poetry. Colonial Brazilian poetry.

RESUMEN

Este estudio busca hacer una historia de las voces poéticas de la literatura luso-brasileña impostadas en el improviso poético, desde los trovadores medievales hasta los poetas de Brasil Colonia. Con ello, se procura responder si es posible identificar una continuidad histórica del improviso en la poesía lusófona, cuyo objetivo es reconstruir históricamente la tradición del improviso luso-brasileño. Esencialmente bibliográfica, la exposición de la pesquisa se encuentra dividida en cuatro capítulos. Lo primero, aborda los principios epistemológicos para la integración de las poéticas orales y populares en interior de la literatura luso-brasileña, constituyéndose como base epistémica para el desarrollo de la pesquisa; lo segundo, intitulado “*Y si los trovadores medievales fueran repentistas...*”, se vuelve hacia los trovadores gallego-portugueses, enfocando, además, las cantigas en desafío denominadas de *tenciones*; lo tercero trata de las relaciones entre la poesía popular y tradicional y los poetas cultos del renacimiento ibérico con destaque a Camões; lo cuarto, finalmente, versa, a partir de las contribuciones del capítulo *Poetas repentistas* de la inacabada *Historia de la Literatura Brasileña*, de Joaquim Norberto de Sousa Silva (2002), destacando la viola como importante elemento de sociabilización en el periodo colonial brasileño, en que se abultan las practicas poético-improvisatorias de Gregório de Matos y de Domingos Caldas Barbosa. En esos capítulos, el eslabón se constituye en reconstrucción histórica del improviso poético, pero sin propalar un origen en el sentido etnocéntrico que sitúa una cultura como superior a otra, en que el improviso, la oralidad y la poesía popular aparecen como resquicios de una sociedad más evolucionada que las ha abandonado. Además, se sigue el principio de construir un análisis comparatista e historicizante, procurando observar algunas producciones poéticas del pasado que hoy solo existen en papel y otrora podrían haber sido compuestas en performance por medio de experiencias contemporáneas como la poesía popular y la cantoría nordestina. Entre las referencias, se destacan Frenk (2005, 2006a, 2006b, 2006c, 2006d), Hansen; Moreira (2013), Lemaire (1987, 1992, 1999, 2010, 2015), Lopes (2015), Romeralo (1969) y Zumthor (1993, 2010).

Palabras clave

Voces poéticas. Improviso poético. Trovadorismo gallego-portugués. Poesía renascentista portuguesa. Poesía brasileña colonial.

LISTA DE QUADROS

Quadro 2 - Tenções do corpus e cantigas relacionadas	44
Quadro 3 - Versos, estrofes e esquema de rima das tenções	45
Quadro 4 - Possíveis constâncias de rimas nas tenções a partir do corpus	47
Quadro 5 - Possíveis constâncias de rimas no corpus total	48
Quadro 6 - Assuntos das tenções e cantigas relacionadas	81
Quadro 7 - Versos com referências ao cantar e tocar	89
Quadro 8 - Referências a dizer, falar, escutar, ouvir e perguntar	90
Quadro 9 - Tipos principais de glosas	99
Quadro 10 - Glosas de Camões e Caminha ao mesmo mote	102
Quadro 11 - Temas dos Villancicos	107
Quadro 12 - Tipos de glosas em Camões a partir de Frenk (2006b)	120
Quadro 13 - Poemas do corpus e grupos temáticos na poesia tradicional de Camões ...	126
Quadro 14 - Camões e os temas dos villancicos	130
Quadro 15 - Motes glosados por Camões e outros poetas renascentistas	137
Quadro 16 - Distribuição dos poemas nos volumes do Códice Asensio-Cunha	155
Quadro 17 - Poemas de Gregório de Matos em motes e glosas no volume 1 do Códice Asensio-Cunha	156
Quadro 18 - Poemas de Gregório de Matos em motes e glosas no volume 2 do Códice Asensio-Cunha	158
Quadro 19 - Poemas de Gregório de Matos em motes e glosas no volume 3 do Códice Asensio-Cunha	159
Quadro 20 - Poemas de Gregório de Matos em motes e glosas no volume 4 do Códice Asensio-Cunha	160
Quadro 21 - Corpus delimitado	163
Quadro 22 - Critérios para a classificação das glosas a partir de Frenk (2006b)	164
Quadro 23 - Tipos de glosas em Gregório de Matos a partir de Frenk (2006b)	165
Quadro 24 - Poemas com referência ao improviso em Viola de Lerenó	182

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Diagrama da rede das tenções a partir de Lourenço	68
Figura 2 - Glosas de Camões e Bernardes a A dor que minha alma sente	138
Figura 3 - Glosas de Camões e Bernardes a Sem voz, [e] com meu cuidado.....	139

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 PRINCÍPIOS EPISTEMOLÓGICOS PARA A INTEGRAÇÃO DAS POÉTICAS ORAIS E POPULARES NO INTERIOR DA LITERATURA LUSO-BRASILEIRA ...	18
1.1 BREVE NOTA SOBRE A ARBITRARIEDADE DO CÂNONE LITERÁRIO: UMA POSSÍVEL REVISÃO DE PARADIGMAS.....	18
1.2 O LUGAR DA LITERATURA POPULAR NO CAMPO DAS LETRAS	20
1.3 A PROBLEMÁTICA DA ORIGEM E OS ENTRAVES DO EVOLUCIONISMO SOCIOCULTURAL.....	27
1.3.1 A trajetória da ciência antropológica como mote para uma discussão sobre a concepção de origem.....	27
1.3.2 A perspectiva da origem na ciência da literatura.....	29
1.3.3 O problema da origem da cantoria e do repente como exemplificação da problemática	31
1.4 DELIMITANDO (E ALARGANDO) PERSPECTIVAS	33
2 E SE OS TROVADORES MEDIEVAIS FOSSEM REPENTISTAS.....	36
2.1 O TRATADO POÉTICO <i>ARTE DE TROVAR</i> COMO ÍNDICE INICIAL.....	36
2.2 AS TENÇÕES: UM EXERCÍCIO DE LEITURA	42
2.3 NO VELHO MUNDO: CONVIVÊNCIA (DES)HARMÔNICA ENTRE VOZ E LETRA.....	82
3 QUANDO O IMPROVISO E O POPULAR SE APODERAM DO POETA ÉPICO: APONTAMENTOS SOBRE CAMÕES E O RENASCIMENTO PORTUGUÊS.....	94
3.1 UMA MODA PEDE LICENÇA À CORTE E ADENTRA OS SALÕES: O RENASCIMENTO TIRA A POESIA POPULAR IBÉRICA PARA DANÇAR.....	94
3.1.1 Com vestido novo, uma dama dança em meio aos cortesãos: a presença da lírica popular na poesia culta renascentista.....	94
3.2 PARA COLOCAR EM CENA O PROTAGONISTA: A IMAGEM DE CAMÕES E O IMAGINÁRIO SOBRE O POETA	108
3.3 O LEITOR QUE OUVI VERSOS E DEIXA O POETA CANTAR: CAMÕES ABRAÇA A LÍRICA POPULAR E DECLAMA NOS SERÕES	118
4 DE GREGÓRIO DE MATOS REPENTISTA E OUTROS IMPROVISOS NA LITERATURA COLONIAL	141
4.1 GREGÓRIO DE MATOS BIOGRAFADO NO SÉCULO XVIII: O RELATO DE MANUEL PEREIRA RABELO E A NOTÍCIA DE UMA VIOLA FEITA DE CABAÇA	141
4.2 REVISITANDO OS POEMAS GREGORIANOS E ALGUMAS POSSÍVEIS MARCAS DE IMPROVISO POÉTICO	154
4.2.1 Delimitando o <i>corpus</i> gregoriano a ser analisado.....	155

4.2.2 Retomando Frenk (2006b): tipos de glosas em Gregório de Matos	164
4.2.3 Estro repentista em Gregório de Matos.....	172
4.3 SEGUINDO OS PASSOS DE JOAQUIM NORBERTO DE SOUSA SILVA:	
OUTROS POETAS REPENTISTAS NO BRASIL COLÔNIA.....	176
4.3.1 Viola, improvisos e canções em Domingos de Caldas Barbosa	180
CONCLUSÃO	186
REFERÊNCIAS:	194

INTRODUÇÃO

O presente trabalho constitui-se uma história não só do improviso poético como também das manifestações marcadas pela oralidade na poesia luso-brasileira. Nessa perspectiva, diante da impossibilidade de abarcar oito séculos de produção poética, delimito o espaço temporal ao longo período que se estende dos trovadores medievais (séc. XIII) aos poetas do Brasil Colônia (séc. XVIII). Como toda história da literatura que aborda um campo que se dilata por cinco séculos, outros recortes foram realizados, o que procuro explicar nesta introdução.

A motivação da pesquisa não tem só uma raiz acadêmica, mas também de reminiscência do meu espaço familiar. Muito do interesse pela cultura popular advém da experiência de ouvir o meu avô paterno narrando contos populares, como as histórias de Pedro Malasartes, e declamando versos da poesia popular. Dessa prática familiar, surgiu o interesse de aprofundar o estudo das poéticas orais, voltando-me para as manifestações da poesia produzida em performance.

Todavia, não são somente estímulos de ordem emocional que justificam o estudo de um tema; critérios racionais orientam a sua escolha. Vejo como importante dedicar-me para a perspectiva de uma oralidade presente ao longo da tradição poética luso-brasileira, muitas vezes relegada a um segundo plano na historiografia da literatura. Assim, considero necessária uma revisão crítica da história da literatura, compreendendo a importância da palavra oralizada e improvisada.

Adolfo Colombres (1997), aliás, afirma que o princípio de tudo é a palavra. Ela, todavia, possui seu sustentáculo e transporte por meio da voz, tornando-se impensável a palavra sem a voz. A partir disso, mesmo que pareça contraditório com a primeira afirmação do autor, a voz é o princípio gerador, a *arché*, para usar o termo utilizado pelos filósofos pré-socráticos. A voz é o sopro da vida, o ar inaugural da existência. Talvez, por isso, Anaxímenes de Mileto (1999), no século VI a.C., tenha identificado o *pneuma* como a *arché* e Heráclito de Éfeso (1999) dirigiu-se para o *logos* fundador.

[...] existe algo anterior a la palabra, sin la cual ésta es impensable: la misma voz, que no siempre cristaliza en ella, pues hay también vocalizaciones ininteligibles, como los gritos y otros desgarramientos prelingüísticos. La voz es el sustento y el transporte de la palabra, a la que llevó como un carro sagrado hasta la escritura la decreto prescindible, al fundar um lenguaje sin voz. La palabra es lenguaje vocalizado, fónicamente realizado em la emisión de la voz, no un trazo en el papel. Primero fue la voz, luego la palabra, y por último la letra (COLOMBRES, 1997, pp. 23-24).

Se acompanhado o pensamento de Octávio Paz (1993) de que a poesia é uma arte falada, justifica-se a necessidade de estudar a poesia de caráter oral. Também, há de se ver a poesia como manifestação primordial da cultura de um povo, dada a sua propriedade mnemônica. Esse é o motivo para se voltar à poética dos trovadores galego-portugueses; apreende-se o princípio da cultura portuguesa e as marcas que levaram para três continentes (América, África e Ásia) em que estabeleceram sua índole imperialista e colonizadora.

O trabalho procura contribuir para a discussão acadêmica acerca da voz como elemento importante na tradição poética lusófona¹. Em tal perspectiva, centra-se no improviso como manifestação de uma oralidade fundante de uma tradição que vem com os barcos dos colonizadores e aporta ao Novo Mundo para tornar-se elemento constituinte da cultura brasileira.

O problema que se coloca diante da pesquisa se desdobra em três questões, a saber: (1) é possível pensar o improviso poético como uma tradição lusófona? (2) É possível constatar a permanência de uma tradição do improviso poético ao longo da história da literatura luso-brasileira, do Trovadorismo galego-português à produção do Brasil Colônia? (3) Como a voz, a oralidade e a performance se constituem na tradição lusófona do improviso poético?

Para chegar às respostas a esses problemas, propõe-se como objetivo geral traçar uma reconstituição da tradição luso-brasileira do improviso poético desde os trovadores medievais galego-portugueses aos poetas da literatura colonial brasileira. Os objetivos específicos são: a) delimitar princípios epistemológicos que orientem a pesquisa no campo das poéticas orais e populares, objetivando a integração no sistema da literatura luso-brasileira; b) analisar a produção galego-portuguesa dos trovadores nas tenções, verificando os índices de oralidade e improviso presentes nas cantigas; c) verificar a presença da poesia popular no Renascimento português, sobretudo na obra de Camões, aventando a possibilidade do bardo lusitano ter se constituído como improvisador; e d) examinar a experiência poética colonial brasileira a partir da perspectiva dos *poetas repentistas* concebida por Joaquim Norberto de Sousa Silva (2002).

Quanto à metodologia, a pesquisa se constitui como predominantemente bibliográfica, exploratória e qualitativa, valendo-se também da análise de textos poéticos. Se, por um lado, a pesquisa bibliográfica procura fazer uma revisão historiográfica da literatura luso-brasileira dos séculos XIII ao XVIII, a abordagem dos poemas acontece nos níveis

¹ Entendo lusófona em seu sentido extenso, de tradição na língua galego-portuguesa e então portuguesa, sem as pretensões talvez neocoloniais e geopolíticas da proposta de lusofonia por Portugal no século XX.

formal e conteudístico. Quanto ao aspecto formal, realizarei uma análise estrutural centrada na métrica e na versificação a partir dos pressupostos claramente delimitados por Norma Goldstein (2004). Isto é, na análise formal, serão contemplados os tipos de versos, de estrofes e de rimas. Quanto ao conteúdo, procurei analisar os poemas, cotejando as interpretações com a fortuna crítica e historiográfica.

Para manter-se a inteligibilidade do trabalho, ele se encontra dividido em quatro capítulos. O primeiro capítulo pretende delimitar princípios epistemológicos que permitam pensar a integração das poéticas orais e populares no sistema da literatura luso-brasileira. Para isso, inicialmente, faço uma reflexão acerca da arbitrariedade do cânone literário, concebendo a possibilidade de mudança de paradigmas que permitam que a poesia popular integre o cânone. Por isso, proponho averiguar o lugar da literatura popular no campo das letras, enfatizando as posições de Sílvio Romero e a forma como elas permaneceram na abordagem das produções culturais populares, integrando, muitas vezes, um processo de apropriação *culta* com o intuito da construção de uma regionalidade ou nacionalidade. Posteriormente, desenvolvo a problemática da origem e os entraves do evolucionismo sociocultural. Procurando aprender com o percurso histórico da antropologia, examino como essa ciência conseguiu abandonar paradigmas etnocêntricos centrados na superioridade de uma cultura (*origem*) sobre outra (*vestígios da cultura superior*). Nesse sentido, intento averiguar como essa posição centrada na origem atinge a ciência da literatura, relegando as práticas poéticas populares, como a cantoria e o repente, a uma posição de inferioridade, uma vez que se constituem como vestígios de uma etapa superada pelas poéticas daquelas sociedades que o pensamento evolucionista concebe como modelo de civilização. Esse se constitui o capítulo teórico que serve como base para os três capítulos historiográficos.

O segundo capítulo inicia a abordagem histórica e possui o seu título adaptado da seção “E se...” da revista de popularização científica *Superinteressante*. Entretanto, embora a revista trabalhe com uma concepção ucrônica, essa não é a perspectiva do capítulo: não procuro traçar uma situação imaginária em que, tal qual na publicação sobre curiosidades sobre as ciências, se inferem as consequências da ucronia de como seria a civilização ocidental sem a existência dos gregos (“E se os gregos não tivessem existido”), mas verificar os indícios que permitam deduzir que os trovadores galego-portugueses tenham se estabelecido como artistas da performance, muitas vezes recorrendo aos versos improvisados. Com esse objetivo, volto-me para o objeto literário em si: em primeiro lugar, procedo ao exame do tratado poético “A arte de trovar”, que, mesmo sem dar “conta da complexidade da lírica trovadoresca” (MONGELLI, 2009, p. XXXI), traz “um quadro que genericamente se

adequa às cantigas que chegaram até nós, nomeadamente quanto ao uso dos gêneros maiores cultivados por trovadores e jograis”, atribuindo especial atenção às proposições acerca do gênero tenção, aparentemente marcado pelo improviso poético. Em segundo lugar, faço um exercício de leitura de um *corpus* de tenções em uma proposta hermenêutica de deixar o texto falar, apresentando o texto original, a *tradução*² e a descrição das tenções. Em terceiro lugar, por fim, proponho um a-se-pensar sobre as práticas poéticas orais durante o Trovadorismo galego-português, em que emerge a possibilidade de os trovadores terem sido poetas repentistas.

Apesar do título *Quando o improviso e o popular se apoderam do poeta épico: apontamentos sobre Camões e o Renascimento português*, o terceiro capítulo não se restringe ao bardo d’*Os lusíadas* nem à literatura portuguesa. Por isso, no primeiro item, examino a presença da lírica popular na poesia culta ibérica. Para isso, surgem como importantes as contribuições sobre o *villancico* por António Sanchez Romeralo (1969) e, sobretudo, os artigos “El cancionero oral em el siglo de oro” (2006a) e “Valorización de la lírica popular en el siglo de oro” (2006d), em que Margit Frenk aborda a apropriação de versos tradicionais e populares por poetas cultos nos salões cortesãos ibéricos, revelando a utilização da lírica popular como fonte para os motes que poetas como Gil Vicente, Lope de Vega, Andrade Caminha e Luís de Camões glosaram. Aliás, esse último poeta, tornado vulto no cânone lusófono, abordado na perspectiva do imaginário que se construiu acerca dele no decorrer do *continuum* histórico, é tema do segundo item do capítulo. Nessa seção, para além do ser genial, consubstanciado como um herói modelar dos períodos romântico e pós-romântico, recenseio algumas posições que o mostram como um poeta da oralidade, algumas vezes, improvisando em troca do jantar (BRAGA, 1907). Para concluir o capítulo, examino um *corpus* de poemas camonianos, verificando a possibilidade da presença do improviso e da poesia popular e tradicional ibérica. Com isso, para além do clássico de *Os lusíadas* e dos sonetos com teor petrarquista, Camões é apresentado bebendo na tradição das rondilhas populares, recorrendo aos *cantarcitos* tradicionais como temas de suas possíveis incursões performáticas nos serões palacianos.

Finalizando o desenvolvimento do trabalho, explano sobre a experiência poética colonial brasileira, centrando-se na figura de Gregório de Matos. Com o título *De Gregório de Matos repentista e outros improvisos na literatura colonial*, o capítulo parte da biografia do poeta baiano datada do século XVIII para conceber um *continuum* do versejar de repente na

² Alguns especialistas se referem como paráfrase, no entanto considero as transposições que fiz como tradução, uma vez que se lida com uma outra língua, distante tanto do português como do galego modernos.

nascente literatura brasileira. Nesse sentido, surge como fundamental o papel da viola não só como instrumento musical que acompanha os improvisos do Boca do Inferno, mas também como importante elemento de socialização no Brasil Colônia. Após a visada biográfica acerca de Gregório de Matos, delimito um *corpus* de dezenove poemas em que o poeta faz uso dos motes como desencadeadores de suas glosas, algumas delas com sensível referência a cantigas populares e outras com uma perceptível, composição através do verso improvisado em performance, quando encaradas em uma proposta comparatista com a cantoria nordestina. Na sequência do capítulo, sigo os passos de Joaquim Norberto de Sousa Silva (2002), expondo o recenseamento de poetas repentistas identificados por esse pesquisador. Entre esses artífices do verso improvisado, destaca-se Domingos Caldas Barbosa, violeiro assim como Matos, autor de *Viola de Lereño*, onde se encontram registradas cinco cantigas em que há a referência explícita ao improviso.

Assim, a tese procura ser uma contribuição aos estudos da história da literatura luso-brasileira e das poéticas orais e improvisadas. Nisso, pressupõe um compromisso não só epistemológico como também político.

1 PRINCÍPIOS EPISTEMOLÓGICOS PARA A INTEGRAÇÃO DAS POÉTICAS ORAIS E POPULARES NO INTERIOR DA LITERATURA LUSO-BRASILEIRA

Traçar princípios epistemológicos e metodológicos é o ponto de partida de uma investigação científica. Diante do imperativo de que uma metodologia requer uma epistemologia, o título do capítulo aparenta estar carregado de uma redundância. Entretanto, a tautologia esboroa diante da *práxis*; toda metodologia carrega uma compreensão epistemológica sem, em determinadas situações, fazer a autorreflexão sobre os pressupostos e trilhas epistêmicas. Em outras palavras, os princípios epistemológicos orientam a metodologia que se propõe a examinar o objeto de forma, em determinados casos, tão naturalizada ao ponto de passarem ao largo da reflexão do pesquisador. Sem inquirir uma postura axiológica diante dessa postura, exponho o que, epistemologicamente, guia o percurso investigativo deste trabalho.

1.1 BREVE NOTA SOBRE A ARBITRARIEDADE DO CÂNONE LITERÁRIO: UMA POSSÍVEL REVISÃO DE PARADIGMAS

Quando se aborda a questão do cânone literário, indelévelmente, está-se referindo à história (e, também, à historiografia) da literatura. Sobre a história da literatura, como atesta Leila Perrone-Moysés (1998, p. 19), no século XX, ela se tornou “uma disciplina em queda de prestígio”, perdendo espaço para tendências imanentistas, tais como, “apesar das diferenças e das exceções, a estilística, o formalismo russo, o ‘*new criticism*’, a fenomenologia literária, o estruturalismo e a semiótica” que, cada uma ao seu modo, “dispensaram ou minimizaram a história”. Todavia, seguiu-se estabelecendo cânones e eles constituíram a base da história da literatura, que nunca deixou de ser ensinada na escola, embora houvesse um descrédito nos mundos escolar e acadêmico.

É na perspectiva do ensino que Dove Fokkema e Elrud Ibsch (2006, p. 49) apresentam a permanência de um cânone literário: “ninguém sabe como ensinar literatura sem algum tipo de referência a um grupo de textos em particular que deve ser lido por todos”. Dessa forma, por sua suposta imprescindibilidade, vejo como necessário realizar uma reflexão acerca do cânone e da possibilidade de revisá-lo, promovendo a inclusão das poéticas orais e populares.

Segundo os professores holandeses, no final da Idade Média, o cânone de autores em latim foi desafiado pela produção em vernáculo. Na perspectiva de estabelecer cânones das

literaturas vernáculas, a Renascença possui um papel fundamental, inclusive com a introdução de “um conceito mais restrito de literatura” (FOKKEMA, IBSCHE, 2006, p. 53). Assim, não só se constroem cânones vernáculos novos como também se estabelece um conceito de literatura mais restrito e próximo ao que se usa atualmente como obra ficcional.

Ligada à reconstrução histórica do estabelecimento dos cânones vernáculos apresentada pelos mesmos autores, está a discussão acerca das mudanças neles. Essas podem acontecer por meio das modificações nas ordens política e social. No entanto, mesmo estando sujeito às transformações político-sociais, um determinado cânone pode se tornar um instrumento político – o que pode ocorrer na negação da literatura popular, sendo esse cânone instrumentalizado como elemento na luta de classes.

Os pesquisadores ainda afirmam que uma sociedade democrática tem a liberdade de compor um cânone como quiser ou ainda não compor nenhum cânone. No âmbito do mundo democrático, há, na concepção de Fokkema e Ibsch (2006, p. 60), o desaparecimento de uma justificativa externa para o cânone (as justificativas externas podem ter desaparecido; os influxos sócio-políticos persistem), entretanto permanecem as necessidades pedagógica e didática, o que se liga à ideia anteriormente exposta em que os autores afirmam não ser possível ensinar sem um grupo determinado de textos “canônicos”. Todavia, esse cânone escolar é apenas um dos três tipos a que os autores fazem referência. Há ainda o dos críticos e o dos historiadores da literatura.

Todos os três cânones estão sujeitos à mudança, desde a emergência de uma transformação na consciência social. Essa passa pelo reconhecimento de uma sociedade multicultural, promovendo ajustes e expandindo o cânone e/ou introduzindo vários cânones coexistentes e competitivos (FOKKEMA, IBSCHE, 2006).

Os dois autores propõem uma revisão dos cânones. Responsabilizando os professores a selecioná-los, é recomendada a observação das mudanças ocorridas nos cânones do passado na perspectiva de uma intervenção na formação de um cânone em perspectiva histórica. Esse cânone escolar é não só um assunto literário, mas também um debate cultural mais amplo, nele interferindo tanto objetivos didáticos quanto políticos. Nesse sentido, há a necessidade de explicitar tais objetivos para que possam ser postos ao crivo crítico e/ou para que sejam capazes de gerar propostas antagônicas.

Sobre o cânone dos críticos, os autores dizem que eles são formados por estruturas seletivas de referência. O meio de intervenção, nesse sentido, poderia ocorrer através da proposição de acréscimos e decréscimos nesse pequeno quadro de referência dos críticos (FOKKEMA, IBSCHE, 2006).

A perspectiva de Fokkema e Ibsch (2006) é importante ao propor uma revisão do(s) cânone(s). Tal revisão pode resultar na quebra de paradigmas, abrindo espaço para a literatura popular na historiografia da literatura. Aliás, é preciso lembrar, como afirmam os autores, que “a consequência do debate sobre o cânone é incerta. É um debate no qual crítico e educadores não devem hesitar em tomar partido” (2006, p. 72). Nessa tomada de partido, pretendo manifestar a importância da inclusão das poéticas orais e populares no cânone, abordando, inicialmente, o lugar da literatura popular no campo das Letras.

1.2 O LUGAR DA LITERATURA POPULAR NO CAMPO DAS LETRAS

A questão do espaço da literatura popular na reflexão intelectual brasileira passa, no meu entendimento, mais por uma visão qualitativa e axiológica do que por dados quantitativos que procuram mensurar índices de produção. Em outras palavras, sigo o caminho de pensar a imposição de um cânone estabelecido por critérios (muitas vezes, duvidosos) calcados em um *scriptocentrismo* e em pressupostos que privilegiam aspectos ligados à posição social em um movimento que pode relegar o estético a um segundo plano. Nesse percurso, atrevo-me a propor a inclusão das poéticas populares, marcadamente estigmatizadas na subalternidade, na historiografia *oficial* da literatura brasileira, o que passa pela premissa de rever algumas concepções *edificadas* ao longo da trajetória intelectual brasileira.

O primeiro passo no itinerário pode ser dado a partir do personagem Sílvio Romero. Autor que se propôs ao projeto de grande fôlego de conceber uma *História da literatura brasileira*, Romero foi um dos primeiros a lançar um olhar com um nível maior de estruturação acerca da poesia popular. Todavia, impõe-se a tarefa de indagar em qual perspectiva se dá a visada romeriana. Para isso, volto-me para “O folclorista Sílvio Romero”, introdução de Manuel Diégues Júnior (1977) a *Estudos sobre a poesia popular do Brasil, À poesia popular na república das letras*, tese de Cláudia Neiva Matos (1994) acerca do intelectual oitocentista, e “Poesia popular e literatura nacional: os inícios da pesquisa folclórica no Brasil e a contribuição de Sílvio Romero” (MATOS, 1999), artigo da mesma autora.

Diégues Júnior (1977) inicia afirmando o pioneirismo de Romero no trato da poesia popular. O autor entende que não há muito que se falar acerca do estudioso da literatura brasileira e chega a dizer que as suas contribuições são numerosas e “tão significativas [...] que a rigor o estudioso de hoje quase nada tem a acrescentar naqueles temas que estudou”

(DIÉGUES JUNIOR, 1977, p. 17). Posto está que existe uma superestimação dos estudos romerianos. Matos (1994; 1999), por seu turno, promove uma reflexão mais crítica acerca da obra de Romero, sem deixar de abordar a primazia dele no trato da literatura popular.

No Brasil, a ideia de uma “poesia popular” e o repertório cultural a ela referido têm entre seus primeiros estudiosos e divulgadores alguém que também se acha entre os primeiros estudiosos da nossa literatura “cultura”: o sergipano Sílvio Romero, folclorista e crítico literário (mais várias outras coisas: professor, filósofo, pensador político, acadêmico...) do final do século XIX. Entre suas numerosas obras, destacaram-se os **Estudos sobre a poesia popular do Brasil** e a **História da literatura brasileira**, ambas publicadas em 1888, no calor nos processos abolicionistas e republicano (MATOS, 1999, p. 20).

É latente, no enunciado de Matos, o pioneirismo de Romero, constituindo-se como “um dos raros letrados a possuir: uma coletânea respeitável de literatura oral, folclórica, popular, e uma série mais elaborada de estudos sobre ela” (MATOS, 1999). No entanto, qual a perspectiva que norteia a abordagem romeriana?

A interpretação da visão romeriana sobre a poesia popular pode começar a ser apreendida a partir de Diégues Júnior (1977, p. 18), o qual expõe que, na visada de Romero, se pode “verificar na análise dessa poesia anônima, surgida na criação popular, e que se irradia e cresce e se incorpora no nosso patrimônio”. Sublinha-se, nessa afirmação, a ideia de que a poesia popular é uma criação coletiva e anônima. Pela sua importância no contexto de exclusão da literatura popular no cânone, ainda abordarei com maior atenção a questão da obra popular como criação coletiva e anônima na sequência deste item deste capítulo. Todavia, neste momento, penso ser salutar permanecer na concepção de Romero. Em tal aspecto, é relevante o exposto por Matos (1999), afirmando que, para o oitocentista, o estudo da poesia popular cumpre dois objetivos: um literário e outro científico. No caso deste, a perspectiva que o próprio Romero chama de “contribuição etnológica” procura construir um “subsídio anônimo para a compreensão do espírito da nação”. No caso do domínio literário, o crítico apregoa a construção de um referencial com base nas produções populares anônimas para “a construção de uma literatura original e representativa da nacionalidade” (MATOS, 1999, p. 22). A partir dessa perspectiva, infiro que, para Romero, a poética oral e popular enquanto folclore encontra-se em um segundo plano se colocada diante da literatura escrita. O crítico literário torna-se ideólogo de um projeto de literatura nacional que se utiliza da poesia popular como elemento subjacente à produção, mas que não permite um movimento para a sua inclusão na historiografia da literatura brasileira.

Ainda acerca da atividade de Romero sobre a poesia popular, Matos (1994) a divide em três formas de tratamento. Segundo a autora, expressam-se “na coleta e registro de textos de literatura oral; no comentário crítico-teórico desenvolvido a partir deste material; e na discussão e avaliação dos trabalhos análogos empreendidos antes dele no Brasil” (MATOS, 1994, p. 39).

Sobre a segunda parte da atividade intelectual romeriana acerca da poesia popular, ou seja, a coleta, a pesquisadora revela uma assistemática. Essa conclusão advém da proposição de que “o exame do material divulgado por Silvio, em cotejo com o da sua bibliografia, parece indicar que ele pouco se dedicou ao trabalho sistemático de coleta” (MATOS, 1994, p. 38), ao que se acrescenta a ausência de notícias ou indícios que informem que Romero tenha realizado esforço em tal perspectiva.

Mesmo nunca deixando de “manifestar, em prefácios e passagens diversas, interesse pela poesia popular e desejo de ver seu trabalho prosseguido e desenvolvido por outros estudiosos” (MATOS, 1994, p. 41), Romero, como bem demonstra a pesquisadora, não se empenhou em viagens e períodos em campo com o intuito de coletar obras da poética oral e popular. A essa assistemática, própria do período oitocentista, no processo de pesquisa se somam, como já visto anteriormente, as compreensões da obra popular como criação coletiva e anônima e a poética oral e popular em segundo plano se comparada à literatura escrita, tida por canônica; aspectos que julgo capitais para pensar a *exclusão* da literatura popular da historiografia.

A atenção dada à obra do intelectual oitocentista advém da minha compreensão de que ela sintetiza não só a compreensão da época do autor como também de muitos pesquisadores do século XX (e, talvez, século XXI). Sobre essa questão, Matos (1994) esclarece que “Toda pesquisa de cultura popular do século XIX, e boa parte dos estudos deste século [XX], parecem ter sofrido deste preconceito e desta deficiência, particularmente sensível nos domínios folclórico-literários” (MATOS, 1994, p. 185).

Dos pontos levantados pela autora, merece atenção a da não avaliação estética da produção popular, por ser esse um dos fatores que é utilizado para justificar a exclusão das poéticas populares da historiografia da literatura brasileira; atribui-se a ela um baixo valor estético sem que o aspecto seja, efetivamente, analisado. Ocorre tal qual o relatado por Lévi-Strauss (2001) ao abordar o ensino de filosofia e compará-lo com a história da arte em *Tristes trópicos*:

[...] o ensino filosófico tornava-se comparável a de uma história da arte que proclamaria o gótico como necessariamente superior ao romântico, e, no âmbito do primeiro, o flamboyant mais perfeito que o primitivo, mas em que ninguém indagaria o que é belo e o que não é (LÉVI-STRAUSS, 2001, p. 50).

A qualificação ocorre por critérios não só arbitrários como também imprecisos, sendo comparável à história da arte a que alude Lévi-Strauss. Ademais, a não aceitação da poética popular na historiografia oficial da literatura incide, muitas vezes, na vontade de deixar essas manifestações populares em um local outro: fala-se em fazer uma história da poesia popular, mas não em admiti-la como integrante da literatura luso-brasileira. Na abertura de sua tese, Matos (1994) alerta para a condição periférica e marginal da literatura popular. Ela fala que “tardio e lento foi o processo de admissão da poesia popular na República das Letras. Ainda hoje, os círculos reservam-lhe lugar periférico e restrito. Lançam-lhe de passagem olhares polidamente desconfiados, tratando de manter as devidas distâncias” (MATOS, 1994, p. 15).

O lugar periférico só poderá ser superado, como já mencionei no artigo “A cantoria concebida como sistema artístico-comunicacional” (2014), com uma viragem epistemológica na historiografia da literatura. Essa viragem passa pela inclusão das poéticas orais no cânone já estabelecido e não em se criar um novo cânone em separado para a literatura popular. Acho interessante, para clarear esse ponto de vista, reproduzir o trecho que conclui o ensaio sobre a cantoria como sistema.

É preciso fugir, em tempo, de aventados progressismos, simulacros do criticismo literário, que procuram uma valoração dúbia ao cunhar termos como “oralitura” que, ao desvencilhar as práticas orais e populares da literatura, acabam por colocar a produção poética popular e oral como *algo à parte*, visto desde uma perspectiva marginal. O desafio é coletar as obras da literatura popular e da cantoria e submetê-las ao crivo de uma apurada análise estética (AGUIAR, 2014, p. 208).

É salutar ainda pensar a literatura popular dentro da perspectiva do conceito de sistema literário formulado por Antonio Candido (2000). Por isso, retomo algumas acepções da cantoria como sistema artístico-comunicacional. Essa perspectiva permite pensar a sua inclusão no cânone literário.

A ressignificação do sistema de Candido no âmbito da poética popular requer que se pense o papel do autor – um dos elementos da tríade do sistema do crítico³. Isso incide em

³ A noção de sistema literário faz uma vinculação do sincrônico ao diacrônico, uma vez que está ligada diretamente à formação da literatura brasileira. O autor declara que a “literatura propriamente dita” é “considerada aqui [na *Formação da literatura brasileira*] um sistema de obras ligadas por denominadores

rever a compreensão, que já se percebe em Romero, da literatura popular como obra coletiva. Sobre tal questão, afirmei que “no caso dos cantadores, confiando nas formulações de Mota (1978), existe uma afirmação por parte desses poetas populares de uma noção de autoria⁴: tanto o repentista procura afirmar a si como autor quanto a outro colega de fazer poético” (AGUIAR, 2014, p. 197).

A afirmação do cantador e por extensão do poeta popular como autor da obra compõe um elemento importante para a concepção da poesia popular como sistema artístico-comunicacional: passo importante para a integração ao sistema literário e, conseqüentemente, ao cânone oficial e/ou letrado. No sentido de afirmar que a autoria existe mesmo no ato de performance e na influência do receptor sobre a manifestação literária, questionei a compreensão de obra coletiva da seguinte forma: “não é plausível, ao menos no entendimento seguido neste ensaio, negar ao cantador a posição de autor. Sem contar a questão de que ele pode utilizar suas habilidades para sistematizar uma reação esperada no público, o que também é premissa na produção literária escrita” (AGUIAR, 2014, p. 201).

No processo de constituição como sistema, a perspectiva do autor inclui também a do público receptor e a da obra. Na citação, a relação intrínseca autor-público receptor é latente. Cabe, todavia, fazer uma reflexão sobre a obra poética popular e o processo de *silenciamento* dessas manifestações literárias na historiografia. Nesse sentido, o que Matos (1994) aborda, ao falar das expressões poéticas como multimídia, traz elementos significativos para pensar questões axiológicas que permeiam o tema. Ela afirma que as canções populares não são as únicas a serem multimodais, mas também muitos “poemas antigos e medievais, originalmente entoados ao som de acompanhamento musical, são acolhidos pela consideração da crítica literária, que não se acanha de debruçar-se sobre eles no silêncio do escritório” (MATOS, 1994, p. 184).

Há, nessa abordagem, uma contraposição entre o tratamento dado à obra popular e à obra *erudita* (mesmo que boa parte dela tenha se constituído no fazer popular). Não quero entrar aqui na controvérsia do lugar do popular nas cantigas medievais galego-portuguesas, mas as considero como um bom exemplo de que a inclusão ou não de determinadas manifestações literárias se dá mais por ordem alheia ao estético do que devido a esse critério valorativo. Em outras palavras, é provável o fato de que as cantigas surgiram em um ambiente de oralidade e, em alguns casos, de vivências populares (SPINA, 1984), então, qual o motivo

comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase” (Candido, 2000, p. 23). Na perspectiva diacrônica, o sistema constitui-se na tríade autor-obra-público.

⁴ O que passa pelo discurso do dom poético predominante entre os cantadores, conforme atesta João Miguel Sautchuk (2012).

desta poética ser reconhecida e abrigada no interior do cânone, e a poesia popular ficar em um segundo plano que a valoriza “na qualidade de especificamente brasileira, mas não a julga digna, no plano literário, das ‘bordaduras de sublimidade dos românticos’” (SANTOS, 2009, p. 17)?

Um rápido exame aos trovadores presentes na antologia *Fremosos cantares*, da medievalista brasileira Lénia Márcia Mongelli (2009), pode ser elucidativo. A maior parte deles (somam-se 48) é de origem nobre, eclesiástica ou mantinha uma relação estreita com a nobreza ou com o clero. A valorização parece dar-se mais pela posição social do poeta do que pela sua dimensão estética. Mesmo quando surge a dúvida acerca da autoria de uma ou outra cantiga, não há um movimento para as considerar anônimas ou de criação coletiva, o que ocorre com os poemas populares. Talvez, haja uma concepção epistemológica de *jogar* as poéticas populares no anonimato e na coletividade, relegando-as ao nível pejorativo de senso comum. Nesse sentido, as palavras de Michel Maffesoli (2001) podem ajudar a fomentar a discussão:

Independentemente do modo como tenha sido formulado, o discurso especializado sempre manteve distância em relação ao senso comum. Na melhor das hipóteses, este último será considerado como material bruto que convém interpretar, ainda que seja triturando-o, desnaturando, corrigindo-lhe a “consciência equivocada”. Na pior, o empenho se fará no sentido de superá-lo, pura e simplesmente, considerando não passar de pura ideologia. Entre as duas pode-se encontrar toda uma gama de atitudes que têm por ponto comum a suspeição em relação àquilo que está, indelevelmente, marcado com o selo do que pode ser denominado, no sentido etimológico, “debilidade” popular (MAFFESOLI, 2001, p. 161).

Da exposição de Maffesoli (2001), destaco a posição de que, por ser considerado “débil”, o popular deve ser corrigido, sendo triturado e desnaturado, o que parece ocorrer com as poéticas populares na apropriação que delas fizeram (e talvez ainda façam) autores da chamada literatura erudita. Uma justa medida acerca disso, retomando o olhar romeriano, ainda tão presente em alguns círculos das Letras, é apresentada por Idelette Muzart dos Santos (2009, p. 17) quando a pesquisadora afirma que a poética popular se torna fato literário “pela presença de romances ou cantos tradicionais citados numa obra letrada, pelo material poético e social assumido pelo cantador num romance, pelo reconhecimento de um poeta erudito de sua dívida para com o cantador etc”.

A poesia popular é vista como modelo para uma literatura letrada, embora não seja digna de pertencer aos *salões* do cânone literário. Ocorre uma espécie de *escuta silenciante*; há uma suposta escuta ao integrá-la como modelo a ser utilizado pela escrita letrada, mas sua “arte poética”, no sentido aristotélico do termo (SANTOS, 2009, p. 107), é negligenciada por

meio da *ocultação* das obras de cantadores, cordelistas e outros versejadores populares. A pesquisadora do Movimento Armorial, que teve como um de seus líderes Ariano Suassuna, ajuda a embasar a hipótese de uma *escuta silenciante*:

A referência à obra popular constitui o cimento do Movimento Armorial e confere-lhe sua identidade na história da cultura brasileira. Orienta a pesquisa e condiciona a criação. Contudo, não poderia ser exclusiva nem primordial: o movimento não reúne artistas populares, mas artistas cultos que recorrem à obra popular como a um “material” que procuram recriar e transformar segundo modos de expressão e comunicação pertencentes a outras práticas artísticas. Essa dimensão culta e até erudita se manifesta tanto na reflexão teórica, desenvolvida em paralelo à criação, como na multiplicidade das referências culturais (SANTOS, 2009, p. 270).

Não quero apontar para um demérito do Movimento Armorial, mas para a sua insuficiência na condução da literatura popular ao panteão da historiografia. O que ressalto é que a atitude romeriana, já em voga com os românticos, desenvolvida como pesquisa estética pelos primeiros modernistas (BOSI, 2006), continua sendo mote a ser glosado, enquanto os motes e as glosas populares continuam excluídos do fazer historiográfico no campo das Letras.

Considero necessário lembrar a premissa de que é preciso uma abertura aos saberes locais e populares. Nesse sentido, as palavras abaixo de Maffesoli (2001) podem ser o convite a uma nova atitude pelos profissionais de Letras no exame das poéticas populares.

De um modo fenomenológico ou compreensivo, talvez se deva considerar o senso comum não como um momento a ultrapassar, não como um “pré-texto” que prefigura o texto verdadeiro que pode ser escrito sobre o social, mas como algo que tem sua validade em si, como uma maneira de ser e de pensar que basta a si própria e que não carece, quanto a isso, de nenhum mundo preconcebido, fosse qual fosse, que lhe desse sentido e respeitabilidade (Maffesoli, 2001, p. 161).

A mudança de atitude quanto ao senso comum proposta por Maffesoli (2001) vale também para a poesia popular. Quando o profissional de Letras a tratar como um sistema próprio integrado ao sistema da literatura brasileira, poder-se-á encontrar o seu lugar dentro de um cânone em que os apriorismos classistas deem lugar a uma perspectiva estética e formativa, no melhor sentido desses termos.

No percurso de revisão de revisão do cânone, considero necessário que se abandone as perspectivas de cunho evolucionista. Em tal sentido, é preciso abordar a problemática da origem e os entraves do evolucionismo sociocultural.

1.3 A PROBLEMÁTICA DA ORIGEM E OS ENTRAVES DO EVOLUCIONISMO SOCIOCULTURAL

Para expor a problemática que envolve o evolucionismo sociocultural e o conceito de origem, divido a seção em três partes. A primeira aborda a trajetória da antropologia e como ela se relacionou com a complexa questão da origem, renegando o evolucionismo. A segunda trata da perspectiva da origem no interior da ciência da literatura. A terceira, por sua vez, debate o problema da origem na cantoria e no repente.

1.3.1 A trajetória da ciência antropológica como mote para uma discussão sobre a concepção de origem

A revisão epistemológica que ocorreu no âmbito da antropologia no decorrer do século XX e o conseqüente *exorcismo* das perspectivas evolucionistas foram vitais para que se desse a construção de uma múltipla ciência da alteridade. No salutar movimento de crítica e autocrítica, sem temer polêmicas e querelas, os antropólogos permitiram-se pensar o querer, o dever e o fazer da etnologia. Esse percurso epistêmico e metodológico, mirado como ponto de partida, *mote* para a reflexão, é capaz de proporcionar uma revisão, por parte dos letrados, de concepções *sedimentadas* no interior da ciência da literatura. Aliás, coincidente é, como lembra Ria Lemaire (2013), a edificação das cátedras de Letras com o período em que etnologia, etnografia e antropologia entram em pauta. Em outras palavras, podem ser carregadas de prospecções ideológicas comuns.

Em tal abrangência de abordagem, uma visada sobre a história da antropologia pode auxiliar na discussão que proponho: lançar um olhar outro para as literaturas à margem, partindo de um questionamento do impositivo conceito de *origem*. Para isso, sem tensionar linhas teóricas em uma reconstrução da história das ideias no campo das Letras, mesmo sabendo da importância desse levantamento; percebendo e assumindo, no momento, a impossibilidade de o realizar, proponho um debate de fundo, erigido no campo conceitual, a partir de inferências, motes a serem glosados, motivados pela leitura da introdução da *Antropologia estrutural*, de Lévi-Strauss (2012).

Intitulado de “História e etnologia”, o primeiro capítulo da obra de Lévi-Strauss é, em parte, um manifesto aberto contra o evolucionismo social, corrente que dominou a etnologia do século XIX. Nesse sentido, o autor mostra a impossibilidade de hierarquização e a irreprodutibilidade dos fatos sociais. O antropólogo escreve que

A validade das reconstruções dos naturalistas é garantida, em última análise, pelo elo biológico da reprodução. Ao contrário, um machado nunca engendra outro machado; entre dois instrumentos idênticos, ou entre dois instrumentos diferentes mas cuja forma de algum modo se assemelha, houve e haverá sempre uma descontinuidade radical, decorrente do fato de que um não provém do outro, e sim, cada um deles de um sistema de representação. Assim, o garfo europeu e o garfo polinésio, reservado para as refeições rituais, não constituem uma espécie, nem tampouco o canudo pelo qual o cliente sorve uma limonada no terraço de um café, a *bombilla* para beber mate e os tubos utilizados, por razões mágicas, por certas tribos americanas (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 21-22).

No excerto, Lévi-Strauss afirma que a reconstrução dos naturalistas é possível devido à existência do elo biológico da reprodução. Isso não acontece no âmbito dos objetos culturais, pois, seguindo o exemplo do autor, um machado não gera outro machado; há uma descontinuidade entre dois objetos, o que ocorre pelo fato de que um não provém do outro e por cada um advir de um sistema diferente de representação. Assim também nas manifestações poéticas, sejam populares ou eruditas, não se pode atribuir uma hierarquização com base na continuidade advinda de uma origem e evolução, o que não quer dizer que não haja uma acumulação de *capital simbólico* e uma tradição, mas que não se põe a categorizar os textos de épocas diferentes como inferiores ou superiores uns aos outros.

A observação do etnólogo sobre as organizações sociais dualistas pode, em conjunto com a anterior, orientar o itinerário reflexivo. Em tom de advertência, chama atenção para que

Afastemos desde já as interpretações evolucionista e difusionista. A primeira, que tende a considerar a organização dualista como um estágio necessário do desenvolvimento da sociedade, teria antes de determinar uma forma simples de que as formas seriam realizações particulares, sobrevivências ou vestígios e, em seguida, postular a presença dessa forma, no passado, entre povos nos quais nada comprova que uma divisão em metades tenha jamais existido. O difusionismo, por sua vez, escolherá um dos tipos observados, geralmente o rico e mais complexo, como representante da forma primitiva da instituição, e localizará sua origem na região do mundo em que se encontra mais bem ilustrada, sendo todas as outras formas resultado da migração e de empréstimos a partir do foco de difusão. Em ambos os casos, designa-se arbitrariamente um tipo, dentre todos os que são fornecidos pela experiência, e faz-se dele o modelo, ao qual se trata de ligar todos os demais, por um método especulativo (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 30-31).

A lição do antropólogo expõe a necessidade de se afastar das interpretações tanto evolucionista quanto difusionista. Enquanto o evolucionismo encara as formas simples como sobrevivências ou vestígios de formas já vividas pelas sociedades ocidentais, exemplo pleno de desenvolvimento para os evolucionistas, o difusionismo, por sua vez, permite-se a escolha de um tipo como forma primitiva, possuindo a origem em uma região onde o fenômeno se encontra mais ilustrado. Em suma, mesmo que Lévi-Strauss (2012) se refira às sociedades

dualistas, apreendo que seja permitido estender o entendimento a outros fenômenos culturais, e, nesses casos, as duas correntes promovem uma designação arbitrária de um tipo modelo: ocidental e europeu.

Sobre o evolucionismo, vale referir a uma nota do texto “História da antropologia”, presente na obra *Relativizando*, de Roberto DaMatta (1997). O pesquisador expõe que a corrente antropológica possui quatro ideias mestras: 1) as sociedades comparadas por meio dos costumes, independentes de seus contextos; 2) origem; 3) sociedades em desenvolvimento de modo linear; e 4) sociedades diversas compreendidas como etapas já superadas pela sociedade europeia/ocidental. Seguindo tais linhas norteadoras, percebo que 1 e 2 se unem em uma perspectiva de colocar as práticas culturais dos povos não europeus/ocidentais sobre o rótulo de atrasadas. Há, nesse sentido, a instauração de uma subalternidade do não europeu.

A redução da diferença ao eixo temporal, eliminando variáveis indispensáveis à compreensão dos fatos culturais, permite a cristalização das concepções de origem e vestígio/sobrevivência. Tal visão comporta uma negação do Outro, tornando tudo “tranquilo” (DAMATTA, 1997, p. 100) para o “eu” que exorciza “a diferença que faz pensar em alternativas e escolhas”. Todavia, há escolhas e alternativas: a etnocêntrica e a eurocêntrica, que perpetuam um colonialismo estendido ao campo epistemológico em que há, na construção dos conceitos, o pressuposto: *tua cultura é um vestígio de uma fase já ultrapassada pela minha, que dá origem à tua*.

Antes de partir adiante, permito-me a ousadia de propor que, nas Letras, façamos um movimento de *corte na carne* tal qual a antropologia fez. Para isso, é preciso uma abertura epistêmica que possibilite rever cânones construídos em arbítrios carregados de princípios evolucionistas.

1.3.2 A perspectiva da origem na ciência da literatura

Aproximando-se do objeto de estudo, considero fundamental um desconstrucionismo que proporcione se aconchegar no *seio materno* e ficar “Lendo com as mulheres” (CULLER, 1997). Esse é o título de um ensaio sobre a crítica feminista em que há uma revisão da obsessão pela origem nas Letras.

O estudioso faz um criterioso histórico da crítica literária feminista. A criteriosidade não se dá por um levantamento exaustivo da produção do feminismo no campo dos estudos literários, mas pelo preciso recorte nas rupturas epistemológicas construídas pela corrente crítica.

A denuncia do “falocentrismo” é *tópica* de Jonathan Culler (1997). Esse “falocentrismo reúne um interesse pela autoridade patriarcal, na unidade de sentido e na **certeza da origem**” (1997, p. 73. Grifo meu). Como é possível perceber, uma das premissas do falocentrismo é, justamente, a busca da origem. O autor diz que

a discussão de Dorothy Dinnerstein [crítica feminista] também apoiaria a visão de que a intangibilidade e a incerteza da relação paterna têm consideráveis consequências. Ela observa que os pais, por causa da sua falta de ligação física direta com os bebês, têm forte anseio de asseverar uma relação, dando a criança seu nome para estabelecer vínculos genealógicos (CULLER, 1997, p. 72).

O trecho expõe a problemática da origem como característica androcêntrica. Semelhante perspectiva está presente, por exemplo, no embate entre os defensores das teses arábica, folclórica, latinista e litúrgica da poesia trovadoresca galego-portuguesa, o que faz com que Rodrigues Lapa (1970) dedique 73 páginas das suas *Lições de literatura portuguesa* ao capítulo “O problema das origens líricas”. Ademais, a disputa resulta em polêmicas que beiram o ataque pessoal como ocorre entre Teófilo Braga e Oliveira Martins. Este chega a afirmar sobre o primeiro (permito-me enfileirar duas citações e manter a ortografia do original):

Se nosso proposito fosse tamsomente refutar essa teoria [tese do moçarabismo] o seu author poupava-nos o trabalho porque não seria necessario mais do que transcrever as proprias palavras d’elle. Demoremo-nos pois um tanto, antes de entrar na analyse da doutrina, para antecipadamente avaliarmos a consistencia das opiniões do Sr. Th. Braga. Não sairemos fora de casa; vamos a ver como as cousas se passaram na peninsula antes da Edade-media, como se formou a nação portuguesa, e qual foi a sua vida posterior (MARTINS, 1953, pp. 9-10).

Iremos pois ver, armados da melhor boa-fé, se podemos interpretar o pensamento do sr. Theophilo Braga, e caracterisar a theoria do mosarabismo, pondo de parte **toda massa informe e monstruosa de contradicções, de disparates, de erros**, com que se combina e sobre que até certo ponto se apoia (MARTINS, 1953, p. 16) (Grifo meu).

Na primeira citação, Martins diz que pretende avaliar as consistências da teoria de Teófilo Braga. Todavia, páginas adiante, deliberadamente, sai do plano da análise para o do ataque, chamando, como o grifo demonstra no segundo excerto, a concepção de Braga como *massa informe, monstruosa*, composta por *disparates*. Ademais, a leitura da brochura na íntegra é reveladora de uma disputa entre os dois intelectuais do oitocentismo português para além do campo das ideias, chegando ao embate duelesco, e, muitas vezes, procurando atingir o caráter e *ferir, mortalmente*, o adversário. Tal perspectiva é comum no relacionamento entre intelectuais luso-brasileiros e comum no âmbito de uma perspectiva *falo e androcêntrica*, em

que a querela se propõe como determinação da *virilidade* superior de um ante o outro. Marçal de Menezes Paredes (2006, p. 103) sustenta que a polêmica no âmbito luso-brasileiro “trata-se de uma *forma* de expressão fortemente crítica e explosiva, onde a discussão dá-se tal qual um duelo, de onde não sai ileso um dos dois (ou mais) argumentos em disputa”. O mesmo autor revela mais adiante que a polêmicas no interior do século XIX, guiadas pelo darwinismo, se estabelecem como “luta pela vida” e “sobrevivência do mais apto” (PAREDES, 2006, p. 104).

Voltando à abordagem de Culler (1997, p. 68), ele afirma que “a hipótese de uma mulher leitora ajuda a identificar as exclusões masculinas que frustram análises sérias”. Entre os motivos das exclusões nas leituras masculinas (e masculinizantes), está a já comentada obsessão pela origem, que levará, entre outros fatores, por exemplo, à exclusão da cantoria/repente do cânone literário. Daí há que se estender o conceito de forma mais ampla e geral.

1.3.3 O problema da origem da cantoria e do repente como exemplificação da problemática

É recorrente a perspectiva de ligar a cantoria/repente ao Trovadorismo galego-português, concebendo esse movimento como origem das poéticas populares brasileiras. Nesse sentido, João Miguel Sautchuk (2012, p. 21) afirma que

Além da estrutura do canto em desafio, as semelhanças das formas poéticas, como a redondilha maior (o verso de sete sílabas, na versificação de língua portuguesa), e a ampla difusão da quadra e da décima motivam tentativas de estabelecimento de vínculos de ‘herança’, segundo os quais a maioria dessas práticas teria sua ‘origem’ remontada ao trovadorismo medieval. Entretanto, não podem ser afirmados vínculos históricos com base somente em semelhanças formais, e desconheço a existência de estudos historiográficos bem fundamentados que analisem possíveis permanências e mudanças dessas práticas. [...] Para mim, a ideia de que a cantoria e tantas outras formas de poesia improvisada sejam desdobramentos históricos do trovadorismo provençal e ibérico é instigante, mas permanece como hipótese.

O antropólogo fala que a estrutura do canto em desafio e as semelhanças poéticas (redondilhas, quadras, décimas, etc.) faz com que se pressuponha a origem da cantoria/repente no Trovadorismo medieval. Entretanto, o autor constata a impossibilidade de estabelecer vínculos históricos com base somente na forma e uma possível inexistência de estudos historiográficos que analisem as permanências e mudanças dos elementos formais das cantigas medievais na cantoria nordestina. Como é perceptível, a questão da origem das práticas poéticas populares no Nordeste brasileiro é problemática.

Um exame de *Vaqueiros e cantadores*, de Câmara Cascudo (2005), complexifica a busca pela origem da cantoria. O folclorista propõe, a partir de resquícios textuais, o desafio poético como originário da Grécia Antiga, recebendo, com os romanos, a denominação de canto amebeu (“*amoebœum carmen*”). Ele identifica vestígios em Teócrito e Virgílio e afirma que Homero se utilizou da técnica do canto alternado em versos da *Iliada* e *Odisséia*.

O desafio existiu na Grécia como disputa entre pastores. Esse duelo, com versos improvisados, chamado pelos romanos de *amoebœum carmem*, dizia em seu próprio enunciado a técnica usada pelos contadores. O canto amebeu era alternado e os interlocutores deviam responder com igual número de versos. Os vestígios são fáceis de encontro em Teócrito, idílios V, VIII e IX, e em Virgílio, églogas III, V e VII. A técnica do canto amebeu fora empregada por Homero na “*Iliada*”, I, 604, e na “*Odisséia*”, XXIV, 60. Horácio alude a uma disputa entre os bufões Sarmentus e Messius Cicerrus nas “*Sátiras*” (CASCUDO, 2005, pp. 185-186).

Há, na acepção do folclorista, a filiação da cantoria/repente ao canto alternado greco-latino. Aliás, ocorre a busca de um modelo, tal qual o realizado pelos evolucionistas, com sobrevivências em vestígios em outras épocas. Chamo a atenção para o fato do próprio Cascudo (2005, p. 185) utilizar o vocábulo *vestígio*: “os vestígios são fáceis de encontro em Teócrito”. Em outras palavras, para o estudioso, o *molde* foi concebido em uma Grécia Antiga, permanecendo em outros períodos, reaparecendo na Idade Média “nas lutas dos *Jongleurs, Trouvères, Troubadours, Minnesingers*, na França, Alemanha e Flandres, sob o nome de *tenson* ou *Jeux-partis*” (CASCUDO, 2005, p. 187), migrando para a Península Ibérica e mais tarde para a América do Sul e Central.

O viés evolucionista permeia o conceito de origem em si: há sempre a possibilidade de ver o *produto* como um vestígio de uma etapa *civilizacional* já superada por uma sociedade superior. Inclusive, intelectuais sérios e empenhados acabam caindo nas armadilhas que a própria definição carrega de uma visão epistemológica. Nesse sentido, considero importante a leitura do excerto abaixo (da sua importante obra *Patativa do Assaré: as razões da emoção*) de Cláudio Henrique Sales de Andrade (2004).

O desafio entre cantadores é uma manifestação artística que pertence a uma linhagem cujas **origens** extrapolam os limites da herança ibérica chegando até à civilização grega, nobre berço da cultura ocidental. O fato, porém, é que mesmo **guardando em si todas as marcas e feições de uma manifestação muito primitiva**, a prática do desafio perdura até os dias de hoje, seja na sua **forma original**, nos ‘longínquos territórios’ sertanejos, seja na forma de molde cultural recuperado por inúmeros artistas cultos, tanto da literatura quanto da música popular urbana (ANDRADE, 2004, p. 71. Grifos meus.).

Na afirmação de que a cantoria guarda marcas de uma “manifestação muito primitiva”, sendo seu resquício/vestigio, mesmo sem a intenção consciente, está contida a ideia de uma suposta inferioridade. Isso me motiva a perguntar: a cantoria e o repente podem ser considerados como sobrevivências de um estágio poético já vivido e superado pelas sociedades europeias? A resposta à interrogação permite delimitar dois campos antagônicos: de um lado, uma viragem epistemológica que pensa a possibilidade das manifestações literárias populares ocuparem um lugar no cânone literário; de outro, a permanência de construções ideológicas que fazem da arte popular, por ser entendida como um estágio já vivido pelas sociedades *avançadas* no desenvolvimento de uma *arte superior*, um elemento à margem do cânone.

1.4 DELIMITANDO (E ALARGANDO) PERSPECTIVAS

Como romper com uma perspectiva linear e evolucionista em uma abordagem historiográfica? Uma proposta é o abandono da busca pela origem, entendendo, conforme as proposições de Johnan Huizinga (2012), que o jogo e o improviso poéticos são inerentes ao ser humano: tão *homo sapiens sapiens* quanto *homo ludens*. Assim, mais do que constructos de paternidade, são importantes as similitudes: elementos de irmandade sem valorações que coloquem um texto poético e cultural acima do outro, preconizando um movimento de relativização.

Nesse sentido, é preciso alargar as perspectivas e reconhecer a voz como elemento poético que, historicamente, possui primazia ante a “letra” (LEMAIRE, 2013, COLOMBRES, 1997). Ademais, a voz que aqui interessa não é aquela que se reduz à produção sonora do ar que provém dos pulmões e sai pela boca, conferindo às representações gráficas sons particulares que as predicam fonemicamente. O que importa é a voz que possui uma historicidade: fenômeno global vinculado à história do homem. Essa voz que ultrapassa a articulação oral da língua e se faz como presença viva de um corpo vivo em ação em um determinado contexto (ZUMTHOR, 2000).

A voz não constitui, para Zumthor (2000), um sinônimo de oralidade, uma vez que ela extrapola o sentido linguístico de comunicação por meio da fala. A fundamentação para o estudo da voz encontra-se na história do homem, em sua constituição diacrônica, desde os primórdios vocais da poesia nos cantos e danças rituais, passando pelas fórmulas mágicas e as narrativas míticas. O autor propõe seis teses sobre a voz. Dessas teses, emergem as seguintes características: a) lugar simbólico; b) alteridade; c) presença dos ouvidos do enunciador e do

ouvinte; d) nomadismo e movência; e) lugar na linguagem; e f) presença vocal plena somente na experiência poética.

A voz precisa ser compreendida para além de uma acepção instrumental que desconsidera a sua imbricação com a historicidade do corpo – não só o do locutor (enunciador), mas também o do interlocutor (enunciatário). Essa voz se presentifica em performance, ou seja, como momento em que a voz toma plena vivacidade e historicidade e se realiza na relação do “eu” que pronuncia o poema com o “outro” que o recebe; é onde se manifesta sua alteridade. Nessa ação, há dois eixos comunicacionais que se reconfiguram: o eixo do autor-locutor e o eixo da situação-tradição. Pode-se dizer que a redefinição que ocorre entre o autor-locutor se dá pelo fato de o locutor que põe o poema em performance nem sempre ser o autor do poema; sem embargo, ao impostá-lo em sua voz feita em corpo, por meio de toda uma gestualidade que pode entrar em jogo, ele acaba por redimensionar a recepção do texto, marcando-o com a sua interpretação e, de certa maneira, adquire um estatuto de autoria. Há, portanto, no movimento performático, a assunção do autor e de sua condição de sujeito falante. Já na questão da situação e tradição, um poema pode estar imbuído de significados que estão presos à tradição, mas que, no interior da situação performática, são *subvertidos* e são permeados por novos sentidos.

Ademais, como alerta Colombres (1997), a concepção letrada, desconsiderando o fenômeno da voz, legando-a a um segundo plano, vê a literatura oral como sintoma de desconhecimento do escrito, revelando a ignorância da opção pela oralidade. Nas palavras do autor:

[...] en la concepción letrada de la literatura oral es aún vista como un desconocimiento de la escritura, una simple carencia, sin advertir que en muchos casos sus cultores, pudiendo escribir sus textos, prefieren expresarlos con la voz. A menudo incluso los escriben, pero al sólo efecto de ponerlos a salvo de las flaquezas de la memoria y poder decirlos luego sin menoscabo frente a un auditorio, no para complacerse con la lectura (COLOMBRES, 1997, p. 13).

O antropólogo argentino mostra que a oralidade pode resultar de uma escolha do poeta. Isso é o que ocorre em Patativa do Assaré (CARVALHO, 2009), que pratica a oralidade, embora pudesse escrever, antes que perdesse a visão completamente, resolvendo só colocar os seus poemas no papel quando havia a perspectiva de uma publicação. Parece que se está próximo do que Lemaire diz sobre a natureza do escrever:

A história do verbo *escrever* acompanha a evolução secular do verbo *ler*. *Escrever*, inicialmente, significa: transportar para o papel a palavra cantada/declamada/ditada, manuscrever ou transcrevê-la como suporte da memória oral, com o objetivo de

poder atualizá-la mais tarde, independentemente da pessoa que, inicialmente, a cantou, declamou ou ditou. Em todos os casos, esse ato de escrever pressupõe uma atividade mental – a da elaboração prévia, mental do texto antes de ser dito – diferente do ato da escrita moderna que é muito mais um compor-escrevendo (LEMAIRE, 2013, p. 9).

É preciso considerar que a opção pela palavra oral permanece, segundo Lemaire (2013), até, pelo menos, o século XIX. Nesse século e após ele é que irá ocorrer uma opção deliberada pela escrita no sentido moderno, deflagrando uma aceitação entusiasta dela, o que impediu de compreender as suas limitações e resultou em uma desvalorização acrítica da oralidade (COLOMBRES, 1997).

Essa desvalorização acrítica levou consigo a consideração de uma imbricação entre poesia e música. Com isso, esqueceu-se que, nas palavras de Frenk (2006), ao falar sobre a música e a poesia no Renascimento espanhol,

para la historia de la literatura es importante saber lo que ocurría en el terreno musical: ciertas modas poéticas estaban, sin duda, relacionadas con modas musicales y aun condicionadas por ellas; ciertos ritmos poéticos pudieron provenir de ritmos musicales... (FRENK, 2006, p. 176).

Há aí o reconhecimento de uma inter-relação entre linguagens (musical e verbal) que compreende a poesia como um fenômeno multimodal e plurissemiótico. Esse caráter faz parte das poéticas orais e populares, podendo ocorrer o questionamento, diante da sua ocorrência em performance, de como registrar os produtos culturais oriundos de tais imbricações.

Finalizando este capítulo, delimito quatro princípios no caminho de integrar a literatura popular ao cânone literário brasileiro. Esses princípios são: 1) a obra literária popular não é anônima; 2) a obra popular não deve ser colocada em segundo plano através de critérios extraliterários se comparada à literatura escrita; 3) interligando-se ao anterior, a produção literária popular deve ser avaliada por critérios estéticos; e 4) a obra literária popular deve ser encarada como produto cultural multimodal e plurissemiótico, não sendo essas características motivos para sua exclusão na historiografia da literatura.

2 E SE OS TROVADORES MEDIEVAIS FOSSEM REPENTISTAS...

O título, aparentemente, apresenta uma ideia fora de lugar: os trovadores medievais como repentistas. Nesse sentido, quero esclarecer que compreendo o conceito “repentista” de forma ampla, ou seja, como todo aquele que improvisa com a palavra poética. Nesse sentido, afasto a hipótese que vislumbra o repentismo nordestino como herança trovadoresca, uma vez que tal perspectiva alimenta percepções etnocêntricas e, há um bom tempo, Huizinga (2012) já ensinou que o jogo poético faz parte do ser humano.

Ainda sobre o título, ele foi adaptado de uma seção da revista de popularização científica “Superintessante”. Todavia, ao contrário da Revista, proponho uma pergunta condicional que permite, mesmo que provisória e fragmentária, uma resposta. Ao contrário, cairia na perspectiva de “E se os gregos não tivessem existido?”. Ora, os gregos existiram e não é possível retirá-los da história. Por isso, ao invés de subtrair, adiciono uma nova perspectiva: os trovadores como repentistas.

2.1 O TRATADO POÉTICO *ARTE DE TROVAR* COMO ÍNDICE INICIAL

A *Arte de trovar* abre o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Mesmo considerando que, segundo Mongelli (2009, p. XXXI), o tratado “não dá conta da complexidade da lírica trovadoresca galego-portuguesa”, é importante lê-lo e abordá-lo com atenção, uma vez que Graça Videira Lopes (2015) afirma que ele apresenta “um quadro que genericamente se adequa às cantigas que chegaram até nós, nomeadamente quanto aos gêneros maiores cultivados por trovadores e jograis”.

Fragmentário, o tratado poético trovadoresco inicia “pelo capítulo IV do título 3º, relativo às cantigas de amor e de amigo” (MONGELLI, 2009, p. XXXI). O que diferencia os dois gêneros é a voz que fala: na de amor, um homem; na de amigo, uma mulher. Sobre as cantigas de amigo, é preciso registrar que elas devem ter sido compostas por mulheres e que, seguindo a reflexão de Ria Lemaire (2015a, p. 2)⁵, é ridícula, termo empregado pela autora, a tese de que as cantigas de amigo eram “poesias escritas pelos trovadores, poetas homens, que com uma intuição genial da alma feminina, as teriam posto na boca de mulheres”. Logo em seguida, a pesquisadora afirma que “a triste verdade é que, não só na época de Dona Carolina,

⁵ Trata-se do texto “Do *Cancioneiro das Donas ao Livro Delas*”, introdução teórica ao Catálogo de mulheres cordelistas e repentistas. Essa introdução foi, gentilmente, enviada pela autora por e-mail em arquivo de texto; versão que utilizo no momento.

como hoje em dia, o ensino nas faculdades de Letras e, por conseguinte, nas escolas secundárias, divulga esse preconceito cegamente positivista, *scripto* e androcêntrico”.

Considero importante um exame da problemática da autoria feminina das cantigas de amigo. Isso se deve ao fato que, em duas fontes contemporâneas, a antologia de Mongelli (2009) e a base de dados do Projeto *Littera*, constar a concepção da composição masculina do gênero em que o eu lírico é feminino.

Mongelli (2009, p. 94-95)⁶ é taxativa em afirmar a autoria das cantigas de amigo por trovadores homens: “[...] o fato de as *cantigas de amigo* serem compostas por homens, que usam da esplêndida estratégia de se fazer passar por mulheres para revelar o que ocorre no íntimo da psique feminina”. Lopes (2015), por sua vez, na base de dados, faz uma concessão:

Compostas e geralmente cantadas por um homem (se bem que possa ter havido igualmente vozes femininas a cantá-las), as cantigas de amigo põem em cena um universo feminino alargado, do qual fazem ainda parte, como interlocutoras da donzela, a mãe, as irmãs ou as amigas. (LOPES, 2015. Disponível em <<http://cantigas.fcs.h.unl.pt/sobreascantigas.asp>> Acesso em 13 de novembro de 2015).

A concessão da estudiosa portuguesa é, discursivamente, marcada pelo uso do operador argumentativo “se bem que” junto ao verbo poder na forma subjuntiva “possa”. O uso desse recurso linguístico reforça, negativamente, a improbabilidade da composição feminina das cantigas de amigo galego-portuguesa, tornando-a uma possibilidade remota. Como contraponto ao posicionamento de Mongelli (2009) e Lopes (2015), considero importante abordar a perspectiva de Lemaire (2015a).

A pesquisadora holandesa parte da edição crítica do *Cancioneiro da Ajuda* de Carolina Michaëlis Vasconcelos. Segundo a professora, a filóloga teuto-portuguesa já desenvolve no seu estudo a “parte teórica e epistemológica para a futura publicação da edição crítica da cantiga feminina, dita ‘de amigo’” (LEMAIRE, 2015a, p. 1) que receberia o título de “Cancioneiro das donas”. Nesse sentido, Vasconcelos, seguindo a autora de referência, apresenta “dados, argumentos e provas” de uma “riquíssima tradição secular de poesia cantada feminina, composta pelas próprias mulheres e bem diferente da poesia masculina da época” (LEMAIRE, 2015a, p. 1). Como apoio a essa conclusão, Lemaire apresenta a citação de Martin Sarmiento, datada de 1775 e referida na introdução de *Era medieval*, de Spina

⁶ É interessante que a autora menciona na “Bibliografia específica” sobre as cantigas de amigo (MONGELLI, 2009, pp. 96-98) o capítulo “Le discours de la *cantiga de amigo*” de *Passions et positions. Contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, tese de doutoramento de Lemaire (1987) em que defende a autoria feminina das cantigas paralelísticas de amigo.

(1984), que afirma que as mulheres galegas são poetisas e músicas: “ellas son las que componen las coplas” (SARMIENTO apud LEMAIRE, 2015a, p. 1).

Lemaire (2015a, p. 2) afirma que é possível prever o que seria a tese do *Livro das donas*. Na obra nunca publicada por Vasconcelos, a filóloga exporia que “as cantigas de amigo presentes nos cancioneiros medievais são originalmente cantigas de autoria feminina, versadas e musicadas pelas próprias mulheres como cantigas de dança ou trabalho”. No entanto, elas foram atribuídas aos trovadores da época em que foram transcritas (ou talvez eles se apropriaram da tradição para registrá-las); atribuições tardias, considerando que os cancioneiros preservados são cópias de cópias dos cancioneiros mais antigos e perdidos, e que foram

consideradas, pelos literatos dos séculos XIX e XX, provas de autoria individual e masculina no sentido moderno da palavra, razão pela qual a história da literatura medieval portuguesa ensina que se trata de poesias escritas pelos trovadores, poetas homens, que com uma intuição genial da alma feminina, as teriam posto na boca das mulheres (LEMAIRE, 2015a, p. 2).

A questão da atribuição de autoria, que, como a citação demonstra, é determinada como masculina pelos intelectuais dos séculos XIX e XX, passa, segundo os termos de Lemaire, pelo contexto político-científico que promove o abandono da tradição filológica alemã e a adoção da tradição positivista francesa.

Contra o que trouxe a ciência do século XIX: comparatismo, internacionalismo, pesquisa de campo, historicismo e uma imensa erudição, o século XX será o século do positivismo, formalismo, estruturalismo, de scripto-, andro- e eurocentrismos, fundados e legitimados pelo pressuposto da superioridade e universalidade da ciência e da civilização burguesas. O seu elitismo e intolerância exacerbados caracterizar-se-ão também pelo desprezo e denigração das tradições orais e populares e dos seus estudiosos, os folcloristas. Tão glorificadas no século XIX como puras, simples, autênticas, no novo discurso, as tradições orais serão declaradas superstições grosseiras, incultas, crédulas, atrasadas e indignas de serem estudadas na Academia. Essa nova “ordem do discurso” acadêmico, no sentido em que Michel Foucault utiliza o termo, propagará a rejeição e exclusão dos depositários das línguas e culturas locais e regionais; lhes negará toda e qualquer capacidade crítica e criadora (LEMAIRE, 2015a, p.9).

A questão da autoria das cantigas de amigo é problemática, mas considero a tese de Lemaire plausível: a composição feminina das cantigas. No entanto, como esse não é o ponto central deste item, volto-me para a abordagem do tratado *Arte de trovar*.

Dele os capítulos V e VI do terceiro título abordam as cantigas satíricas de escárnio e maldizer. As de escárnio se caracterizariam como aquelas em que “os trovadores fazem querendo dizer mal d algue[m] en elas, e dizem lho palavras cubertas, que aiam dous

entendimentos pera lhe lo no entenderen⁷” (ARTE DE TROVAR, 1949, p. 15). Por sua vez, as de maldizer são “aquela[s] que fazem os trovadores mais descobertamente; en elas que entram palavras que queren dizer mal e non auer[an] outro entendimento senon aquel que queren dizer chaãmen[te] e outrossy as todos fazem dizer mais⁸” (ARTE DE TROVAR, 1949, p. 16-17). Pela definição do tratadista, a diferença está na crítica direta (maldizer) ou na indireta (escárnio). Assim, em uma simplificação didática, presente, inclusive, em algumas obras educacionais, pode-se dizer que há uma identificação do satirizado nas cantigas de maldizer, chegando, em algumas composições, à zombaria aberta, enquanto, nas de escárnio, a identificação do satirizado não está clara, tendendo à ironização do sujeito que é tema do discurso poético.

Os quatro gêneros comumente estudados são definidos nesses três capítulos da arte poética em questão. Fora a inclusão das cantigas de Santa Maria, são esses tipos de cantigas que se encontram nos *Fremosos cantares* de Mongelli (2009), obra subtitulada como “Antologia da lírica medieval galego-portuguesa”. Aliás, considero necessário lembrar que, conforme o exposto no capítulo anterior a partir de Fokkema e Ibsch (2006), as antologias funcionam como *definidoras* de cânones. Nesse sentido, o ato de reduzir as cantigas galego-portuguesas aos quatro gêneros produz uma *marginalização* das outras modalidades poéticas trovadorescas, como, por exemplo, as tenções, que, embora apareçam em outras antologias, têm sido, sistematicamente, excluídas dos manuais de literatura portuguesa no Brasil⁹. Essas são tema do capítulo seguinte do tratadista. Ele as define da seguinte maneira:

[...] tençoens [...] son feytas per maneira de rrazon que hu[um] aia contra o outro, em que diga aquello que por ben teuer na prima cobra e o outro rresponda lhe outra dizend o contrayro. Estas se poden fazer d amor, ou d amigo, ou d escarnho, ou de mal dizer, pero que deuen seer de mee[stria]. E destas poden fazer quantas cobras quiseren, fazendo cada hũ a sua par[te]; se hy ouer d auer fiñda, faze[n] ambos senhas, ou duas duas, ca nom conuem de fazer cada huu a mays cobras nen mays fii[n]das que o outro¹⁰ (ARTE DE TROVAR, 1949, pp. 17-18).

⁷ Adaptação para o português contemporâneo: “os trovadores fazem querendo dizer mal de alguém nelas, e dizem palavras encobertas, que tenham dois entendimentos para não lhe entenderem”.

⁸ “aquelas que fazem os trovadores mais descobertamente; entram nelas palavras que queren dizer mal e não terão outro entendimento senão aquele que queren dizer claramente e outrossim todos as entenderão”.

⁹ Durante dezessete anos de trabalho com o ensino de literatura no ensino público regular nos níveis fundamental e médio, tendo contato com quase uma centena de manuais de língua portuguesa e literatura, não conheci nenhum que abordasse as tenções, nem mesmo a título de curiosidade ou das suas relações com a cantoria nordestina.

¹⁰ “tenções são feitas pela razão de um agir contra o outro, em que diga aquilo que bem quiser na primeira cobra e o outro responda com outra dizendo o contrário. Estas podem ser de amor, de amigo, de escárnio ou de mal dizer, porém devem ser de maestria. E destas podem fazer quantas cobras quiserem, fazendo cada um a sua parte, se haver fiinda, ambos fazem uma para cada um ou duas para cada um, aqui não convém um fazer mais cobras nem mais fiindas que o outro”.

Por sua natureza dialogal, como se percebe no excerto, a tenção se faz como expressão performática. No entanto, antes de tratar da tenção como performance, considero necessário esclarecer três conceitos referentes à poesia medieval galego-portuguesa: cobra, maestria e fiinda. A cobra corresponde à estrofe, podendo ser classificada em singular ou uníssona (MOISÉS, 2013). Singulares são as que mantêm a rima igual ao longo das estrofes e uníssonas as que apresentam rima diferente em cada uma das estrofes. Também podem ser cobras doblas, em que se segue a mesma rima a cada duas estrofes, e alternadas, em que há dois esquemas de rimas: um para as estrofes pares e outra para as ímpares. A maestria, por sua vez, definida como a “espécie de cantiga de amor passada como a mais perfeita, tinha em geral três estrofes regulares e termina com uma fiinda em que o trovador resumia o que disse anteriormente” (SILVA, 2009, p. 180). Nessa definição de maestria, já há uma conceituação do que é a fiinda, ou seja, a estrofe final que sintetiza o conteúdo da composição, possuindo, ademais, uma estrutura própria, mas mantendo relação através da rima com as demais cobras (MOISÉS, 2013).

Na perspectiva de realização em performance, cada trovador canta uma estrofe, perfazendo uma cantiga de maestria, ou seja, com uma fiinda cada um. Isso não quer dizer que outras modalidades sem a fiinda não tenham existido. Todavia, é importante pensar a performance como fundamental nas tenções (e talvez em toda a poética trovadoresca), inclusive sendo tema de uma tenção entre João Peres de Aboim e João Soares Coelho: a capacidade de um outro trovador não saber tocar e cantar. Nela, o primeiro deles invoca o segundo a falar sobre o poeta inapto no tocar e cantar.

- Joam Soares, comecei¹¹
de fazer ora um cantar
vedes por quê: porque achei
boa razom pera trobar –
ca vej’ aqui um jograrom
que nunca pode dizer som
nen’o ar pode citolar¹²

- João Soares, procurei¹³
fazer agora um cantar
vedes o porquê: porque achei
boa razão para trovar –
pois vejo aqui um jogralão¹⁴
que nunca pode dizer som
nem ainda pode tocar¹⁵.

¹¹ Levando em conta a legibilidade e a não quebra de versos em mais de uma linha, na exposição das tenções e cantigas, optei por seguir uma formatação diferente daquela sugerida pela ABNT.

¹² Disponível em <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1432&pv=sim>> Acesso em 05/11/2015.

¹³ Nas citações das cantigas, decidi manter na coluna da esquerda o trecho em galego-português e na direita uma possível transposição do excerto para o português contemporâneo. Sigo esse padrão a partir deste ponto do capítulo.

¹⁴ Uso aqui o aumentativo de jogral, pensando em uma conotação pejorativa,

¹⁵ No sentido de tocar cítola (cítara).

A essa acusação, Aboim justifica a inabilidade do dito trovador, afirmando que ele não consegue cantar e tocar por efeito da bebida e por causa do excesso da prática sexual.

- Joam Peres, eu vos direi
por que o faz, a meu cuidar:
porque bebe muit', [est'] eu sei;
e come fode, pois falar
nom pode; por esta razom
canta el mal; mais atal dom
bem dev'el de vós a levar.

- João Peres, eu vos direi
por que o faz, a meu julgar,
porque bebe muito, isto eu sei;
e como fode, pois falar
não pode; por essa razão
canta mal; mas tal dom
bem ele deve de vós levar.

O debate sobre a inabilidade no tocar e cantar segue até as fiindas: defeito natural (João Peres de Aboim) ou causado pelos excessos alcoólicos e sexuais (João Soares de Coelho). Coelho é acusado de ser pago pelo satirizado e responde que dará a Aboim o que recebeu e receberá como forma de invalidar a acusação de ter defendido o criticado em troca de um pagamento.

- Joam Coelho, el vos peitou
noutro dia, quando chegou,
pois ides del tal bem dizer.

- Joam Peres, já [eu] vos dou
quanto mi deu e mi mandou
e quanto mi há de remeter.

- João Coelho, ele vos pagou
noutro dia, quando chegou,
pois ides dele tão bem dizer.

- João Peres, já eu vos dou
quanto a mim deu e me pagou
e quanto a mim há de remeter.

O bem executar uma cantiga recobre-se de tal importância que é cogitada a possibilidade de um trovador receber pagamento para defender outro que é acusado de não conseguir realizar uma performance satisfatória. Infelizmente, a tenção de Aboim e Coelho fica no plano do escárnio, pois, caso pendesse para o maldizer e nomeasse o poeta inapto, poderia, ainda contando com a hipótese de que os textos tivessem sido preservados, ser realizada uma avaliação estética das cantigas do trovador. Isso permitiria pensar como a performance reflete na composição.

Ainda sobre a performance, é importante a observação presente no item “Sobre as cantigas”, na página do projeto *Littera*:

Cantiga ou cantar, implica que o texto poético se cantava. A forma como o texto era publicamente apresentado, pressupondo uma emissão melódica e uma audiência, tinha consequências quer na concepção do poema, quer na sua recepção. A intermediação musical impõe que o texto se desvele e se saboreie pouco a pouco, a sua continuação reservando uma e outra surpresa, sugerindo uma ou outra associação; e simultaneamente carrega-o de sinais retóricos e tonalidades afetivas, que preparam, enquadram e condicionam a reação do ouvinte. A eficácia da atuação

trovadoresca dependia, pois, quer da bondade do casamento entre poesia e música, quer de uma receptividade educada, socialmente diferenciada e diferenciadora (LOPES, 2015)¹⁶.

A imbricação entre música e poesia é apontada no excerto de Lopes (2015), aspecto que também perpassa as observações de Spina (1984) sobre a produção poética trovadoresca. Mais do que a ligação música/poesia, o excerto destaca a performance como constituidora do próprio texto, ressaltando a influência do espectador sobre o trovador, e enunciando uma coautoria do público, tal qual concebe Zumthor (1993, 2000).

Como procurei ilustrar ao longo desta seção do capítulo, o tratado *A arte de trovar*, apesar de fragmentário, enuncia importantes aspectos da poética trovadoresca; por exemplo, a definição dos gêneros de cantigas. Ainda, ele suscita inferências acerca de questões como a autoria e a performance, perspectivas que, de certa forma, permeiam a abordagem que pretendo fazer das tenções do *corpus* da pesquisa.

2.2 AS TENÇÕES: UM EXERCÍCIO DE LEITURA

Fora a dificuldade da leitura devido à língua, não só distinta já do latim vulgar, como também distante (mas próxima) do português e galego modernos, por meio da qual as cantigas ibéricas medievais circularam, constituindo um idioma literário comum a várias regiões da península, sobretudo Castela, Galícia, Portugal, o leitor, até pouco tempo, se deparava com a falta de acesso aos textos. Se a barreira da língua pode ainda afetar o leitor iniciante nos textos medievais, o mesmo não se pode dizer da acessibilidade das cantigas: o projeto *Littera*, coordenado pela professora Graça Videira Lopes, da Universidade Nova de Lisboa, disponibiliza a totalidade das cantigas trovadorescas galego-portuguesas na base de dados *Cantigas medievais galego-portuguesas* (<http://cantigas.fcsh.unl.pt/>).

A base de dados apresenta, entre as ferramentas de busca, a possibilidade de filtrar por gênero de cantiga. Procedi a filtragem das tenções, resultando em 31 cantigas desse gênero¹⁷. Dessas, optei por fazer um recorte que obedeceu ao seguinte critério: possuírem alguma relação com outro texto do período, resultando em 8 tenções como *corpus* da pesquisa. Tal procedimento permite pensar a possível repercussão das tenções no período em

¹⁶ Disponível em <http://www.cantigas.fcsh.unl.pt/sobreascantigas.asp#6>.

¹⁷ Há outro filtro de busca em que é possível pesquisar as tenções de amor, em que são listadas mais duas cantigas (há uma terceira que aparece também na filtragem “tenção”), ampliando o *corpus* total das tenções nos cancioneiros para 33 cantigas. Optei por considerar, neste trabalho, somente as 31 que aparecem na busca pelo gênero amplo “tenção”.

que foram produzidas, entrecruzando não só as tenções entre si, mas outras cantigas de outros gêneros.

Aliás, a perspectiva de uma rede de tenções e de gêneros satíricos é abordada tanto por John Rex Gadzekpo (2007) quanto por José D’Assunção Barros (2005). Os dois autores trazem perspectivas bem próximas, afirmando que não só as tenções como também outros gêneros trovadorescos – as cantigas de escárnio e mal dizer – são utilizadas no *combate lírico*. Ademais, ambos asseveram que, nessa rede de escárnios, gera-se uma tenção maior, como é perceptível no excerto de Barros (2005, pp. 19-17):

Para além de a própria poesia satírica abrir espaços dentro de si para diversas vozes internas que podiam representar toda uma diversificada gama de tipos sociais, queremos chamar atenção neste momento para aqueles escárnios e cantigas de mal dizer que geravam novas cantigas. Assim, por vezes um destes escárnios que aparecem amiúde nos cancioneiros medievais ibéricos podia gerar uma resposta do trovador atingido, que acabava compondo a sua réplica para se defender das desfeitas e acusações que lhe haviam sido imputadas. O mesmo trovador que antes o atacara, ou então um outro, podia retomar a peleja compondo uma nova cantiga e assim se gerava uma verdadeira cadeia de escárnios que se configurava em uma espécie de “tenção mais ampla”. Só que, ao invés de estrofes que se alternavam, estas “macrotenções” alternavam poemas inteiros, verdadeiras constelações de poemas satíricos.

Nesse sentido, considerando as proposições do pesquisador sobre o engendrar de escárnios, formando “macro-tenções”, é oportuna a escolha do *corpus* a partir das relações identificadas por Lopes (2015) entre as tenções com outras cantigas desse e de outros gêneros. No quadro 2, encontram-se as tenções do *corpus* bem como as outras cantigas com que estabelecem relações.

Quadro 1 - Tenções do corpus e cantigas relacionadas

Tenção do corpus ¹⁸	Performancers das tenções do corpus	Tenção relacionada	Cantiga de outro gênero relacionada
(1) <i>Joam Baveca, fê que vós devedes</i>	Pero Garcia de Ambroa e João Baveca	-----	(1.1) <i>Joam Baveca e Pero d'Ambrôa</i> , de Pedro Amigo de Sevilha
(2) <i>Joam Soárez, de pram as melhores</i>	Juão Bolseiro e João Soares Coelho	-----	(2.1) <i>Atal vej'eu ama chamada</i> , de João Soares Coelho
(3) <i>Lourenço, soías tu guarecer</i>	João Peres de Aboim e Lourenço	(3.1) <i>Joam Soares, nom poss'eu estar</i> , de João Peres de Aboim e João Soares Coelho	-----
(4) <i>Muito te vejo, Lourenço, queixar</i>	João Garcia de Guilhade e Lourenço	(4.1) <i>Lourenço jogar, há mui gran sabor</i> , de João Garcia de Guilhade e Lourenço	-----
(5) <i>Pero da Pont', e[m] um vosso cantar</i>	Afonso Anes do Cotom, Pero da Ponte	-----	(5.1) <i>Vistes, madr', o escudeiro que m'houver'a levar sigo?</i> , de Pero da Ponte
(6) <i>Pero Martins, ora por caridade</i>	Vasco Gil, Pero Martins	(6.1) <i>Rei D. Afonso, se Deus vos perdom</i> , de Vasco Gil e Afonso X	-----
(7) <i>Quem ama Deus, Lourenç', am'a verdade</i>	João Soares Coelho e Lourenço	(7.1) <i>Muito te vejo, Lourenço, queixar</i> , de João Garcia de Guilhade e Lourenço	(7.2) <i>Por Deus, Lourenço, mui desaguisadas</i> , de João Garcia Guilhade
(8) <i>Vós que soedes em corte morar</i>	Martim Moxa ou Anônimo	-----	(8.1) <i>Os privados, que d'el-rei ham</i> , de Pedro, conde de Barcelos

Fonte: elaborado pelo autor.

Como se percebe no quadro acima, as tenções aqui enfocadas relacionam-se não só com outras tenções, caso de (3), (4), (6) e (7), como com outros gêneros de cantigas, (1), (2), (5), (7) e (8). Ainda, a tenção (7) possui uma dupla ligação: uma tenção e uma cantiga. Esses dados, que serão mais explorados na leitura extensiva dos duelos poéticos, corroboram a perspectiva de uma cadeia de tenções, segundo o entendimento de Barros (2005).

Antes de partir para as interligações e a análise quanto ao conteúdo, pretendo fazer a abordagem do *corpus* por meio da sua análise formal. Isso pode contribuir para pensar sobre a forma de composição, inferindo possíveis constâncias que regeriam a disputa poética entre

¹⁸ Optei, para a inteligibilidade da exposição, numerar as tenções do *corpus* da pesquisa com o algarismo entre parênteses, seguindo a ordenação alfabética por título. As tenções do *corpus* total dos cancioneiros foram numeradas apenas pelo algarismo.

dois trovadores. Apresento, inicialmente, no quadro abaixo, as cantigas com seus números de versos, número e tipo de estrofes e esquemas de rimas. Desde já, ressalto que não me voltei para a métrica das tenções, haja vista a dificuldade na reconstituição prosódica e melódica da língua utilizada¹⁹.

Quadro 2 - Versos, estrofes e esquema de rima das tenções

Tenção do corpus	Performancers das tenções	Número de versos	Número de estrofes/ tipo de estrofes	Disposição das rimas/ esquema rímico
(1) <i>Joam Baveca, fê que vós devedes</i>	Pero Garcia de Ambroa e João Baveca	28 versos	4 septilhas	ABBACCA ABBADDA ABBAEEA ABBAFFA
(2) <i>Joam Soárez, de pram as melhores</i>	Juião Bolseiro e João Soares Coelho	34 versos	4 septilhas 2 fiindas em tercetos	ABABCCA ABABCCA DEDEFFD DEDEFFD FFD FFD
(3) <i>Lourenço, soias tu guarecer</i>	João Peres de Aboim e Lourenço	28 versos	4 septilhas	ABBACCA ABBACCA DEEDFFD DEEDFFD
(4) <i>Muito te vejo, Lourenço, queixar</i>	João Garcia de Guilhade e Lourenço	35 versos	4 septilhas 2 fiindas em terceto 1 fiinda em monóstico	ABBACCB ABBACCB DBBDEEB DBBDEEB EEB EEA A
(5) <i>Pero da Pont', e[m] um vosso cantar</i>	Afonso Anes do Cotom, Pero da Ponte	34 versos	4 septilhas 2 fiindas em terceto	ABABCCA ABABCCA DDDDEEF DDDDEED EED EED
(6) <i>Pero Martins, ora por caridade</i>	Vasco Gil, Pero Martins	34 versos	4 septilhas 2 fiindas em terceto	ABBACCA ADDAEEA FGGFHHF FGGFHIF JJF JJF
(7) <i>Quem ama Deus, Lourenç', am'a verdade</i>	João Soares Coelho e Lourenço	28 versos	4 septilhas	ABBACCB ABBACCB DEEDFFD DEEDGGD
(8) <i>Vós que soedes em corte morar</i>	Martim Moxa ou Anônimo	21 versos	3 septilhas	ABABCCA ABABCCA DEDEFFG

Fonte: elaborado pelo autor.

¹⁹ A professora Gládis Massini-Cagliari desenvolveu, de 2003-2007, o projeto de pesquisa “Características prosódicas do Português Arcaico” e coordena o grupo de pesquisa sobre o assunto na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Os trabalhos de Massini-Cagliari são importantes contribuições filológicas para a reconstituição prosódica do idioma das cantigas galego-portuguesas.

Apesar do número variado de versos que compõem os poemas (21 a 35 versos), há semelhança quanto à distribuição estrófica neles. Com exceção de (8) *Vós que soedes em corte morar*, todos os poemas possuem quatro septilhas (estrofes de sete versos). No caso (8), apesar de Lopes (2015) afirmar que a tenção não segue a constância de cada poeta compor o mesmo número de estrofes, é possível que, por algum problema de transcrição, a tenção esteja incompleta; Lopes (2015)²⁰ considera a mesma possibilidade no caso da tenção *Joam Soárez, nom poss'eu estar*, que é formada também por 3 septilhas. Ainda sobre a estrofação, há quatro poemas sem nenhuma *fiinda* e quatro com duas *fiindas* em tercetos, possuindo a tenção (4) uma terceira *fiinda* em monóstico, que, como procurarei abordar adiante, pode ter sido um acréscimo posterior à composição.

No aspecto formal, considero importante a disposição das rimas nas tenções, uma vez que, através do esquema rímico, se podem inferir possíveis constâncias da competição poética. Isso se deve ao fato de que, como lembra Spina (2003, p. 211) ao abordar a poesia competitiva no seu *Manual de versificação românica medieval*, “o que se impõe como regra é a fidelidade do contendor em manter a forma estrófica e muitas vezes as próprias rimas utilizadas pelo desafiante”. No entanto, é importante lembrar que as constâncias que proponho no quadro que segue são hipotéticas, fruto de um recorte das tenções dos cancioneros galego-portugueses e da identificação de uniformidades entre as cantigas, o que permitiria pensar a composição realizada em performance.

²⁰ Disponível em <http://cantigas.fcs.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1434&pv=sim>.

Quadro 3 - Possíveis constâncias de rimas nas tenções a partir do *corpus*

Constâncias de rimas	Disposição das rimas (esquema rímico)	Tenções do <i>corpus</i> da pesquisa
Ocorrência 1	ABBACCA ABBADDA ABBAEEA ABBAFFA	(1) <i>Joam Baveca, fé que vós devedes</i>
Ocorrência 2	ABABCCA ABABCCA DEDEFFD DEDEFFD FFD (<i>fiinda</i>) FFD (<i>fiinda</i>)	(2) <i>Joam Soárez, de pram as melhores</i> (8) <i>Vós que soedes em corte morar</i> (não apresenta as <i>fiindas</i> e falta uma estrofe)
Ocorrência 3	ABBACCA ABBACCA DEEDFFD DEEDFFD	(3) <i>Lourenço, soías tu guarecer</i>
Ocorrência 4	ABBACCB ABBACCB DBBDEEB DBBDEEB EEB (<i>fiinda</i>) EEA (<i>fiinda</i>) A (<i>fiinda</i>)	(4) <i>Muito te vejo, Lourenço, queixar</i>
Ocorrência 5	ABABCCA ABABCCA DDDDEED ²¹ DDDDEED EED EED	(5) <i>Pero da Pont', e[m] um vosso cantar</i>
Ocorrência 6	ABBACCA ADDAEEA FGGFHHF FGGFHIF JJF (<i>fiinda</i>) JJF (<i>fiinda</i>)	(6) <i>Pero Martiins, ora por caridade</i>
Ocorrência 7	ABBACCA ABBACCA DEEDFFD DEEDGGD	(7) <i>Quem ama Deus, Lourenç', am 'a verdade</i>

Fonte: elaborado pelo autor.

Das oito tenções do *corpus* da pesquisa, consegui delimitar sete ocorrências de esquemas rímicos. O número é quase idêntico ao de cantigas, o que não chega a indicar uma uniformidade. Todavia, ao fazer o levantamento da disposição das rimas no *corpus* total das tenções, pode-se perceber uma persistência das ocorrências 2 e 3, o que corresponde a um terço das tenções galego-portuguesas que foram registradas nos cancioneiros e encontram-se preservadas.

²¹ Considero como a rima ser em -er (D) ao invés de -el (F), uma vez que era corrente o uso de segrer (o que ocorre na tenção *Ai, Pai Soárez, venho-vos rogar*) para segrer. É muito provável que tenha sido pronunciado segrer, o que depõe para uma uniformidade do esquema de rimas.

Quadro 4 - Possíveis constâncias de rimas no *corpus* total

Regras de rimas	Disposição das rimas	Tenções do corpus total dos cancioneiros	Número de tenções na constância
Ocorrência 1	ABBACCA ABBADDA ABBAEEA ABBAFFA	5. <i>Joam Baveca, fé que vós devedes</i>	1
Ocorrência 2	ABABCCA ABABCCA DEDEFFD DEDEFFD FFD (fiinda) FFD (fiinda)	6. <i>Joam Soárez, comecei</i> 7. <i>Joam Soárez, de pram as melhores</i> 30. <i>Vós que soedes em corte morar (não apresenta as fiindas e falta uma estrofe)</i>	3
Ocorrência 3	ABBACCA ABBACCA DEEDFFD DEEDFFD	2. <i>Ai, Pedr'Amigo, vós que vos teedes</i> 4. <i>Joan'Airas, ora vej, eu que há</i> 9. <i>Joam Vaásquez, moiro por saber</i> 10. <i>Juião, quero contigo fazer</i> 12. <i>Lourenço, soias tu guarecer</i> 15. <i>Pedr'Amigo, quero de vós saber</i> 21. <i>Rei D. Afonso, se Deus vos perdom</i> 22. <i>Rodrig'Eanes, queria saber</i>	8
Ocorrência 4	ABBACCB ABBACCB DBBDEEB DBBDEEB EEB (fiinda) EEA (fiinda) A (fiinda)	13. <i>Muito te vejo, Lourenço, queixar</i>	1
Ocorrência 5	ABABCCA ABABCCA DDDDEED DDDDEED EED EED	16. <i>Pero da Pont', e[m] um vosso cantar</i>	1
Ocorrência 6	ABBACCA ADDAEEA FGGFHHF FGGFHIF JJF (fiinda) JJF (fiinda)	18. <i>Pero Martiins, ora por caridade</i>	1
Ocorrência 7	ABBACCA ABBACCA DEEDFFD DEEDGGD	19. <i>Quem ama Deus, Lourenç', am'a verdade</i>	1
Total de tenções do corpus total nas ocorrências			16

Fonte: elaborado pelo autor.

Essa hipótese de constâncias de composição permite supor modalidades de tenções que permitiriam uma maior ou menor liberdade de composição entre os contendores. Nas ocorrências 1, 6 e 7, formadas por cobras singulares, o segundo trovador não seguiu o mesmo esquema rímico nas estrofes pares, alterando a rima nos versos 5 e 6.

- Joam Baveca, fé que vós devedes,	A
que me digades ora ùa rem	B
que eu nom sei, e segundo meu sem,	B
tenh'eu de pram de vós que o sabedes,	A
e por aquesto vos vim preguntar:	C
cantar d'amor de quem nom sab'amar,	C
que me digades porque lho dizedes.	A
- Pero d'Ambroa, vós nom m'oiredes	A
dizer cantar - esto creede bem –	B
senom bem feit'e igual; e por em	B
nom dig'estes "bõos" que vós fazedes,	A
ante digo dos que faz trovador	D
que troba bem e há coita d'amor;	D
e vós, por esto, nom me vos queixedes.	A

Pero Garcia de Ambroa iniciou a tenção com o esquema rímico ABBACCA e João Baveca respondeu em ABBADDA, alterando as rimas dos versos 5 e 6, o que aconteceu também na quarta estrofe, uma vez que Ambroa fez a terceira em ABBAEAA e Baveca redarguiu em ABBAFFA. O mesmo não ocorre na tenção *Joam Soárez, de pram as melhores*.

- Joam Soárez, de pram as melhores	A
terras andastes, que eu nunca vi:	B
d'haverdes donas por entendedores	A
mui fremosas, quaes sei que há i,	B
fora razom; mais u fostes achar	C
d'irdes por entendedores filhar	C
sempre quand'amas, quando tecedores?	A
- Juião, outros mais sabedores	A
quiserom já esto saber de mim,	B
e em todo trobar mai[s] trobadores	A
que tu nom és; mais direi-t'o que vi:	B
vi boas donas tecer e lavrar	C
cordas e cintas, e vi-lhes criar,	C
per bõa fé, mui fremosas pastores.	A

Na cantiga acima, João Soares Coelho seguiu, na segunda estrofe, o mesmo esquema rímico daquele que Juião Bolseiro utilizara na primeira, ou seja, rimas em ABABCCA. É o

processo que acontece nas ocorrências 2, 3, 4 e 5, em que aparecem as cobras dobradas, em que o segundo trovador segue o modelo indicado pelo primeiro.

Há a probabilidade de que, assim como ocorre no repente nordestino, antes da tenção, os poetas combinassem a modalidade a ser executada, atendendo ou não a uma solicitação do público, ou, através do reconhecimento da toada musical e/ou da melodia vocal logo na primeira estrofe, o segundo trovador identificasse qual modalidade estaria em execução e que deveria seguir. É possível supor, também, pela associação com a música, que as modalidades de tenções seriam muito mais numerosas que as constâncias que levantei como hipótese, uma vez que, como afirma Gadzekpo (2007, p. 291), “as cantigas satíricas deveriam apresentar uma grande variedade de ritmos e melodias parecida com o restante da produção trovadoresca”, o que não pressupõe uma inutilidade das normas/constâncias de composição, mas uma enorme variedade de modalidades poéticas, tal qual, atualmente, se verifica na cantoria nordestina. Nesse sentido, Átila Augusto Almeida e José Alves Sobrinho (1978) registram trinta e um *gêneros* de poemas no repente praticado no nordeste brasileiro. Isso, em um olhar comparatista e historicizante (LEMAIRE, 2013), faz com que se infira a existência de um número considerável de formas poéticas improvisadas desenvolvidas durante os três séculos que abrangem a produção trovadoresca ibérica.

Além dos dados formais, é necessário abordar o conteúdo das tenções do *corpus* e das cantigas que com elas se relacionam. Para isso, pretendo fazer uma leitura extensiva dos poemas, apresentando trechos deles e uma descrição. Sigo a ordem alfabética na abordagem, iniciando por *Joam Baveca, fé que vós devedes* (1).

Essa tenção gira em torno da sinceridade no cantar de amor. Pero de Ambroa inicia a tenção questionando João Baveca se pode algum trovador fazer um cantar de amor sem saber amar:

- Joam Baveca, fé que vós devedes,
que me digades ora ãa rem
que eu nom sei, e segundo meu sem,
tenh'eu de pram de vós que o sabedes,
e por aquesto vos vim perguntar:
cantar d'amor de quem nom sab'amar,
que me digades porque lho dizedes.

- João Baveca, tenho fé que vós deveis
dizer-me agora uma coisa
que eu não sei, e segundo o meu juízo
tenho eu sem dúvida que o sabeis
e por isso vim vos perguntar:
cantar de amor de quem não sabe amar,
que me dizeis porque me dizei.

Parece que Ambroa ataca a João Baveca ou a um trovador a quem o jogral presta serviço por não ser sincero em suas cantigas. A isso, cabe a Baveca a ironia com os versos do

outro jogral²² (“nom dig'estes "bões" que vós fazedes”²³), não cantando as composições de Ambroa, mas as de um trovador que sofre de amor e transporta o sentimento para a cantiga (“ante digo dos que faz trovador/ que troba bem e há coita d'amor”²⁴). Ambroa afirma que é melhor que Baveca não cante os seus poemas, pois, assim, não os estraga (“Joam Baveca, se vós nom queredes/ os meus cantares dizer ant'alguém,/ direi-vos ora como vos avém:/ nunca por en contra mim per dizedes”²⁵). Aliás, isso indica a importância da performance; uma cantiga mal executada perde o seu valor. Baveca, por sua vez, encerra a tenção porque o seu adversário de peleja já se mostra enfurecido.

- Pero d'Ambroa, vós mais [nom] podeis
saber de mim do que vos já dix'en:
os cantares que eu digo fez quem
há grand'amor; mais pois sanha prendedes,
aqui ante todos leix'eu a tençom;
ca, se quiséssedes caber razom,
dig'eu verdad', esto nom duvidedes.

- Pero de Ambroa, vós não mais podeis
saber de mim mais do que já vos disse:
os cantares que eu digo fez quem
tem grande amor; mas por que enfureceis,
aqui diante de todos deixo a tenção,
pois, se quisésseis fazer juízo,
digo a verdade, isso não duvideis.

A tenção, por vontade de Baveca, encerra-se sem as findas, o que não significava, necessariamente, uma falha ou uma incapacidade no trovar. Todavia, é quanto à incapacidade de Pero Garcia de Ambroa e João Baveca concluírem uma tenção que Pedro Amigo de Sevilha compõe a cantiga de *Joam Baveca e Pero d'Ambrõa* (1.1).

Joam Baveca e Pero d'Ambrõa
começaram de fazer sa tençom,
e saírom-se logo da razom
Joam Baveca e Pero d'Ambrõa;
e, porque x'a nom souberom seguir,
nunca quedarom pois em departir
Joam Baveca e Pero d'Ambrõa.

João Baveca e Pero de Ambroa
começaram sua tenção,
e saíram logo da razão
João Baveca e Pero de Amboa
e, por que já não soubessem seguir,
nunca deixaram pois de discutir
João Baveca e Pero de Ambroa.

A estrofe de Sevilha é importante no sentido que suscita inferências acerca do modo de composição das tenções, sobretudo acerca da questão do improviso. Nesse sentido, auxilia a compreensão da estrofe os pressupostos aventados por Barros (2005). O pesquisador afirma que, nas universidades medievais, erigiram-se dois tipos de disputas verbais: o *disputatio per questio* e o *disputatio quodlibético*. O primeiro pressupunha uma questão previamente

²² As notas bibliográficas apresentadas por Lopes (2015) levam a considerar Pero Garcia de Ambroa como jogral e não como trovador.

²³ Versão no português contemporâneo: “não digo estes bons que vós fazeis”.

²⁴ “antes digo que o que faz um trovador/ que troba bem e tem coita de amor”.

²⁵ “João Baveca, se vós não quereis/ os meus cantares dizer diante de alguém,/ ora, vos direi o que acontece:/ nunca por isso contra mim os dizeis”.

estabelecida, e o segundo dispensava tal tema norteador, abrindo espaço para o inesperado. Traçando similitudes entre as disputas universitárias e os desafios poéticos, o autor relaciona a *tensó* provincial ao *disputatio per questio* e as tenções galego-portuguesas ao *quodlibéticos*, em que as pelejas em verso “assumiam efetivamente a forma do inesperado, constituindo-se em verdadeiros combates em que os dois trovadores partiam muitas vezes para o enfrentamento pessoal” (BARROS, 2005, p. 15).

Seguindo as pistas de Barros (2005), conjecturo que o improvisado seria o modo de composição das tenções ibéricas, o que uma interpretação dos versos de maldizer sobre as performances de Baveca e Ambroa ajuda a embasar. Note-se que Sevilha afirma que os dois jograis iniciam a tenção e “sairom-se logo da razom”, ou seja, que se perderam no jogo de improvisar, mudando de assunto, e não pararam de debater, não concluindo a composição (“nunca quedarom pois em departir”). Nessa perspectiva, é possível supor que era importante se manter não só na temática iniciada como também nos limites formais da modalidade poética executada. Em outras palavras, segundo a sátira de Sevilha, os dois poetas saltam de um ponto a outro, alongando a disputa em uma sucessão de estrofes que ultrapassam as regras poéticas exigidas pelo gênero.

Ademais, as estrofes subsequentes de Sevilha parecem supor que seja regra geral, em uma tenção, o poeta falar sobre aquilo que conhece. Na segunda estrofe, ele declara: “Sobre que houverom de pelejar/ Joam Baveca e Pero d'Ambrõa?/ Sobre la terra de Ierusalém,/ que diziam que sabiam mui bem/ Joam Baveca e Pero d'Ambrõa”²⁶. Há certa ironia nas palavras de maldizer sobre o saber de Baveca e Ambroa sobre a Jerusalém, deixando a entender que os dois jograis não tinham real conhecimento sobre aquela que era considerada a Terra Santa. Assim, o crítico parece se referir à desinformação acerca do imperador dos tártaros e mongóis (“Joam Baveca e Pero d'Ambrõa/ ar departirom logo no Gram Cam;/ e pelejarom sobr'esto de pram/ Joam Baveca e Pero d'Ambrõa”²⁷).

A segunda tenção do *corpus*, *Joam Soares, de pram as melhores* (2), está ligada à “querela das amas de leite”. Essa foi ocasionada

porque o trovador-fidalgo João Soares resolveu introduzir uma novidade na poesia cortês galego-portuguesa: sendo ele de alta linhagem, quis compor algumas cantigas de amor a uma mulher de menor condição social, isso com todo o preceitual do amor cortês. Muitos trovadores nobres, que achavam que só deveriam ser requestadas as altas damas, não perdoaram o rival. O mesmo quanto aos jograis de menor categoria

²⁶ Sobre o que pelejaram João Baveca e Pero de Ambroa?/ Sobre a terra de Jerusalém,/ que diziam que sabiam muito bem/ João Baveca e Pero de Ambroa.

²⁷ “João Baveca e Pero de Ambroa/ de novo debateram acerca do grande Khan;/ e pelejaram sobre isto certamente/ João Baveca e Pero de Ambroa”.

social, que se aproveitaram do ponto fraco do muitas vezes arrogante fidalgo para dirigir-lhe as mais irônicas composições. O fidalgo, naturalmente, teve de replicar a muitas destas cantigas, bem como enfrentar eventuais comentários satíricos inseridos em outras (BARROS, 2005, p. 17).

A cantiga de João Soares Coelho com a inovação é *Atal vej'eu aqui ama chamada* (2.1) (*A uma tal mulher vejo aqui chamar de ama*). Por ela desencadear a disputa poética presente no *corpus*, considero importante fazer a abordagem dela antes da tenção propriamente dita, apresentando-a na íntegra.

Atal vej'eu aqui ama chamada
que, dê'lo dia em que eu naci,
nunca tam desguisada cousa vi,
se por ùa destas duas nom é:
por haver nom'assi, per bõa fê,
ou se lho dizem porque est amada.

Ou por freiosa, ou por bem talhada
- se por aquest'ama dev'a seer,
é-o ela, podêde-lo creer,
ou se o é pola eu muit'amar;
ca bem lhe quer'e posso bem jurar:
poila eu vi, nunca vi tam amada.

E nunca vi cousa tam desguisada:
de chamar home ama tal molher,
tam pastor mi é, se lho nom disser
por tod'esto que eu sei que lh'avém:
porque a vej'a todos querer bem,
ou porque do mund'è a mais amada.

[E] é-o de como vos eu disser:
que, pero me Deus bem fazer quiser,
sem ela nom me pode fazer nada!²⁸

Uma tal vejo aqui chamar de ama
que, desde o dia em que eu nasci,
nunca tão despropositada coisa vi,
se por uma destas duas não é:
por ter o nome assim, por boa fê,
ou se lhe dizem porque é amada.

Ou por ser formosa, ou por ser bem talhada
- se por isso ama deve ser,
ela o é, podeis crer,
ou se é por eu muito a amar;
pois bem lhe quero e posso bem jurar,
pois eu a vi, nunca vi tão amada.

E nunca vi coisa tão desbaratada
de homem chamar de ama tal molher,
tão jovem para mim ela é, se lhe não disser
por tudo isso que eu sei que lhe advém:
porque veja todos a querer bem,
ou porque do mundo é a mais amada.

E é de como eu vos disser:
que, ainda que Deus bem quiser fazer,
sem ela não posso fazer nada!

O sujeito lírico procura desconstruir, a cada uma das estrofes, a imagem da mulher a quem se refere como ama, entendida, segundo Carolina Michaëles Vasconcelos²⁹, como “mulher que amamenta criança alheia; aia; dona de casa”³⁰. Na primeira estrofe, ele diz que é coisa despropositada (*desaguisada*), pois ela não é ama por dois motivos: só porque assim a

²⁸ Disponível em <http://cantigas.fesh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=276&pv=sim>.

²⁹ Referenciada no *Dicionário dos dicionários do galego medieval*, da Universidade de Santiago de Compostela, no endereço http://sli.uvigo.es/DDGM/ddd_pescuda.php?pescuda=ama&tipo_busca=lema (consulta em março de 2016).

³⁰ O dicionário da nota anterior registra a acepção como “ama de leite” em Lorenzo (1968), Mettmann (1972), Rodrigues Lapa (1970) e Parker (1977)

chamam (*por haver nom'assi*) e porque é amada. O processo ressignificativo³¹ continua na segunda estrofe através do enquadramento nos “preceitos do amor cortês de enaltecimento da mulher” (BARROS, 2005, p. 20). O novo sentido é construído de forma quase silogística: a mulher é formosa e bem talhada; se por esse motivo é chamada de ama, ele a ama e ele nunca viu mulher tão amada. Na terceira estrofe, volta-se ao argumento do despropósito de chamar a mulher de ama, pois ela é jovem, todos a querem bem e a amavam. Por fim, na *finda*, o trovador declara que não consegue mais viver sem a tal mulher.

Como declara Barros (2005, p. 18), os “trovadores-fidalgos não pareciam dispostos a perdoar João Soares por ter pretendido introduzir no lirismo galego-português uma novidade: ‘loar’ a uma mulher de menor condição social”. Ainda mais que ele se destacava como forte demarcador das posições sociais no meio trovadoresco através da fustigação de jograis com pretensas atitudes de trovadores. Por esse deslize, todos estavam

interessados em se aproveitar de um dos poucos pontos fracos do arrogante trovador João Soares Coelho. Este mestre da intriga, da diplomacia e do verso, sempre tão hábil em “subordinar emoções mais momentâneas a objetivos mais distantes”, cometera um dos seus raros deslizes no xadrez trovadoresco. Um único movimento em falso o pusera no centro de uma interminável constelação de escárnios. Contam-se entre aqueles que o motejaram os trovadores e jograis Airas Peres Vuitoron, Martim Alvelo, João Garcia de Guilhade, Lourenço e Juião Bolseiro (BARROS, 2005, p. 25).

Como é perceptível na citação, Soares Coelho será atacado não só por trovadores como também por jograis e segréis, sendo presumível que ele tenha travado diversas tenções com poetas do período acerca do assunto. No entanto, somente uma das cinco pelejas das quais restaram com a participação de Coelho toca na “querela das amas de leite” e teve como contendor o jogral Juião Bolseiro.

Juião Bolseiro começa a tenção “exaltando” o fato do trovador ter andado pelas melhores terras. Seguindo a abordagem, o jogral, em um recurso satírico, pergunta onde Soares Coelho encontrou tecelãs e amas como pretendentes, ou seja, dignas de coita.

³¹ Segundo Lemaire (2015c), o termo ressignificação provém da neurolinguística e consiste no método de fazer com que o sujeito atribua novos significados a acontecimentos por meio da mudança de visão de mundo. A pesquisadora fala sobre o termo ter adquirido um sentido banal, todavia concebo ser possível dizer que João Soares Coelho pretendia fazer um processo de ressignificação na acepção neurolinguística, uma vez que pretende fazer com que seus ouvintes/ espectadores mudassem a sua visão de mundo sobre a ama de leite, tornando possível concebê-la como uma “dona”.

- Joam Soárez, de pram as melhores terras andastes, que eu nunca vi: d'haverdes donas por entendedores mui fremosas, quaes sei que há i, fora razom; mais u fostes achar d'irdes por entendedores filhar sempre quand'amas, quando tecedores?

- João Soares, sem dúvida pelas melhores terras andastes, que eu nunca vi: de haver donas por entendedores muito formosas, quais sei que há aí, seria acertado, mas onde foste achar de ir por pretendentes aceitar sempre amas ou tecelãs.

A resposta de João Soares Coelho passa pela desqualificação de Bolseiro, afirmando que esse não era trovador e que trovadores já quiseram o mesmo dele saber, o que talvez seja uma menção a tenções que não foram registradas ou cujo registro se perdeu. Ademais, a defesa passa pela afirmação que vira mulheres da nobreza tecendo e lavando.

- Juião, outros mais sabedores quiseram já esto saber de mim, e em todo trobar mai[s] trovadores que tu nom és; mais direi-t'o que vi: vi boas donas tecer e lavar cordas e cintas, e vi-lhes criar, per bõa fé, mui fremosas pastores.

- Juião, outros mais sabedores quiseram já isto saber de mim, e em todo trovar mais trovadores o que não és; mas direi o que vi: vi nobres donas tecer e lavar cordas e cintas, e vi-lhes criar, por Deus, muito formosas jovens.

Ao argumento de que mulheres nobres teciam e lavavam, e jovens formosas amamentavam, Bolseiro redargui testemunhando que nunca vira tal coisa por onde andara e que quem tecia eram as jovens de classe social desprivilegiada. É importante, nessa perspectiva, considerar que, pela categoria de jogral, a errância era uma condição própria do fazer artístico de Juião Bolseiro, promovendo o conhecimento de um alargado campo geográfico, o que torna o exposto ainda mais convincente.

- Joam Soárez, nunca vi chamada mulher ama, nas terras u andei, se por emparament'ou por soldada nom criou mês, e mais vos en direi: enas terras u eu soía viver, nunca mui bõa dona vi tecer, mais vi tecer algũa lazerada.

- João Soares, nunca vi chamada mulher como ama, nas terras onde andei, se por nomeação ou pagamento por um mês, e mais ainda vos direi: e nas terras onde eu soia viver, nunca muito nobre dona vi tecer, mas vi tecer alguma esfomeada.

Soares Coelho segue defendendo a ideia, na quarta estrofe, de que viu “boas donas lavar e tecer/ cordas e cintas, e vi-lhes teer/ mui fremosas pastores na pousada”³², enquanto Bolseiro, já na primeira finda, reafirma que onde foi viver “nom tecem donas, nem ar vi teer/ berç'ant'o fog'a dona muit'honrada”³³. Diante do impasse, resta ao trovador acusar o rival de

³² “nobres donas lavar e tecer/ cordas e cintas, e vi-lhes possuir/ muitas formosas pastoras na pousada”.

³³ “não tecem donas, nem também vi ter/ o berço diante do fogo dona muito nobre”.

mau vilão e de não entender das coisas da nobreza, depreciando o “oponente por sua própria condição de jogral” (BARROS, 2005, p. 26).

- Juião, tu debes entender
que o mal vilam nom pode saber
de fazenda de bõa dona nada.

- Julião, tu debes entender
que o mau vilão não pode saber
do que faz uma nobre dama.

A demarcação social volta-se contra o próprio trovador. Nesse sentido, Barros assevera que

O que é mais interessante nesta cantiga, e nas outras em que trovadores não-aristocratas motejaram João Soares Coelho tomando como pretexto a “querela das amas e tecedeiras”, é que o recurso demarcatório é voltado contra aquele mesmo que mais o utilizava. Com rara habilidade aqueles jograis e segréis Juião Bolseiro, Lourenço, Guilhade souberam devolver ao representante da nobreza o tipo de preconceito que ele mesmo lhes voltava. E, poder-se-ia acrescentar, mostram nos entreditos destes poemas o seu próprio sofrimento pessoal diante de uma hierarquia que os comprime a partir da nobreza demarcatória, e que os leva agora a ir à revanche contra um João Soares que por um fugidio instante havia mostrado seu “calcanhar de Aquiles” ao suspender seus preconceitos para homenagear liricamente uma mulher do povo (BARROS, 2005, pp. 26-27).

Como é possível perceber, a demarcação social é forte elemento no contexto da poética trovadoresca, o que Gadzekpo (2007) expõe de maneira plena na sua tese. Aliás, a terceira tenção do *corpus*, *Lourenço, soías tu guarecer* (3), registra um enfrentamento entre sujeitos de classes sociais diferentes, ou seja, entre um jogral, Lourenço, e um trovador, João Peres de Aboim.

- Lourenço, soías tu guarecer
como podias, per teu citolom,
ou bem ou mal, nom ti dig'eu de nom,
e vejo-te de trobar trameter;
e quero-t'eu desto desenganar:
bem tanto sabes tu que é trobar
bem quanto sab'o asno de leer.

- Lourenço, costumavas tu a vida ganhar
como podias, por tua citolona,
ou bem ou mal, não te digo que não,
e vejo-te de trovar te intrometer;
e quero disto te desenganar:
tão bem sabes tu o que é trovar
quanto tão bem sabe o asno ler.

Na primeira estrofe, Aboim afirma que Lourenço costumava ganhar a vida com a sua cítola (“citolom”), ou seja, garantindo o seu sustento. No entanto, segundo o julgamento do nobre, o jogral não conseguia encontrar, sabendo tanto disso quanto um asno sabe ler. Diante do ataque direto às suas capacidades artísticas, Lourenço se defende dizendo:

- Joam d'Avoim, já me cometer
veerom muitos por esta razom
que mi diziam, se Deus mi perdom,
que nom sabia 'm trobar entender;
e veerom por en comig'entençar,
e figi-os eu vençudos ficar;
e cuido-vos deste preito vencer.

- João de Aboim, já me desafiar
vieram muitos por este motivo
que me diziam, se Deus me perdoar,
que não sabiam alguém gostar do meu trovar
e vieram por causa disso comigo pelejar,
e eu os fiz vencidos ficar,
e cuida desta demanda vos vencer.

Na defesa, Lourenço diz que muitos poetas o desafiaram ao dizerem que ninguém gostava do seu trovar³⁴, mas que os contendentes saíram vencidos das pelepas poéticas. Essa estrofe é interessante, pois, na hipótese de que o jogral não estivesse sendo hiperbólico com a referência a “muitos”, pode-se pressupor que a obra do jogral tenha abrangido um número considerável maior de tenções do que as oito que estão registradas nos cancioneiros galego-portugueses. Ainda, é marcado o ambiente de disputa que permeava o universo das tenções, assumindo a dimensão de uma autêntica batalha. Aliás, na que trava com Aboim, Lourenço declara que será vencedor, ao que recebe de resposta:

- Lourenço, serias mui sabedor
se me vencesse de trobar nem d'al,
ca bem sei eu quem troba bem ou mal,
que nom sabe mais nêum trobador;
e por aquesto te desenganei;
e vês, Lourenço, onde cho direi:
quita-te sempre do que teu nom for.

- Lourenço, serias muito sábio
se me vencesse no trobar ou a outra pessoa,
pois bem eu sei quem troba bem ou mal,
que não sabe mais que eu nenhum trovador;
e por isso te desenganei;
e vês, Lourenço, o que te direi:
abandona para sempre o ofício de trovador.

O trovador volta a atacar o jogral. Para isso, Aboim afirma que ele, melhor que ninguém, sabe distinguir aqueles que trovam bem ou mal e que, por isso, desenganou Lourenço e o aconselhou a deixar de vez o ofício. Todavia, Lourenço não se dá por vencido:

- Joam d'Avoim, por Nostro Senhor,
por que leixarei eu trobar atal
que mui bem faç'e que muito mi val?
Des i ar agradece-mi-o mia senhor,
por que o faç'; e, pois eu tod'est'hei,
o trobar nunca [o] eu leixarei,
poilo bem faç'e hei [i] gram sabor.

- João de Aboim, por Nosso Senhor,
por que deixarei eu trobar uma
que muito bem faço e muito me vale?
Além disso mais me agradecia minha senhora,
por que o faço, e, uma vez que tudo isto tenho,
o trobar nunca eu deixarei,
Pois bem o faço e tenho grande prazer.

Lourenço termina dizendo que nunca deixará de trovar, pois ele bem executa esse ofício que lhe dá muito prazer. Aliás, ele não responde, somente, aos versos de Aboim nessa tenção, mas também aos que aparecem no desafio *Joam Soares, nom poss'eu estar* (3.1). Essa

³⁴ O verbo “trovar” é sinônimo de compor cantigas.

última, segundo Lopes (2015)³⁵, estaria “na origem desta outra tenção, onde finalmente os dois se defrontam diretamente”.

Em (3.1), Aboim investe contra Lourenço, de certa forma, procurando a colaboração de João Soares Coelho na censura ao jogral.

- Joam Soárez, nom poss'eu estar
que vos nom diga o que vej'aqui:
vejo Lourenço com muitos travar,
pero non'o vejo travar em mi;
e bem sei eu porque aquesto faz:
porque sab'el que quant'em trobar jaz
que mi o sei tod'e que x'é tod'em mi.

- João Soares, não posso eu estar
que vos não diga o que vejo aqui:
vejo Lourenço a muitos criticar,
porém não o vejo travar comigo;
e bem sei eu por que isto faz:
porque sabe ele que quanto em trovar jaz
que eu na arte de trovar tudo sei.

Como é perceptível na estrofe, o trovador se utiliza de Lourenço para se engrandecer, dizendo que esse critica a todos menos a ele, pois “a razão só pode estar no facto de Lourenço ter compreendido que ele, João d’Avoim, é perfeito na arte de trovar” (LOPES, 2015)³⁶. A defesa de João Soares Coelho, como era de se esperar, “é um ataque a esta auto-gabarolice” (LOPES, 2015)³⁷.

- Joam d'Avoim, oí-vos ora loar
vosso trobar e muito m'en rii;
er dize de que sabe de bojar,
ca ben'o pode de dizer assi;
e que x'é vosso Toled'e Orgaz,
e todo quanto se no mundo faz
ca por vós x'êste - dized[e] assi.

- João de Aboim, ouvi agora louvar
vosso trobar e muito me ri;
também dizei que sabe de as velas enfunar,
porque bem pode de dizer assim;
e que são vossas Toledo e Orgaz,
e tudo quanto no mundo se faz
porque é feito por vós – dizeis assim.

Coelho zomba do excesso de confiança de Aboim no seu trovar, afirmando que ele pode dizer o que quiser, inclusive que a cidade de Toledo e a localidade de Orgaz são dele, uma vez que tudo aquilo que no mundo é feito se constitui como obra de Aboim. O jogo, dessa maneira, se inverte e o trovador que inicia atacando Lourenço e se vangloriando precisa se defender.

- Joam Soárez, nunca eu direi
senom aquilo que eu souber bem;
e do que se pelo mundo faz, sei
que se faz [i] por mi ou por alguém;
mais Toledo nem Orgaz nom [poss'eu
haver; mais em trobar, que mi Deus deu,

- João Soares, nunca eu direi
senão aquilo que eu souber bem;
e do que pelo mundo se faz, sei
que se faz por mim ou por alguém;
mas Toledo nem Orgaz não posso eu
ter, mas em trobar, que Deus me deu,

³⁵ Disponível em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1433&pv=sim>.

³⁶ Disponível em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1434&tr=6&nl=0&pv=sim>.

³⁷ Idem endereço eletrônico citado na nota anterior.

conhosco [bem] se troba mal alguém. | conheço bem se trova mal alguém.

Aboim afirma que nunca dirá o que não souber, que não pode dizer que Toledo e Orgaz lhe pertencem, mas pode afirmar que trova bem. Infelizmente, a cantiga, provavelmente, está incompleta e não temos a resposta final de Coelho nem as possíveis fiindas que poderiam ter resultado da tréplica de Aboim.

A quarta tenção do *corpus* também envolve Lourenço: *Muito te vejo, Lourenço, queixar* (4). Trata-se da discussão entre o jogral e o seu amo, o trovador João Garcia de Guilhade. Esse inicia a tenção abordando as queixas de Lourenço acerca do pouco pagamento que ele lhe dá.

- Muito te vejo, Lourenço, queixar
pola cevada e polo beber,
que to nom mando dar a teu prazer;
mais eu to quero fazer melhorar:
pois que t'agora citolar oí
e cantar, mando que to dem assi
bem como o tu sabes merecer.

- Muito te vejo, Lourenço, queixar
pelo pão e pelo vinho,
que não mando te dar ao teu prazer;
mas eu quero te fazer melhorar:
pois que agora tocar te ouvir
e cantar, mando que te deem assim
quanto tu o sabes merecer.

O trovador, após acusar o jogral de se queixar demais pelo pagamento que recebe, propõe que esse toque e cante e que terá o que merecer pelo seu trabalho. A isso, Lourenço responde de forma provocativa:

- Joam Garcia, se vos en pesar
de que me queix[e] em vosso poder,
o melhor que podeades i fazer:
nom mi mandedes a cevada dar
mal, nen'o vinho, que mi nom [dam i
tam bem com[o m']eu sempre [mereci,
ca vos seria grave de fazer.

- João Garcia, se vos desagradar
de que me queixe em vosso poder:
o melhor que podeis neste caso fazer:
não mandeis o pão me dar
muito, nem o vinho, que não me dão aqui
tão bem como eu sempre mereci,
pois vos seria penoso de fazer.

O jogral diz que, se for penoso ao patrão lhe dar o pagamento, que ele não o faça. Parece-me que Lourenço põe-se a debochar das condições de Guilhade, o que resulta na ameaça de violência física na réplica:

- Lourenço, a mim grave nom será
de te pagar tanto que mi quiser:
pois ante mi fizisti teu mester,
mui bem entendo e bem vejo já
como te pagu'; e logo o mandarei
pagar a [um] gram vilão que hei,
se um bom pao na mão tever.

- Lourenço, a mim penoso não será
de te pagar tanto quanto eu quiser,
pois diante de mim fizeste teu ofício,
mui bem entendo e bem vejo já
como te paguei, e logo o mandarei
pagar um grande vilão
com um bom pau que na mão tiver.

Diante da declaração de Guilhade de que não lhe é penoso pagar a Lourenço e que esse pagamento será feito por um vilão com um pau na mão, ou seja, através da violência, o jogral ameaça deixar o amo e trabalhar para outro trovador que lhe dará o soldo adequado.

- Joam Garcia, tal paga achará
em vós o jograr, quand'a vós veer,
mais outr'a quem [meu] mester fezer,
que m'en entenda, mui bem [mi] fará,
que panos ou algo merecerei;
e vossa paga ben'a leixarei
e pagad'[a] outro jograr qualquer.

- João Garcia, tal paga achará
em vós o motejar, quando vós virdes,
antes a outro a quem meu oficio eu fizer,
que me pretenda, muito bem me fará,
que roupa ou algo merecerei;
e vossa paga bem a deixarei
satisfeito a outro jogral qualquer.

A resposta insolente do criado provoca ainda mais a ira do senhor. O trovador manda o jogral se calar na primeira fiinda.

- Pois, Lourenço, cala-t'e calar-m'-ei
e todavia tigo mi averrei,
e do meu filha quanto chi m'eu der.

- Pois, Lourenço, cala-te e me calarei
e inteiramente contigo me haverei
e de mim fila o quanto eu te der.

O imperativo “cala-t'” e a possível ameaça contida na afirmação de Guilhade de que se entenderá com Lourenço, faz com que esse recue na sua fiinda.

- Joam Garcia, nom vos filharei
algo, e mui bem vos citolarei,
e conhoso mui bem [o] trobar.

- João Garcia, de vós não roubarei
donativo, e muito bem a vós tocarei
pois conheço muito bem o trovar.

Há o aceite de Lourenço em seguir servindo a seu senhor e a provocação de que ele não lhe roubará donativo, através do duplo sentido, apontado por Lopes (2015)³⁸, do verbo “filhar”. Talvez isso suscite uma segunda fiinda com um único verso de Guilhade, fugindo ao esquema comum das tenções de que cada contendente tenha o mesmo numero de versos.

- O chufar, Dom Lourenço, [o] chufar!

- A zombar, Dom Lourenço, a zombar.

Sobre a questão, Lopes (2015), afirma que

a tenção não obedece às normas regulamentares no que respeita às findas (o mesmo número para cada interveniente), uma vez que Guilhade finaliza com uma finda suplementar. Como lembra Lapa, tal facto poderá ser, não um erro, mas um efeito

³⁸ Em nota presente no texto galego-português, disponível em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1528&pv=sim>.

teatral previamente ensaiado, de comentário e chamada de atenção para o erro de rima que Lourenço faz na sua última finda (que deveria terminar com rima em er, como a anterior de Guilhade, e não em ar)³⁹.

Dessa forma, seguindo o entendimento de Lopes a partir de Lapa (1970), tanto o “erro” de Lourenço no esquema rímico na sua finda quanto a que é acrescentada por Guilhade são fruto de uma combinação, ou seja, Guilhade leva “Lourenço a errar voluntariamente, para lhe dirigir a alegre chufa final. Foi combinação entre os dois” (LAPA, 1970, p. 357). No entanto, após considerar os apontamentos de Lapa e de Lopes, Gadzekpo (2007) supõe a possibilidade do acréscimo da finda em monóstico e da alteração da rima na finda do jogral no momento em a tenção foi registrada em manuscrito.

Dada a falta de informações complementares que possam iluminar as dificuldades que têm até próprios estudiosos da poesia trovadoresca, é-nos difícil avançar análises informadas sobre a controvérsia. Porém, extrapolando as dinâmicas da situação social dos protagonistas e as conhecidas especificidades do gênero tenção, assim como a evolução das relações entre oralidade e escrita, parece plausível a hipótese de o trovador, valendo-se dos atributos conferidos pela escrita, ter resolvido transformar a tenção a seu favor, programando na fase da escrita os “erros” que faziam um bobo do jogral que sempre o desafiava (GADZEKPO, 2007, p. 313).

A hipótese do acréscimo de um verso e a mudança de outros versos na passagem da oralidade para escrita é plausível. Tais alterações poderiam ter se dado pelas mãos do próprio trovador, como supõe Gadzekpo (2007), quanto por um copista posterior, uma vez que, segundo os ensinamentos de Lemaire (2015a, p. 2), “os manuscritos medievais conservados são cópias de cópias de manuscritos mais antigos perdidos; por isso, as atribuições de autoria (como, aliás, a autenticidade dos próprios textos) são duvidosas”. As questões aqui envolvem a equação oralidade-escrita (ONG, 1998), o que procurarei retomar na seção seguinte deste capítulo.

No campo das inter-relações apontadas por Lopes (2015), a tenção acima referida liga-se a uma outra – *Lourenço jograr, hás mui gram sabor* (4.1) – em que o trovador e o jogral voltam a se enfrentar. A discussão, assim como a cantiga (3.1), peleja entre João Peres de Aboim e Lourenço, passa pela “questão das competências deste último em matéria de execução musical e composição trovadoresca” (LOPES, 2015)⁴⁰. Novamente, é Guilhade quem começa falando:

- Lourenço jograr, hás mui gram sabor
de citolares, ar queres cantar,
des i ar filhas-te log'a trobar

- Lourenço jogral, tens muito grande vontade
de citolar, também queres cantar,
então também metes-te logo a trovar

³⁹ Em “Nota geral”, disponível em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1528&pv=sim>.

⁴⁰ Disponível em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1527&tr=6&nl=0&pv=sim>.

e teens-t'ora já por trobador;
 e por tod'esto ùa rem ti direi:
 Deus me confonda, se hoj'eu i sei
 destes mesteres qual fazes melhor!

e te consideras agora já por trovador;
 e por isso uma coisa te direi:
 Deus me castigue, se hoje nisso sei
 desses officios qual fazes melhor!

Nesses versos, o amo julga revelar um querer fazer, um não saber fazer e um não poder fazer/ser por parte de seu servo. O querer fazer revela-se na vontade do jogral em citar/tocar, cantar e trovar/compor (versos 1 e 2). No entanto, esse desejo de Lourenço é tolhido pelo não saber fazer, incapacidade revelada de forma irônica nos últimos dois versos da estrofe (“Deus me confonda, se hoj’eu i sei/ destes mesteres qual fazes melhor!”), e pelo não poder fazer/ser, impossibilidade advinda da condição social que lhe permitia somente ser jogral e não trovador (“dês i ar filhas-te log’a trobar/ e teens-t’ora já por trobador”). Nesse último ponto, é perceptível a rígida demarcação social do meio trovadoresco, o que é descrito por Barros (2005) e que mencionei quando aludi à “querela das amas de leite” na leitura da tenção *Joam Soares, de pram as melhores* (2).

A defesa de Lourenço centra-se no seu saber fazer e no de seu senhor.

- Joam Garcia, sã sabedor
 de meus mesteres sempre deantar,
 e vós andades por mi os desloar;
 pero nom sodes tam desloador
 que, com verdade, possades dizer
 que meus mesteres nom sei bem fazer;
 mais vós nom sodes i [conhocedor.

- João Garcia, eu sei
 os meus officios sempre adiante levar,
 e vós andais por me censurar;
 porém não sejais tão detrator
 que, com verdade, possais dizer
 que meus officios não sei bem fazer;
 mas vós não sois nisso conhecedor.

A alegação passa, como os versos sugerem, pela auto-afirmação da competência no fazer músico-poético, o que não justifica a censura do adversário. Nesse sentido, a própria capacidade de Guilhade é colocada em xeque: “vós nom sodes i conhecedor”. No campo da demarcação social das funções trovadorescas, Lourenço não pode ser trovador, embora saiba trovar; João Garcia é trovador, mas não é hábil no ofício.

Guilhade retomará os campos do saber fazer e do poder fazer/ser na réplica ao seu subordinado.

- Lourenço, vejo-t'agora queixar:
 pola verdade que quero dizer,
 metes-me já por de mal conhecer,
 mais en nom quero tigo pelejar;
 e teus mesteres conhecer-tos-ei,
 e dos mesteres verdade direi:
 ess'é que foi com os lobos arar.

- Lourenço, vejo-te agora queixar:
 pela verdade que quero dizer,
 metes-me já por mal conhecer,
 mas sobre isso não quero contigo pelejar;
 e teus officios conhecerei
 e dos officios verdade direi:
 esse que foi com lobos arar.

Na modalidade do saber fazer, o trovador apresenta Lourenço como um sujeito em disjunção com o objeto, ou seja, o jogral, embora deseje, não sabe executar a arte trovadoresca. Essa disjunção repete-se quanto ao poder fazer, uma vez que Lourenço não pode fazer, pois, ainda no campo da demarcação social, ele não é trovador: há a comparação entre o jogral trovar ao ato de colocar um lobo a arar. Assim, pelo recurso proverbial, Guilhade reforça a condição social impeditiva de Lourenço.

O servo, diante do novo ataque às suas competências de saber fazer e poder fazer, radicaliza a sua ofensiva:

- Joam Garcia, no vosso trobar
acharedes muito que correger;
e leixade mi, que sei bem fazer
estes mesteres que fui começar;
ca no vosso trobar sei-m'eu [com'é:
i há de correger, per bõa fé,
mais que nos meus, em que m'ides travar.

- João Garcia, no vosso trovar
achareis muito o que corrigir;
e deixai-me, que sei bem fazer
estes ofícios que fui começar;
pois no vosso trovar sei eu como é:
lá há de corrigir, por boa fé,
mais do que nos meus, em que fostes criticar.

Nesse contra-ataque, Lourenço aponta para erros no trovar de Guilhade. Na estrofe, inclusive, há duas vezes o verbo “corregger”, referindo aos versos de João Garcia, havendo um reforço dos erros poético-musicais. Além disso, em tom soberbo, o jogral põe-se como detentor do saber fazer, o que causa a fúria em Guilhade.

- Vês, Lourenç[o], ora m'assanharei,
pois mal i entenças, e tod'o farei
o citolom na cabeça quebrar.

- Vê, Lourenço, agora me zanguiei
pois mal aqui compões, e inteiramente farei
o citolão na sua cabeça quebrar.

Na fiinda, assim como na tenção relacionada, *Muito te vejo, Lourenço, queixar*, Guilhade ameaça apelar para a violência física, e, como afirma Gadzekpo (2007, p. 297), “ressurge a síndrome huizingana da queda do véu poético e do retorno do real prosaico, quando um dos contendores, geralmente o mais forte, se sente atingido, e ameaça ou pratica a violência física”. Se, na outra cantiga, a agressão é terceirizada a um vilão, em que a força está no poder pagar alguém para executar a agressão, nessa, ele próprio promete quebrar a cítola na cabeça de Lourenço, que não recua e mantém as acusações:

- Joam Garcia, se Deus mi perdom,
mui gram verdade dig'eu na tençom;
e vós fazed'o que vos semelhar.

- João Garcia, que Deus me perdoe,
verdade muito grande digo eu na tenção;
e vós façais o que melhor vos parecer.

Segundo Lopes (2015)⁴¹, seguindo os versos das duas fiindas, a “tenção acaba de uma maneira lúdica, com Guilhade ameaçando quebrar o citolom na cabeça do jogral (o patrão continua a ser o patrão) e este dispondo-se a aceitar o martírio, sem retirar uma palavra do que tinha dito”. Como é perceptível, a pesquisadora menciona o aspecto demarcatório da tenção, o que perpassa a observação abaixo de Mongelli (2009).

O mote da discussão é a diferença entre *citolar* (v. 2), atividade do jogral, e *trobar* (v. 3), prática do trovador, aspectos importantes da retórica da composição poética no medievo. Embora, de fato, os termos *jogral* e *trovador* muitas vezes acabem confluindo, aqui a distância de funções, no que diz respeito aos *mesteres* (seis incidências), parece clara: ao jogral, o canto, a execução musical; ao trovador, o ato de compor, de “inventar” o poema. Note-se, na estrofe I, a progressão nas ousadias criativas de Lourenço: *citola/canta/ trova/faz-se trovador*, o que pressupõe um aprendizado, de que desacredita João Garcia (vv. 6-7) (MONGELLI, 2009, p. 227).

A medievalista expõe a rígida demarcação dos ofícios que cabem ao trovador, de origem nobre, e ao jogral, de origem popular. O jogral deve se restringir à execução musical e o trovador ao compor. No entanto, no caso das tenções em que ao menos um dos contendentes é um jogral, esse não seria responsável também pela composição dos versos?

Mesmo que Lopes (2015) a partir de Lapa (1970) sobre a tenção (4) do *corpus* em que pelem Guilhade e Lourenço, comente que “poderá ser [...] um efeito teatral previamente ensaiado”⁴², é improvável que a tenção tenha sido composta antes por Guilhade e somente interpretada pelos dois. Se se levar em conta que, como esclarece Gadzekpo (2007, p. 297), “segundo as leis do duelo poético, quem fica zangado, o trovador neste caso, perde”, o trovador formularia versos que fariam incorrer em sua própria derrota poética? Nesse sentido, suponho que a composição se dê no momento próprio da performance, abrindo a possibilidade do jogral também compor, perfazendo um movimento de ruptura, ainda que provisória, da demarcação social na estética trovadoresca. Aliás, sobre essas nuances do sistema hierárquico dos trovadores, Gadzekpo (2007) esclarece que

Na porfia verbal, erigida entre o real concreto e o fazer-de-conta criativo, a ritualização das clivagens acaba abrindo brechas no dito sistema hierárquico, graças à capacidade do poeta de classe inferior em demonstrar uma qualidade compensatória em relação ao adversário de classe superior, situação que reclamaria um reajuste no *status quo*, aproximando, senão nivelando, este com aquele. Assim, do estatuto de quem pode simplesmente citolar, ao desgosto de João Garcia, Lourenço quer cantar, logo quer trobar e “e tees-t’ora já por trobador” (v. 1-4). Estética literária e relações sociais, portanto, se encontram conjugadas numa performance lúdica que ameaça, mas não pratica violência física, e mesmo pode

⁴¹ Disponível em <http://cantigas.fch.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1527&pv=sim>.

⁴² Disponível em <http://cantigas.fch.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1528&pv=sim>.

acabar facilitando o *rapprochement* entre os indivíduos e grupos envolvidos (GADZEKPO, 2007, pp. 297-298).

O pesquisador aponta para uma mobilidade do sistema hierárquico trovadoresco que passa pelo bom desempenho poético. Lourenço parece ter consciência dessas brechas hierárquicas, o que faz com que ele pratique tenções com outros trovadores além de seu senhor. Caso disso, é a tenção *Quem ama Deus, Lourenç', am'a verdade*, cantiga (7) do *corpus* deste estudo, em que ele disputa com João Soares Coelho. Ademais, essa composição é apontada como relacionada, por Lopes (2005)⁴³, com *Muito te vejo, Lourenço, queixar* (4).

A cantiga inicia, justamente, em um maldizer apostro (GADZEKPO, 2007), em que Coelho utiliza os supostos defeitos dos versos de Guilhade que Lourenço aponta em *Lourenço jogar, há mui gram sabor* (4.1).

- Quem ama Deus, Lourenç', am'a verdade,
e farei-ch'entender por que o digo:
home que entençom furt'a seu amigo
semelha ramo de deslealdade;
e tu dizes que entenções faes
que, pois nom rimam e som desiguaes,
sei m'eu que x'as faz Joam de Guilhade.

- Quem ama a Deus, Lourenço, ama a verdade,
e te farei entender por que o digo:
homem que tenção furta de seu amigo
assemelha-se a um ramo de deslealdade;
e tu dizes que tenções fazes
aliás, pois não rimam e são desiguais,
sei eu que quem as faz é João de Guilhade.

O maldizer apostro está no fato de que Coelho se dirige a Lourenço para atacar a qualidade poética de Guilhade. O trovador em disputa com o jogral afirma que a pessoa que rouba uma tenção de outro poeta é desleal e que Lourenço deveria ter roubado cantigas de Guilhade, uma vez que elas possuem defeitos na rima (“pois nom riman”) e na métrica (“som desiguaes”). A resposta não passa pela defesa do patrão, mas pela autoafirmação como bom compositor.

- Joam Soares, ora m'ascuitade:
eu hõuvi sempre lealdade migo;
e quem tam gram parte houvesse sigo
em trobar com'eu hei, par caridade,
bem podia fazer tenções quaes
fossem, bem feitas; e direi-vos mais:
lá com Joam Garcia baratade.

- João Soares, agora me escuteis
houve sempre lealdade comigo;
e quem tão bem soubesse consigo
trovar como eu sei, por caridade,
bem podia fazer tenções quais
fossem, bem feitas, e vos direi mais:
ide com João Garcia discutir.

A alegação incide na defesa da própria lealdade que assegura sempre possuir. Ademais, há a afirmação de que todo aquele que soubesse tal qual Lourenço trovar, realizaria

⁴³ Disponível em <http://cantigas.fcsb.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1446&pv=sim>.

tenções bem feitas. Por fim, o jogral diz que Coelho deve ir discutir a questão da qualidade poética de Guilhade com o próprio.

A réplica repete a acusação de que os versos eram de João Garcia e não de Lourenço:

- Pero, Lourenço, pero t'eu oía
tençom desigual e que nom rimava,
pero essa entençom de ti falava,
[o] Demo lev'esso que teu criia:
ca nom cuidei que entençom soubesses
tam desigual fazer, nen'a fezesses;
mas sei-m'eu que x'a fez Joam Garcia.

- Porém, Lourenço, porém de ti eu ouvia
tenção desigual e que não rimava,
porém essa tenção de ti falava,
o diabo leve se era tua criação:
pois não julguei que tenção soubesses
tão desiguaes fazer, nem as fizesses;
sei eu que quem as fez é João Garcia.

Os primeiros versos afirmam que Coelho ouvira Lourenço cantar uma tenção com defeitos na métrica e na rima (“tençom desigual e que nom rimava”). No entanto, essa não deveria ser do jogral, uma vez que ele não poderia compor cantigas com excessos de erros de metrificação e de rima como o poema que cantara. Por esse motivo, no último verso, reitera a posição de que a tenção fora feita por João Garcia de Guilhade.

Na tréplica, Lourenço, novamente, não defende o seu patrão. Ele se restringe a reafirmar as suas capacidades poética e musical:

- Joam Soares, par Santa Maria,
fiz eu entençom, e ben'a iguava,
com outro trovador que bem trovava,
e de nós ambos bem feita seria;
e nom vo-lo posso eu mais jurar;
mais se [um] trovador mig'entençar,
defender-mi-lh'hei mui bem todavia.

- João Soares, por Santa Maria,
fiz eu a tenção, e bem metrificada
com outro trovador que bem trovava,
e de nós ambos bem feita sairia;
e não vos posso eu mais jurar;
mas se um trovador comigo tencionar
defender-me eu hei muito bem sempre.

O jogral apregoa que a tenção em discussão é dele e que ela está muito bem composta. Isso se deve ao fato de que tanto ele quanto o seu adversário conheciam a arte de trovar. Ainda, ele afirma que sempre se defenderá muito bem, com correção métrica e rímica, quando for desafiado a *entençar*.

A tenção *Quem ama a Deus, Lourenç', am'a verdade* pode suscitar a reflexão acerca da relação oralidade-escrita por meio da questão da autoria. Em todas as estrofes, há uma referência ao litígio sobre a autoria, indiciando o problema sobre as tenções serem compostas no improviso ou serem previamente escritas, o que pretendo voltar a abordar na próxima seção do capítulo.

Como resposta ao ataque realizado por João Soares Coelho, João Garcia de Guilhade compõe a cantiga de escárnio *Por Deus, Lourenço, mui desaguisadas* (7.2).

Par Deus, Lourenço, mui [desaguisadas
novas oí agor'aquí dizer:
mias tenções quiseram desfazer
e que ar fossem per ti [amparadas.
Joam Soares foi; e di-lh'assi:
que louv'eu donas, mais nunca [per mi,
mentr'eu viver, seram amas [loadas.

E se eu fosse u foram [escançadas
aquestas novas de que ti falei,
Lourenço, gram verdade ti direi:
tôdalas novas foram acaladas;
mais mim e ti poss'eu bem [defender,
ca nunca eu donas mandei tecer,
nem lhis trobei nunca polas [maladas.

Cordas e cintas muitas hei eu [dadas,
Lourenç', a donas e elas a mim;
mais pero nunca com donas teci,
nem trobei nunca por amas [honradas;
mais [as] que me criarom, dar-[lhis-ei
sempr'em que vivam e vesti-las-[ei,
e seram donas de mi [sempr'amadas.

Lourenço, di-lhe que sempre [trobei
por bõas donas, e [sempr'estranhei
os que trovavam por amas [mamadas.

Por Deus, Lourenço, muito estranhas
notícias ouço agora aqui dizer:
minhas tenções quiseram desfazer
e que outra vez por ti foram defendidas.
João Soares foi, e disse-lhe assim:
que louve eu donas, mas nunca por mim,
enquanto eu viver, amas serão louvadas.

E se eu estivesse onde foram [divulgadas
estas notícias de que te falei,
Lourenço, grande verdade te [darei,
todas notícias seriam [silenciadas;
mas eu e tu podemos bem [defender,
pois nunca as donas eu mandei [tecer,
nem lhes trovei nunca através [das criadas.

Cordas e cintas muito tenho eu [dado,
Lourenço, para as donas e elas [para mim;
mas nunca com donas teci,
nem as trovei nunca por amas [honradas;
mas as que me criaram, dar-[lhes-ei
sempre em que vivam e vesti-[las-ei,
mas serão as donas sempre por [mim amadas.

Lourenço, digo-lhe que sempre [trovei
as boas donas, e sempre [estranhei
os que trovavam as amas-de-[leite.

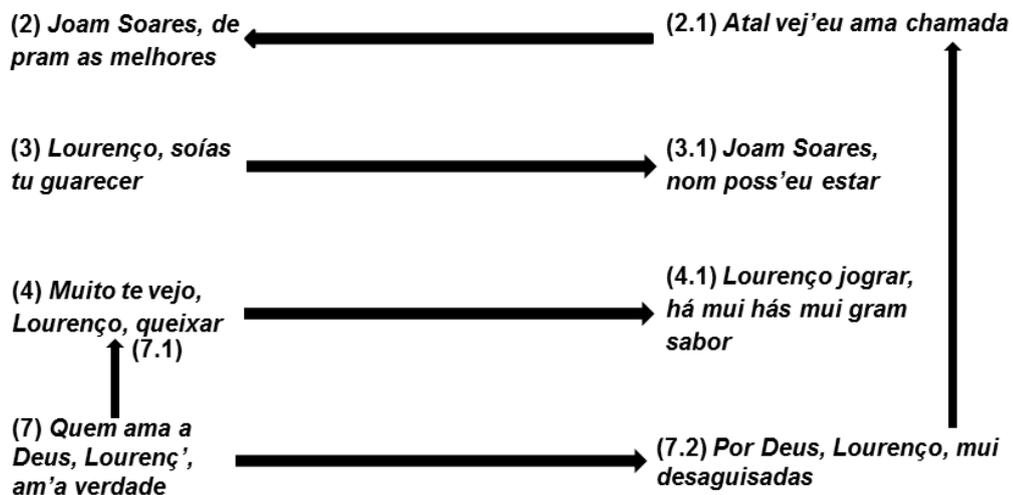
Guilhade invoca Lourenço como interlocutor e o utiliza para atacar Coelho. Na primeira estrofe, além de falar que ouviu notícias de que “quiseram desfazer” as suas tenções, “assumindo-se realmente como autor dessas tenções - o que é também uma forma de desautorizar e satirizar Lourenço” (LOPES, 2015)⁴⁴, João Garcia retoma a “querela das amas de leite”, falando do *louvor* de João Soares por mulheres de condição social inferior em *Atal vej'eu ama chamada*. Na segunda estrofe, o trovador retoma a crítica à qualidade de suas cantigas, dizendo que, se estivesse junto no momento em que Coelho declarou que as suas composições não possuíam qualidades técnicas, ele silenciaria a toda ofensiva e diz para Lourenço que os dois, senhor e servo, podem se defender, pois nunca às mulheres nobres mandaram tecer nem as trovaram por meio de criadas; clara censura a João Soares Coelho. Aliás, na terceira estrofe, a investida volta-se toda para a “querela das amas de leite”: Guilhade ganhou cintas e cordas das suas amadas da nobreza, mas nunca as fez tecer. Na mesma estrofe, ele diz que sempre vai querer bem as suas amas, em um “curioso elogio final

⁴⁴ Disponível em <http://cantigas.fcs.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1534&tr=6&nl=0&pv=sim>.

às suas próprias amas de leite” (LOPES, 2015)⁴⁵, no entanto as damas é que serão as suas amadas. A fiinda resume a posição de prestar vassalagem amorosa às mulheres da nobreza ao contrário daqueles, como João Soares Coelho, que *louvam* amas de leite (“os que trobavam por amas mamadas”).

Como é perceptível, as quatro tenções do *corpus* em que Lourenço é interlocutor de outro poeta desdobram-se em uma rede de escárnios (BARROS, 2005). Essa rede pode ser sistematizada no diagrama abaixo.

Figura 1 - Diagrama da rede das tenções a partir de Lourenço



Fonte: elaborado pelo autor.

No espectro das relações das tenções do *corpus* com Lourenço como jogral, somente a tenção (3) fica deslocada na rede acima proposta, uma vez que se relaciona, diretamente, apenas à *Joam Soares, nom poss'eu estar* (3.1). As demais produzem elos entre elas e com outras cantigas: a tenção (4) remete a outra tenção (4.1) ocorrida ente João Garcia de Guilhade e Lourenço; já (7) relaciona-se com (4), que se torna também (7.1), e com (7.2). Aliás, (7.2) retoma a “querela das amas de leite”, possuindo ligação obrigatória com *Atal vej'eu ama chamada* (2.1), que se amarra com a tenção (2). Como se percebe, forma-se uma trama de tenções que vão unindo cantigas, construindo, como assevera Barros (2005), uma cadeia de escárnios e maldizerses.

Apesar de não revelar uma rede de tenções tal qual a que envolve Lourenço, as outras três cantigas dialogadas do *corpus* também possuem ligações com outras composições trovadorescas. Por esse motivo, considero importante seguir a leitura extensiva aqui realizada.

⁴⁵Disponível em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1534&tr=6&nl=0&pv=sim>.

No quinto documento selecionado, há o embate entre Afonso Anes do Cotom e Pero da Ponte. O primeiro repreende o segundo por ter se intitulado de escudeiro.

- Pero da Pont', e[m] um vosso cantar,
que vós ogano fezeistes d'amor,
foste-vos i escudeiro chamar.
E dized'ora tant', ai trobador:
pois vos escudeiro chamastes i,
porque vos queixades ora de mi,
por meus panos, que vos nom quero dar?

- Pero da Ponte, em um vosso cantar,
que, neste ano, vós fizestes de amor,
foste-vos de escudeiro chamar.
E dizeis agora com muita força, trovador:
ainda que vos chamaste de escudeiro ali,
porque vos queixais agora a mim,
pelas minhas roupas, que vos não quero dar?

A estrofe apresenta dois dados que julgo importantes no contexto deste trabalho. Em primeiro lugar, há o índice temporal “ogano” (verso 2), que estabelece o espaço de tempo entre as duas cantigas interligadas. O termo é identificado por Lopes (2015) como equivalente a “este ano, há tempos”⁴⁶, guardando a precisão da primeira acepção (“este ano”) e a imprecisão da segunda (“há tempos”). Todavia, no *Dicionário de dicionários do galego medieval*, disponibilizado na página do Instituto de Língua Galega da Universidade de Santiago de Compostela⁴⁷, o vocábulo é traduzido por “este ano”⁴⁸. Assim, é de supor que a tenção e a cantiga foram compostas em um intervalo de tempo próximo, o que permite a inferência de que houvesse um intercâmbio ativo entre os cultores do verso na Península Ibérica, formando um sistema artístico-literário. Em segundo lugar, como afirma Lopes (2015)⁴⁹, ela “coloca-nos em pleno centro do universo trovadoresco, com os seus graus e hierarquias, e respectivos direitos e deveres”, uma vez que Ponte é atacado por Cotom ter “chamado a si mesmo escudeiro numa cantiga, lhe exigir pagamento, como um simples jogral (quando seria suposto realizar a sua arte desinteressadamente)”. Na perspectiva da demarcação social, Pero da Ponte comete um erro semelhante ao de João Soares Coelho na cantiga que motiva a “querela das amas de leite”, assumindo uma posição hierárquica inferior.

A defesa de Ponte é calcada na ironia ao acusador:

⁴⁶ Em nota de glossário disponível em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=976&pv=sim>.

⁴⁷ Consulta de vocábulos disponível em <http://sli.uvigo.es/DDGM/index.html>.

⁴⁸ Endereço da pesquisa: http://sli.uvigo.es/DDGM/ddd_pescuda.php?pescuda=ogano&tipo_busca=lema.

⁴⁹ Todas as citações de Lopes (2015) sobre a tenção foram retiradas da “Nota geral” disponível no endereço referido na nota 38.

- Afons'Anes, se vos en pesar,
tornade-vos a vosso fiador;
e de m'eu i escudeiro chamar,
e por que nom, pois escudeiro for?
E se peç'algo, vedes quant'há i:
nom podemos todos guarir assi
come vós, que guarides per lidar.

- Afonso Anes, se vos desagradar,
regresseis a vosso fiador;
e sobre eu de escudeiro me chamar,
e por que não, se escudeiro eu for?
E se peço algo, vedes o que há aí:
não podemos todos ganhar a vida assim
como vós, que ganhais a pelejar.

Nos dois primeiros versos, Pero da Ponte diz para Cotom que, segundo Lopes (2015), “se vos desagrada que vos peça os panos, queixai-vos a quem vo-los vendeu fiados”. Ele prossegue perguntando sobre o porquê dele não poder se chamar de escudeiro, exercendo esse ofício e arremata, ironicamente, afirmando que nem todos podem ganhar a vida como cavaleiro, tal qual Cotom, que, segundo nota biográfica de Lopes (2015)⁵⁰, era um “cavaleiro da pequena nobreza”.

A réplica está calcada, novamente, na demarcação hierárquica das funções trovadorescas:

- Pero da Ponte, quem a mi ver
desta razom ou doutra cometer,
querrei-vo-lh'eu responder, se souber,
como trovador deve responder:
em nossa terra, se Deus me perdom,
a tod'o 'scudeiro que pede dom
as mais das gentes lhe chamam segrel.

- Pero da Ponte, quem ao meu ver
desta maneira ou de outra o fizer
quero vos responder, se souber,
como o trovador deve responder:
em nossa terra, que Deus me perdoe,
a todo escudeiro que pede pagamento,
a maioria das gentes lhe chamam segrel.

Cotom percebe Ponte como um trovador que, ao pedir pagamento por seus serviços, se rebaixa ao nível de segrel. Na disposição das categorias hierárquicas trovadorescas, o segrel constitui-se como uma “categoria algo fluida, mas que apontava para uma posição intermédia entre o jogral e o trovador nobre” (LOPES, 2005)⁵¹. Ademais, sobre a posição de Pero da Ponte, Lopes (2005)⁵² diz que “sua condição de escudeiro e trovador é referida pelo próprio em duas composições, mas é provável que o seu verdadeiro estatuto social fosse o de segrel”. De certo modo, ele reconhece essa posição na sua tréplica:

⁵⁰ Disponível em antigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?pv=sim&cdaut=3.

⁵¹ Disponível em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?pv=sim&cdaut=121>.

⁵² Disponível em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?pv=sim&cdaut=121>.

- Afons'Anes, est'é meu mester
e per esto dev'eu a guarecer
e per servir donas quanto poder;
mais ãa rem vos quero [eu] dizer:
em pedir algo nom dig'eu de nom,
a quem entendo que faço razom,
e alá lide quem lidar souber.

- Afonso Anes, este é o meu oficiar
e por ele devo a vida ganhar
e por servir as donas o quanto puder;
mas uma coisa vos quero dizer:
pedir algo não digo eu que não
a quem entendo que faço com razão
e ali lideis quem lidar souber.

Pero da Ponte diz que o seu ofício é ser escudeiro e às mulheres nobres servir (vassalagem amorosa). Por essa vassalagem amorosa, comum nas cantigas, passa o pagamento por seus *mesteres*, constituindo-se, assim, como segrel.

Na fiinda, Afonso Anes do Cotom adverte Pero da Ponte que não fale mais em armas. A fiinda do último diz que “cada um deveria aproveitar os respetivos talentos” (LOPES, 2015).

- Pero da Ponte, se Deus vos perdom,
nom faledes mais em armas, ca nom
vos está bem, esto sabe quem [quer.

- Pero da Ponte, que Deus vos perdoe,
não faleis mais em armas, pois não
vos fica bem, isto sabe pessoa qualquer.

- Afons'Anes, filharei eu dom,
e lidade vós, ai cor de leom,
e faça quis cada quem seu mester.

- Afonso Anes, apoderar-me-ei do dom,
e fazei vós a lição, coração de leão,
e faça cada qual o seu mister.

A cantiga que, supostamente, se relaciona com a tenção (5) é *Vistes madr', o escudeiro que m'houve'a levar sigo?* (5.1). Ela trata de um diálogo da filha com a sua mãe:

Cantiga original

- Vistes, madr', o escudeiro que m'houver'a levar sigo?
Menti-lh'e vai-mi sanhudo, mia [madre, bem vo-lo digo.
Madre, namorada me leixou,
madre, namorada mi há leixada,
madre, namorada me leixou.

- Madre, vós que me mandastes que mentiss'a meu amigo,
que conselho mi daredes ora, poilo nom hei migo?
Madre, namorada me leixou,
madre, namorada mh há leixada,
madre, namorada me leixou.

- Filha, dou-vos por conselho que, tanto que vos el veja,
que toda rem lhi façades que vosso pagado seja.
- Madre, namorada me leixou,
madre, namorada mi há leixada,

madre, namorada me leixou.

- Pois escusar nom podedes, mia filha, seu gasalhado,
des oimais eu vos castigo que lh'andedes a mandado.

- Madre, namorada me leixou,
madre, namorada mi há leixada,
madre, namorada me leixou.

Versão no português contemporâneo

- Vistes, mãe, o escudeiro que me há de levar consigo?
Menti-lhe e vai zangado, minha mãe, bem vos digo.
Mãe, enamorada me deixou,
mãe, enamorada me tem deixado.
mãe, enamorada me deixou.

- Madre, vos que me mandaste que mentisse para meu amigo,
que conselho me dareis agora, pois não o tenho comigo?
Mãe, enamorada me deixou,
mãe, enamorada me tem deixado.
mãe, enamorada me deixou.

- Filha, dou-vos por conselho que quando vós a ele veja,
que tudo lhe façais para que vosso amigo contente seja.
- Mãe, enamorada me deixou,
mãe, enamorada me tem deixado.
mãe, enamorada me deixou.

- Pois dispensar não podeis, minha filha, do seu conforto,
desde hoje vos aconselho que lhe atendais no que vos for mandado.
- Mãe, enamorada me deixou,
mãe, enamorada me tem deixado.
mãe, enamorada me deixou.

A filha inicia perguntando para mãe se ela viu o escudeiro que prometeu levá-la com ele (verso 1 e 2 da 1ª estrofe), pois, provavelmente, ele deve estar magoado por causa de uma mentira que a mãe lhe aconselhara contar (versos 1 e 2 da 2ª estrofe). A mãe responde com um novo conselho: quando vir o namorado, ela deve fazer tudo para que ele fique satisfeito (versos 1 e 2 da 3ª estrofe), uma vez que ela não pode prescindir do conforto que ele pode lhe proporcionar e, desse modo, ela é obrigada a atendê-lo naquilo que ele mandar (versos 1 e 2 da 4ª estrofe). As falas tanto da filha quanto da mãe são intercaladas por um refrão cantado pela filha em que ela afirma que o escudeiro a deixou enamorada.

Essa cantiga exige que se retome, mesmo que de forma rápida, a problemática da autoria das cantigas de amigo. A composição que Lopes (2015) liga à tenção (5) é uma cantiga de amigo atribuída a Pero da Ponte. Como abordei, na seção anterior do capítulo,

Lemaire (1987, 2015a, 2015b) defende que esse gênero de poemas era produzido por mulheres. Contra tal tese, poder-se-ia argumentar que a composição de Ponte é uma produção masculina, inclusive havendo uma referência à autoria na tenção entre Afonso Anes de Cotom e Pero da Ponte.

No entanto, parece-me que se está diante de um falso problema. Nesse sentido, os dados textuais podem ajudar a pensar sobre a questão. Na primeira estrofe da tenção, Cotom diz, para Ponte, “e[m] um vosso cantar/ que vós organo fezeste d’amor”. Chamo a atenção que o trovador faz referência a um “cantar de amor” e não de amigo. Convém lembrar que, como define a *Arte de trovar*, há uma fronteira rígida entre cantiga de amor e de amigo: a voz feminina nesta e a masculina naquela. Assim, é improvável que um trovador pudesse confundir os dois gêneros, tomando um pelo outro. Da mesma forma, também parece pouco plausível que um poeta “pouco disposto a levar qualquer coisa a sério” (MONGELLI, 1995, p. 72), em que a “zombaria [...] comparece como verdadeiro traço de estilo” (MONGELLI, 1995, p. 73) como Pero da Ponte, deixasse passar despercebido um erro crasso de seu adversário logo na abertura da tenção. Isso faz com que suponha que Cotom se referira a outra composição de Ponte e não à que Lopes (2015) indica. Infelizmente, não foi possível encontrar, na base de dados do projeto *Littera*, cantiga de amor do autor que fizesse menção a escudeiro⁵³, o que me leva a presumir que a composição mencionada na tenção tenha se extraviado, uma vez a “base de dados disponibiliza, aos investigadores e ao público em geral, a totalidade das cantigas medievais presentes nos cancioneiros galego-portugueses” (LOPES, 2015)⁵⁴.

Pensando ainda a questão da autoria da cantiga (5.1) a partir da concepção de atribuição tardia (LEMAIRE, 2015a), qual motivo teria levado a ser considerada como de Pero da Ponte? No campo das hipóteses, a relação estabelecida por Lopes (2015) com a tenção pode inspirar inferências. Em tal perspectiva, se uma pesquisadora de inegáveis competências e contribuições aos estudos do cancioneiro galego-português *cai na armadilha* de afirmar que a cantiga de amigo é a de amor referida por Cotom por causa da menção ao escudeiro, é admissível conjecturar que o copista tenha incorrido no mesmo equívoco. Todavia, advirto que essas pressuposições prescindem de um rigor filológico, considerando a filologia em seu “caráter transcendente [...], de uma Filologia que vai além da indagação dos fenômenos lingüísticos, através dos documentos: os textos” (SPINA, 2010, p. 180), uma vez

⁵³ Consulta a partir do menu disponível em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?pv=sim&cdaut=121>.

⁵⁴ Disponível em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/apresentacao.asp>.

que este trabalho não se pretende filológico. Por isso, não me delongando na problemática levantada, volto-me para a abordagem do *corpus* das tenções.

A tenção (6) *Pero Martiins, ora por caridade* é um claro ataque à Ordem Soberana e Militar Hospitalária de São João de Jerusalém, de Rodes e de Malta, conhecida por Ordem dos Hospitalários. Na primeira estrofe, Vasco Gil solicita o testemunho de Pero Martins sobre as depravações dos membros da organização militar e religiosa.

- Pero Martiins, ora por caridade,
vós, que vos teedes por sabedor,
dizede-mi quem é comendador
eno Espital, ora da escassidade
ou na fraqueza, ou quem no forniz,
ou quem em quanto mal se faz e diz.
Se o sabedes, dizede verdade.

- Pero Martins, agora por caridade,
vós, que vos tendes por conhededor,
dizei quem é comendador,
e no hospital, ora da avareza
ou na fraqueza, ou quem na [fornicação,
ou quem em quanto mal faz e diz.
Se sabeis, dizei a verdade.

Censurando de antemão os cavaleiros hospitalares por atos imorais como a avareza e a fornicção, Vasco Gil utiliza-se do recurso lexical do vocábulo *caridade*, instaurando a antítese entre o dever da ordem religiosa (*caridade*) e seu agir (*escassidade, forniz*), para clamar pelo depoimento do interlocutor, que deverá revelar quem é o *comendador* das práticas condenáveis. Diante da intimação, Pero Martins responde incisivamente e nomeia, sem pudores, aqueles que julga responsáveis por atitudes viciosas.

- Pois, Dom Vaasc', um pouco m'ascoitade:
os que mal fazem e dizem som mil:
eno forniz é[ste] Dom Roi Gil
e Roi Martiins ena falsidade,
e ena escasseza é o seu priol.
Nom vos pod'hom'esto partir melhor;
se mais quiserdes, por mais preguntade.

- Pois, Dom Vasco, um pouco me escutai:
os que mal fazem e dizem são mil:
e no fornicar é Dom Rui Gil
e Rui Martins é na falsidade,
e na avareza é seu prior.
Não pode ninguém vos explicar melhor;
se mais quiserdes, por mais perguntai.

Os culpados são delatados na estrofe de Pero Martins: Rui Gil na fornicção, Rui Martins na falsidade e o prior na avareza. Ademais, o trovador se dispõe a testemunhar mais sobre os desvios dos hospitalários, desde que perguntado. Por conseguinte, Vasco Gil instiga o companheiro a falar.

- Pero Martiins, mui bem respondestes,
pero sabia-m'eu esto per mim,
ca todos três eram senhores i
das comendas - comendadores estes!
E partistes-mi-o tam bem, que m'é mal;
mais ar quer'ora de vós saber al:
que mi digades de quen'o aprendestes.

- Pero Martins, muito bem respondestes
contudo saiba isto por mim:
pois todos os três eram senhores
das comendas – comendadores estes!
E explicastes-me tão bem, que me parece mal
mas também quero agora de vós saber mais:
que me dizei de quem o aprendestes.

Não basta só saber os fatos; é preciso confirmar a sua veracidade. Parece ser esse o desafio de Vasco Gil a Pero Martins na réplica, quando questiona, apesar de considerar a demanda bem respondida, sobre a fonte das informações. Entretanto, a tréplica acaba por enredar Vasco Gil na trama viciosa.

- Vós, Dom Vaasc', ora me cometestes
doutros preitos; des i, ar dig'assi:
nom mi deu algo, pero lho pedi,
o priol; e fodi e vós fodestes
com Roi Gil; e meus preitos talhei
com Frei Rodrig'e mentiu-mi-os; e sei,
per aquest', a sa fazenda [daquestes.

- Vós, Dom Vasco, agora me desafiastes
noutros assuntos, então também digo assim:
não me deu algo, porém lhe pedi,
o prior, e fodi e vós fodestes
com Rui Gil, e assuntos tratei
com Frei Rodrigo e dividiu-mos, e sei,
por isso, sei sobre a riqueza destes.

Pero Martins, sem embaraço, coloca-se como adjuvante das práticas libertinas e imorais dos hospitalários, o que o isenta da necessidade de um informante. No entanto, não podendo se manter inconfesso, ele, no jogo das pelepas poéticas, fala do deslize do oponente e da impossibilidade de omitir as práticas condenáveis dele. Em outras palavras, Vasco Gil é repreendido por falar o que não deveria e incitar uma resposta que depõe contra o seu próprio caráter.

Só resta a fiinda a Vasco Gil, exigindo um arremate, o que não lhe permite uma defesa. Da mesma forma, Pero Martins deve concluir a tenção em três versos, o que lhe tolhe também a possibilidade de alegação acerca do envolvimento dele e do colega na corrupção dos hospitalários.

- Pero Martiins, respondestes tam bem
em tod'esto, que fostes i com sem
e trovador; e cuid'eu que leestes.

- [De] vós, Dom Vaasco, tod'esso m'é bem;
hei sis'e sei trobar e leo bem;
mais que târdi que mi o vós entendestes!

- Pero Martins, respondestes tão bem
em tudo isso, que agistes sensatamente
E como trovador, e julgo que ledes.

- De vós, Dom Vasco, tudo isso me faz bem,
sou sensato e sei trobar e leo bem
é que mais tarde que eu vós entendestes.

As estrofes acima com o conjunto da cantiga permitem inferências. Para além do debate ético que suscitam, ou seja, os desvios dos trovadores serem *toleráveis* por

denunciarem um *mal maior*, centro-me na omissão de autodefesa por Vasco Gil. Por que ele não respondeu à afirmação de Martins sobre a sua participação nas orgias sexuais dos hospitalários? Ele confiou que o público se voltaria mais para os atos dos delatados do que dos delatores? Ou fora impossibilitado de fazer mais uma estrofe em septilha devido à modalidade poética que só lhe permitia a conclusão do assunto através da fiinda de três versos?

Todas as questões levantadas no parágrafo anterior admitem respostas só no campo das hipóteses, uma vez que não é exequível uma reconstituição do contexto exato em que foi performatizada a tenção. Baseando-me nos textos das cantigas, já mencionei a probabilidade de existirem modalidades em que se daria o desafio poético trovadoresco. Nesse sentido, são identificáveis disputas que não se restringem a duas estrofes para cada oponente, como é o caso de *Pedr'Amigo, quer'ora ãa rem*. No entanto, ao contrário de (6), essa composição é em oitavas, o que, talvez, exigiria ou permitiria a composição de uma estrofe a mais do que os poemas em septilhas. Por esse motivo, cogito que a não defesa de Vasco Gil proceda das regras inerentes ao subgênero de tenção.

Afora as inferências propostas, segundo Lopes (2015), “a tenção não pode deixar de relacionar-se com uma outra que o mesmo Vasco Gil manteve com Afonso X”⁵⁵. Trata-se de *Rei D. Afonso, se Deus vos perdom*, em que, novamente, o início do desafio cabe a Gil.

- Rei D. Afonso, se Deus vos perdom,
desto vos venho [a vós] preguntar;
[si]quer ora punhade de mi dar
tal recado, que seja com razom:
quem dá seu manto, que lho guard'alguém,
e lho não dá tal qual o deu, por em
que manda [i] o Livro de Leon?

- Rei D. Afonso, que Deus vos perdoe,
disto que venho a vós perguntar;
ao menos agora se esforçais em me dar
tal notícia, que seja razoável:
quem dá seu manto, que lho cuide alguém,
e não lhe devolve tal qual o deu, por isso
o que manda o Livro de Leão?

Vasco Gil pergunta a D. Afonso o que manda o Livro de Leão, antigo código de leis do reino de Leão, acerca do empréstimo de um manto que não é devolvido no mesmo estado em que fora cedido. A pergunta “tem como pretexto um manto que, pelo que nos é dado perceber, alguém (ou o próprio D. Vasco) teria emprestado ao rei (na caça, numa aventura noturna?)” (LOPES 2015)⁵⁶. Resta ao rei defender-se da acusação velada do adversário.

⁵⁵ Em nota geral, disponível em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1444&pv=sim>.

⁵⁶ Em nota geral, disponível em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1545&tr=6&nl=0&pv=sim>.

- Dom Vaasco, eu fui já clerizom
e Degreda soía estudar;
e nas escolas u soía entrar
dos maestres aprendi tal liçom:
que manto d'outrem nom filhe per rem;
mais se o m'eu melhora, faço bem,
e nom são por aquesto ladrom.

- Dom Vasco, eu já fui estudante
e Direito costumava estudar;
e nas escolas onde costumava entrar
dos mestre aprendi tal lição:
que o manto de outrem não tire de modo algum,
mas se eu próprio o melhora, faço bem,
e não sou por isso ladrão.

D. Afonso invoca o argumento de autoridade de haver estudado direito. Ele diz que aprendera a lição de que não se deve tirar o manto de ninguém, mas, quando esse é emprestado, sendo devolvido melhorado ou substituído por outro melhor, quem o utilizou bem não pode ser chamado de ladrão. Vasco Gil, por sua vez, concorda com a compreensão do rei:

- Rei Dom Afonso, ladrom por atal
em nulha terra nunca chamar vi,
nem vós, senhor, non'o oístes a mim,
ca, se o dissesse, diria mal;
ante [o] tenho por trajeitador
(se Deus mi valha, nunca vi melhor)
quem assi torna pena de cendal.

- Rei Dom Afonso, ladrão por coisa tal
em nenhuma terra nunca chamar vi,
nem vós, senhor, não ouvireis de mim,
pois, se o dissesse, diria mal;
antes o considero por ilusionista
(se Deus me valha, nunca vi melhor)
quem assim devolve em pele a seda.

Mesmo concordando com Afonso X, Gil aproveita para dizer que quem transforma seda em pele é um ilusionista ou mágico. A tréplica que segue desvia-se do assunto e cita um certo *cavaleiro do Hespital*, justificando a ligação com (6) *Pero Martins, ora por caridade*.

- Dom Vaasco, dizer-vos quer'eu al
daqueste preito, que eu aprendi:
oí dizer que trajeitou assi
já ãa vez um rei em Portugal:
houve um dia de trajeitar sabor
e por se meter por mais sabedor,
fez [alguém] cavaleiro do Hespital.

- Dom Vasco, quero dizer-vos outra coisa
deste assunto, que eu aprendi,
ouvi dizer que escamoteou assim
já uma vez um rei de Portugal:
teve um dia vontade de gracejar
e por se meter por mais sábio,
fez alguém cavaleiro do Hospital.

O monarca fala de um rei que, querendo gracejar, tornou uma certa pessoa cavaleiro do Hospital. Segundo Lopes (2015)⁵⁷, “Afonso X aproveita para, no final, enviar um remoque a um cavaleiro da Ordem do Hospital, que não sabemos se será o próprio Vasco Gil [...] ou um outro cavaleiro difícil de identificar”. Assim, há uma possibilidade de ligação de Vasco Gil com a ordem dos hospitalares, mesmo que se saiba que ele tenha “de facto, feito doações à Ordem, sem se poder assegurar que dela tenha sido cavaleiro”.

⁵⁷ Em nota geral disponível em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1545&tr=6&nl=0&pv=sim>.

A última tenção do *corpus* é um desafio entre Martim Moxa e um adversário impreciso. Além de incompleta, essa tenção não define quem fala em qual ordem. Dirigindo a alguém que mora na corte, o primeiro trovador quer saber acerca das práticas condenáveis dos conselheiros reais.

- Vós que soedes em corte morar,
desses privados queria saber
se lhes há privança muit'a durar:
ca os nom vejo dar nem despende,
ante os vejo tomar e pedir;
e o que lhes nom quer dar ou servir
nom pode rem com el-rei adubar.

- Vós que costumais na corte morar,
desses privados queria saber
se seu conselho há de muito durar:
pois os não vejo dar nem despende,
antes os vejo tomar e pedir;
e os que não querem dar ou servir
não podem com o rei tratar.

Na estrofe, o interlocutor é questionado sobre a validade dos conselhos fornecidos pelos privados reais, pois ele só os vê pedir e aqueles que não lhes pagam ou lhes servem não conseguem ter acesso ao rei. A resposta inicia evasiva e parece vir de alguém que não quer se comprometer e que *lava as mãos*:

- Destes privados nom sei novelar
senom que lhes vejo mui gram poder
e grandes rendas e casas ganhar;
e vejo as gentes muito empobrecer
e com probeza, da terra sair;
e há el-rei sabor de os ouvir,
mais eu nom sei que lhe vam conselhar.

- Destes privados não sei mais falar
senão que lhes vejo com muito grande poder
e grandes rendas e casas ganhar;
e vejo as gentes muito empobrecer
e com pobreza, da terra sair;
e tem o rei gosto de os ouvir,
mas eu não sei o que lhe vão aconselhar.

Mesmo que tenha uma visão crítica sobre os conselheiros que enriquecem graças ao seu poder, enquanto “as gentes” empobrecem, o segundo trovador se esquivava de ser mais incisivo sobre a venda de audiências com o monarca, dizendo que “Destes privados nom sei novelar”. Isso não agrada ao primeiro poeta que replica:

- Sodes de cort'e nom sabedes rem;
ca mester faz a tod'homem que dé,
pois à corte por livrar algo vem;
ca, se dar nom quer, por end'escass'ê;
pense de dar, nom se trabalhe d'al;
e se nom der, nom pod'adubar al,
ca os privados querem que lhes dem.

- Sois da corte e não sabeis nada;
pois é conveniente que todo homem dê,
que a corte por tratar algo vem;
pois, se não quer dar, é considerado avaro,
pense em dar, não se esforce em mais nada;
e, se não der, não pode tratar sobre nada,
pois os privados querem que lhes deem.

Ele inicia advertindo o adversário de que o interlocutor é da corte e, portanto, deveria saber de tais práticas. Há a reafirmação de que os súditos só conseguem uma sessão com o rei

pagando suborno aos conselheiros. Infelizmente, a tréplica não foi preservada ou, até mesmo, sequer registrada na íntegra, uma vez que

[...] a composição surge duas vezes nos apógrafos italianos: uma primeira vez, na secção das cantigas de amigo de ambos os cancioneiros (B e V), aí sendo atribuída a Martim Moxa; uma segunda vez, só em V (na secção das cantigas de escárnio), aí sendo atribuída a Lourenço (e acompanhada da rubrica que transcrevemos) (LOPES, 2015)⁵⁸.

O excerto informa sobre a existência de mais de uma versão da mesma cantiga e, em todas elas, ela se encontra incompleta ou, como prefere Lopes (2015), “não ser igualmente seguida outra das regras da tenção (o mesmo número de estrofes a cada interlocutor)”. Fica a dúvida se ela foi, inicialmente, anotada incompleta ou se, nos cancioneiros tardios, os copistas tenham suprimido os versos. Tanto uma quanto outra hipóteses são plausíveis. No entanto, o problema é de difícil elucidação, o que acontece também em relação à questão da autoria.

[...] a cantiga levanta alguns problemas de autoria, não completamente elucidados. [...] Procurando solucionar este problema, e uma vez que a composição é claramente um diálogo, Carolina Michaelis sugeriu que se trataria de uma tenção entre Martim Moxa e Lourenço, opinião que foi sendo seguida por todos os editores posteriores (o rei citado na rubrica podendo ser, neste caso Afonso III ou mesmo Afonso X). Mais recentemente Resende de Oliveira, baseado em razões com algum peso (entre as quais se pode destacar o facto de a composição vir, na segunda transcrição de V, imediatamente antes da obra do conde D. Pedro de Barcelos, e haver, neste passo do cancionero, alguma flutuação nas rubricas atributivas), sugere que ela deveria, de facto, incluir-se na obra do Conde. [...] Tavani, no entanto, discorda desta opinião e crê que a atribuição a Martim Moxa, indicada pelos Cancioneiros, deverá continuar a prevalecer.

Como se percebe, há uma controvérsia entre os estudiosos acerca da autoria. Enquanto Michäelis diz que a se trata de uma tenção entre Martim Moxa e Lourenço, Resende de Oliveira a atribui, com discordância expressa de Tavani, ao conde Pedro de Barcelos. Aliás, tal atribuição advém por ela estar, no *Cancioneiro da Vaticana*, em posição imediata e anterior à composição desse poeta e o trovador ter retomado o tema em *Os privados, que d’el-rei ham*, que transcrevo abaixo.

⁵⁸ Em nota geral, disponível em <http://cantigas.fch.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=892&pv=sim>.

Os privados, que d'el-rei ham,
 por mal de muitos, gram poder,
 seu saber é juntar haver;
 e non'o comem nen'o dam,
 mais posfaçam de quem o dá;
 e de quanto no reino há,
 se compre tod'a seu talam.

Os que trabalham de servir
 el-rei, por tirar galardom,
 se do seu band'ou seus [nom] som,
 logo punham de lho partir.
 O que d'el-rei quisier tirar
 bem sem servir, se lhis peitar,
 havê-lo-á, u lho pedir.

Se[u] sem ou seu saber é tal
 qual vos cá já 'gora contei;
 e fazem al, que vos direi,
 que é mui peior que o al:
 u s'el-rei mov'a fazer bem,
 com'é razom, pesa-lhes en
 e razoam o bem por mal.

E u compre conselh'ou sem
 a seu senhor, nom sabem rem
 se nom em todo desigual.

Os privados, que do rei possuem,
 para mal de muitos, grande poder,
 sua arte é juntar dinheiro,
 e não o usam para comer nem o dão,
 mas escarnecem de quem o dá;
 e quando no reino recebem,
 se cumpre toda a sua vontade.

Os que se esforçam em servir
 o rei, para ter compensação,
 se do seu bando ou de sua família não são,
 logo tratam de lhos impedir.
 Aquele que do rei quisier tirar
 beneficio sem servir, se lhes pagar,
 tê-lo-á, quando lhes pedir.

Seu senso e seu saber é tal
 qual agora pois já vos contei;
 e fazem outra coisa, que vos direi,
 que é muito pior que todo o resto:
 quando o rei resolve fazer o bem,
 como é justo, isso os desagrada
 e convencem-no que o bem é um mal.

E quando cumpre aconselhar bem
 a seu senhor, não sabem fazer nada
 senão despropósitos e injustiças.

O trovador afirma que os conselheiros do rei possuem grande poder e seu ofício é acumular bens e dinheiro (1ª estrofe). Eles se esforçam em buscar o bem de sua família e daqueles que lhes são próximos, mas os demais precisam lhes pagar em troca de benefício real (2ª estrofe). Ademais, quando fornecem o seu conselho ao rei, é para o convencerem a fazer o mal, achando que isso é o bem (3ª estrofe). Por fim, conclui, na finda, que os *privados* só fazem despropósitos e injustiça.

Com a apresentação do poema acima, finalizo a abordagem do conteúdo das tenções e das cantigas a elas relacionadas. No decorrer da exposição, ficou latente o amplo campo temático permeado por essas composições, o que sintetizo no quadro abaixo.

Quadro 5 - Assuntos das tenções e cantigas relacionadas

Tenção	Assunto	Tenções relacionadas	Cantiga relacionada	Assunto
(1) <i>Joam Baveca, fé que vós devedes</i> , de Pero Garcia de Ambroa e João Baveca	A discussão sobre se quem não ama pode fazer cantar o amor.	(1.1) <i>Joam Baveca e Pero d'Ambrôa</i> , de Pedro Amigo de Sevilha		A incapacidade de Pero Garcia de Ambroa e João Baveca de terminarem uma tenção.
(2) <i>Joam Soárez, de pram as melhores</i> , de Juião Bolseiro e João Soares Coelho	A querela das amas de leite e a possibilidade de amar uma mulher não nobre.		(2.1) <i>Atal vej'eu ama chamada</i> , de João Soares Coelho	A paixão do sujeito lírico por uma ama de leite.
(3) <i>Lourenço, soías tu guarecer</i> , de João Peres de Aboim e Lourenço	A discussão sobre as pretensões de Lourenço em se tornar um trovador	(3.1) <i>Joam Soares, nom poss'eu estar</i> , de João Peres de Aboim e João Soares Coelho		A crítica que Lourenço dirige a todos os trovadores menos João Peres de Aboim.
(4) <i>Muito te vejo, Lourenço, queixar</i> , de João Garcia de Guilhade e Lourenço	O pagamento devido por João Garcia de Guilhade ao jogral Lourenço.	(4.1) <i>Lourenço jogar, há mui gran sabor</i> , de João Garcia de Guilhade e Lourenço		As competências poéticas e musicais de Lourenço.
(5) <i>Pero da Pont', e[m] um vosso cantar</i> , de Afonso Anes do Cotom e Pero da Ponte	O fato de Pero da Ponte ter se chamado de escudeiro em uma cantiga.		(5.1) <i>Vistes, madr', o escudeiro que m'houver'a levar sigo?</i> , de Pero da Ponte	O lamento de uma jovem para a mãe por causa da ausência de seu namorado escudeiro.
(6) <i>Pero Martins, ora por caridade</i> , de Vasco Gil e Pero Martins	Tenção criticando os desvios ético-morais de membros da Ordem dos Hospitalários.	(6.1) <i>Rei D. Afonso, se Deus vos perdom</i> , de Vasco Gil e Afonso X		A devolução de um manto emprestado e citação final sobre a Ordem dos Hospitalários.
(7) <i>Quem ama Deus, Lourenç', am'a verdade</i> , de João Soares Coelho e Lourenço	A dúvida sobre a autoria dos versos cantados por Lourenço.	(7.1) <i>Muito te vejo, Lourenço, queixar</i> , de João Garcia de Guilhade e Lourenço		O pagamento devido por João Garcia de Guilhade ao jogral Lourenço.
		(7.2) <i>Por Deus, Lourenço, mui desaguisadas</i> , de João Garcia Guilhade		A defesa de Guilhade da autoria das cantigas executadas por Lourenço e ataque a Soares sobre a querela das amas.
(8) <i>Joam Baveca, fé que vós devedes</i> , de Martim Moxa e Anônimo	Crítica aos subornos exigidos pelos conselheiros do rei em troca de uma audiência com o monarca.		(8.1) <i>Os privados, que d'el-rei ham</i> , de Pedro, conde de Barcelos	Crítica aos subornos exigidos pelos conselheiros do rei em troca de uma audiência com o monarca.

Fonte: elaborado pelo autor.

Seria tautológico comentar cada elemento do quadro. Por esse motivo, opto por passar adiante e abordar a problemática da voz e da letra no Trovadorismo galego-português.

Na seção que conclui o capítulo, pretendo lançar mão não só de dados críticos e teóricos como também de elementos das tenções vistos até aqui.

2.3 NO VELHO MUNDO: CONVIVÊNCIA (DES)HARMÔNICA ENTRE VOZ E LETRA

A equação oralidade-escrita foi tema de um difuso debate no corpo das ciências humanas ao longo do século XX. Segundo Walter Ong (1998, p. 14), as discussões sobre “o contraste entre os modos orais e modos escritos de pensamento e expressão” foram “iniciados inquestionavelmente com o estudo de Milman Parry (1902-1935) sobre o texto da *Iliada* e da *Odisséia* – concluído por Albert B. Lord depois da morte prematura de Parry”. No campo da literatura medieval, as maiores contribuições quanto ao papel da voz e da letra couberam a Paul Zumthor (1993, 2000), principalmente, com *Introdução à poesia oral*, de 1983, e *A letra e a voz*, de 1984. A tais contribuições, seguiu-se uma contenda controversa e ainda viva, e, neste início do século XXI, talvez seja válido lembrar as palavras que Lemaire enuncia em sua tese de doutoramento, publicada na Holanda em 1987:

Il y dans les sciences humaines un mythe que constitue probablement un mythe central: la vraie littérature, l'unique tradition littéraire occidentale, c'est la littérature écrite, et écrite par l'*homo sapiens*, qui dans une tradition séculaire fondée par l'archipoète Homère, y a consigné les vérités essentielles et les valeurs universelles de l'humanité. Essentialisme et universalisme, voilà les deux épistèmes que l'*homo sapiens* ne cesse de se répéter depuis des siècles. Ce n'est que tout récemment que les critiques commencent à ébranler sérieusement ce mythe solidement enraciné dans notre culture et à démontrer que le point de départ de notre civilisation moderne, aussi bien que celui de la civilisation gréco-latine, a été tout autre: ce sont les traditions orales qui, indéniablement, existaient avant la venue de l'écriture (Havelock, Ong, Zumthor). Etroitement liée à cette thèse, on en rencontre une seconde: ces traditions orales ne constituent pas un stade antérieur, primitif, le préambule encore fruste et imparfait de littérature écrite, mais bien au contraire un monde, une culture, des formes de communication essentiellement différents que les convictions établies des sciences humaines, fondée sur 'scriptocentrisme' (Lemaire T. 1984) irréflecti, ne font que déformer et rendre incompréhensibles (LEMAIRE, 1987, pp. 20-21).⁵⁹

⁵⁹ Tradução livre do autor: Há nas ciências humanas um mito que constitui provavelmente um mito central: a verdadeira literatura, a única tradição literária ocidental, é a literatura escrita, e escrita pelo *homo sapiens*, em que uma tradição secular fundada pelo arquiopoeta Homero, consigna as verdades essenciais e valores universais da humanidade. Essencialismo e universalismo são as duas *epistemes* que o *homo sapiens* não cessa de repetir durante séculos. Só muito recentemente é que os críticos começam a abalar seriamente esse mito solidamente enraizado na nossa cultura e a demonstrar que o ponto de partida da nossa civilização moderna, bem como a da civilização greco-romana, era todo outro: estas são tradições orais que, indubitavelmente, existiram antes do advento da escrita (Havelock, Ong, Zumthor). Intimamente ligada a essa tese, encontramos uma segunda: essas tradições orais não constituem um estágio anterior, primitivo, um preâmbulo ainda bruto e imperfeito da literatura escrita, mas sim um mundo, uma cultura, com formas de comunicação essencialmente diferentes que as convicções estabelecidas das ciências humanas, fundadas no 'scriptocentrismo' (Lemaire T. 1984) irrefletido, não fazem mais que deformar e transformar em incompreensíveis (Lemaire, 1987, p. 20-21).

Lemaire (1987), no excerto acima, identifica um mito nas ciências humanas, ou seja, que a “única e verdadeira literatura” é a escrita. Isso revela um preconceito *scriptocentrista* que repete “a antiga tendência de sacralizar a letra” (ZUMTHOR, 2010, p. 8). Ademais, a pesquisadora aponta para um rompimento com essa perspectiva, que vem a considerar as tradições orais não mais como primitivas e atrasadas. Para essa ruptura, é preciso outro olhar sobre as relações entre oralidade e escrita, como sugere Ong (1998, p. 10):

Compreender as relações entre oralidade e cultura escrita e as implicações dessas relações não é uma questão de psico-história ou de fenomenologia presentes. Isso requer conhecimento amplo – vasto mesmo –, reflexão árdua e afirmações cautelosas. As questões não são apenas profundas e complexas, elas também envolvem nossos próprios preconceitos. Nós – leitores de livros como este – estamos tão imersos na cultura escrita que encontramos muita dificuldade em conceber um universo oral de comunicação e pensamento, salvo como uma variante de um universo impresso.

A nova compreensão, de acordo com Ong, passa não só por uma abordagem ampla sobre as tradições orais como também por uma visada que relativize a nossa percepção como *habitantes do mundo das letras* e nos permita *ouvir as vozes que ecoam perdidas nas noites dos tempos*. Nesse sentido, a perspectiva da relativização da compreensão letrada deve excluir a prerrogativa de uma “revolução” que substituiu a voz pela letra em um corte radical, pois, como afirma Eric Havelock (1996) ao explicar a “revolução da literacia” no mundo grego antigo,

A palavra *revolução*, apesar de conveniente e na moda, pode enganar, se for usada para sugerir a substituição, de um só golpe, de um meio de comunicação por outro. A musa nunca se tornou a amante abandonada da Grécia. Aprendeu a escrever e a ler enquanto ainda continuava a cantar (HAVELOCK, 1996, p. 35).

A mesma abordagem realizada por Havelock de uma convivência entre oral e escrito na Grécia Antiga serve para a Idade Média. Como ensina Lemaire (2013), houve um processo lento de passagem da voz para a manuscritura e desta para a escrita tipográfica. Ademais, a pesquisadora demonstra que houve uma coexistência dos meios de comunicação oral, manuscrito e tipográfico e que

Durante séculos, o verbo ler significará: declamar ou cantar um texto ditado/escrito perante um público, antes de se tornar também, através de fases transitórias como ler em voz baixa ou com os lábios só, essa atividade silenciosa dos tempos modernos que não precisa mais da voz do ser humano, nem da boca como seu instrumento (LEMAIRE, 2013, p. 9).

Lemaire (2013) entende que assim como o verbo ler modifica seu sentido até ter o sentido que tem hoje, o verbo escrever passará por transformação parecida. No período medieval, escrever corresponde a “transportar para o papel a palavra cantada/declamada/ditada, manuscrever ou transcrevê-la como suporte da memória oral”, o que é diferente do “ato da escrita moderna que é muito mais um compor-escrevendo” (LEMAIRE, 2013, p. 9).

Nessa transição, é preciso que se compreenda a existência da escrita de acordo com o contexto sócio-histórico específico. Em outras palavras, segundo as palavras de Zumthor (1993), é necessário levar em conta que

Doze ou quinze gerações de intelectuais formados à europeia, escravizados pelas técnicas escriturais e pela ideologia que elas secretam, haviam perdido a faculdade de dissociar da idéia de poesia a de escritura. O "resto", marginalizado, caía em descrédito: carimbado "popular" em oposição a "erudito", "letrado"; tirado (fazem-no ainda hoje em dia) de um desses termos compostos que mal dissimulam um julgamento de valor, "infra", "paraliteratura" ou seus equivalentes em outras línguas. Mesmo em 1960-5, ao menos na França, prejudicava gravemente o prestígio de um texto do (suponhamos) século XII a possibilidade de provar-se que seu modo de existência havia sido principalmente oral. De tal texto admirado, tido por "obra-prima", um preconceito muito forte impedia a maioria dos leitores eruditos de admitir que tivesse podido não haver sido nunca escrito e, na intenção do autor, não haver sido oferecido somente à leitura (ZUMTHOR, 1996, p. 8).

O pesquisador suíço alerta para a marginalização da produção oral medieval, rotulada como *infra* ou *paraliteratura*. Ademais, Zumthor (1996) declara que o preconceito *scriptocentrista* faz com que se negue a oralidade em um texto do século XII, por exemplo. Tal perspectiva advém não só da concepção *letrada* da formação “à europeia” e da escravização às “técnicas escriturais e pelas ideologias que a secretam” como também por uma compreensão homogeneizadora do longo período a que se denominou “Idade Média”:

A partir do século XVII, denominou-se “Idade Média” o longo período que se estende da queda do Império Romano do Ocidente à descoberta da América. Essa expressão cristalizada interpõe-se entre o historiador e a história, sendo melhor, portanto, afastá-la: estorva principalmente o estudo da literatura francesa antiga, fazendo supor uma unidade que ela não possui (ZUMTHOR, 1972, p. 9).

O excerto acima é o trecho inicial do capítulo “Do românico ao gótico” do primeiro volume dedicado à literatura francesa pela *Enciclopédia Larousse* e recebe o sugestivo subtítulo “Não existe ‘Idade Média’”. Nele, há a afirmação de que, consoante à literatura francesa, não é possível se pressupor uma unidade quanto ao período medieval, o que pode se

estender às demais literaturas europeias, incluindo a literatura portuguesa. Acerca dessa, depõe a transformação linguística do galego-português em duas línguas distintas.

Considerando o que foi abordado, pode-se pensar a transição da oralidade para a escritura em uma perspectiva em que não se reduza os fatos a uma homogeneização que, historicamente, não ocorreu. Por isso, a distinção de Zumthor (2010) em quatro formas de oralidade⁶⁰ auxilia na medida em que se pode pensar em fases em que cada uma das “quatro espécies ideais” se manifesta de maneira predominante. Segundo o pesquisador, são

[...] quatro espécies ideais:

- uma oralidade *primária* e imediata, ou *pura*, sem contato com a “escrita”: esta última palavra, eu a entendo como todo o sistema visual de simbolização exatamente codificada e traduzível em língua;
- uma oralidade coexistente com a escrita e que, segundo esta coexistência, pode funcionar de dois modos: seja como oralidade *mista*, quando a influência da escrita aí continua externa, parcial ou retardada (como atualmente nas massas analfabetas do terceiro mundo); seja como oralidade *segunda*, que se (re)compõe a partir da escrita e no interior de um meio em que predomina sobre os valores da voz na prática e no imaginário; invertendo o ponto de vista, diríamos que a oralidade mista procede da existência de uma cultura *escrita* (no sentido de “possuindo uma escrita”); a oralidade segunda, de uma cultura *letrada* (na qual a expressão é marcada pela presença da escrita);
- finalmente, uma oralidade mecanicamente *mediatizada* [...] (ZUMTHOR, 2010, p. 35-6).

O autor delimita, na citação acima, as quatro formas de oralidade: primária, mista, secundária e mediatizada. Essas não são espécies que se manifestam de forma pura em uma sociedade ou período histórico; é provável que, na realidade empírica, elas se entremeeiem em um mesmo contexto sócio-histórico. Dessa forma, é possível entendê-las na perspectiva weberiana de *tipos ideais*, em que, segundo Tânia Quintaneiro, Maria Lígia Barbosa e Márcia Gardência de Oliveira (1995), tipo ideal é

[...] um instrumento do qual o cientista se vale para guiar-se na infinidade do real. Três são as características fundamentais que definem suas possibilidades e limites: a *racionalidade*, a *unilateralidade* e o *caráter utópico*, isto porque, diante de uma realidade infinita, sua elaboração permite a escolha de certas características do objeto que são relacionadas de modo racional, mas que sempre acentuam unilateralmente os traços considerados mais relevantes para a sua explicação. Nesse sentido, o tipo ideal só existe como utopia e não é, nem pretende ser, um reflexo ou uma repetição da realidade [...] (QUINTANEIRO; BARBOSA; OLIVEIRA, 1995, p. 134).

⁶⁰ A obra original é de 1983. Ademais, o autor retoma as quatro formas de oralidade no artigo “La permanencia de la voz”, publicado no *Correo da Unesco* em agosto de 1985.

O conceito de tipos ideais permite que se pense um objeto de estudo a partir de um número reduzido de aspectos da realidade para construir um modelo que dê conta de aspectos tangíveis de uma realidade complexa. Isso não significa que se está abrangendo toda realidade empírica, mas operando um instrumento de análise dela. Nesse sentido, as oralidades primária (inexistência do contato com a escrita), mista (influência diminuta da escrita) e secundária (influência marcante da escrita)⁶¹ são instrumentos analíticos da transição da oralidade para a escrita no período denominado como Idade Média.

Em um primeiro momento, há uma predominância de uma oralidade secundária, em que a escrita funciona como registro do que é produzido através do trânsito vocal. Nas palavras de Zumthor (1996),

[...] o conjunto dos textos legados a nós pelos séculos X, XI, XII e, numa medida talvez menor, XIII e XIV passou pela voz não de modo aleatório, mas em virtude de uma situação histórica que fazia desse trânsito vocal o único modo possível de realização (de socialização) desses textos (ZUMTHOR, 1996, p. 21).

Ao menos por três séculos, a voz, de acordo com o exposto acima, foi o meio de comunicação privilegiado da palavra poética. O escrito existe durante o período, uma vez que a “Idade Média” é “também – uma idade da escritura” (ZUMTHOR, 1996, p. 96), no entanto ela está subordinada à oralidade, servindo de registro auxiliar da memória e fonte de renda para os poetas.

Os poetas da oralidade medieval já utilizavam a tecnologia da escrita de duas maneiras. Como fonte de renda primeiramente: eles produziam (ou ditavam a alguém que sabia escrever) folhas soltas e cadernos manuscritos que eram vendidos nas feiras, festas e praças públicas durante suas andanças pelo mundo. Também utilizavam manuscritos – cadernos – como suporte da memória, para registrar textos mais longos, - tais como textos épicos -, os chamados “manuscritos ou cadernos de jograis” que poetas e poetisas ambulantes levavam em suas bagagens ou, se eram também mascates, em suas maletas ou cestas (LEMAIRE, 2013, p. 11).

Lemaire, na citação acima, ensina que os poetas medievais da oralidade fazem uso da tecnologia da escrita, subordinando-a à voz. Como forma de assistência ao processo mnemônico, aquela tecnologia se manifesta através de cadernos manuscritos com poemas mais longos, produzidos, muitas vezes, em execuções performáticas. Como fonte de renda, surgem as folhas soltas, conhecidas também como folhas volantes, e os cadernos de jograis

⁶¹ A oralidade mediatizada não é aplicável ao momento histórico tratado nesse capítulo, uma vez que ela provém da utilização de meios técnicos constituídos a partir do século XIX, ou seja, é aquela que “hoy nos ofrecen la radio, el disco y otros medio de comunicación” (“hoje nos oferecem a rádio, o disco e outros meios de comunicação”) (ZUMTHOR, 1995, p. 5).

em uma dimensão de 11x16 cm⁶², devido às condições de transporte na vida nômades dos jograis.

Acerca da relação da letra com a voz, Zumthor alerta que

[...] o que deve ter favorecido a difusão da escritura é a relação estreita que ela mantinha com a voz: para cima, de fato, na medida em que a escrita servia para fixar mensagens inicialmente orais; contudo, mais radicalmente, para baixo, porque o modo de codificação das grafias medievais fazia destas uma base de oralização (ZUMTHOR, 1996, p. 97).

A asserção do medievalista confirma a existência de um período em que predomina uma oralidade mista, sendo a escrita subsidiária da voz. No entanto, durante a “floração trovadoresca” galega-portuguesa (SPINA, 1984), ou seja, do século XII ao XIV, inicia uma transição para a oralidade secundária, que se diferencia da mista por “una infinidad de matices, tanto como grados hay, según las sociedades y los niveles de cultura, em la difusión y el uso de lo escrito” (ZUMTHOR, 1985, p. 5)⁶³.

Ao encontro da perspectiva acima enunciada, é importante a seguinte constatação de Lemaire (1998):

Xa na primeira fase da literatura “escrita”, é posible albiscar actitudes elitistas e de menosprezo cara ás tradicións orais, poñamos por acaso, na rivalidade entre trovadores e xograres. Os trovadores fan cantigas de escárnio sobre os xograres, nas que sosteñen que estes non saben escribir poesía e só fan versos malos (LEMAIRE, 1998, p. 15)⁶⁴.

A disputa oralidade e escrita é marcada no confronto entre trovadores e jograis, o que perfaz a demarcação social já abordada na seção anterior deste capítulo. Segundo a pesquisadora holandesa, os trovadores faziam cantigas de escárnio afirmando que os jograis não sabiam escrever ou seus versos eram ruins. Isso é perceptível na primeira estrofe da tenção *Lourenço, soías tu guarecer*, em que o trovador afirma que o jogral não sabe fazer versos (“trobar”). A competência do jogral é comparada à do asno em ler. Aliás, essa comparação já aparece na tenção do *corpus Joam Baveca, fê que vós devedes* (“bem quanto sab’o asno ler”), podendo se tratar de um ditado em voga no período, o que é passível de ser considerada uma marca de oralidade.

⁶² Dimensão muito próxima à do cordel nordestino.

⁶³ Tradução livre do autor: “uma infinidade de matizes, tanto como os graus que existem, segundo as sociedades e os níveis de cultura, na difusão e no uso da escrita”.

⁶⁴ Tradução livre do autor: “Já na primeira fase da literatura “escrita”, é possível vislumbrar atitudes elitistas e de menosprezo com as tradições orais, citemos por acaso, na rivalidade entre trovadores e jograis. Os trovadores fazem cantigas de escárnio sobre jograis, em que afirmam que estes não sabem escrever poesia e só fazem versos ruins”.

Ainda no campo de disputa entre trovador e jogral no campo da oralidade-escrita, é fundamental que mencione *Muito te vejo, Lourenço, queixar*. Nela, retomando a seção anterior, há uma segunda *fiinda* com um único verso atribuída a João Garcia de Guilhade. Segundo Gadzekpo (2007, p. 313), essa teria sido acrescida no registro escrito por Guilhade, transformando a “tenção a seu favor, programando na fase da escrita ‘erros’ que faziam um bobo o jogral que sempre o desafiava”.

Com o que abordei acima, é perceptível que, na transição da oralidade para a escrita, cada vez mais esta procura se sobrepor àquela, passando-se de um período de oralidade mista para secundária. Mesmo com o aparente crescimento da importância da escrita durante a época trovadoresca galego-portuguesa, defendo a hipótese de que as tenções tenham sido compostas no próprio ato performático. Para defender essa pressuposição, volto-me para elementos que funcionam como índices de oralidade. Nesse sentido, inspiro-me na defesa que Lemaire (1987) faz das cantigas de amigo como improvisadas.

Le caractere oral de la performance des cantigas se devine déjà par le nom de ‘cantiga’, par la présence d’un refrain et par le fait que pour sept chansons la musique a été retrouvée. D’autres indices textuel sont les nombreuses apostrophes et exclamations aussi bien que les impératifs de la première personne du pluriel: *vaiamos, bailemos* et d’autres formes du verbe suggérant une situation bien précise et la présence des personnages : *rogo, digo, cantades, perguntades*. Ce sont là des arguments fondés sur des critères textuel, internes. On pourrait y ajouter un argument plus general : pendant tout le Moyen Age et encore longtemps après, la poésie n’était pas lue, mais chantée (LEMAIRE, 1987, p. 73)⁶⁵.

De acordo com a estudiosa, o próprio nome cantiga indica oralidade, uma vez que tem seu trânsito através da música e da voz. Ademais, ela aponta para índices textuais como as exclamações, as apóstrofes, os imperativos em primeira pessoa do plural e a presença de personagens.

Da mesma forma que nas cantigas de amigos, podem-se identificar índices dialógicos, podendo sugerir a oralidade e ocorrência de performance nas tenções. Primeiramente, procedi ao levantamento dos versos que fazem referência ao cantar e ao tocar no *corpus*, o que pode ser sintetizado no quadro abaixo.

⁶⁵ Tradução livre do autor: O caráter oral da performance das cantigas já se apresenta com o nome de ‘cantiga’ pela presença de um coro e pelo fato de que foi encontrada a música de sete canções. Outros índices textuais são as muitas exclamações e as apóstrofes, bem como os imperativos na primeira pessoa do plural: *vaiamos, bailemos* e outras formas do verbo sugerindo uma situação específica e a presença de personagens: *rogo, digo, cantades, perguntades*. Esses são argumentos com base em critérios textuais, internos. Um argumento mais geral pode-se acrescentar: durante toda a Idade Média e muito tempo depois, a poesia não foi lida, mas cantada.

Quadro 6 - Versos com referências ao cantar e tocar

Tenção	Versos com referência ao cantar e ao tocar
(1) <i>Joam Baveca, fê que vós devedes</i>	6 ⁶⁶ <u>cantar d'amor</u> de quem nom sab'amar 9 <u>dizer cantar</u> – esto crede bem 16 <u>os meus cantares</u> dizer ant'alguém 24 <u>os cantares</u> que eu digo fez quem
(3) <i>Lourenço, soias tu guarecer</i>	2 como podias, per <u>teu citolom</u>
(4) <i>Muito te vejo, Lourenço, queixar</i>	5 pois que t'agora <u>citolar oí</u> 6 <u>cantar</u> , mando que to dem assi 33 algo, e mui bem vos <u>citolarei</u>
(5) <i>Pero da Pont', e[m] um vosso cantar</i>	1 Pero da Pont', e[m] um vosso <u>cantar</u>

Fonte: elaborado pelo autor.

Como é apontado no quadro, há onze versos em quatro tenções que mencionam cantar ou tocar. Dessas, uma das mais significativas é a que aparece no verso 16 de *Joam Baveca, fê que vós devedes*, em que Pero de Ambroa diz que fará os seus cantares diante de alguém. Além da referência às suas composições musicais, o trovador diz que os executará diante de alguém, pressupondo um público espectador, elemento de suma importância para que ocorra a performance como “ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 2010, p. 31).

Um segundo tipo de índice de oralidade nos textos são aquelas marcas que remetem a dizer, falar, escutar, ouvir e perguntar. No quadro abaixo, identifico os versos em que aparecem termos e expressões que indicam as cinco ações em questão.

⁶⁶ O algarismo corresponde à posição do verso no poema.

Quadro 7 - Referências a dizer, falar, escutar, ouvir e perguntar

Tenção	Versos com referência a dizer, falar, perguntar, escutar e ouvir
(1) <i>Joam Baveca, fê que vós devedes</i>	<p>2 que me <u>digades</u> ora ùa rem 5 e por aquesto vos <u>vim perguntar</u>: 7 que me <u>digades</u> porque lho <u>dizedes</u>. 8 - Pero d'Ambroa, vós nom <u>m'oiredes</u> 9 <u>dizer cantar</u> - esto creede bem – 11 <u>nom dig'estes</u> "bõos" que vós fazedes, 12 ante <u>dig</u>o dos que faz trobador 16 os meus cantares <u>dizer ant'alguém</u>, 17 <u>direi-vos</u> ora como vos avém: 18 nunca por en contra mim per <u>dizedes</u>. 23 saber de mim do que vos já <u>dix'en</u>: 24 os cantares que <u>eu dig</u>o fez quem 28 <u>dig'eu</u> verdad', esto nom duvidedes.</p>
(2) <i>Joam Soares, de pram as melhores</i>	<p>11 que tu nom és; mais <u>direi-t'o</u> que vi: 18 nom criou mês, e <u>mais vos en direi</u>: 24 fiz-lhe <u>dizer</u> que <u>nom dezia nada</u>,</p>
(3) <i>Lourenço, soias tu guarecer</i>	<p>3 ou bem ou mal, <u>nom ti dig'eu</u> de nom, 10 que <u>mi diziam</u>, se Deus mi perdom, 20 e vês, Lourenço, onde cho direi:</p>
(4) <i>Muito te vejo, Lourenço, queixar</i>	<p>5 pois que t'agora citolar <u>oí</u> 29 - Pois, Lourenço, <u>cala-t'e calar-m'-ei</u></p>
(5) <i>Pero da Pont', e[m] um vosso cantar</i>	<p>4 E <u>dized'ora</u> tant', ai trobador: 17 <u>querrei-vo-lh'eu</u> responder, se souber, 18 como trobador <u>deve responder</u>: 25 mais ùa rem vos quero [eu] <u>dizer</u>: 26 em pedir algo nom dig'eu de nom,</p>
(6) <i>Pero Martiins, ora por caridade</i>	<p>3 <u>dizede-mi</u> quem é comendador 6 ou quem em quanto mal se faz e <u>diz</u>. 7 Se o sabedes, <u>dizede</u> verdade. 8 - Pois, Dom Vaasc', um pouco <u>m'ascoitade</u>: 14 se mais quiseredes, por mais <u>preguntade</u>. 15 - Pero Martiins, mui bem <u>respondestes</u>, 20 mais ar <u>quer'ora</u> de vós <u>saber al</u>: 21 que mi <u>digades</u> de quen'o aprendestes. 23 doutros preitos; des i, ar <u>dig'assi</u>: 29 - Pero Martiins, <u>respondestes</u> tam bem</p>
(7) <i>Quem ama Deus, Lourenç', am'a verdade</i>	<p>2 e farei-ch'entender por que o <u>dig</u>o: 5 e tu <u>dizes</u> que entenções faes 8 - Joam Soares, ora <u>m'ascuitade</u>: 13 fossem, bem feitas; e <u>direi-vos</u> mais: 15 - Pero, Lourenço, pero t'eu <u>oia</u></p>
(8) <i>Vós que soedes em corte morar</i>	<p>2 desses privados <u>queria saber</u> 8 - Destes privados <u>nom sei novelar</u></p>

Fonte: elaborado pelo autor.

O quadro apresenta 43 versos em que se identificam menções aos atos de dizer, falar, escutar, ouvir e perguntar. Esses registros são importantes por se relacionarem com o ato performativo pelo diálogo entre dois poetas, atestado pelos vocativos em sete tenções – outra marca da performance. A interpelação de um pelo outro passa, muitas vezes, pela pergunta direta ou indireta. Em alguns casos, ela soa como ordem e vem acompanhada do marcador temporal de presente, como quando Pero de Ambroa pede para João Baveca: “me digades ora uma coisa” (dizei-me agora uma coisa). No jogo poético *quodlibetico*, é dever do poeta questionado responder a questão que lhe surge de surpresa.

Ainda, os índices temporais indicam, nas tenções, a presença não só de um trovador/jogral diante do outro como também de uma plateia. Diante dessa, os dois se enfrentam em uma batalha aberta em que declaram dizer a verdade e exigem isso do outro. Um exemplo disso ocorre quando Afonso Anes provoca Pero da Ponte, exigindo o motivo dele se autodenominar como escudeiro: “E dized'ora tant', ai trovador:/ pois vos escudeiro chamastes i,/ porque vos queixades ora de mi,/ por meus panos, que vos nom quero dar?⁶⁷”.

Assim, temos, ao menos, quatro modos indiciais de oralidade nas tenções. Conforme abordei acima, os elementos internos ao próprio texto permitem intuir a oralidade presente nas tenções e podem ser marcas de improvisação performatizada.

Antes de encerrar o capítulo, considero importante retomar a tenção *Quem ama a Deus, Lourenç', ama a verdade*. Essa gira em torno de um ataque direto a Lourenço e indireto a João Garcia Guilhade proferido por João Soares Coelho. Ao mesmo tempo em que ataca Lourenço por *roubar* tenções de Guilhade, o trovador ataca esse ao afirmar que as cantigas roubadas e proferidas pelo jogral possuem defeitos de métrica e de rima. Dessa disputa, advém o problema não só do litígio sobre a autoria como também a questão da possibilidade da composição através do improviso.

Acerca do duplo problema evidenciado no final do parágrafo anterior, centro-me no aspecto da improvisação. Ora, se as tenções cantadas por Lourenço são de Guilhade, como afirma Coelho, elas foram produzidas na performance oralizada, na memória ou na escrita? No caminho de construção de uma hipótese sobre a pergunta, considero as fases de existência do poema propostas por Zumthor (2010). Segundo ele, a performance

constitui o momento crucial em uma série de operações logicamente (mas nem sempre de fato) distintas. Enumero cinco delas, que são as fases, por assim dizer, da existência do poema:

⁶⁷ “E dizeis agora com muita força, trovador:/ ainda que vos chamaste de escudeiro ali,/ porque vos queixais agora a mim,/ pelas minhas roupas, que não quero vos dar?”

1. produção,
2. transmissão,
3. recepção,
4. conservação,
5. (em geral) repetição.

A performance abrange as fases 2 e 3; em caso de improvisação, 1, 2 e 3 (ZUMTHOR, 2010 p. 32).

As cinco fases propostas pelo pesquisador permitem operacionalizar a reflexão acerca do poema. Quanto à produção, apresento duas possibilidades: a cantiga referida por Coelho teria se dado na performance improvisada entre Lourenço e Guilhade e depois repetida por aquele; a segunda considera que a composição poderia ter sido concebida por Lourenço, Guilhade ou outro poeta e, só posteriormente, teria sido proferida pelo jogral, o que guarda semelhança com o que ocorre em alguns cordéis nordestinos que apresentam disputas poéticas que nunca ocorreram⁶⁸. Em ambas conjecturas, *entram em jogo* as etapas de produção, transmissão, recepção, conservação e repetição. Nesse sentido, enquanto a primeira possibilidade concebe uma simultaneidade das fases 1, 2 e 3, a segunda desvencilha, só aparentemente, 1 de 2 e 3, uma vez que ela tanto pode ter sido produzida no improviso oralizado quando ser fruto de um ato de composição mnemônico ou manuscrito de Lourenço, Guilhade ou outro poeta. Somando-se a esse aspecto contingente, há a incerteza sobre como teria se dado a conservação do texto: através da memória ou de um manuscrito? Seja qual for o modo de conservação da cantiga, ela passou, eventualmente, pela repetição, gerando outras transmissões e recepções através da performance de Lourenço. Em uma dessas, Coelho ouviu a execução de Lourenço (“Pero, Lourenço, pero t’eu oia/ tençom desigual e que nom rimava”⁶⁹). Ainda, é provável que a repetição tenha surgido de um pedido do público para que Lourenço executasse a tenção, uma vez que a posição de jogral faz com que ele tenha que agradar ao público; disso depende o seu sustento.

Apesar da acusação de Coelho de que Lourenço executa cantigas compostas por Guilhade em um momento anterior à performance, a hipótese de que as tenções foram produzidas na improvisação não deixa de ser plausível. Mais do que isso, a denúncia de Coelho permite pensar a sociabilidade que permeou o ambiente trovadoresco, não só composto por artífices e executores da palavra cantada, mas também por um auditório com participação ativa, tornando-se, como atesta Zumthor (2010), co-autor do discurso poético.

⁶⁸ Roberto Benjamin (2007), ao abordar a mítica cantoria entre Romano Mãe d’Água e Inácio da Catingueira, que teria durado sete dias e sete noites, considera a admissibilidade da ocorrência do evento “pelo fato dos registros terem fontes diferentes e apresentarem diferentes vencedores. Caso contrário, se houvesse uma única fonte, poderia se atribuir a uma criação de poetas-de-bancada [...]” (BENJAMIN, 2007, p. 178).

⁶⁹ “Porém, Lourenço, porém de ti eu ouvia/ tenção desigual e que não rimava”.

Em outras palavras, essa sociabilidade medieval construída através das manifestações poéticas abarca tanto o desafio e os cantares improvisados quanto a performatização de cantigas que foram compostas e transmitidas em outro momento.

O tema deste capítulo proporciona um debate que deixo por aqui inacabado, mas tendo perseguido a hipótese do improviso poético nos trovadores galego-portugueses. Ainda que todo olhar sobre o passado seja uma mirada a partir do presente, procurei ouvir os trovadores em suas composições. Do mesmo modo, procuro proceder no capítulo seguinte, em que me volto para a poesia lírica de Camões e as suas relações com uma tradição lusófona oral e improvisada.

3 QUANDO O IMPROVISO E O POPULAR SE APODERAM DO POETA ÉPICO: APONTAMENTOS SOBRE CAMÕES E O RENASCIMENTO PORTUGUÊS

O presente capítulo procura abordar a presença do improviso e da poesia popular e tradicional na lírica de Luís de Camões. Para realizar o intento, divido o capítulo em três partes: a primeira trata sobre a presença da poesia popular ibérica no Renascimento; a segunda fala sobre a imagem de Camões e o imaginário sobre o poeta; e a terceira parte volta-se para um *corpus* de poemas camonianos, verificando a presença do improviso e da poesia popular e tradicional ibérica.

3.1 UMA MODA PEDE LICENÇA À CORTE E ADENTRA OS SALÕES: O RENASCIMENTO TIRA A POESIA POPULAR IBÉRICA PARA DANÇAR

Esta primeira seção posiciona-se acerca da adoção de procedimentos e versos da literatura popular e tradicional durante o século XVI pelos poetas renascentistas nas cortes da Península Ibérica.

3.1.1 Com vestido novo, uma dama dança em meio aos cortesãos: a presença da lírica popular na poesia culta renascentista

Marguit Frenk (2006c) afirma, ao contrário do que quer fazer parecer a visão idealista acerca do Quinhentismo literário, que a valorização da lírica popular ocorreu em todo a Europa. Segundo as palavras da pesquisadora,

La valoración de la canción popular es un fenómeno común a toda la cultura renacentista europea. En Francia, Italia, Alemania, Inglaterra, los escritores se complacen en utilizar los cantares folclóricos, en formas a menudo parecidas a las comunes en España. Parece, sin embargo, que ningún país dio a esa tendencia el riquísimo y múltiple desarrollo que alcanzó en la Península ibérica; en ninguno lo popular hundió sus raíces tan profundamente en la poesía y en el teatro⁷⁰ (FRENK, 2006c, p. 96).

⁷⁰ Tradução minha: A valorização da música popular é um fenômeno comum a toda a cultura europeia do Renascimento. Na França, Itália, Alemanha, Inglaterra, os escritores têm prazer em usar canções populares, muitas vezes de maneiras semelhantes ao que é comum na Espanha. Parece, no entanto, que nenhum país deu a esta tendência o desenvolvimento rico e múltiplo alcançado na Península Ibérica; em nenhum, o popular fincou raízes tão profundamente na poesia e no teatro.

A autora afirma que, mesmo espalhada por todo território europeu, a utilização da canção popular, conseqüentemente também do seu lirismo, se desenvolverá de maneira mais intensa na Península Ibérica. Nesse sentido, pretendo abordar, de forma panorâmica, como se deu a história dessa valorização. Para isso, utilizo de estudos que se voltam à poesia popular hispânica (FRENK, 2005, 2006a, 2006b, 2006c, 2006d, e ROMERALO, 1969), considerando-os como fontes importantes também para o estudo da poesia portuguesa do período, haja vista a integração cultural da Península, marcada por um bilinguismo: para dar um exemplo, há inúmeros vilancetes em castelhano nas *Rimas Várias*, de Diogo Bernardes (1790), prática que identifiquei, igualmente, em Sá de Miranda (1885), Pêro de Andrade Caminha (1998) e Camões (2008).

No ensaio *Valorización de la lírica popular em el Siglo de Oro*⁷¹, a intelectual teuto-mexicana delimita duas fases de valorização: a primeira que se estende do fim do século XV até 1580 e a segunda, de 1580 até 1650. Na primeira fase é que começam a surgir os primeiros cancioneiros da poesia ibérica que se encontram preservados, conforme atesta Romeralo (1969).

Hacia mediados del siglo XV ocurre un fenómeno nuevo e inusitado en el campo de la literatura castellana: unos hombres comienzan a formar grandes colecciones de poesía. El fenómeno es nuevo, repito. Antes, en el siglo XIII, siglo guiado por una idea de universalidad, se había coleccionado el saber humano en historia, ciencias, leyes... La poesía quedó al margen de esta empresa coleccionadora y codificadora, y Alfonso el Sabio, el gran empresario, se limitará a reunir florilegio – espléndido – de cantigas marianas. Ahora, sin embargo, en el XV, las colecciones son más ambiciosas. Su intento va guiado por un propósito antológico, más o menos logrado, más o menos generoso: ofrecer un panorama de la poesía de su tempo⁷² (ROMERALO, 1969, p. 13).

O pesquisador define a composição de cancioneiros no século XV como um fenômeno novo – o primeiro cancioneiro dataria de 1445. Essas reuniões de versos teriam o intuito de apresentar, preservar e, até mesmo, difundir a poesia da época. Ao registrar os poemas, ocorre um processo relacional entre oralidade e escrita, ou seja, aqueles poemas, inicialmente orais, são transcritos para o papel, sendo fixados e depois lidos/ recitados em voz alta, podendo, também, servir como fontes para novas composições.

⁷¹ Valorização da lírica popular no Século de Ouro.

⁷² Em meados do século XV, ocorre um fenômeno novo e incomum no campo da literatura espanhola: alguns homens começam a formar grandes coleções de poesia. O fenômeno é novo, repito. Antes, no século XIII, século guiado por uma ideia de universalidade, havia-se coletado o saber em história, ciências, leis... A poesia ficou à margem dessa empresa coleccionadora e codificadora, e Alfonso o Sábio, o grande empreendedor, se limitará a reunir um florilégio – espléndido – de cantigas marianas. Agora, no entanto, no XV, as coleções são mais ambiciosas. Seu intento é guiado por um propósito antológico, mais ou menos alcançado, mais ou menos generoso: oferecer um panorama da poesia de seu tempo.

Clara Crabbé-Rocha (1979, p. 11), por sua vez, afirma que o *Cancioneiro geral* de Garcia Resende tem “o propósito de contrapor à fecundidade criadora patente na recolha castelhana uma riqueza de cá [Portugal]”, em que está franqueada a produção poética e sua recolha em cancioneros. Ademais, a autora belga-lusitana chama atenção para o fato de o volume de Resende ser chamado de “geral” pressupor “a existência de recolhas parciais que lhes eram anteriores” (ROCHA, 1979, p. 11), ou seja, cancioneros manuscritos que preservavam peças avulsas de diversos autores, contidas poéticas e produção de um único poeta.

Esses cancioneros, sejam parciais ou gerais, jogaram importante papel no processo de valorização da poética popular. Aliás, ela iniciará como uma moda musical aristocrática.

[...] esa valoración [del arte poético-musical del pueblo] comienza por ser una moda aristocrática, y comienza además por ser, evidentemente, una moda *musical*. Importa tener esto muy presente. La poesía popular no conquista de buenas a primeras el lugar que habrá de ocupar en la literatura del Siglo de Oro; tardará años en abrirse camino hacia ese puesto, y el vehículo será la música. Lo mismo que ocurre con la poesía lírica ocurre con el romancero. Los cortesanos de fines del siglo XV y comienzos del XVI gustan de los romances y villancicos sobre todo en cuanto *canciones*, y no por su poesía, que para ellos no lo era. Tuvo que ocurrir una lenta y casi inconsciente infiltración de esa poesía en el gusto de aquellos hombres para que al fin accedieran a darle categoría literaria. Así, la trayectoria de la poesía lírica popular dentro de las letras hispánicas del Renacimiento – objeto del presente trabajo – está condicionada en sus principios por motivos extraliterarios⁷³ (FRENK, 2006d, p. 61).

Como observa a autora, a poesia popular demora a gozar de distinção nos meios aristocráticos; os cortesãos do século XV e início do XVI estavam interessados nos romances e vilancetes enquanto música. Há, pois, uma lenta *infiltração* da poesia até chegar à categoria literária. Dessa forma, a trajetória da poesia lírica popular do Renascimento está condicionada a motivos extraliterários: a música. Ademais, talvez por seu caráter de arte multimodal, aberta à música, à palavra e à gestualidade, é que “Ningún género literario supo sacarle tanto provecho a la lírica popular como el teatro⁷⁴” (FRENK, 2006d, p. 75). Em tal investidura, sobressai-se a figura de Gil Vicente:

⁷³ [...] essa valorização [da arte poético-musical do povo] começa por ser uma moda aristocrática, e começa, além disso, por ser, evidentemente, uma moda *musical*. Importa ter isto muito presente. A poesia popular não conquista de início o lugar que irá ocupar na literatura do Século de Ouro; levará anos para se abrir caminho até esse posto, e o veículo será a música. O mesmo que ocorre com a poesia lírica ocorre com o romanceiro. Os cortesãos do final do século XV e começo do XVI gostam dos romances e *villancicos*, sobretudo enquanto *canções*, e não por sua poesia, que para eles não era. Teve que ocorrer uma lenta e quase inconsciente infiltração dessa poesia no gosto daqueles homens para que enfim concordassem em lhe dar uma categoria literária. Assim, a trajetória da poesia lírica popular dentro das letras hispánicas do Renascimento – objeto do presente trabalho – está condicionada em seus princípios por motivos extraliterários.

⁷⁴ Nenhum género pôde obter tanto proveito da lírica popular como o teatro.

La canción lírica popular entra de lleno en el teatro gracias a la genial intuición de Gil Vicente, quizá el primero y, durante mucho tiempo, el único que sintió verdaderamente, como lo sentimos hoy, la belleza poética de tantos cantares de la tradición popular hispánica. Original, también en esto, enemigo de toda convención, inserta en las más variadas situaciones de sus farsas, tragicomedias y autos, cancioncillas de muy diversos temas y tonos. Canciones brevísimas a veces (“Por el río me llevad, amigo,/ y llevádeme por el río”, NC 462), y otras, desarrolladas en estrofas paralelísticas y encadenadas, que suelen entrelazarse con el diálogo de los personajes y quizá sean en parte afortunadas recreaciones. Gil Vicente supo sin duda imitar el estilo tradicional a tal punto, que sus canciones se confunden con las auténticas⁷⁵ (FRENK, 2006d, p. 75).

Gil Vicente não só se apodera da lírica tradicional como também é apoderado por ela, segundo bem mostra o excerto. Dito de outra forma, o dramaturgo português construirá uma relação tão próxima aos princípios de composição da poesia popular que seus versos se confundirão com os citados. Assim, é possível afirmar que há uma tendência popularizante nos versos de Gil Vicente.

No movimento histórico de valorização/ incorporação da lírica popular, os vilancetes ou *villancicos* ganham especial importância. Frenk (2006d) apresenta desta forma esse gênero poético:

no era lo más común conservar el estribillo o cabeza con una o más estrofas. Por lo general se tendía a utilizar únicamente el estribillo y someterlo a la misma elaboración de que eran objetos los estribillos cultos, añadiéndole una o más estrofas en que se comentaba o analizaba, en el estilo y con la técnica de la poesía cortesana, la idea contenida en él; es el género llamado *villancico*⁷⁶ (FRENK, 2006d, p. 63)

O *villancico*, que guarda proximidade e identidade com o vilancete da língua portuguesa, conserva o estribilho das canções tradicionais que funcionam como motes a serem glosados nas estrofes subsequentes. Dessa maneira, trata-se de um gênero formado por um mote, geralmente de um a quatro versos, e por uma ou mais estrofes que recebem o nome de glosas, voltas ou coplas. Esse tipo de composição já se encontra no teatro vicentino, em que

⁷⁵ A canção lírica popular entra por completo no teatro graças a genial intuição de Gil Vicente, talvez o primeiro e, durante muito tempo, o único que sentiu verdadeiramente, como o sentimos hoje, a beleza poética de tantos cantares da tradição popular hispânica. Original, também nisto, inimigo de toda convenção, insere nas mais variadas situações de suas farsas, tragicomédias e autos, cançõezinhas de muitos diversos temas e tons. Canções brevíssimas as vezes (“Pelo rio me levais, amigo,/ e levais-me pelo rio”, NC 462), e outras, desenvolvidas em estrofes paralelísticas e encadeadas, que se entrelaçam com o diálogo dos personagens e talvez sejam em parte afortunadas recriações. Gil Vicente sabia certamente imitar o estilo tradicional, de tal forma que suas canções são confundidas como autênticas.

⁷⁶ não era mais comum conservar o estribilho ou cabeça com uma ou mais estrofes. Pelo geral, tendia-se a utilizar unicamente o estribilho e submetê-lo à mesma elaboração de que eram objetos os estribilhos cultos, acrescentando uma ou mais estrofes em que se comentava ou analisava, no estilo e com técnica da poesia cortesã, a ideia contida nele, é o gênero chamado *villancico*.

ocorre um processo de modificação dos versos populares e uma apropriação da técnica tradicional: “La intervención de Gil Vicente me parece muy probable en muchos casos, aunque no necesariamente en todos, pero sus esquemas siguen siendo casi siempre los tradicionales⁷⁷” (FRENK, 2006b, p. 420).

Na marcha de valorização da lírica tradicional e popular, há um processo de apropriação de seus esquemas e de suas estruturas formais pelos poetas *cultos*. De tal modo, para usar a imagem do título deste subitem, a dama popular passará a trajar vestidos novos, não mais populares, mas popularizantes, que ganha para adentrar nos salões da corte. Inclusive, na terminologia das estrofes, percebe-se a assimilação de categorias cultas.

En las fuentes del siglo XV y de la primera mitad del XVI, el villancico suele ir acompañado de un desenvolvimiento estrófico, de carácter culto o popular. Ya hemos aludido a esta práctica y hemos hablado de uno de los desenvolvimientos de mayor interés: el paralelismo. Como veremos más tarde, el nombre de villancico se da unas veces a la composición entera e otras (por ejemplo, en el *Cancionero* de Juan del Encina), el nombre se reserva para a cancioncilla inicial. Cuando se hace distinción entre cantarcillo inicial y estrofa o estrofas continuadoras, éstas reciben frecuentemente el nombre de “glosa”, pero no simple: se usan también otros nombres: *coplas*, *pies* y *vuelatas*. Todos estos nombres (¿hará falta decirlo?) son de creación culta y proceden del arte culto⁷⁸ (ROMERALO, 1969, p. 26)

Considero que o excerto de Romeralo (1969) traz duas questões de extrema importância: o paralelismo dos *villancicos* e os termos cultos para denominar partes da composição. Acerca do paralelismo, Massaud Moisés (2013b) o define da seguinte forma:

Processo estrutural usado na lírica trovadoresca, mediante o qual a ideia-núcleo da primeira estrofe se reproduz ao longo poema, apenas variando algumas palavras ou substituindo-as por sinônimos: “– Aí flores, aí, flores do verde pino,/ se sabedes novas do meu amigo?// Aí flores, aí flores do verde ramo,/ se sabedes novas do meu amado?/ aí, Deus, e u é?” (MOISÉS, 2013b, p. 347).

Esse procedimento estrutural, por seu caráter de repetição é apropriado para a memorização e improvisação (LEMAIRE, 1987). Ao mesmo tempo, o paralelismo pode funcionar como um método de apropriação e reelaboração, em que versos dos *villancicos* ou parte deles se intermeiam com versos novos de um determinado poeta. Em tal perspectiva, é

⁷⁷ A intervenção de Gil Vicente parece muito provável em muitos casos, não necessariamente todos, mas seus esquemas seguem sendo quase sempre os tradicionais.

⁷⁸ Nas fontes do século XV e da primeira metade do XVI, o *villancico*, geralmente, é acompanhado de um desenvolvimiento estrófico, de caráter culto ou popular. Já aludimos a essa prática e falamos de um dos desenvolvimentos de maior interesse: o paralelismo. Como veremos mais tarde, o nome de *villancico* se dá algumas vezes à composição inteira e outras (por exemplo, no *Cancioneiro* de Juan Encina), o nome se reserva para a cantiga inicial. Quando se faz distinção entre cantiga inicial e estrofe ou estrofes continuadoras, estas recebem frequentemente o nome de “glosa”, porém não sempre: usam-se também outros nomes: *coplas*, *pés* e *voltas*. Todos esses nomes (fará falta dizê-lo?) são de criação culta e procedem da arte culta.

importante a classificação que Frenk (2006b) faz das glosas em *Glosas de tipo popular en la antigua lírica*⁷⁹, o que permite pensar o movimento de apropriação dos versos do mote através de estruturas paralelísticas. No quadro abaixo, apresento os tipos de glosas delimitados pela autora.

Quadro 8 - Tipos principais de glosas

Tipos principais de glosas		
I. Glosa como versão ampliada do cantar inicial	1) Desdobramento (<i>despliegue</i>)	a) total: repetição dos versos do dístico do mote na glosa b) parcial: desdobramentos dos dois primeiros versos iniciais (mote de três versos) ou divisão dos versos no desdobramento (geralmente, nos motes em dístico)
	2) Desenvolvimento (<i>desarrollo</i>)	Alguns elementos do mote são desenvolvidos com alteração de vocábulos e estruturas sintáticas, formando novos versos. Pode ocorrer: - repetição do que é dito no mote de outra maneira na glosa; e - ampliação do tema do mote com a introdução de novos elementos na glosa.
II. Glosa como entidade aparte	1) Complemento do estribilho	a) glosa continuadora: prolongamento do mote com a conservação do estilo e forma métrica. b) diálogo entre mote e glosa: diálogo entre mote e glosa na boca da mesma pessoa ou entre duas pessoas, neste último caso ocorre perguntas e respostas ou réplica à glosa de uma outra pessoa.
	2) Glosa explicativa	Explicação do que é dito no mote.

Fonte: elaborado pelo autor a partir Frenk (2006b, pp. 419-443).

Dos tipos de glosas classificados no quadro, só é possível afirmar que o paralelismo – considerando-o em sentido restrito, ou seja, como repetição dos mesmos termos em posição idêntica (BETTENCOURT, 2016) – ocorre na glosa como versão ampliada do cantar inicial por desdobramento (*despliegue*). Nas demais modelos, o paralelismo pode ou não ocorrer, mesmo no caso da versão ampliada por desenvolvimento, caso do exemplo a seguir.

⁷⁹ Glosas de tipo popular na antiga lírica.

Al alba venid, buen amigo,
al alba venid.

*Amigo el que yo más quería,
Venid al alba del día*⁸⁰ (FRENK, 2006b, p. 431)

No *villancico*, há a repetição do termo “amigo” e a inversão da estrutura “al alba venid” em “Venid al alba”. Apesar das referências na estrofe ao cantar inicial, não há total identificação léxico-sintática, o que é diferente no poema abaixo:

¡Ay, luna que reluces,
toda la noche me alumbres!

¡Ay, luna [a]tán bella,
alúmbresme a la sierra
por do vaya y venga!
*¡Toda la noche me alumbres!*⁸¹ (FRENK, 2006b, p. 431)

No primeiro verso da glosa, ocorre a retomada do início do primeiro verso do mote, o que caracteriza paralelismo porque o elemento “Ay, luna” aparece na mesma posição em versos diferentes. Também, acontece paralelismo na repetição do segundo verso da primeira estrofe no quarto da segunda.

Os tipos de glosa e o procedimento estrutural do paralelismo são importantes na medida em que permitem analisar as formas de apropriação do mote nos versos de poetas cultos do período. Esses fazem com que “la estrofa inicial, muchas veces ajena, es, ni más ni menos, un pretexto para ejercitar esa pericia⁸²” (FRENK, 2006b, 415).

Frenk (2006d) no já citado *Valorización de la lírica popular em el Siglo de Oro* aponta para a apropriação das canções populares por poetas líricos. Segundo ela, a elaboração a partir de um mote retirado de uma composição popular

[...] habrá de ser la forma predominante en los poetas líricos aprovechen la canción popular, reducida así a su mínima expresión. El brevísimo cantarcito, de dos, tres o cuatro versos, les servía de pretexto para construir sobre él una composición en la que, según las disposiciones de cada uno, vertían su destreza, ingenio, gracia o, menos frecuentemente, una experiencia profundamente vivida⁸³ (FRENK, 2006d, p. 64).

⁸⁰ Na aurora, bom amigo,/ na aurora vem./ Amigo, o que eu mais queria,/ Vem na aurora do dia.

⁸¹ Ai, lua que reluz,/ toda a noite me ilumina!/ Ai, lua tão bela,/ ilumina-me às montanhas/ pelo vai e vem!/ Toda noite me ilumina!

⁸² a estrofe inicial, muitas vezes alheia, é, nem mais nem menos, um pretexto para exercitar essa perícia.

⁸³ [...] será a forma predominante nos poetas líricos nos poetas líricos o aproveitamento da canção popular, reduzida assim a sua mínima expressão. A brevíssima cantiga, de dois, três ou quatro versos, servia-lhes de

Como é perceptível, no processo de adoção, há uma adaptação que aproveita somente alguns versos da canção popular (FRENK, 2006b, 2006d). Nesse sentido, é importante citar a imagem, utilizada pela pesquisadora e que aproveitou nesta subseção, da dama popular que recebe um novo traje para poder adentrar na corte.

Adoptar es adaptar. Cuando la poesía cortesana, hacia fines del siglo XV, abrió sus puertas a la canción rústica y callejera, no quiso dejarla entrar desaliñada como venía: le puso un vestido decente y a la moda, dejándole sólo la cabeza al descubierto. Con su nuevo ropaje (glosa al estilo cortesano), la intrusa pudo ya figurar dignamente al lado de damas y caballeros⁸⁴ (FRENK, 2006b, p. 417).

Dos versos das canções populares, permanecem somente alguns. Esses serão tema para glosas dos *poetas cultos* que lhe dão uma nova roupagem com feições cortesãs em suas estrofes. No entanto, o que se percebe é um jogo na literatura da época com os versos dos cancioneros orais, ocorrendo “una verdadera ebullición de alusiones, imitaciones, parodias chuscas, para no hablar de las versiones a lo divino, que también están por todas partes⁸⁵” (FRENK, 2006a, p. 172-172).

O jogo entre canções populares e poesia *culta* ganha os salões da corte, tornando-se uma moda em que se edifica uma *tradição oral culta*. De acordo com Frenk (2006c),

Evidentemente – lo vemos, por ejemplo, en el *Cortesano* de Luis Milán y en las cartas de Camões – surgió entre los hombres de letras una especie de tradición oral (“tradición oral culta” podría llamarse): las canciones de tipo popular pasaban de uno a otro (igual que las de tipo culto), sin necesario contacto directo con la tradición oral rústica o callejera⁸⁶ (FRENK, 2006c, p. 584).

Segundo o entendimento da autora, há uma tradição oral entre os poetas cortesãos que faz com que os motes provenientes das canções populares circulem entre eles. Uma provável manifestação de tal movência da voz poética que engendra glosas sobre uma mesma cantiga tradicional se dá no desenvolvimento do mote “Coifa de beirame/ Namorou Joane”

pretexto para construir sobre ela uma composição na qual, segundo as disposições de cada um, vertiam sua destreza, engenho, graça ou, menos frequentemente, uma experiência profundamente vivida.

⁸⁴ Adotar é adaptar. Quando a poesia cortesã, no final do século XV, abriu suas portas à canção rústica e de rua, não quis a deixar entrar desalinhada como vinha: lhe pôs um vestido decente e da moda, deixando-lhe só a cabeça descoberta. Com sua nova roupagem (glosa ao estilo cortesão), a intrusa pode já figurar dignamente ao lado de damas e cavalheiros.

⁸⁵ uma verdadeira ebulição de alusões, imitações, paródias engraçadas, para não falar das versões ao divino, que também estão por toda a parte.

⁸⁶ Evidentemente – o vemos, por exemplo, no *Cortesano* de Luis Milán e nas cartas de Camões – surgiu entre os homens de letras uma espécie de tradição oral (“tradição oral culta” poderia se chamar): as canções de tipo popular passavam de um a outro (igual as de tipo culto), sem necessário contato direto com a tradição oral rústica e de rua.

tanto por Camões (2008) quanto por Pêro de Andrade Caminha (1998). Julgo importante apresentá-las ao leitor que possa não conhecer tais composições poéticas.

Quadro 9 - Glosas de Camões e Caminha ao mesmo mote

Mote: Coifa de beirame Namorou Joane.	
Glosas de Camões	Glosas de Pêro Andrade Caminha
<p>Por cousa tão pouca andas namorado? Amas a toucado e não quem o touca? Ando cega e louca por ti, meu Joane; tu, pelo beirame.</p> <p>Amas o vestido? És falso amador. Tu não vês que Amor se pinta despido? Cego e perdido andas por beirame, e eu por ti, Joane.</p> <p>Se alguém te vir, que dirá de ti? Que deixas a mi por cousa tão vil! Terá bem que rir, pois amas beirame, e a mim não, Joane.</p> <p>Quem ama assi há-de ser amada; ando maltratada de amores, por ti. Ama-me a mi, e deixa o beirame, que é razão, Joane!</p> <p>A todos encanta tua parvoíce; de tua doudice Gonçalo se espanta e zombando canta: -Coifa de beirame namorou Joane!</p> <p>Eu não sei que viste neste meu toucado, que tão namorado dele te sentiste. Não te veja triste: ama-me, Joane, e deixa o beirame!</p> <p>(Joane gemia, Maria chorava,</p>	<p>Vio quem no toucava, E o que nela via Ar e graça dava A quanto trazia. Ver em tal valia Tao baixo beirame Namorou Joane.</p> <p>Quem nunca cuidara Que sem ser engano Tanto preço achara Em tão baixo pano? Contente do dano Que achou no beirame Se acha ali Joane.</p> <p>Do que ali se vê Ninguém se segura, Que tudo ali é Graça e fermosura. Mostrou-lhe a ventura Que até no beirame Se vê ali que s'ame.</p> <p>Cousa em si tão pouca Tanto o não movera: Se o ar da que a touca Em si não tivera. Mais do que s'espera Em nenhum beirame Neste vio Joane.</p> <p>Fez esta verdade Que ali nela vio: Que outra novidade Logo em si sintio. Nela consintio, Que por tal beirame Morresse Joane.</p> <p>Co que nele achou Nele os olhos tinha, E o que nela olhou Alma lhe detinha. Que só dela vinha Graça ao beirame, E amor a Joane.</p>

<p>assi lamentava o mal que sentia; os olhos feria, e não o beirame que matou Joane.)</p> <p>Não sei de que vem Amares vestido; que o mesmo Cupido vestido não tem. Sabes de que vem amores beirame? Vem de ser Joane.</p>	
--	--

Fonte: elaborado pelo autor a partir da *Obra completa*, de Camões (2008), e do *Texto fixado*, de Pêro Andrade Caminha (1998), em *Visões de Glória*.

Os dois poemas abordam o mesmo tema: a paixão de Joane mais pela touca do que pela mulher. Ainda, os dois poemas são compostos em redondilhas menores e em sextilhas – oito em Camões e seis em Caminha. Todavia, são as diferenças no tratamento do tema que podem ajudar a elucidar a movência da voz poética.

Em tal perspectiva, há uma diferença substancial entre a voz que toma o protagonismo na enunciação poética. Enquanto em Camões encontramos uma “mulher activa, que tomou a iniciativa e que quer realizar os seus objetivos eróticos” (LEMAIRE, 1992, p. 173), em Caminha a voz feminina sequer fica latente na enunciação, em que o sujeito lírico parece estar externo à ação, constituído em uma instância narrativa heterodiegética. Nesse aspecto, emerge uma grande divergência entre as perspectivas dos dois poetas ao tratar do mesmo mote: dar ou não dar voz à mulher.

É importante lembrar, também, que a touca é um dos elementos que representam a sexualidade da mulher, assim como a cinta, a saia, a vasquinha e as fitas (LEMAIRE, 1992). Dessa forma, as duas sequências de glosas se voltam para a sexualidade feminina ao trazer como tema a touca. Contudo, frente à insipidez dos versos narrativos de Caminha, Camões apresenta elevado tom erótico; a mulher incita Joane, diante da paixão deste pelo seu toucado, dizendo “Tu não vês que Amor/ Se pinta despido”, “Não sei de quem vem/ Amores vestido;/ Que o mesmo Cupido/ Vestido não tem” (CAMÕES, 2008, pp. 450, 451). Está-se diante de uma mulher que busca realizar seus desejos sexuais, solicitando a realização do próprio ato de união carnal – “Ama-me a mi[m],/ E deixa [o] beirame,/ Que é a razão, Joane!” (CAMÕES, 2008, p. 450).

Recordo, a partir da citação de Frenk (2006b) apresentada da anteriormente, que os poetas *cultos* utilizam-se dos versos das canções populares como pretexto para exercitar a sua

perícia poética⁸⁷. Assim, o mote “Coifa de beirame/ Namorou Joane” é utilizado pelos dois poetas; a grande diferença está no conhecimento da tradição oral: Camões parece a conhecer melhor do que Caminha, utilizando-se “os códigos do gênero, mostrando-se capaz de imitá-los à perfeição para emitir mensagens erótico-mágicas que são mensagens tradicionais da literatura oral europeia” (LEMAIRE, 1992, p. 176).

Ainda há outros casos de motes que são glosados por Camões e outros poetas, tal como “Sem vós, e com meu cuidado/ Olhai quem – e sem quem!”, registrados em Camões, Bernardes e Caminha. No entanto, pretendo abordar tal tópico na seção deste capítulo sobre Camões. Em todo caso, considero que a abordagem aqui feita dá uma noção da movência da voz dos motes advindos de cantares tradicionais e sua apropriação por poetas *cultos*.

Não só a apropriação de cantigas se dava através de uma “tradição oral culta” (FRENK, 2006c) como também a transmissão estava ligada à voz/ transmissão oral. Nessa perspectiva, é importante a observação de Frenk (2006a) que diz que

[...] hablar del “cancionero oral” español de la Edad de Oro significaría hablar de *toda* la poesía lírica de la Edad de Oro. ¿Por qué? Porque en ese tiempo la poesía las más veces llegaba a su público por la vía oral, ya a través de la lectura en voz alta, ya, principalmente, gracias a la recitación y el canto de textos memorizados. Todo parece indicar que rara vez se leía poesía en silencio; su transmisión requería de la voz e del oído. Es esta, según espero haber mostrado en otro lugar (Frenk, 1997), una característica común a toda la literatura de la época – heredera, también en esto, de la Antigüedad y de la Edad Media –; sin embargo, la poesía fue el género oral-auditivo por excelencia⁸⁸ (FRENK, 2006a, p. 160).

A poesia era uma arte da voz; mesmo quando lida, a leitura acontecia em voz alta (FRENK, 2005). Trata-se de um complexo circuito, prevalecendo uma oralidade mista, em que há a convivência entre oralidade e escrita. Sobre a rede de transmissão de obras poéticas no período, a pesquisadora teuto-mexicana esclarece:

La transmisión solía producirse en un circuito complejo. Por ejemplo: a alguien le gustaba un poema que acababa de oír; pedía que se lo recitaran o cantaran otra vez; lo memorizaba, quizá después de escribirlo; lo recitaba o cantaba ante otras personas, que a su vez podían memorizarlo, quizá ponerlo por escrito, y en todo caso repetirlo ante otros, con o sin música, y así sucesivamente. Digo “ante otros”, porque una característica más de esa difusión por la voz es la frecuente presencia de grupos de

⁸⁷ “la estrofa inicial, muchas veces ajena, es, ni más ni menos, un pretexto para ejercitar esa pericia” (FRENK, 2006b, 415).

⁸⁸ [...] falar do “cancioneiro oral” español da Idade de Ouro significará falar de *toda* a poesia lírica da Idade de Ouro. Por quê? Porque nesse tempo a poesia a maioria das vezes chegava a seu público pela via oral, já através da leitura em voz alta, já, principalmente, graças à recitação e o canto de textos memorizados. Tudo parece indicar que rara vez se lia poesia em silêncio; sua transmissão requeria a voz e o ouvido. É esta, segundo espero haver mostrado em outro lugar (Frenk, 1997), uma característica comum a toda a literatura da época – herdeira, também nisto, da Antiguidade e da Idade Média -, sem dúvida, a poesia foi o gênero oral-auditivo por excelência.

oyentes: se trataba de un fenómeno colectivo, emparentado, hasta cierto punto, con el teatro⁸⁹ (FRENK, 2006a, p. 160).

Há, segundo o excerto, uma autêntica rede que engendra transmissão-recepção-conservação-repetição, quatro das cinco fases da existência do poema (ZUMTHOR, 2010). Nesse circuito, a movência, “criação contínua” (ZUMTHOR, 1996, p.145), se manifesta: o texto passa por mudanças, revelando-se uma nova obra a cada nova transmissão/repetição.

Conquanto haja uma transmissão oral, não se pode dizer, conforme os ensinamentos de Frenk (2006a), que a poesia dos séculos XVI e XVII era uma poesia totalmente e puramente oral. Boa parte da produção do período era constituída de uma poesia oralizada, ou seja, escrita e logo difundida pela voz, sendo o espaço oral imprescindível, enquanto o escrito desempenha um papel secundário. Ademais, “[...] la escritura estaba encaminada hacia la voz, y ésta hacia quienes debían escucharla⁹⁰” (FRENK, 2005), o que faz, segundo a autora, com que o próprio ato de escrever fosse acompanhado pela voz, ou seja, se escrevia pronunciando o que se estava se registrando no papel. Vale, por fim, o alerta de Frenk (2006a): “Esto tendemos a olvidarlo quienes sólo a través de los libros podemos conocer la poesía del Siglo de Oro, pero también quienes, con una visión ‘escriptocéntrica’, damos por sentado que la letra es el fundamento de toda *literatura*⁹¹” (2006a, p. 61).

Voltando ao sistema de adoção e adaptação da lírica tradicional e popular, após o parêntese sobre a relação oralidade-escrita na transmissão dos poemas, o uso de conjunções poderá ser índice de uma produção não propriamente popular, mas popularizante. Segundo Romeralo (1969), as conjunções introduzem uma maior complexidade em termos sintáticos, por isso “el lenguaje culto, y sobre todo el lenguaje culto literario o escrito [...] se sirve de los nexos sintáticos con mucha mayor profusión⁹²” (ROMERALO, 1969, p. 184). O autor ainda acrescenta que

[...] un gran número de conjunciones son completamente desconocidas en el lenguaje popular. Muchas veces, una conjunción basta para detectar el elemento

⁸⁹ A produção só se produziria em um circuito complexo. Por exemplo: a alguém lhe gostava um poema que acabara de ouvir, pedia que lho recitassem ou cantassem outra vez; memorizava-o, talvez depois de escrevê-lo; recitava-o ou cantava-o ante outras pessoas, que por sua vez poderiam memoriza-lo, talvez o colocar por escrito, e, em todo caso, repeti-lo ante outros, com ou sem música, e assim sucessivamente. Digo “ante outros”, porque uma característica mais dessa difusão pela voz é frequentemente a presença de grupos de ouvintes: tratava-se de um fenômeno coletivo, aparentado, até certo ponto, com o teatro.

⁹⁰ [...] a escrita estava dirigida pela voz, e para quem devia escutá-la.

⁹¹ Isto tendemos a esquecer que só através dos escritos podemos conhecer a poesia do Século de Ouro, porém também os que, com uma visão ‘scriptocêntrica’, assumem que a letra é a base de toda a literatura.

⁹² a linguagem culta, e sobretudo toda a linguagem culta literária ou escrita [...] se serve dos nexos sintáticos com muita maior profusão.

culto en un villancico, para distinguir la poesía “popular” de la “popularizante”. Y, siempre, la profusión de elementos de relación oracional será indicio de cultismo lingüístico y literario⁹³ (ROMERALO, 1969, pp. 184-185).

A questão do uso maior de conjunções indicar glosas popularizantes e não populares possibilita a construção de um instrumento metodológico. Como o próprio Romeralo (1969) já efetiva/realiza/indica, trata-se de fazer um levantamento dos conectivos nos poemas para lançar a hipótese da origem popular ou culta das glosas sobre os versos das cantigas tradicionais.

Romeralo (1969) dedica-se, ainda, ao levantamento dos temas líricos populares presentes nos *villancicos*. Esse é um ponto importante na medida que permite identificar a permanência de tais temas nas produções em mote e glosa dos poetas *cultos* do Renascimento, o que pretendo examinar no item 3.3 em um *corpus* da lírica camoniana.

O pesquisador afirma que “la creación lírica ‘popular’ es una creación eminentemente ‘tradicional’” (ROMERALO, 1969, p. 55). Assim, a produção poética popular calca-se em uma tradição que lhe lega um repertório não só de formas e modos de expressão como também de temas e motivos. A persistência de tal repertório formal e conteudístico na lírica renascentista implica uma continuidade viva da tradição popular, em que a vivacidade se dá por meio da relação recursiva entre permanência e transformação.

Considerando que o tema mais universal do *villancico* é o amoroso e que poucos poemas abarcam outros temas, Romeralo (1969) propõe uma classificação dos *villancicos* amorosos. Para sistematizar a categorização proposta pelo autor, apresento-a no quadro abaixo.

⁹³ [...] um grande número de conjunções são completamente desconhecidas na linguagem popular. Muitas vezes, uma conjunção basta para detectar o elemento culto em um *villancico*, para distinguir a poesia ‘popular’ da ‘popularizante’. E, sempre, a profusão de elementos de relação oracional será indicio de cultismo linguístico e literário.

Quadro 10 - Temas dos Villancicos

Tema	Subtema
A. Sobre a menina/ mulher	1. A moreninha: é um dos temas mais frequentes e revela o ideal popular de beleza pela mulher de olhos e cabelos negros, mas com pele clara.
	2. O jogo do olhar: os olhos são os traços femininos mais cantados com o motivo persistente do jogo do olhar em seu levantar e abaixar das pálpebras (piscar).
	3. Os cabelos: os cabelos são cantados por causa da sua significação: o cabelo longo é símbolo de virgindade; o pedido dos cabelos era solicitar a virgindade da donzela; o ato de pentear-se para alguém possui caráter de promessa amorosa; etc.
B. Sobre o encontro amoroso	1. A espera: a espera pelo amado ausente é cantada pela mulher, a quem ele prometeu a encontrar, mas tarda a chegar.
	2. O amanhecer: o amanhecer possui uma significação erótica especial: hora de o amigo cantar à amada; hora para um encontro amoroso; e hora penosa da despedida dos amantes.
	3. A ida à fonte ou a lavar no rio: a ida à fonte ou ao rio possui significação erótica, supondo o encontro amoroso.
	4. Os banhos de amor: os banhos de amor ligam-se às festas de São João, quando os amantes se banham juntos.
	5. A romaria como ocasião de encontro: a romaria é um tema antigo com inúmeros exemplos nas cantigas galego-portuguesas, em que o evento religioso se constitui um pretexto para o encontro amoroso e adquire implicações eróticas.
C. Sobre as dores de amor	1. A insônia: a insônia dos enamorados, principalmente da amiga, é um tema antigo e comum nas tradições culta e popular.
	2. A ausência: a ausência é tema comum que aborda a dor causada pela ausência do amado.
	3. O esquecimento e a infidelidade/ a impossibilidade de esquecer o amor: o esquecimento é considerado resultado da ausência; o esquecimento e a infidelidade são resultado da separação; e a impossibilidade de esquecer um amor pode acontecer mesmo que diante da infidelidade.
	4. As dores de amor e o mar: os apaixonados concebem o mar como um reflexo dos seus sofrimentos.
	5. A malcasada: tema é <i>clássico</i> na lírica românica, abordando a mulher que teme casar mal ou que está em um mau casamento.
D. Sobre o desenfado e o protesto	1. A menina precoce: o tema é carregado de um gracejo malicioso que aborda a menina que, precocemente, desperta para a vida amorosa.
	2. Collige, virgo, rosas: o tema aborda a vontade de viver, plenamente, a juventude.
	3. A vigilância: a jovem protesta contra a vigilância da mãe.
	4. A menina que não quer ser freira: a jovem se rebela e se nega a entrar no monastério/ convento.
E. Sobre as festas do amor	1. As festas de São João: a festa de São João é abordada como festa do amor, em que se destacam três costumes na celebração: banhar-se, colher ervas e enramar as portas na manhã de São João.
	2. As festas de maio: o tema é antiquíssimo e remete às festas de Vênus, podendo aludir à união matrimonial.

Fonte: elaborado pelo autor a partir de Romeralo (1969, pp. 56-84).

O estudioso, como se percebe no quadro, aponta cinco temas amorosos. Esses se dividem em outros dezenove subtemas que abarcam desde as características físicas da mulher

amada às festas religiosas que servem de pretexto para o encontro dos amantes. Aliás, tal levantamento de Romeralo (1969) permite uma leitura das glosas cultas a partir da sua ligação aos temas tradicionais do *villancicos*.

Nas últimas páginas, está assentada a base metodológica para averiguar o processo de adoção/adaptação da poesia tradicional e popular pelos poetas renascentistas. Nessa base, três procedimentos são possíveis: 1) classificação das glosas a partir dos motes, segundo o estudo de Frenk (2006b); 2) levantamento das conjunções presentes nos textos; e 3) possível enquadramento dos poemas cultos a partir de *villancicos* nos temas e subtemas apresentados por Romeralo (1969). Desses três, servir-me-ei dos procedimentos 1 e 3, uma vez que o processo 2, visando delimitar as glosas popular e popularizantes, inclui a necessidade de uma pesquisa maior e mais aprofundada do que a proposta deste trabalho.

O caminho até aqui seguido proporciona alguns fundamentos da apropriação das poéticas tradicionais e populares no período renascentista (3.1.1). Após abordar o percurso de atribuição de uma nova roupagem para a musa popular, volto-me para a figura de Camões e para como se estabelece um imaginário mítico sobre o poeta português.

3.2 PARA COLOCAR EM CENA O PROTAGONISTA: A IMAGEM DE CAMÕES E O IMAGINÁRIO SOBRE O POETA

Maria Vitalina Leal de Matos (2011, p. 80) afirma que se costuma dizer “que pouco se sabe da vida de Camões”, todavia, segundo ela, existem documentos e três biografias datadas do século XVII, além de “outros elementos que, se não comprovativos, apontam para opiniões, para um perfil, e permitem reconstruir uma biografia e uma figura”. Nesse sentido, a reconstrução passa por um Camões imaginado, já que, em contraponto à posição de Matos (2011), Lemaire (1999, p. 228) alerta que “Very few historical documents tell us about Camões’s life; we do not know when or where he was born, nor where and how he acquired the vast knowledge, erudition, and wisdom [...]”⁹⁴. A pesquisadora holandesa diz ainda que o bardo de *Os lusíadas*, “in the period of profound national despair caused by the Spanish occupation”⁹⁵, tornou-se “the hero and symbol of the Portuguese nation”⁹⁶ (LEMAIRE, 1999, p. 229). Advém daí uma apropriação em que “Camões’s life, like that of many other national

⁹⁴ Tradução nossa: “Poucos documentos históricos nos falam sobre a vida de Camões. Nós não sabemos onde e quando ele nasceu nem onde e como ele adquiriu o vasto conhecimento, erudição e sabedoria”.

⁹⁵ “período de profundo desespero nacional causado pela ocupação hispânica”.

⁹⁶ “o herói e símbolo da nação portuguesa”.

icons, has been constructed in various often antithetical ways, to serve different interests⁹⁷” (LEMAIRE, 1999, p. 228). O mesmo é dito de outra forma por Vanda Anastácio (2010, p. 70) acerca da imagem do poeta no século XIX: “Independentemente das suas divergências políticas, os políticos e os intelectuais viraram-se para Camões, e viram nele a encarnação do ideal romântico do herói”.

Há na construção do imaginário acerca de Camões um episódio palaciano ocorrido em um serão no Paço da Ribeira na residência da infanta D. Maria. Comenta-se no Paço a prisão de Jorge da Silva por ter invadido a residência da princesa, tomado que estava de amor. Disso decorre um poema circunstancial de Camões a partir de um mote retirado de uma cantiga popular. Segundo Mendes (1978, p. 106), tal “episódio palaciano [...] deu ocasião, ao que parece, às suas voltas à velha canção: ‘Perdigão perdeu a pena/ não há mal que lhe não venha’”. Se, por um lado, isso vai ao encontro do postulado no subitem 3.1.1 de que a poesia tradicional e popular adentrou os salões aristocráticos e tornou-se uma moda cortesã, por outro mostra a apropriação e adaptação dos versos tradicionais para que o poeta culto exercitasse a sua destreza poética, improvisando glosas a partir do mote. Ademais, a própria estrutura mote e glosa evidencia a execução de versos improvisados no ambiente cortesão, o que, segundo Theophilo Braga (1907), era algo habitual a Camões quando da sua entrada no paço real.

Quando Camões regressou a Lisboa contava os seus dezenove anos; como, sem bens de fortuna nem importância individual, foi elle admittido no paço? Não foi admittido immediatamente. Só quando penetrou na côrte a fama de seu talento poetico incomparavel, e as damas da mais alta gerarchia, como D. Francisca de Aragão, lhe pediam versos ou lhe davam Tenções para glosas, é que se facilitaram as apresentações, pela intimidade que tinha com outros fidalgos tambem poetas e dignatarios do paço (BRAGA, 1907, p. 250-251).

O intelectual português afirma que Camões começa a frequentar o paço real após a sua fama de bom poeta chegar à corte. Acolhido nos serões aristocráticos, o bardo também acolherá os motes solicitados pelas damas da corte, realizando poemas de circunstância, muitos deles improvisados. Aliás, acerca dessas composições de ocasião, Hernani Cidade (1967) declara que

Além da graça do equívoco, a do comentário galante, como o feito a D. Guiomar Blasfé, *por se haver queimado com uma vela no rosto*. Seria improvisada no momento do acidente a fina cantiga sobre este mote?

⁹⁷ “A vida de Camões, assim como de tantos outros ícones nacionais, foi construída em vários modos frequentemente antitéticos, para servir a diferentes interesses”.

Amor, que a todos ofende,
Teve, Senhora, por gosto
Que sentisse o vosso rosto
O que nas almas acende (CIDADE, 1967, pp. 115-116).

Diante de um poema circunstancial de Camões, o pesquisador português se pergunta sobre a possibilidade da composição ter ocorrido no momento do acidente de D. Guiomar e, dessa forma, ter se dado através do improviso. Esse poema corresponde à redondilha 4 da *Obra Completa*, organizada por Salgado Jr.⁹⁸, e trata-se de uma volta a um mote. Como teria surgido o tal mote? Seria uma elaboração do próprio momento do imprevisto vivido pela dama? Seria um mote dado em outra circunstância? Foi uma elaboração posterior ao acontecido, declamado, posteriormente, nos salões? Não há respostas para tais questões que não fiquem restritas à mera hipótese, diante da inexistência de registros que deem conta da história do poema em questão, atestando ou não o improviso. Todavia, por outro lado, há duas coplas (117 e 127) nas redondilhas da segunda parte das *Rimas* que recebem a rubrica “Copla improvisada”.

A redondilha 117, “Copla improvisada. [A um amigo a quem redigira uma carta de amores]”, é importante por dar conta de uma dimensão da própria vida do poeta, seguindo o procedimento inaugurado por Farias Sousa no século XVII, ou seja, utilizar “os poemas camonianos para construir a biografia deste” (ANASTÁCIO, 2010, p. 69). Os versos sugerem que Camões *vendesse versos* para conseguir o seu sustento.

Moscas, abelhas e zângões
Me comam bofes e baço,
Se outra como esta faço
A troco de quatro frangões (CAMÕES, 2008, p. 633).

O indício de que o poeta tenha composto a carta para o amigo em troca de quatro frangos liga a composição à outra copla em que a obra poética é transformada em mercadoria e fonte de subsistência. Trata-se da redondilha 103, em que, desde a didascália, fica latente o pagamento de D. Antônio por alguns versos que solicitara de Camões.

Copla de resposta a um presente. A D. António, senhor de Cascais, que prometera a Luís de Camões seis galinhas recheadas por uma copla que lhe fizera, e lhe mandou, por princípio de paga meia galinha recheada.

Cinco galinhas e meia
deve o Senhor de Cascais;

⁹⁸ Neste trabalho, utilizo-me da 1ª edição, 5ª reimpressão das *Obras Completas*, de Camões, organizada por Salgado Jr. e editada pela Nova Aguilar.

e a meia vinha cheia
de apetites para as mais (CAMÕES, 2008, p. 626).

A copla bem circunstancial reclama o pagamento por outra realizada a pedido do senhor de Cascais. Ao invés das seis galinhas, o poeta recebera somente meia. Tal cobrança remete à penúria e à indignância vivida pelo poeta, atestada por Theophilo Braga ao se referir ao momento vivido após ser liberto da prisão na Índia pelo Conde de Redondo.

Camões, agora em terra, pelejava com a fome, segundo phrase de Diogo do Couto; mas não desistiu do seu Convite, em que as iguarias foram trovas jocosas. Em um dos Manuscriptos em que essas Trovas foram trasladadas, vem a seguinte rubrica explicativa: “*Deu Camões hũ Convite na Índia a hũs homens fidalgos em hũa casa muito bem concertada, e cuidando elles que havia de ser verdadeiro, acudiu-lhe com Trovas entre pratos por iguarias; e foi posto ao primeiro Dom Vasco de Athayde e descobrindo dezia a trova: etc*” (BRAGA, 1907, p. 656).

No excerto, Braga (1907) conta a história do famoso banquete de trovas ocorrido em Goa na Índia. Segundo o depoimento do intelectual português, “sentiu Camões saudar a despedida com um banquete ou festim”, mas, como não tinha recurso para fazê-lo – “Como fazel-o, se elle estivera prezo por uma dívida”; “Camões [...] pelejava com a fome” (BRAGA, 1907, p. 656) –, obteve o banquete por meio de versos. É de se imaginar que os nobres presentes pagaram pelos pratos servidos em troca de versos compostos por Camões, o que, de acordo com os dois poemas vistos acima, era uma prática do poeta. Sobre esse episódio, Matos escreve:

Voltando à Índia, a verdade é que nem tudo foi prisão e miséria. A atestá-la está o poema delicioso do *Convívio* ou *Banquete de trovas*, em que se vê Camões privando com um largo grupo de amigos de categoria social elevada, e servindo-lhes um almoço, onde, além do bom humor das trovas, deveria haver iguarias mais substanciais, gastronomicamente falando (MATOS, 2011, p. 89).

Conforme é perceptível na citação, a estudiosa observa que o banquete é um intervalo na miséria passada pelo bardo no Oriente. Ela ressalva que não só de poesia foi feito o banquete, mas também de iguarias culinárias. Essas, como já dito anteriormente, devem ter sido ofertadas pelos distintos convidados, uma vez que, segundo Saraiva (*apud* MATOS, 2011, p. 81) “Camões [...] viveu do que pingava de cima”. O mesmo autor coloca Camões como “membro de uma multidão de nobres sem casa e sem título” (SARAIVA *apud* MATOS, 2011, p. 81), vivendo das migalhas que lhes sobravam, não correspondendo nem à imagem do cortesão nem à do pícaro.

Qual é a imagem construída de Camões ao longo dos séculos e adotada como verdade apesar da escassa documentação sobre a sua vida? Tomará forma uma imagem construída a partir da obra poética como fonte biográfica, uma vez que “a própria obra convida qualquer biógrafo a fazê-lo, pois não apenas narra ou alude a circunstâncias biográficas precisas, como é toda ela uma projeção do autor [...]” (MATOS, 2011, p. 80). No entanto, há de se ter cuidado com a obra poética como fonte, uma vez que ela pode estar carregada por um subjetivismo, “pois não apenas narra ou alude a circunstâncias biográficas precisas, como é toda ela uma projeção do autor [...]” (MATOS, 2011, p. 81). Mesmo assim, Matos (2011) afirma que não se deve desconsiderar a produção literária como algo que não tenha interesse para o biógrafo.

É a partir do soneto *O dia em que nasci* que se estabelece a possível data de nascimento em 1524 ou 1525. Da mesma forma, é a obra, nesse caso, *Os lusíadas*, que coloca o poeta como estudante de Coimbra e discípulo de André Resende:

Sobre os estudos de Camões não se encontra qualquer documento que ateste a passagem pela universidade. É natural que tenha frequentado, em Coimbra, o colégio de Santa Cruz, onde um parente, D. Bento Camões, prior dos crúzios, lhe pode ter orientado os estudos. Mas nenhum documento atesta a inscrição em qualquer escola. Como mostra Aires do Nascimento, deve ter sido discípulo de André de Resende, de tal modo o tratamento que faz da mitologia n’*Os Lusíadas* tem afinidades com a do ilustre humanista. Aliás a palavra “lusíadas” foi cunhada por ele, e a sua influência manifesta-se noutros aspectos (MATOS, 2011, p. 81-82).

Apesar de não haver documento que comprove a realização dos estudos universitários, a partir da ligação com um parente frade superior no Convento de Santa Cruz de Coimbra e a aproximação entre o tratamento mitológico de *Os Lusíadas* e os ensinamentos do frade humanista André Resende, coloca-se o poeta como estudante coimbrão. Até mesmo a obra poética será dividida em duas fases, medida nova e medida velha, sucessivamente, a partir do pressuposto dos estudos em Coimbra. Segundo Bernardes (2011, p. 580), para o lusitanista alemão Wilhelm Storck, “a prática da poesia tradicional ter-se-ia sucedido ao culto da medida nova (mais corrente nos círculos cultos de Coimbra) e seria o resultado de uma mera aclimação do poeta a circunstâncias muito localizadas”. A esta divisão, pressupondo ainda Camões como estudante em Coimbra, Ernani Cidade responde dizendo que

Podemos facilmente conceber que, em qualquer época da sua vida, ele pôde escrever frios brinquedos cerebrais como os inspirados pelo salão, pintar quadrinhos pitorescos de lindo e fresco lirismo tradicional, e até não seria impossível ao escolar coimbrão tentar imitações petrarquistas ou pedir inspiração ao platonismo reinante, para magnificar as suas queixas e aspirações de namorado (CIDADE, 1967, pp. 99-100).

Seja dividindo-as em duas fases distintas, seja concebendo como permanentes as composições de variadas formas poéticas durante toda a vida do poeta, ambas as visões o colocam como estudante em Coimbra. Também, há a pressuposição de que Camões tenha vivido na cidade universitária portuguesa, saindo de lá para Lisboa.

Com este trabalho ou sem ele [na Torre do Tombo], Camões regressou de Coimbra a Lisboa, onde uma vez ou outra terá estado na corte, pois há poemas que confirmam um convívio palaciano e galante, particularmente uma carta a D. Francisca de Aragão, dama da rainha D. Catarina, glosando um mote que esta lhe lança, e onde se pode apreciar o requinte de maneiras e o gosto pelas agudezas próprias deste ambiente (MATOS, 2011, p. 83).

No excerto, há a conjectura de que o poeta tenha trabalhado na Torre do Tombo em Lisboa após o seu suposto regresso de Coimbra. Nesse momento, ele teria frequentado a corte. Dessa presença e sobre outras características de Camões, o manuscrito *Anedotas portuguesas e memórias biográficas da corte quinhentista*, datado do século XVI ou XVII, dá notícia nas anedotas de CIII a CX. Em tal documento,

A imagem de Camões é a de um poeta considerado e apreciado, celebrizado pelas intervenções cortesãs (*Perdigão perdeu a pena*, p. ex.), pelo humor e a-propósito dos seus ditos, pela graça e pelo chiste das composições, todas elas em redondilha, ainda na medida velha, isto é, filtradas pelo gosto cortesão comum, desinteressado das novidades literárias que desde a década de 30, pelo menos, tinham sido introduzidas na cultura portuguesa (MATOS, 2011, p. 83).

O Camões cortesão é o poeta dos jogos poéticos no salão, cultivando a redondilha e, muitas vezes, glosando versos da antiga lírica popular ibérica. Note-se bem que não se está aqui diante do “Camões” que “seria clássico mesmo sem que existisse o Classicismo” de Moisés (2013a, p. 74), mas de um poeta que “goza de popularidade não tanto pela qualidade da sua obra, mas pelo dito apropriado e imprevisto [...], pela forma irónica com que se agarra as ocasiões e as transforma repentinamente em facécia” (MATOS, 2011, p. 83), ou seja, pelo seu “estro repentista”, como definiu Braga (1907, p. 248). Aliás, para além da idealização da historiografia tradicional que define o Quinhentismo como Classicismo, os jogos poéticos em torno dos moldes tradicionais eram comuns no período:

Na anedota CIV, encontramos mesmo um retrato de Camões: “Foi nas feições do corpo alto de estatura, largo de espáduas, de cabelo ruivo, no rosto sardo, e torto de olhos; era de entendimento agudo, do juízo claro e raro engenho, na humanidade visto, na ciência versado, nas armas destro, no ânimo valente; concorreram com ele muitos homens de habilidades os quais ora em casa de um, ora de outro passavam

alegremente a vida em disputas curiosas, ditos galantes, e deleitosa conversação; os poetas davam-se motes, e grossavam-nos de repente; os que o não eram julgavam de melhor composição”. É esta a imagem que as anedotas veiculam e em função da qual goza do privilégio de figurar nesta recolha (MATOS, 2011, p. 84).

O trecho das *Anedotas* citado por Matos (2011) não só apresenta o retrato físico, cognitivo e comportamental do bardo português, como também um circuito poético que revela uma tradição oral culta segundo os dizeres de Frenk (2006c). Essa tradição oral culta perfaz uma poesia composta em performance, uma vez que um poeta desafiaria a outro através do pedido de glosas sobre determinado mote, não sendo possível precisar quais das glosas a motes alheios, que pretendo abordar na próxima seção do capítulo, foram produzidas no improvisado. Todavia, confiando no testemunho das *Anedotas*, posso afirmar que houve um circuito repentista no Quinhentismo português, afeito ao jogo e à competição poética.

A imagem de Camões, construída pelo discurso biográfico, apontará para noção de “poeta maldito”. No perfil biográfico concebido por Matos (2011), o poeta aparece descrito da seguinte forma:

Verificamos que Camões vivia uma boémia despreocupada e desregrada, frequentando tabernas e privando com prostitutas, cultivando uma personalidade de valentão, estroina, amigo de rixas, e de estúrdia que raiava a pequena delinquência. Na noite da procissão do Corpo de Deus, segundo a Carta de perdão, envolveu-se numa briga donde saiu ferido Gonçalo Borges (já aludido na 2ª carta de Lisboa), arrieiro do rei, que se queixou de Camões. Este foi preso no tronco da cidade e libertado em março pela mencionada carta régia de perdão (MATOS, 2011, p. 85).

A imagem de Camões é a do sujeito desregrado, beirando a delinquência. O seu temperamento intempestivo levá-lo-á, inclusive, a entrar em combate durante uma procissão, o que lhe rende uma de suas prisões. Dessa forma, o modo de vida doidivas acarretou-lhe diversas desditas.

Acerca do poeta, vai se construindo, ao longo da história, situações povoadas de um imaginário mítico. Dessas situações, uma das mais emblemática é a do naufrágio que teria ocorrido, segundo Jordão Freitas (1915) a partir de uma carta de suposta autoria de Leonel de Sousa no Arquivo Nacional da Torre do Tombo: “ocorrera nos fins de 1558 ou princípios de 1559” (FREITAS, 1915, p. 5). Matos (2011) faz a descrição do ocorrido a partir do testemunho de Diogo Couto.

Mariz fala na “enchente de bens que lá [em Macau] granjeou” e S. Faria diz que “vinha rico”; porém, no regresso, sofreu um terrível naufrágio: “vindo de lá (conta D. do Couto) se foi perder na costa de Sião, [“na costa de Camboja, na foz do rio Mecon”, diz S. de Faria] onde se salvaram todos despidos e o Camões por dita

escapou com as suas *Lusíadas* como ele diz nelas e ali se afogou ãa moça china que trazia muito formosa com que vinha embarcado e muito obrigado; e em terra fez sonetos à sua morte, em que entrou aquele que diz *Alma minha gentil que te partiste* [...] Ali fez também aquela grave canção que começa *Sobre os rios que vão* [...] O que tudo anda impresso no livro dos seus sonetos”. (Diogo do Couto, *Década 8ª*, cap. IX, pp. 469-470) (MATOS, 2011, p. 88).

Camões estava em Macau exercendo a função de “provedor dos defuntos” (FREITAS, 1915, p. 36), onde arrecadara uma fortuna. Como consequência de intriga e da língua daqueles que “*mexericavam* Camões” (FREITAS, 1915, p. 37), é intimado pelo “capitão da náu annual da carreira da China e do Japão” (FREITAS, 1915, p. 36) a retornar a Goa, na Índia. No caminho de retorno, ele teve o famoso naufrágio a que, na citação acima de Matos, se refere Diogo Couto. Nesse episódio, Camões salvava o manuscrito d’*Os lusíadas*, deixando à própria sorte a amada chinesa que trazia consigo na viagem. É, a partir desse naufrágio de feições míticas, que Ria Lemaire (1999) levanta importantes questionamentos acerca de Camões e d’*Os lusíadas*.

Very few historical documents can prove his authorship of the words which have been ascribed to him; the process of symbolical and mythical construction of the national hero is paralleled by a slow and progressive elaboration of a corpus of texts attributed to the national author. We are not even certain about the origins of *The Lusíadas*. Official historiography asserts that the manuscript was written by Camões in the Orient. Generations of students and scholars have repeated the intriguing story of the shipwreck along the coast of Conchinchina, which made the lover Camões lose his beloved Chinese companion who died in the waves but at the same time permitted the poet to rescue the heavy manuscript of the epic by swimming in the hostile sea. Did Camões really write down the poem that early? Or did he still, like epic poets all over the world, compose and memorize it orally? Did he, perhaps, dictate or write it down later and use the shipwreck-intrigue, which transforms his “oral” epic into a written one, to confer more prestige and authority to the text? Or, did he bring from the Orient a manuscript written by someone else and use the shipwreck-intrigue to hide other realities? We will probably never know, but it is fascinating to ask these questions at the end of the millennium we are living in and in which so many well-established forms of authorship have been put into question and seen more and more, not as biographical realities, but as results of process and strategies of what Michel Foucault has called “the making of an author”, this typical form of myth-making, characteristic of Western, bourgeois scholarship since the seventeenth century⁹⁹ (LEMAIRE, 1999, p. 230).

⁹⁹ Muito poucos documentos históricos podem provar a autoria dos trabalhos que têm sido atribuídos a ele; o processo simbólico e mítico da construção do herói nacional é paralelo a uma lenta e progressiva elaboração de um corpus de textos atribuídos ao autor nacional. Não temos certeza sobre o original de *Os Lusíadas*. A historiografia oficial afirma que o manuscrito foi escrito por Camões no Oriente. Gerações de estudantes e estudiosos têm repetido a intrigante história do naufrágio ao longo da costa da Cochinchina, que fez Camões perder sua acompanhante chinesa, que morreu nas ondas, mas, ao mesmo tempo, permitiu o poeta salvar o pesado manuscrito épico, no mar hostil. Camões escreveu o poema tão cedo? Ou ele, como os poetas épicos ao redor do mundo, o compôs e memorizou e depois o transmitiu oralmente? Ou, ele o ditou mais tarde escreveu e usou o episódio do naufrágio que transforma seu “épico oral” em escrito para conferir mais prestígio e autoridade ao texto? Ou, ainda, ele trouxe do Oriente um manuscrito escrito por outra pessoa e usou o episódio do naufrágio para esconder outras realidades? Nós provavelmente nunca saberemos, mas é fascinante fazer esses questionamentos no final do milênio que estamos vivendo, em que muitas formas bem estabelecidas de autoria têm sido colocadas em questão, vistas cada vez mais e mais, não como biografia real, mas como resultado de

A pesquisadora holandesa afirma que poucos documentos podem comprovar a autoria dos textos que são atribuídos a Camões e que o processo de construção do poeta como herói nacional é acompanhado pela elaboração do *corpus* dos poemas camonianos. Sem nem mesmo haver uma certeza sobre o manuscrito do poema épico português, a historiografia oficial vai usar a *fábula* do naufrágio para afirmar que *Os lusíadas* foram compostos no Oriente. Nesse ponto, surgem os questionamentos de Lemaire (1999): o naufrágio teria feito o poeta escrever mais rápido *Os lusíadas*? Ele teria composto oralmente o poema e depois ele foi transcrito? Ele trouxera o poema, manuscrito composto por outrem, do Oriente e introduziu o episódio do naufrágio para esconder a autoria alheia, apropriando-se do poema? Tais questões, como Lemaire (1999) alerta, provavelmente, nunca serão respondidas. Todavia, é importante fazer essas indagações que questionam a construção da imagem e de um imaginário quase mítico acerca daquele que passou a figurar na historiografia tradicional da literatura como o maior escritor, mesmo com a possibilidade de que parte da sua composição poética tenha se dado na oralidade, em língua portuguesa.

No mesmo artigo, *Camões: a Portuguese renaissance poet in Brazilian popular literature*¹⁰⁰, a pesquisadora contrapõe à imagem de Camões em Portugal aquela que se dá a partir dos folhetos de cordel do Nordeste brasileiro. Segundo Lemaire (1999),

As to the pseudo-biographical use of the real-life author Camões, the Brazilian *folhetos* offer a fascinating range of reworking of elements of the biography of the real-life author Camões, as well as of the mythical poet Portuguese elites have constructed in the centuries after his death. Titles with his name in them tend to belong to three types, or subgenres, of this pamphlet literature: rogue or astuteness stories, the riddle contest, and the marvelous tale. All can be classified within the genre of adventure story. They also have in common that they belong to the type of the *folhetos de encontro* (contests or duels) and that Camões is the winner of all he conflicts told by the *folhetos* in which he appears¹⁰¹ (LEMAIRE, 1999, p. 234).

Assim, as pseudobiografias de Camões no cordel retomam elementos que fariam parte da sua suposta biografia consubstanciada no imaginário português. Essa exploração

processos e estratégias de que Michel Foucault tem chamado de “a construção do autor”, essa típica construção mítica, característica ocidental, da erudição burguesa desde o século XVII.

¹⁰⁰ *Camões: um poeta renascentista português na literatura popular brasileira.*

¹⁰¹ Quanto à utilização pseudobiográfica da vida real do autor Camões, os folhetos brasileiros oferecem uma fascinante gama de remanejos de elementos biográficos da vida de Camões, bem como do mítico poeta construído pelas elites portuguesas séculos depois de sua morte. Títulos com seu nome tendem a pertencer a três tipos ou subgêneros dessa literatura de cordel: histórias de trapaça e astúcia, adivinhações e contos maravilhosos. Todos esses títulos podem ser classificados no gênero de histórias de aventura. Eles também têm em comum pertencerem ao tipo de folhetos de encontro (desafios ou duelos) e que Camões é o vencedor de todos os conflitos nos folhetos em que aparece.

pseudobiográfica de Camões se dá através de três tipos de subgêneros do gênero história de aventuras: histórias de trapaça e astúcias, as adivinhações e o conto maravilhoso. Nessas, o poeta aparece como o vagabundo astuto que vence os desafios e os duelo. Aliás, tal representação de Camões está próxima ao que se sabe sobre ele.

The fact that three subgenres of the adventure story feature the poet as their protagonist calls to mind his life full of adventures and misfortunes in the Orient. The heroes of the *folhetos* are vagabond, as Camões himself was for so many years. They are poor and wander from one place to another, always trying to earn some money to survive. They do not even have a birth certificate, and that is exactly what is also missing in Camões's biography¹⁰² (LEMAIRE, 1999, p. 240)

Como afirma a pesquisadora, os folhetos de aventura sobre Camões chamam a atenção para a sua vida de infortúnios no Oriente. Ademais, há uma similitude entre os heróis dos folhetos e aquele que teria sido o Camões real, eram vagabundos, pobres, errantes de lugar a lugar à procura de dinheiro para a sua subsistência e de procedência era incerta; sem registro de nascimento, o lugar e a data de seu nascimento são desconhecidos.

Apesar da semelhança entre a suposta vida de Camões e os heróis dos folhetos, há uma contraposição entre o imaginário português, calcado no Romantismo, e o imaginário do cordel brasileiro acerca do poeta. Segundo a autora,

The relationship with the romantic myth is more complicated. Love for princesses and queens is a common theme in the Portuguese myth and in the *folhetos*, but unlike Portuguese tradition, which created the tragedy of his always unhappy, impossible loves for inaccessible ladies, the Brazilian Camões is an amusing, successful, and happy lover, in secret love affairs with queens and princesses as well as in open rivalry with powerful kings. Unlike the Portuguese Camões, he is not a loser but a winner. This is also the main difference between the Portuguese poet-adventurer-wanderer-vagabond who lived and died in poverty and his Brazilian counterpart who will, finally, be decorated, rich, a lawyer or judge, the husband of a princess or a queen¹⁰³ (LEMAIRE, 1999, p. 240).

¹⁰² O fato de que três subgêneros das histórias de aventuras apresentam o poeta como seu protagonista chama a atenção para sua vida cheia de aventuras e infortúnios no Oriente. Os heróis dos folhetos são vagabundos, como Camões foi por muitos anos. Eles são pobres e vagueiam de um lugar a outro, sempre tentando ganhar dinheiro para sobreviver. Não têm sequer uma certidão de nascimento, e é o que exatamente o que também está em falta na biografia de Camões.

¹⁰³ A relação com o mito romântico é mais complicada. Amor por princesas e rainhas é um tema comum no mito português e nos folhetos, mas ao contrário da tradição portuguesa, que criou a tragédia de seus sempre infelizes amores impossíveis por mulheres inacessíveis, o Camões brasileiro é um amante divertido, bem sucedido e feliz, em casos de amor secretos com rainhas e princesas bem como aberta rivalidade com poderosos reis. Ao contrário do Camões português, ele não é um perdedor, mas um vencedor. Esse é também a principal diferença entre o português poeta-aventureiro-viajante-vagabundo-português que viveu e morreu na pobreza e sua contraparte brasileira que irá, finalmente, ser condecorado, rico, um advogado ou um juiz, marido de uma princesa ou rainha.

De acordo com o excerto de Lemaire (1999), no imaginário português, Camões aparece como o poeta aventureiro, viajante e vagabundo que viveu e morreu na pobreza, ou seja, a imagem de *perdedor*, que sistematiza, como já afirmado e reafirmado, a própria história da nação lusitana após a perda de domínio político na União Ibérica. Em contrapartida, no imaginário presente nos folhetos brasileiros, ele é condecorado, rico, advogado ou juiz, marido de princesa ou rainha, encarnando a perspectiva imagética da figura do *vencedor*. Mas qual desses imaginários corresponde o mais próximo ao Camões real?

Lemaire (1999), além dessa, acrescenta outras perguntas:

But, was the real-life poet Camões really the type of poet traditional scholarship wants us to admire? Or do the Brazilian popular poets, who once again appropriated the figure of Camões to make him fit into the imaginary world of their oral traditions, offer us new ways and insights that will help us transform the painful process of the deconstruction of Portugal's national hero into a new and fascinating vision of a puzzling author, of a world to which traditional scholarship has blocked the entry?¹⁰⁴ (LEMAIRE, 1999, p. 241)

As perguntas de Lemaire (1999) são interessantes por contribuírem para uma revisão da imagem de Camões e do imaginário acerca de sua figura. Nesta seção, procurei delinear um pouco da figura do poeta. Como este trabalho não é uma tese camoniana, considero que os dados levantados são suficientes para se ter uma ideia acerca da mitificação e das zonas de sombra sobre sua existência. Por isso, seguindo adiante, passo para a abordagem de um *corpus* de poemas do autor.

3.3 O LEITOR QUE OUVI VERSOS E DEIXA O POETA CANTAR: CAMÕES ABRAÇA A LÍRICA POPULAR E DECLAMA NOS SERÕES

Nesta seção, volto-me para a poética de Camões em uma perspectiva que procura *ouvir* os versos que podem ter sido outrora proferidos pelos lábios do bardo português. Com o intuito de delimitar o escopo de *escuta* e análise, escolhi trabalhar com os poemas da primeira parte das *Rimas* que são descritos como *voltas* ou *glosas a motes alheios*, segundo as rubricas presentes na *Obra completa* editada pela Nova Aguilar. Desses poemas, detive-me naqueles produzidos em língua portuguesa, excluindo os que se encontram em idioma castelhano.

¹⁰⁴ Mas, foi o poeta português Camões realmente o tipo de poeta que a erudição tradicional quer que admiremos? Ou os poetas populares brasileiros, que mais uma vez se apropriaram da figura de Camões para fazê-lo caber no mundo imaginário de suas tradições orais, nos oferecem novas formas e ideias que nos ajudam a transformar o doloroso processo de desconstrução do herói nacional de Portugal numa nova e fascinante visão de um autor intrigante, de um mundo de que a erudição tradicional bloqueou a entrada?

O processo proposto de *ouvir versos* tradicionais nas glosas e voltas a mote alheio inclui reconhecer os elementos estruturais dos cantares da antiga lírica ibérica nas estrofes camonianas. Para isso considero importante lançar um olhar para os tipos, segundo a classificação de Frenk (2006b), de glosas da lírica popular em Camões. Como a pesquisadora se utiliza de componentes estruturais e conteudísticos, delimito critérios que se voltam para a estrutura dos versos. Nesse sentido, a glosa como versão ampliada do cantar inicial por desdobramento ocorre quando se intercalam dois ou mais versos do mote com os novos em uma mesma estrofe do poema, enquanto a glosa por desenvolvimento se dá por meio da recorrência de elementos paralelísticos, podendo repetir versos tais quais se encontram no mote. Por seu turno, a glosa como entidade à parte, como complemento do estribilho, parafraseia os versos do mote, permanecendo ou não um verso da cabeça como último da glosa, enquanto a explicativa só mantém os versos do cantar inicial como versos finais das estrofes. Diante disso, é possível classificar, de maneira arbitrária, os poemas do *corpus* nos tipos de glosas de Frenk (2006b), conforme o quadro abaixo.

Quadro 11 - Tipos de glosas em Camões a partir de Frenk (2006b)

Tipos de glosas		Poemas de Camões
III. Glosa como versão ampliada do cantar inicial	1) Desdobramento (<i>despliegue</i>)	c) Total
		d) parcial
	2) Desenvolvimento (<i>desarrollo</i>)	1 - <i>A dor que minha alma sente</i> 8 - <i>Campos bem-aventurados</i> 9 - <i>Caterina bem promete</i> 10 - <i>Coifa de beirame</i> 36 - <i>Menina dos olhos verdes</i> 37 - <i>Menina fermosa</i> 41 - <i>Muito sou meu inimigo</i> 66 - <i>Se me desta terra for</i> 67 - <i>Se me levam águas</i> 79 - <i>Tende-me mão nele</i> 82 - <i>Trabalhos descansariam</i> 83 - <i>Triste vida se me ordena</i> 84 - <i>Trocai o cuidado</i> 87 - <i>Vede bem se nos meus dias</i> 88 - <i>Vejo-a na alma pintada</i> 90 - <i>Verdes são as hortas</i> 94 - <i>Vós, Senhora, tudo tendes</i> 95 - <i>Vosso bem-querer, Senhora?...</i>
IV. Glosa como entidade aparte	1) Complemento do estribilho	c) glosa continuadora
		d) diálogo entre mote e glosa
	2) Glosa explicativa	2 - <i>Amores de ã casa</i> 19 - <i>De pequena tomei amor</i> 32 - <i>Mas porém a que cuidados?</i> 33 - <i>Mas porém a que cuidados?</i> 34 - <i>Mas porém a que cuidados?</i> 40 - <i>Minha alma, lembrai-vos dela</i> 49 - <i>Pequenos contentamentos</i> 69 - <i>Sem ventura é por demais</i> 70 - <i>Sem vós, [e] com meu cuidado</i> 71 - <i>Sem vós, [e] com meu cuidado</i> 85 - <i>Tudo pode ãa afeição</i>

Fonte: elaborado pelo autor a partir de Frenk (2006b).

O quadro aponta dados que permitem pensar o movimento camoniano de apropriação da lírica tradicional e popular ibérica. Em termos quantitativos, dezoito poemas são glosas como versão ampliada do cantar inicial por desenvolvimento, três constituem-se como entidades aparte como complemento do mote através de glosas continuadoras e onze como glosas explicativas. Note-se, portanto, que há uma preponderância de um estreitar-se do fazer poético de Camões com os motes, que podem ser advindos da lírica tradicional: a maioria dos poemas do *corpus* amplia os motes os desenvolvendo.

Lembro, como salvaguarda, que esta tese não é camoniana e que as conclusões aqui manifestas dizem respeito a um *corpus* limitado, sendo arriscado absolutizá-los a toda a produção de Camões. No entanto, mesmo com a ressalva, é possível lançar um olhar sobre

sua poética, ou seja, para além dos sonetos, Camões também produziu versos e formas tradicionais, havendo a possibilidade de ter cultivado o “estro repentista” que lhe atribui Braga (1907, p. 248).

Convido o leitor a percorrer alguns poemas do *corpus* como forma de identificar o processo de apropriação do mote nos versos do poeta quinhentista português. Para iniciar o percurso, proponho a leitura de um vilancete que exemplifica de maneira clara a glosa como ampliação do mote por desenvolvimento. Trata-se da redondilha 87, *Vede bem se nos meus dias*, que cito em duas colunas para deixar mais visível a recriação do mote nas glosas.

Mote¹⁰⁵

Vede bem nos meus dias
Os desgostos vi sobejos,
Pois tenho medo a desejos
E quero mal a alegrias.

Glosa

Se desejos fui eu ter,
Serviram de atormentar-me;
Se algum bem pode alegrar-me,
Quis-me antes entristecer.

Passei anos, passei dias
Em desgostos tão sobejos,
Que, só por não ter desejos,
Perderei mil alegrias (CAMÕES, 2008, pp. 514-515).

Na primeira estrofe, o primeiro verso da primeira glosa (“Se **desejos** fui eu **ter**”) retoma o terceiro verso do mote (“Pois **tenho** medo a **desejos**”) através do vocábulo “desejos” e da repetição de uma forma verbal de “ter” (“tenho” no verso do mote e “ter” no verso da glosa). Com isso, mantém o eixo temático em “ter desejos”: enquanto, no mote, há o medo em tê-los, na glosa há a possibilidade da sua existência. Todavia, em ambas as perspectivas, os desejos levam ao sofrimento (“[os desejos] serviram de atormentar-me”).

Enquanto, na primeira estrofe, há somente uma referência ao mote, na segunda, abundam os elementos paralelísticos, em um movimento de reconstrução/transformação do estribilho. O verso “Vede bem nos meus **dias**” torna-se “Passei anos, passei **dias**”, em que não só há a repetição de “dias” como também ocorre uma intensificação da passagem de tempo, denotando a continuidade dos “desgostos” “sobejos” (elementos paralelísticos nos versos “Os **desgostos** vi **sobejos**”, do mote, e “Em **desgostos** tão **sobejos**”, segunda estrofe). A partir desse ponto, nos versos 3 e 4 da glosa, há uma mudança no sentido, acompanhada da manutenção de vocábulos em uma mesma posição; permanecem os elementos paralelísticos (“desejos”, versos 3 do mote e glosa: “Pois tenho medo a **desejos**” e “Que, só por ter

¹⁰⁵ Nas citações dos motes e glosas, assim como procedi com as cantigas, tomei a liberdade de não seguir as sugestões de formatação da ABNT.

desejos,”; e “alegrias”, versos 4: “E quero mal a **alegrias**.” e “Perderei mil **alegrias**”), mas se altera o significado. Se, por um lado, no mote, o sujeito lírico afirma temer os desejos e querer mal a alegria, por outro, na glosa, ele diz que, pelo fato de não desejar, perderá a possibilidade de gozar de alegrias, concebendo, na nova perspectiva, que os desejos podem levar à felicidade. Ainda, no campo das apropriações formais, ao proceder à escuta do poema, é perceptível a identificação sonora entre a dupla mal (mote)/mil (glosa), em que há a mudança do fonema vocálico /a/ por /i/ e manutenção dos sons consonantais /m/ e /l/. Esses vocábulos aparecem na mesma posição nos dois versos, ou seja, como quarta sílaba poética de cada um deles. Ainda, no campo das apropriações formais, observa-se que, enquanto a primeira estrofe, apesar de manter a mesma distribuição de rimas (interpoladas – CC, e emparelhadas – DD), as rimas são diferentes das do mote, o que é diferente da segunda, em que o esquema rímico é igual ao do mote: ABBA. Nesse sentido, é importante notar que é justamente na segunda estrofe que se opera uma reconstrução do mote.

Como se percebe, o caminho camoniano passa, nas glosas como versão ampliada por desenvolvimento, pela recorrência a elementos do cantar inicial, em um processo de recriação. Para elucidar a perspectiva, apresento outro vilancete (*Menina dos olhos verdes* – redondilha 36) em que se desdobram os versos do mote na glosa.

Mote

Menina dos olhos verdes,
Por que me não vedes?

Glosa

Eles verdes são,
E têm por usança
Na cor esperança
E nas obras, não.
Vossa condição
Não é de olhos verdes,
Porque me não vedes.

Isenção a molhos
Que eles dizem terdes,
Não são de olhos verdes,
Nem de verdes olhos.
Sirvo de geolhos,
E vós não me credes,
Porque me não vedes?

Haviam de ver,
Por que possa vê-los,
Que uns olhos tão belos
Não se hão de esconder.
Mas fazeis-me crer
Que já não são verdes,
Porque me não vedes.

Verdes não o são
 No que alcanço deles;
 Verdes são aqueles
 Que esperança dão.
 Se na condição
 Está serem verdes,
 Por que me não vedes?
 (CAMÕES, 2008, pp. 469-470).

O mote apresenta elementos que serão desenvolvidos por Camões nas glosas: os olhos verdes e o não ser visto pela menina; há o jogo poético **verdes-ver** no cantar inicial que será explorado ao longo das estrofes. Já no primeiro verso da glosa, o sujeito lírico afirma *Eles são verdes*, referência ao primeiro verso do mote: *Menina dos olhos verdes*. A partir disso, os questionamentos feitos à amada constroem-se a com base na simbologia da cor verde: signo de esperança, em contraste com o fato de ela não o ver/querer. O final da estrofe carrega a inversão de sentidos, pois a menina *Não é de olhos verdes*, em contraposição à condição anunciada no verso do mote (*Menina dos olhos verdes*), porque não vê/não ama o enunciador. Nesse ponto, há uma transformação de perspectiva; aquilo que era uma interrogação no segundo verso do estribilho (*Por que me não vedes?*) passa a ser uma afirmação (*Porque me não vedes.*). Ora, a menina não pode possuir os olhos verdes, uma vez que não ama o sujeito, o que significa que ela lhe tira as esperanças.

A transformação do primeiro verso do mote continua na segunda glosa. A *menina dos olhos verdes* é aquela que não apresenta os olhos esverdeados (*Não são de olhos verdes*) nem olhos que alimentam a esperança, pois, mesmo a servindo de joelhos, ela não acredita no amado (*E vós não me credes*), que volta a utilizar o segundo verso do estribilho na forma interrogativa: *Por que me não vedes?*

A terceira glosa intensifica o jogo verdes/ver. Assim, os versos iniciais terminam com formas diferentes do verbo ver: *Haviam de ver/Por que possa vê-los*. Intensificado o jogo poético, os versos finais voltam a negar a característica cor dos olhos da mulher (*Que já não são verdes*), arrematando o verso final do estribilho, novamente, na forma afirmativa (*Porque me não vedes*).

A última estrofe continua a associação simbólica entre verde e esperança. Nos quatro primeiros versos, o entendimento é de que os olhos *verdes não o são*, porque *verdes são aqueles/ que esperança dão*. Por fim, é retomada e ampliada a pergunta do mote: *Se na condição/ Está serem verdes,/ Por que me não vedes?*

Pelos dados acima expostos, a reelaboração do mote nas glosas fica evidente. Ademais, é recorrente, nas estrofes do poeta, o paralelismo “verdes” no final dos versos 6, primeira estrofe, 6, terceira estrofe, e 6, quarta estrofe, e o “olhos verdes” nos versos 6, primeira estrofe, e 3, segunda estrofe. Tal repetição aponta para a apropriação dos elementos do cantar inicial por um Camões em uma possível performance poética nos salões ao longo do vasto território do Império Português por onde se pôs em movência, não só geográfica como também poética.

Outro tipo de tratamento ocorre nas glosas como entidade à parte e complemento do estribilho. Nesse sentido, convido o leitor deste trabalho a examinar a redondilha 62: *Se a alma ver-se não pode*.

Mote

Se alma ver-se não pode
Onde pensamentos ferem,
Que farei para me crerem?

Glosa

N' alma ãa só ferida
Faz na vida mil sinais;
Tanto se descobre mais
Quanto é mais escondida.
Se esta dor tão conhecida
Me não vêem, porque não querem,
Que farei para me crerem?

Se se pudesse bem ver
Quanto calo e quanto sento,
De[s]pois de tanto tormento
Cuidaria alegre ser.
Mas, se não me querem crer
Olhos que tão mal me ferem,
Que farei para me crerem? (CAMÕES
pp. 487-488).

Ao contrario dos dois poemas anteriores, em que estão presentes mais de um paralelismo, aqui se encontra somente um: *Os olhos que tão mal me ferem* (verso 6, estrofe 2) com *Onde pensamentos ferem* (verso 3 do mote). No entanto, há dois versos que trazem elementos vocabulares presentes no mote. O primeiro caso encontra-se na abertura da primeira glosa: *N' alma ãa só ferida*. Aqui, os vocábulos *alma* e *ferida* fazem menção a *alma* e *ferem*, presentes, respectivamente, nos versos 1 e 2 do cantar inicial. A segunda ocorrência está no verso *Mas, se não me querem crer* (verso 5, estrofe 2), referência direta ao último verso do mote: *Que farei para me crerem?* Isso denota todo o esforço do sujeito lírico para que os outros creiam na sua alma ferida pelos pensamentos. Ainda, no campo estrutural, mantém-se o último verso da composição-tema como *refrão* final nas duas glosas.

Por fim, quanto ao tipo de glosas em Camões a partir de Frenk (2006b), há poemas em que somente ocorre a repetição dos versos do mote como finais das glosas. Exemplo disso é a redondilha 70, *Sem voz, [e] com meu cuidado*.

Mote	Glosa
Sem vós, [e] com meu cuidado... Olhai com quem – e sem quem!	Vendo Amor que, com vos ver, Mais levemente sofria Os males que me fazia, Não me pôde isto sofrer; Conjurou-se com meu Fado, Um novo mal me ordenou; Ambos me levam forçado Não sei onde, pois que vou Sem vós, e com meu cuidado.
	Não sei qual é mais estranho Destes dous males que sigo: Se não vos ver, se comigo Levar imigo tamanho. O que fica e o que vem, Um me mata, outro desejo; Com tal mal e sem tal bem, Em tais extremos me vejo. Olhai com quem – e sem quem! (CAMÕES, 2008, p. 492).

No poema acima, as glosas explicam o mote, utilizando-o apenas como *refrão*. O primeiro verso da composição inicial serve como final da primeira glosa, enquanto o segundo encerra a segunda, não se recorrendo a paráfrases e a paralelismos.

A perspectiva acima aponta para a relação de Camões com a lírica tradicional no desenvolvimento de seus cantares através das suas glosas. Aliás, de acordo com Bernardes (2011, p. 580), essa “poesia tradicional assume uma importância incontornável no âmbito da obra” camoniana. Para esse autor, a poesia tradicional no poeta português pode ser dividida nos seguintes quatro grupos:

- tópicos de circunstância: o tema aproxima da “poesia cortesanesca” e é inspirado “por incidentes pontuais ou situações insólitas, próprias do convívio palaciano” (BERNARDES, 2011, p. 580);
- desconcertos do mundo: o tema trata das incongruências (desconcertos) que existem no mundo e que são concertadas/ postas no devido arranjo no discurso poético;

- desengano: o tema liga-se à reversão de “estigmas negativos que as amadas lançam” ao sujeito poético, mas também apresenta “varias versões na poesia tradicional: uma de raízes medievais [...], identificável com a autoinimizade [...] e outras de ressaibos clássicos, onde prepondera a vertente existencial” (BERNARDES, 2011, p. 581); refere-se, também, ao desencanto com a vida; e
- amor: o tema é abundante, tratando de diversos aspectos da relação amorosa, inclusive na “denúncia da sua subversão através da mentira da amada ou da sua secundarização em face de interesses materiais” (BERNARDES, 2011, p. 581).

Os grupos temáticos referidos podem ser delimitados no interior do *corpus* de análise. O quadro abaixo apresenta uma possível divisão das redondilhas com motes alheios da primeira parte das *Rimas*, bem como acompanha o índice de ocorrência percentual de cada tema.

Quadro 12 - Poemas do corpus e grupos temáticos na poesia tradicional de Camões

Tema	Poemas do <i>corpus</i>	Número total de poemas no tema
1. Tópicos de circunstância	50 – <i>Perdigão perdeu a pena</i>	1 (3%)
2. Desconcerto do mundo	29 – <i>Há um bem que chega e foge</i>	1 (3%)
3. Desengano	41 – <i>Muito sou meu inimigo</i> 69 – <i>Sem ventura é por demais</i>	2 (6,1%)
4. Amor	1 – <i>A dor que minha alma sente</i> 2 – <i>Amores de ù casada</i> 8 – <i>Campos bem aventurados</i> 9 – <i>Caterina bem promete</i> 10 – <i>Coifa de Beirame</i> 19 – <i>De pequena tomei amor</i> 32 – <i>Mas porém a que cuidados</i> 33 – <i>Mas porém a que cuidados</i> 34 – <i>Mas porém a que cuidados</i> 36 – <i>Menina dos olhos verdes</i> 37 – <i>Menina ferrosa</i> 40 – <i>Minha alma, lembrai-vos dela</i> 49 – <i>Pequenos contentamentos</i> 62 – <i>Se alma ver-se pode</i> 66 – <i>Se me desta terra for</i> 67 – <i>Se me levam águas</i> 70 – <i>Sem vós, [e] com meu cuidado</i> 71 – <i>Sem vós, [e] com meu cuidado</i> 79 – <i>Tende-me mão nele</i> 82 – <i>Trabalhos descansariam</i> 83 – <i>Triste vida se ordena</i> 84 – <i>Trocai o cuidado</i> 85 – <i>Tudo pode ùa afeição</i> 87 – <i>Vede bem se nos meus dias</i> 88 – <i>Vejo-a na alma pintada</i> 90 – <i>Verdes são as hortas</i> 91 – <i>Verdes são os campos</i> 94 – <i>Vós, Senhora, tudo tendes</i> 95 – <i>Vosso bem-querer, senhora?...</i>	29 (87,9%)

Fonte: elaborado pelo autor a partir de Bernardes (2011)

O quadro aponta para a preponderância do tema amoroso (87,9% do *corpus*), enquanto há uma reduzida presença dos tópicos de circunstância (3%), do desconcerto do mundo (3%) e do desengano (6,1%). Aliás, o predomínio da temática do amor lembra a já mencionada observação de Romeralo (1969, p. 55) de que “el tema universal del villancico es el amoroso”. Ademais, os grupos temáticos de Bernardes (2011) podem se confundir, pois pode haver poemas em que tanto tópicos de circunstância, quanto de desconcerto do mundo e desengano desemboquem no drama amoroso. No entanto, mesmo que assim seja, convido o leitor a ler em conjunto um poema de cada grupo temático.

No primeiro grupo, encontra-se o já referido poema, quando tratei da imagem de Camões, *Perdigão perdeu a pena*. Sem repetir todas as informações já abordadas, retomo aquelas que considero mais relevantes. Em primeiro lugar, levando o entendimento de Mendes (1978), o *improviso* teria ocorrido no paço da infanta D. Maria, motivado pela prisão de Jorge da Silva. Este, apaixonado pela princesa, teria invadido a residência principesca, sendo o perdigão que tentou voar mais alto que podia e acabou morrendo depenado. Seguindo tal narrativa, percebe-se que a redondilha satírica tem por fundo o motivo amoroso, uma vez que é o amor que causa a desdita de Silva.

A redondilha 29, *Há um bem que chega e foge*, situa-se no grupo temático do desengano do mundo. Transcrevo o poema nas linhas que seguem.

Mote

Há um bem que chega e foge;
E chama-se este bem tal
Ter bem pera sentir mal.

Glosa

Quem viveu sempre num ser,
Inda que seja em pobreza,
Não viu o bem da riqueza
Nem o mal de empobrecer:
Não ganhou pera perder;
Mas ganhou, com vida igual,
Não ter bem nem sentir mal (CAMÕES,
2008, 466).

No poema, o sujeito lírico aborda, a partir do mote que fala sobre os bens, que podem simbolizar, entre outras coisas, as alegrias da vida, que surgem para em seguida desaparecer, a desdita de não se ter bens materiais e, dessa forma, não ter o que perder. Ele declara que aquele que viveu na pobreza sem conhecer a riqueza não pode empobrecer, ganhando, com isso, a vida, pois não ter bem, não o podendo perder, poupa-o de se sentir mal.

Apesar de não revelar um mundo às avessas, desconcertado, considero-o ligado ao desconcerto do mundo. Isso se deve ao fato de o poema abordar a penúria, talvez a que o

próprio poeta vivia, o que desestrutura a harmonia, uma vez que alguns tem e outros não. Ainda, o próprio desarranjo se revela na incongruência de ganhar para em seguida perder, revelando “os paradoxos da vida cotidiana, que afinal compõem o desconcerto do mundo” (AZEVEDO FILHO, 1995, p. 166).

O grupo temático do desengano é bem representado pela redondilha 41, *Muito sou meu inimigo*:

Mote

Muito sou meu inimigo,
Pois que não tiro de mi[m]
Cuidados com que na[s]ci,
Que põem a vida em perigo.
Oxalá que fora assi[m]!

Glosa

Viver eu, sendo mortal,
De cuidados rodeado,
Parece meu natural;
Que a peçonha não faz mal
A quem foi nela criado.
Tanto sou meu inimigo
Que, por não tirar de mi[m]
Cuidados com que na[s]ci,
Porei a vida em perigo.
Oxalá que fora assi[m]!

Tanto vim a acre[s]centar
Cuidados, que nunca amansam,
Enquanto a vida durar,
Que canso já de cuidar
Como cuidados não cansam.
Se estes cuidados que digo
Dessem fim a mi[m] e a si,
Fariam pazes comigo;
Que pôr a vida em perigo,
O bom fora para mi[m] (CAMÕES, 2008, p. 473).

O poema inicia afirmando que, para o ser humano, é natural viver rodeado de cuidados, uma vez que a maldade (peçonha) não faz mal a quem foi nela criado. No entanto, o sujeito lírico declara-se inimigo de si por colocar sua vida em perigo.

Na segunda estrofe, o sujeito camoniano diz que se rodeia de cuidados. Esses poderiam acabar com ele e com o outro (seria esse outro a amada?), assim reconciliando-se com eles. Por fim, há a conclusão de que pôr a vida em perigo seria algo que lhe agradaria.

Mesmo que não apareça a procura por eliminar os estigmas negativos perante a amada, é possível compreender a composição no campo do desengano. Ao examinar o poema, ficam claros a autoinimizade e o desencanto pela vida: o sujeito deseja o perigo, mas cuida de não se expor a ele.

No quarto grupo temático, encontram-se 29 poemas do corpus. Entre eles, está o poema que glosa o mote “Coifa de beirame/ namorou Joane”. Como já o abordei quando tratei da presença da lírica popular na poesia culta renascentista, retomo algumas observações capitais sobre o poema.

O mote, como visto anteriormente, foi glosado tanto por Camões quanto por Caminha. Em ambos, aparece a questão dos interesses materiais sobrepostos ao amor (BERNARDES, 2011): Joane possui mais interesse pela touca do que pela mulher. Todavia, na versão do poeta de *Os lusíadas*, ao contrário das glosas do seu contemporâneo, a mulher é ativa, tomando iniciativa com o intuito de realizar seus desejos eróticos.

Neste processo que chamei de escuta dos versos camonianos, além da classificação das glosas a partir dos motes (FRENK, 2006b) e dos grupos temáticos na poesia tradicional de Camões (BERNARDES, 2011), é importante realizar um possível enquadramento das redondilhas a partir motes alheios nos temas e subtemas delineados por Romeralo (1969) acerca dos *villancicos*. Em tal perspectiva, apresento abaixo o quadro com os poemas do *corpus*, distribuídos nas categorias temáticas propostas pelo pesquisador espanhol.

Quadro 13 - Camões e os temas dos villancicos

Tema	Poemas de Camões no tema	Subtema	Poemas de Camões no subtema
A. Sobre a menina/mulher	36 – <i>Menina dos olhos verdes</i> 37 – <i>Menina Formosa</i> 62 – <i>Se alma ver-se pode</i> 90 – <i>Verdes são as hortas</i> 91 – <i>Verdes são os campos</i> 94 – <i>Vós, Senhora, tudo tendes</i>	1. A moreninha	
		2. O jogo do olhar	36 – <i>Menina dos olhos verdes</i> 62 – <i>Se alma ver-se pode</i> 90 – <i>Verdes são as hortas</i> 91 – <i>Verdes são os campos</i> 94 – <i>Vós, Senhora, tudo tendes</i>
		3. Os cabelos	
B. Sobre o encontro amoroso	9 – <i>Caterina bem promete</i>	1. A espera	9 – <i>Caterina bem promete</i>
		2. O amanhecer	
		3. A ida à fonte ou a lavar no rio	
		4. Os banhos de amor	
		5. A romaria como ocasião de encontro	
C. Dores de amor	1 – <i>A dor que minha alma sente</i> 2 – <i>Amores de ã casada</i> 8 – <i>Campos bem aventurados</i> 9 – <i>Caterina bem promete</i> 10 – <i>Coifa de Beirame</i> 32 – <i>Mas porém a que cuidados</i> 33 – <i>Mas porém a que cuidados</i> 34 – <i>Mas porém a que cuidados</i> 36 – <i>Menina dos olhos verdes</i> 40 – <i>Minha alma, lembrai-vos dela</i> 49 – <i>Pequenos contentamentos</i> 66 – <i>Se me desta terra for</i> 67 – <i>Se me levam águas</i> 70 – <i>Sem vós, [e] com meu cuidado</i> 71 – <i>Sem vós, [e] com meu cuidado</i> 79 – <i>Tende-me mão nele</i> 82 – <i>Trabalhos descansariam</i> 83 – <i>Triste vida se ordena</i> 84 – <i>Trocai o cuidado</i> 85 – <i>Tudo pode ã afeição</i> 87 – <i>Vede bem se nos meus dias</i> 88 – <i>Vejo-a na alma pintada</i> 95 – <i>Vosso bem-querer, senhora?...</i>	1. A insônia	
		2. A ausência	1 – <i>A dor que minha alma sente</i> 66 – <i>Se me desta terra for</i> 67 – <i>Se me levam águas</i> 70 – <i>Sem vós, [e] com meu cuidado</i> 71 – <i>Sem vós, [e] com meu cuidado</i> 88 – <i>Vejo-a na alma pintada</i>
		3. O esquecimento e a infidelidade/ a impossibilidade de esquecer o amor	9 – <i>Caterina bem promete</i> 79 – <i>Tende-me mão nele</i> 83 – <i>Triste vida se ordena</i> 84 – <i>Trocai o cuidado</i>
		4. As dores de amor e o mar	67 – <i>Se me levam águas</i>
		5. A malcasada	
D. Desenfado e protesto	19 – <i>De pequena tomei amor</i>	1. A menina precoce	19 – <i>De pequena tomei amor</i>
		2. Collige, virgo, rosas	
		3. A vigilância	
		4. A menina que não quer ser freira	
E. As festas do amor		1. As festas de São João	
		2. As festas de maio	

Fonte: elaborado pelo autor a partir de Romeralo (1969, pp. 56-84) e Camões (2008).

O quadro apresenta dados importantes. O primeiro deles é a utilização de quatro dos cinco temas próprios dos *villancicos*, enquadrando seis poemas sobre a mulher, um sobre o

encontro amoroso, vinte e três sobre as dores de amor e um de desenfado e protesto. O segundo é a manutenção de somente seis subtemas dos dezenove elencados por Romeralo (1969), destacadamente para a ausência daquele que trata da moreninha, considerado pelo pesquisador como um dos temas mais frequentes e que desvela o ideal popular de beleza. O terceiro aponta para o não enquadramento de 13 poemas do tema dores de amor em nenhum dos cinco subtemas. O que esses três dados podem exprimir acerca da produção camoniana com base em motes alheios? No meu entender, Camões utiliza-se dos temas mais gerais da lírica popular e tradicional, representada pelos *villancicos*, mas o seu não enquadramento nos subtemas também evidencia uma apropriação dos temas populares com uma proposta renovada, o que não significa um abandono da tradição, uma vez que ela é um *perpetuum mobile* (LEMAIRE, 2015, p. 23), perfazendo um movimento dialético entre permanência e transformação.

Considero relevante proceder à leitura de um poema de cada tema. No primeiro caso, o subtema do jogo do olhar abarca o total de poemas enquadrados na temática. Como já explorei a redondilha *Menina dos olhos verdes*, considero interessante voltar-me para outra composição: *Verdes são os campos*.

Mote

Verdes são os campos,
De cor de limão:
Assi[m] são os olhos
Do meu coração.

Glosa

Campo, que te estendes
Com verdura bela;
Ovelhas, que nela
Vosso pasto tendes,
De ervas vos mantendes
Que traz o Verão,
E eu das lembranças
Do meu coração.

Gados que pa[s]ceis,
Co contentamento,
Vosso mantimento
Não o entenderéis:
Isso que comeis
Não são ervas, não:
São graças dos olhos
Do meu coração. (CAMÕES, 2008, p. 517).

Antes de mais nada é preciso alçar o ouvido e escutar o poema a partir do mote em toda a sua musicalidade. Mesmo que haja aqui uma percepção da audição do sujeito do século XXI, muito se pode conceber para além da “estrutura menos elaborada (podem rimar apenas os versos pares)” da estrofe popular de quatro versos que “recebe o nome de quadra, ou, no

diminutivo [ou pejorativo?], quadrinha (GOLDSTEIN, 2004, p. 40). Há um esquema rítmico nas redondilhas menores que alternam o 1-3-5 e 2-5. Peço que o leitor procure auscultar os versos pronunciando as sílabas destacadas de forma mais marcada:

1 2 3 4 5
Ver/des/ **são**/ os/ **campos**,
 1 2 3 4 5
 De/ **cor** /de/ li/**mão**:
 1 2 3 4 5
 As/si[m]/ **são**/ os/ **olhos**
 1 2 3 4 5
 Do/ **meu**/ co/ra/**ção**.

O mote é carregado de musicalidade, advinda a alternância do esquema rítmico entre os versos ímpares (1-3-5) e pares (2-5). Esse procedimento será adaptado pelo poeta nas glosas. Observe a primeira estrofe dos versos compostos por Camões:

1 2 3 4 5
Cam/po/, **que**/ te es/**tendes**
 1 2 3 4 5
Com/ ver/**du**/ra/ **bela**;
 1 2 3 4 5
 O/**ve**/lhas/, que/ **nela**
 1 2 3 4 5
Vos/so/ **pas**/to/ **tendes**,
 1 2 3 4 5
 De **er**/vas/ **vos**/ man/**tendes**
 1 2 3 4 5
 Que/ **traz**/ o/ Ve/**rão**,
 1 2 3 4 5
 E/ **eu**/ das/ lem/**branças**
 1 2 3 4 5
 Do/ **meu**/ co/ra/**ção**.

Como é perceptível, o intervalo entre os dois esquemas rítmicos não se dá mais em versos ímpares e pares. Enquanto os versos 1, 2, 4 e 5 preservam as sílabas 1, 3 e 5 como as acentuadas ritmicamente, os versos 3, 6, 7 e 8 destacam as sílabas 2 e 5. Tal procedimento, mesmo que modifique a alternância de esquema rítmico, mantém uma musicalidade próxima ao mote glosado, apontando para uma influência da métrica e rítmica tradicionalise populares.

A digressão efetuada a partir dos dados formais do poema, o que não havia sido realizado na abordagem dos outros poemas analisados, justifica-se porque, como alerta Rogério Chociay (1993, p. 14), “escandir sílabas, anotar unidades rítmicas, interpretar arranjos de sonoridades não são [...] atividades que se fecham em si mesmas, mas antes e

essencialmente tarefas se destinam a instrumentalizar análises mais amplas”. Nesse sentido, como já afirmei acima, os dados apontam para uma utilização da rítmica popular e tradicional.

Ainda, no plano do conteúdo, os versos camonianos glosam uma das características femininas mais cantadas nos *villancicos*: os olhos (ROMERALO, 1969). Esses são comparados à natureza, e é necessário que se faça uma leitura oralizante (LEMAIRE, 1992) sobre tal comparação. Essa leitura dispensa classificações como “bucolismo” ou “*locus amoenus*”, pois “pertencem àquela concepção da natureza que é própria da literatura escrita e da retórica em que se baseia” (LEMAIRE, 1992, p. 186). Em tal perspectiva, é preciso lembrar que a natureza já está, plenamente, presente nas cantigas de amigo e sua presença é própria de diversas tradições populares, como o limão atirado à amada (CASCUDO, 1960). Aliás, o limão serve de comparação aos olhos verdes da amada tanto no mote oriundo da lírica tradicional quanto nas glosas de Camões.

No tema do encontro amoroso, o *corpus* apresenta apenas um poema: *Caterina bem promete*. No entanto, mais do que concurso de amantes, as glosas, fieis ao mote, tratam de satirizar a amada que prometera se encontrar com o amante e não cumpriu o acordado.

Mote

Caterina bem promete;
Era má ! Como ela mente!

Glosa

[...]
Jurou-me aquela cadela
De vir pela alma que tinha;
Enganou-me: tem a minha,
Dá-lhe pouco de perdê-la.
A vida gasto após ela,
Porque ma dá, se promete;
Mas tira-ma, quando mente.

[...]
Prometeu-me ontem de vir,
Nunca mais apareceu;
Creio que não prometeu
Senão só por me mentir.
Faz-me enfim chorar e rir:
Rio, quando me promete;
Mas choro, quando me mente (CAMÕES,
2008, p 449).

A primeira estrofe citada liga-se, diretamente, à tradição satírica galego-portuguesa. No recurso ao mal-dizer, haja a presença do vocativo “Caterina” nos primeiros versos das estrofes 1 e 2, aqui não transcritas, é presente a ridicularização *chula* através da comparação

entre a amada e uma cadela. Tal ataque advém, como demonstra a outra estrofe, da promessa não cumprida da mulher de ir ao encontro do parceiro.

É interessante notar que o mesmo mote foi glosado também por Pêro Andrade Caminha, o que denota a movência da voz poética já mencionada anteriormente, que retomarei no fechamento deste capítulo. No entanto, ao contrário de Camões, não há a referência ao concurso amoroso e, ao invés da crítica direta à mentirosa, o tom é de lamento por Caterina não o amar. Dessa forma, como afirmei no item 3.1.1, quando comparei as glosas dos dois poetas ao mote *Coifa de beirame/ Namorou Joane*, Camões parece estar mais ligado à tradição lírica ibérica do que Caminha: os códigos próprios da sátira galego-portuguesa estão presentes nos versos camonianos.

No tema das dores de amor, a ausência é a temática mais abundante. Exemplo de exploração dessa matéria é o poema *Se me levam as águas*.

Mote

Se me levam águas,
Nos olhos as levo.

Glosa

Se de saudade
Morrerei ou não,
Meus olhos dirão
De mi[m] a verdade.
Por eles me atrevo
Alcançar as águas
Que mostrem as mágoas
Que nesta alma levo.

As águas que em vão
Me fazem chorar,
Se elas são do mar
Estas de amar são.
Por elas relevo
Todas minhas mágoas;
Que, se força d'águas
Me leva, eu as levo.

Todas me entristecem,
Todas são salgadas;
Porém as choradas
Doces me parecem.
Correi, doces águas,
Que, se em vós me enlevo,
Não doem as mágoas
Que no peito levo. (CAMÕES, 2008, p
491).

O poema explora a partida do sujeito lírico da terra onde convive com a sua amada. Na primeira estrofe, é abordada a possibilidade de o sujeito lírico morrer de saudade da amada após a sua partida: ele não sabe se morrerá, o que os olhos lhe dirão. Na segunda estrofe, a voz camoniana diz que as águas do mar fazem o apaixonado chorar, mas as lágrimas fazem

com que ele releve todas as mágoas. No entanto, por que o fazem? A resposta é dada na terceira estrofe, quando afirma que tanto as águas do mar quanto as águas dos olhos (lágrimas) o entristecem, todavia as que vêm do chorar são *doces*, pois lembram a amada que ele leva no peito.

Afora a abordagem conteudística, sou levado a perguntar: o poema poderia ter sido composto circunstancialmente? Pergunta meramente retórica, uma vez que não temos notícias sobre como se deu a produção do poema, ela auxilia pensar algumas possibilidades. Entre elas, está o próprio contexto histórico das navegações em Portugal. Nisso, há probabilidade de uma partida de navios das terras lusitanas ao ultramar ou a partida do próprio Camões. Ainda, a motivação pode ter sido advinda de indagações sobre como o poeta se sentira ao deixar alguma terra onde viveu, por desventura, deixando lá uma amada.

No desenfado e protesto, o *corpus* apresenta um único poema na categoria da menina precoce. Trata-se de *De pequena tomei amor*, transcrito abaixo.

Mote

De pequena tomei Amor,
Porque o não entendi;
Agora, que o conheci,
Mata-me com desfavor.

Glosa

Vi-o moço e pequenino,
E a mesma idade ensina
Que se incline ãa menina
Às mostras de um menino.
Ouvi-lhe chamar Amor,
Pelo nome me venci;
Nunca tal engano vi
Nem tamanho desamor.

Cre[s]ceu-me de dia em dia
Com a idade a afeição,
Porque amor de criação
Na alma e na vida se cria.
Criou-se em mi[m] este amor,
E senhoreou-se de mi[m];
Agora, que o conheci,
Mata-me com desfavor.

As flores me torna abrolhos,
A morte me determina
Quem eu trouxe de menina
Nas meninas dos meus olhos.
Desta mágoa e desta dor
Tenho sabido [que] enfim,
Por amor me perco a mi[m]
Por quem de mi[m] perde o amor.

Parece ser caso estranho
O que Amor em mi[m] ordena:
Que em idade tão pequena

Haja tormento tamanho.
 Sejam milagres de Amor,
 Hei-os de sofrer assi[m];
 Até que haja dó de mi[m]
 Quem entender esta dor. (CAMÕES, 2008,
 pp. 456-457).

A voz feminina do poema começa declarando que conheceu o amado quando eram crianças e ele despertou-lhe o amor (primeira estrofe). Este sentimento foi crescendo com o passar da idade, causando-lhe sofrimento (segunda estrofe), tudo por causa do amor precoce, representado no belo jogo poético entre menina e menina dos olhos no terceiro e quarto verso da terceira estrofe: *Quem eu trouxe de menina/ Nas meninas de meus olhos*. Aliás, ela finaliza a abordagem dos seus males dizendo não saber como pode sofrer de amor sendo tão nova – *idade tão pequena* (quarta estrofe). Dessa forma, a composição camoniana, apesar de não trazer “glosas [...] más picantes” (ROMERALO, 1969, p. 74), apresenta, claramente, a temática da menina precoce, uma vez que, mesmo que haja referências a passagem do tempo e envelhecimento, a causa de todo sofrimento é o amor despertado na tenra idade.

Após essa rápida amostragem dos temas dos *villancicos* em Camões, parto para a finalização do capítulo através do levantamento dos motes que são glosados tanto por Camões quanto por outros poetas do Quinhentismo português. Para realizar a tarefa, prossegui a verificação da ocorrência de glosas a partir dos motes do *corpus* camoniano aqui analisado no *Texto fixado* por Anastácio (1998) aos poemas de Pêro Andrade Caminha (1998), nas *Rimas várias, Flores do Lima*, de Diogo Bernardes (1790), e na *Poesia de Francisco Sá de Miranda* (1855). Os dados do levantamento podem ser sistematizados no quadro abaixo.

Quadro 14 - Motes glosados por Camões e outros poetas renascentistas

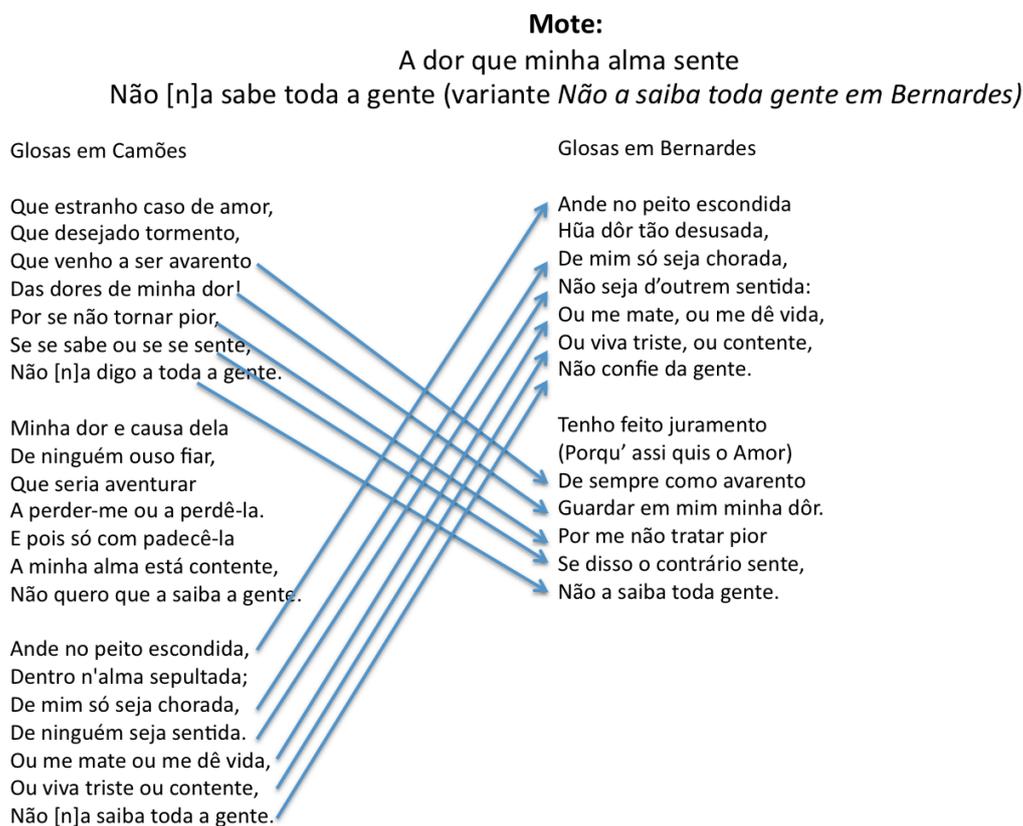
Poema	Versos do mote	Recorrência em outro poeta renascentista
<i>1 - A dor que minha alma sente</i>	A dor que minha alma sente Não [n]a sabe toda a gente	Diogo Bernardes – <i>Rimas várias</i> , p. 159: <i>Alheo</i>
<i>9 – Caterina bem promete</i>	Caterina bem promete; Era má! como ela mente!	Pêro Andrade Caminha – <i>Texto fixado</i> , pp. 475-477: <i>A este cantar velho</i>
<i>10 – Coifa de beirame</i>	Coifa de beirame Namorou Joane.	Pêro Andrade Caminha – <i>Texto fixado</i> , pp. 477-478: <i>A este cantar velho</i>
<i>19 – De pequena tomei amor</i>	De pequena tomei amor Porque o não entendi Agora que o conheci Mata-me com desfavor	Pêro Andrade Caminha – <i>Texto fixado</i> , pp. 426: <i>A esta cantiga alhea</i>
<i>70 – Sem vós, [e] com meu cuidado</i>	Sem vós, [e] com meu cuidado Olhai com quem – e sem quem!	Diogo Bernardes – <i>Rimas várias</i> , p. 167: <i>Alheo</i> Pêro Andrade Caminha – <i>Texto fixado</i> , pp. 503: <i>A este moto alheo</i>
<i>71 – Sem vós, [e] com meu cuidado</i>	Sem vós, [e] com meu cuidado Olhai com quem – e sem quem!	Diogo Bernardes – <i>Rimas várias</i> , p. 167: <i>Alheo</i> Pêro Andrade Caminha – <i>Texto fixado</i> , pp. 503: <i>A este moto alheo</i>
<i>79 – Tende-me mão nele</i>	Tende-me mão nele, Que um real me deve!	Pêro Andrade Caminha – <i>Texto fixado</i> , pp. 481-482: <i>A este cantar alheo</i> Pêro Andrade Caminha – <i>Texto fixado</i> , pp. 483-484: <i>Cantar ao mesmo modo</i> (variante do mote)

Fonte: elaborado pelo autor.

O quadro aponta para nenhuma recorrência de motes replicados em Sá de Miranda, dois em Bernardes e quatro em Caminha. Como já realizei a comparação entre dois poemas de Camões e de Caminha, considero importante voltar-me para os poemas de Bernardes, inclusive pelo fato de eles proporcionarem perspectivas que permitem aventar inferências importantes acerca da composição, circulação e conservação dos poemas no período histórico.

O primeiro dos poemas é *A dor que minha alma sente*. As glosas de Camões e Bernardes possuem grandes semelhanças, apresentando versos iguais ou muito parecidos, o que procuro representar na figura abaixo.

Figura 2 - Glosas de Camões e Bernardes a *A dor que minha alma sente*



Fonte: elaborada pelo autor.

Como se percebe na representação gráfica e após a leitura do poema, os versos 3, 4, 5, 6 e 7 da primeira estrofe da composição de Camões são parecidos com os versos 3, 4, 5, 6 e 7 de Bernardes, o mesmo ocorrendo entre os versos 4 e 7 da terceira estrofe camoniana e os versos 4 e 7 da primeira estrofe bernardina. Por sua vez, os versos 1, 3, 5 e 6 da terceira estrofe do primeiro poema com os versos 1, 3, 5 e 6 da primeira estrofe do segundo. Essas identidades parciais e totais permitem algumas inferências que ficam mais claras ao observar as glosas ao mote *Sem voz, [e] como meu cuidado/ Olhai com quem – e sem quem!*, explorado na figura abaixo.

Figura 3 - Glosas de Camões e Bernardes a Sem voz, [e] com meu cuidado

Mote:
Sem vós, [e] com meu cuidado
Olhai com quem – e sem quem!

Glosas de Camões	Glosas de Bernardes
Vendo Amor que, com vos ver,	→ <i>Vendo Amor que com vos ver</i>
Mais levemente sofria	→ Qu'os males que me fazia,
Os males que me fazia,	→ Alegrementemente os sofria,
Não me pôde isto sofrer;	→ Não me póde isto sofrer:
Conjurou-se com meu Fado,	→ Conjurouse com meu fado,
Um novo mal me ordenou:	→ Que novo mal m'ordenou,
Ambos me levam forçado	→ Ambos me levão forçado,
Não se onde, pois que vou	→ Não sei onde, pois que vou
<i>Sem vós – e com meu cuidado.</i>	→ <i>Sem vós, e com meu cuidado.</i>
Não sei qual é mais estranho	→ Destes dous males que digo,
Destes dous males que sigo:	→ Não sei qual lhe he mais estranho,
Se não vos ver, se comigo	→ Se não vos ver, se comigo
Levar inimigo tamanho.	→ Ver hum imigo tamanho:
O que fica e o que vem,	→ O que fica, e o que vem
Um me mata, outro desejo;	→ Hum que mata, outro desejo,
Com tal mal e sem tal bem,	→ Com tal mal, e sem tal bem,
Em tais extremos me vejo:	→ Em tal estremo me vejo,
<i>Olhai com quem – e sem quem!</i>	→ <i>Olhar com quem, e sem quem.</i>

Fonte: elaborada pelo autor.

Fora a mudança de posição em quatro versos, dois em cada estrofe, os versos dos dois poemas são idênticos. Esse fato aponta para a dúvida sobre a autoria dos versos: foram compostos por Camões ou Bernardes? Considero, na perspectiva deste trabalho, a questão da autoria um problema, se não menor, ao menos, de solução difícil. Mais do que a autoria, vejo como mais importante o próprio processo de comunicação e circulação dos textos em si. Dessa forma, procuro fugir da concepção própria da filologia do século XIX que, segundo Hansen e Moreira (2013), valorizava mais o produto do que o processo da tradição. Aliás sobre o produto e o processo, os mesmos autores alertam que, “em termos de história literária, não se pode esquecer que várias versões concorrentes da obra em circulação foram objeto de recepção” (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 38). Ainda, é preciso pensar a possibilidade de uma cadeia de recepções de um mesmo poema.

A cadeia de recepções é fundamental para o conhecimento das relações históricas entre “obra” e seus auditórios. O devir da “obra”, sobretudo em culturas dependentes em grande medida da oralidade e da manuscritura, como é o caso da colonial luso-brasileira, pode e às vezes deve ser entendido como uma continuidade ou descontinuidade de qualquer modo heterogênea, que deve abolir a crença em uma teleologia filológica da decrepitude das tradições e um complementar e sadio resgate das origens pelo filólogo (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 50).

Como bem demonstram os pesquisadores, referindo-se ao Brasil Colônia, realidade não muito diferente do Quinhentismo ibérico no que tange à cadeia de recepções (FRENK, 2015), a obra literária em contexto de oralidade e manuscritura encontra-se em devir. Dessa forma, ela está sujeita a alterações próprias do ambiente de movência:

O que dizer dos poemas pertencentes a gêneros associados à voz? A fluidez das tradições manuscritas, mesmo para poemas que pertencem a gêneros não associados à *performance* e a tudo o que ela implica em termos de textualização, parece atestar que “o copista mais discreto continua ‘intérprete’ em todos os aspectos desse termos, inclusive glosador”. A fluidez que permeia muitas tradições faz-se presente até bem entrada a chamada Idade Moderna, como atesta a poesia de língua portuguesa dos séculos XVI e XVII. Em tradições que abundam variantes adiaforas e que são constituídas de manuscritos apógrafos, como é o caso de Gregório de Matos e Guerra, já no século XVII, não há como determinar quais lições são devidas aos “copistas” ou às muitas bocas que, na Colônia desprovida de imprensa, fizeram circular os poemas atribuídos à musa satírica (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 64).

As lições dos críticos acerca de Gregório de Matos valem também para Camões. Assim como ocorre com o Boca do Inferno, não há cópias autografadas dos poemas camonianos e, como demonstram, entre outros, Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2011) e Salgado Júnior (2008), as sucessivas edições das *Rimas* sofreram acréscimos, após o falecimento do poeta, muitas vezes duvidosos. Por isso, é bem provável que seus poemas circulassem oral e manuscritamente, passando por transformações de boca a boca e de cópia para cópia.

Todas essas observações me levam a inferir que, mais do que a autoria, os dois poemas de Camões e os dois poemas de Bernardes revelam a própria movência dos poemas no século XVI. Nesse sentido, é provável que as obras tenham sido oralizadas, através ou não do improviso, por um dos dois poetas diante de um auditório e, após isso, alguma pessoa presente, tal qual Frenk (2005) demonstra como fato comum, as registrou no papel e se pôs a decorar e retransmitir as composições para novas audiências, em que poderiam também estar presentes outros manuscritores que fizeram o registro. Isso fez com que surgissem versões diferentes e, como o que interessava era o poema e nem tanto o autor, a autoria foi alterada em uma das versões. Há de se somar a isso a convivência de Camões e Bernardes no meio cortesão português quinhentista, provavelmente encontrando-se em saraus em que ambos pronunciaram os seus versos.

Com isso, encerro o capítulo sobre Camões e o Renascimento português. Espero com tudo o que foi abordado ter chamado a atenção para as facetas de Camões como improvisador e poeta popular. Agora, atravesso o Oceano Atlântico e volto-me para a produção literária do Brasil Colônia, sobretudo a de Gregório de Matos e Domingos Caldas Barbosa.

4 DE GREGÓRIO DE MATOS REPENTISTA E OUTROS IMPROVISOS NA LITERATURA COLONIAL

Após tratar do improviso e da oralidade na poesia ibérica, mais especificamente na literatura portuguesa medieval e renascentista, volto-me para a experiência poética no Brasil Colônia. Nela, destacam-se, sobretudo, as figuras de Gregório de Matos e Domingos Caldas Barbosa. Ambos, além de apresentarem uma considerável obra poética que se preservou das vicissitudes do tempo, foram considerados *poetas repentistas* (SILVA, 2002) que também se constituíram como violeiros, valendo-se da viola como apoio e acompanhamento do seu versejar. Dessa forma, arrisco-me a dizer que o instrumento musical funciona como elo entre as duas pontas deste capítulo: a primeira, mais longa, acerca do poeta baiano e a última sobre o compositor de modinhas carioca, entremeadas por uma breve apreciação do capítulo *Poetas repentistas* da incompleta *História da literatura brasileira*, de Joaquim Norberto de Sousa Silva (2002), em que outros poetas improvisadores do período colonial são recenseados.

4.1 GREGÓRIO DE MATOS BIOGRAFADO NO SÉCULO XVIII: O RELATO DE MANUEL PEREIRA RABELO E A NOTÍCIA DE UMA VIOLA FEITA DE CABAÇA

Gregório de Matos teria sido o primeiro poeta brasileiro a ser biografado. O uso do condicional “teria sido” na frase anterior dá-se pelo fato de Adriano Espínola (2000) afirmar que o poeta e o seu biógrafo, o licenciado Manuel Pereira Rabelo, teriam sido a mesma pessoa. Considero essa hipótese pouco provável, o que abordarei na sequência desta seção. Neste primeiro momento, todavia, procuro trazer ao leitor as informações sobre o poeta na biografia que coadunam com a tese que defendo: a de um Gregório de Matos improvisador.

O título da biografia – *Vida do excelente poeta lírico o doutor Gregório de Matos Guerra* – anuncia um tom encomiástico: o objetivo de Rabelo é louvar o poeta por ele admirado. Dessa forma, na abertura do seu relato, ele afirma:

Abreviarei a vida de um poeta pouco cuidadoso de estendê-la nos espaços da eternidade, que franqueou as portas; escrevendo costumes do Doutor Gregório de Matos Guerra Mestre de toda poesia lírica por especial decreto da natureza; cujo entusiástico furor pudera só retratar-se dignamente: porque de forma menos viva desconfia a equidade de tão excelente material (Rabelo, 2013, p. 23).

Por trás do rebuscamento da linguagem do biógrafo, advém dados importantes. Em primeiro lugar, revela um Gregório de Matos que não preservou as suas composições poéticas,

o que se coaduna com a inexistência de cópias autógrafas dos poemas, mas, mesmo com o desleixo do poeta, ocorreu a permanência da sua obra através da profusão de códices apócrifos que resistiram à ação do tempo¹⁰⁶ e que, desde a empreitada de James Amado com a edição da *Obra poética completa* (1999 [1968]), é editada e disponibilizada a um público mais amplo¹⁰⁷. Em segundo lugar, beirando o *topos* da falsa modéstia (CURTIUS, 1996), o licenciado confessa poder “só retratar dignamente”, ou seja, honestamente, a “excelente matéria” que é a vida e a obra de Matos. Assim, nas duas manifestações que abrem o escrito, há uma exaltação do bardo baiano, preservando, ao longo do relato, até nos lances de desdita, o tom encomiástico, fidedigno ao título da biografia. Todavia, essa fidedignidade à exaltação do biografado não necessariamente é fiel à vida levada pelo sujeito sobre quem discorre, pois como alerta Burke (1997), as biografias renascentistas – tempo histórico não tão distante a Rabelo e que deveria ainda preservar algumas marcas na época do biógrafo gregoriano – são repletas de “*topoi*, anedotas sobre uma pessoa já contadas sobre outras pessoas” (BURKE, 1997, p. 84).

Rabelo (2013, p. 28) afirma que Gregório de Matos faz parte de um “triumvirato sapiente” do Brasil seiscentista composto também por Eusébio de Matos, irmão do poeta, e Antônio Vieira. A inclusão nesse grupo seletivo se dá pela “boa educação” recebida. Em tal perspectiva, é importante assinalar, para além do quadro pintado pelo biógrafo sobre o poeta, a educação musical que recebera – dado que será muito importante no decorrer deste capítulo.

Gregório e seu irmão Eusébio foram treinados musicalmente já no ambiente familiar, o que não era incomum, pois a educação das famílias abastadas da colônia incluía alguma instrução musical, muitas vezes realizada à viola. Como exemplo disso, Salvador Correia de Sá e Benevides, o brasileiro mais poderoso do século XVII, fez questão de que seu filho e suas duas filhas aprendessem a tocar viola com o pernambucano Francisco Rodrigues Penteado (BUDASZ, 2004, p. 9).

Na citação, Budasz (2004) alerta para a instrução musical não só de Gregório e de Eusébio de Matos como também de todos os filhos da elite colonial do século XVII. Talvez, isso tenha influenciado a perspectiva poético-musical da obra gregoriana, fazendo com que ele, nos seus estudos em Coimbra, desenvolvesse a verve versificadora – sem contar a possível improvisação ao som da viola, que será abordada no decorrer do capítulo.

¹⁰⁶ O filólogo José Pereira da Silva fornece um levantamento desses códices no artigo *Notícias sobre os códices de Gregório de Matos guardados na Biblioteca Nacional e na coleção Celso Cunha*, disponível em http://www.filologia.org.br/anais/anais_032.html.

¹⁰⁷ Entre essas iniciativas, encontra-se a publicação, em cinco volumes, do códice Asensio-Cunha, editado por Hansen e Moreira (2013). Entre os méritos dessa edição, está a perspectiva de apresentar o códice tal qual teria sido reunido pelo licenciado Rabelo, trazendo a numeração original dos poemas e as páginas em que se encontram no manuscrito.

Aliás, teria sido a inclinação poético-satírica o motivo de desdita de Gregório de Matos em Portugal. Segundo as palavras do biógrafo, “o Doutor Gregório de Matos caiu da graça do Soberano à persuasão de algum prejudicado em suas sátiras” (RABELO, 2013, p. 30). Assim, desgostoso, retorna o poeta para a Bahia, berço natal que menospreza.

[...] passou o Doutor Gregório de Matos de uma corte de sábios, que o respeitavam grande, a uma colônia de presumidos, que o aborreciam crítico: experimentando por pior desta condição a troca desigual de entregar-se nos braços da mesma pátria, onde o mais purificado sempre tem o desar de o haverem visto menino. E como aquele, que olhou para o sol, que qualquer sombra lhe parece abismo, assim a ele com a vista próxima de Lisboa se representavam infernos as confusões da Bahia por indignas, e cavilosamente bárbaras (RABELO, 2013 p. 33).

Como expõe o licenciado, há uma mudança abrupta de ambiente sociocultural para o bardo. Em outras palavras, ele vê-se obrigado a abandonar a Lisboa culta que lhe respeitava pelo talento jurídico e poético para estabelecer-se na colônia, onde as aparências imperavam e seus “dons” eram desconsiderados. Nesse contexto, tudo o que se passava na Bahia seiscentista era visto com maus olhos por Matos, uma vez que convivera em um ambiente, segundo a perspectiva de Rabelo, de superioridade civilizatória, representada na narrativa pela imagem do “sol”, transformando toda vivência colonial em barbárie e, desse modo, motivo de sátira.

Envolto daquilo que julga ser as sombras bárbaras da civilização europeia, Gregório de Matos propõe-se à correção dos costumes através da poesia satírica. Antes de qualquer postura libertadora, ele é imbuído pelo conservadorismo moralista, mesmo que não siga tais preceitos na vida privada. Assim, a concepção de moralidade do poeta é semelhante, guardadas as devidas proporções, à do seu contemporâneo Antônio Vieira: ambos pretendem corrigir a sociedade colonial. No entanto, conforme o relato do licenciado, “veio a dizer o grande Padre Antônio Vieira, que maior fruto faziam as sátiras de Matos, que as missões do Vieira” (RABELO, 2013, pp. 33-34). Entretanto, por que as sátiras de Gregório de Matos produziam mais “frutos” que os sermões do jesuíta?

De difícil resposta, a pergunta acima propicia, ao menos, algumas inferências. Considero significativo o fato de ambos terem utilizado da voz para propagação de suas palavras: Vieira através dos sermões no púlpito e Matos dos poemas pelos espaços públicos da Bahia seiscentista. Qual a diferença discursiva, todavia, entre os dois? Enquanto o pregador se vale da prosa, o poeta proclama versos. Mesmo que o missionário empregue, por exemplo, diversos recursos inerentes às figuras de linguagem, esses procedimentos retóricos só mimetizam, parcialmente, a ludicidade poética, o que, diversamente, o satirista atinge.

Mesmo que os ouvintes só se comprazam com o sabor dos ritmos e das rimas, eles o guardam na memória, preservando, em certa medida, a forma (embora o conteúdo fique em segundo plano); diferentemente, na prosa, o *como* foi pronunciado perde espaço para a mensagem. Assim, o estético e o estésico acompanham a recepção dos versos gregorianos, prescrevendo a conjunção emotiva entre sujeito e discurso através da dimensão lúdica do ser humano (HUIZINGA, 2012), o que a prosa “racionalista” de Vieira, apesar de todo o seu intento, transforma em disjunção.

Determinante na conjunção entre a vocalização dos versos por Matos e a sua audição, há a perspectiva não só do entrelaçamento entre poesia e música como também do peregrinar do poeta, tornando movente a sua voz em performance. Conquanto os dois aspectos sejam indissociáveis, pretendo delongar a visada sobre a relação poesia-música para, a partir dessa abordagem, considerar um Gregório de Matos *performer* errante.

A relação entre música e poesia no autor seiscentista dá-se, no entendimento que tenho, a partir do uso de um instrumento musical como parceiro da versificação. Partindo dessa compreensão, considero importante acercar-se da notícia sobre a viola de cabaça de que fala Rabelo (2013), anunciada no título desta seção.

Com estas prendas fazia apreço particular de uma viola, que por suas curiosas mãos fizera de cabaço, frequentado divertimento de seus trabalhos: e nunca sem ela foi visto nas funções a que seus amigos o convidaram; recreando-se muito com a brandura suave de suas vozes. Por esta viola, que havia deixado na Madre de Deus, fazia extremos tais, receando, que sem ela o embarcassem: que o vigário Manuel Rodrigues, a quem feriam na alma suas desgraças, prontamente lha mandou com um liberal donativo para as cordas dela (RABELO, 2013, p. 41).

Nesse ponto da narrativa, talvez já se encontre o poeta alcunhado como *Boca do Inferno*, pois se encontra em pleno limiar do degredo para Angola. Em outras palavras, a índole satírica que ofendeu algum poderoso lisboeta causou desconforto nos poderosos da sociedade local. Em tal perspectiva, como pária do projeto colonial (ou de um projeto de poder na colônia), o poeta é “convidado” a se retirar, o que aceita para evitar destino capital. Enquanto o embarque não chega, ele clama a viola: o que, hipoteticamente, imbrica poesia e música em um fazer performático em improviso ou não.

Inúmeros estudos foram realizados sobre a viola e o Brasil Colônia. Todos aqueles que consultei (PESSOA, 2017; BUDASZ, 2004; GONÇALVES, 2015; VILELA, 2010) volviam a Gregório de Matos. Embora nenhum declarasse o poeta conservador baiano como o introdutor do canto à viola no Brasil, não apresentavam ninguém que pudesse ter sido precursor antes dele.

Desde os tempos do Brasil colônia, a viola é um instrumento muito popular e com características de construção e execução de cunho criativo de um povo em formação. Essa informação se evidencia pelo fato de que até Gregório de Mattos, o “boca do inferno”, figura bastante popular na História do Brasil, tocara o instrumento (PESSOA, 2017, p. 22).

O trecho acima foi retirado do estudo sobre o improviso com a viola caipira abordada em uma perspectiva histórica por Almir Pessoa. Confiando no pesquisador brasileiro, sabemos que a viola foi desde o início da colonização um instrumento de sociabilização e manutenção da sociabilidade. Nessa compreensão, segundo o mesmo autor, a viola se encontrava “ora a serviço do sagrado, com padres acompanhando-se nas cantigas de devoção, ora a serviço do profano, nos toques dos violeiros da época, incluindo o próprio Gregório de Mattos” (PESSOA, 2017, p. 22)¹⁰⁸. Ademais, devido a essa dupla funcionalidade da viola, servindo aos ofícios do sagrado e do profano, alcançando especial relevância social, a fabricação artesanal do instrumento era recorrente no Brasil Colônia.

Muito provavelmente, os violeiros não esperavam por violas vindas de *luthiers* europeus, fazendo com que na construção dos instrumentos utilizassem materiais e recursos disponíveis do Brasil colônia, como cabaças, bambus, buritis e muitos outros, talvez seja esse um dos fatores que explique o fato de existirem no Brasil variantes de viola (viola de buriti, viola de cocho etc) (PESSOA, 2017, p. 22).

Dessa maneira, Pessoa (2017) aponta uma confluência com a narrativa biográfica do licenciado sobre Gregório de Matos e assinala a viola como relevante objeto mediador na convivência social nos períodos iniciais da colônia. Essas duas premissas interligam-se: se, por um lado, destitui a construção de uma viola pelo poeta baiano como acontecimento pitoresco; por outro, dimensiona o instrumento musical como imprescindível na sociedade da época: era *urgente* a sua fabricação pelos seus executores, que não podiam aguardar a chegada de exemplares europeus, consubstanciando a emergência de possuir os préstimos do utensílio sonoro. Ainda, unindo as duas proposições, infiro que a viola se constituiu como um elemento irradiador da sociabilização no Brasil Colônia, transfigurando-se em acompanhamento das composições poéticas dos versejadores coloniais, dos quais Gregório de Matos se tornou um dos mais conhecidos na história, tendo parte de sua obra preservada, mas não um exemplar destoante do fazer poético-musical daquele Brasil nascente: há a possibilidade de que tenha

¹⁰⁸ Na sequência deste capítulo, essa dupla utilização do instrumento será abordada no tocante aos motes e glosas que permeiam tanto os poemas religiosos quanto os satíricos na obra gregoriana.

existido um número considerável de poetas-violeiros, porém as vicissitudes do tempo não permitiram a permanência de suas obras.

Por ser, talvez, o único poeta a ter uma obra conservada, Gregório de Matos é considerado, por Leandro Márcio Gonçalves (2015), no seu trabalho sobre a evolução do violão clássico no Brasil, defendido na Universidade de Évora, o primeiro brasileiro a compor uma obra poético-musical relevante com um instrumento de corda semelhante ao violão. Nas palavras do autor:

[...] já na era barroca, surge o nome do poeta e advogado Gregório de Matos Guerra (1636-1696), que tocava viola de arame, cantando seus versos com o acompanhamento do instrumento. Nascido em Salvador, Bahia, Gregório de Matos foi o primeiro brasileiro a realizar um trabalho de relevância utilizando-se de um instrumento da família do violão, em concreto, a viola de arame, como ficou conhecida no Brasil, além de ser o primeiro poeta a cantar a vida cotidiana brasileira (GONÇALVES, 2015, p. 7).

Na citação, o pesquisador situa Matos como um pioneiro na composição e no acompanhamento de poemas ao som da viola. Todavia, passa ao largo do trabalho de Gonçalves a possibilidade de outros poetas violeiros no Brasil Colonial, o que não é demérito, uma vez que seu foco não é a composição em performance ou mediada por ela, mas a história da execução musical no violão clássico. Entretanto, a viola pode ter sido instrumento, como já abordado anteriormente, não só na sociabilização como também na composição poética.

O moralista Nuno Marques Pereira não tinha dúvidas de que boa parte dos males que afligiam a colônia portuguesa na América no início do século XVIII devia-se à proliferação de canções profanas no toque dos violeiros da época.' Contudo, Pereira via menos perigos no instrumento em si do que no repertório, pois ele próprio conta que cantava cantigas devocionais acompanhando-se à viola. Pereira escandalizava-se com as letras de cunho erótico e teria achado igualmente ofensivas as alusões profanas em peças como o arromba do inferno, ou o duplo sentido de denominações de danças do tipo sarambeque, arromba e gandu. A comprovar até que ponto os letrados da época deleitavam-se com tais picardias, basta uma leitura atenta das poesias, cartas e crônicas de Gregório de Mattos, Frei Lucas de Santa Catarina e Francisco Manuel de Melo, além das condenações do próprio Pereira (BUDASZ, 2004, p. 7).

Retomando o *Compêndio narrativo ao Peregrino da América*, de Nuno Marques Pereira, Budasz (2004) informa sobre a existência de violeiros que cantavam canções profanas que davam “tanto em gosto ao inimigo infernal” (PEREIRA, 1939, p. 216). Essa presença de instrumentistas que não só tocavam como também executavam canções permite pensar em um circuito poético-musical em que se perfaz e repensa a perspectiva de sistema literário de

Candido (2000)¹⁰⁹, já que se estabelece uma *confraria* de autores, circulando as suas obras em meio a *receptores*. Entretanto, tal visada só é possível em uma compreensão que não seja *scriptocêntrica* e que leve em consideração o papel oral em uma perspectiva de sistema artístico-comunicacional (AGUIAR, 2014).

Mais do que o circuito escrito, é importante a *movência* da voz, constituindo-se em uma retroalimentação entre composições já existentes como *fonte* para novos poemas/canções, tal qual ocorreu na apropriação do *villancico* pelos poetas renascentistas. Nesse sentido, é importante a observação de Budasz:

Num interessante elo entre Mattos e Pereira, o moralista conta o caso ocorrido com um certo mulato João Furtado, célebre músico e tocador de viola, que teria caído morto, fulminado, após cantar a canção "Para que nasceste, Rosa, se tão depressa acabastes". A canção já era popular na época de Gregório de Mattos, que a usou como mote em um de seus poemas (BUDASZ, 2004, p. 7).

Apesar da imprecisão moral de um castigo imediato à pronúncia da palavra blasfema, Pereira informa sobre uma canção proferida por um violeiro chamado João Furtado, composição que, de acordo com Budasz, teria sido usada como mote por Gregório de Matos. Essa apropriação deve à cantiga ser popular naquela época e a recriação pressupõe um circuito de composições populares que eram reaproveitadas como ponto de partida de novos arranjos em verso. Aliás, o Boca do Inferno teria sido exímio artífice da versificação a partir da voz em *movência*.

Retratando portugueses e baianos de todas as esferas, a obra poética de Gregório de Mattos é uma ótima fonte de informações sobre a música ouvida nas ruas, casas, conventos e bordéis do Brasil seiscentista. Além de comentar e criticar funções musicais e teatrais, de mencionar instrumentistas e cantores, de citar nomes de peças instrumentais e de descrever coreografias, Mattos usava romances e tonos espanhóis como base para novas composições. Cantava e variava também modas profanas em português, ou, no dizer dele próprio, canções que os "chulos" cantavam. Nuno Marques Pereira atribuía tais modas à invenção do demônio – ele próprio um exímio tocador de viola (BUDASZ, 2004, p. 7).

O historiador da música apresenta um Gregório de Matos antenado com a produção poético-musical de seu tempo. Ao mesmo tempo, o poeta é visto como crítico musical ao registrar, comentar e criticar cantores e suas composições musicais, e como recriador da tradição por conta do uso de composições espanholas como fundamento para novas composições e do aproveitamento de modas profanas e populares. Isso depõe a favor da

¹⁰⁹ A intenção não é de estabelecer uma crítica à *Formação*, de Candido, mas de pensar o estabelecimento do sistema literário em uma compreensão mais ampla, ou seja, da oralidade como possível base da literatura (luso)brasileira.

inferência de que ele se liga a um circuito de obras de gosto popular que poderiam ter sido utilizadas não só por ele como também por poetas e músicos (tal qual abordei, no capítulo anterior, sobre os motes glosados, ao mesmo tempo, por Camões, Caminha e Bernardes). Assim, infere-se a existência de um conjunto de obras que estiveram, em certa medida, interligadas, mesmo que não tenham sido preservadas.

Ademais, Budasz (2004) chama a atenção para a relação de Gregório de Matos com outros músicos (e, provavelmente, poetas).

Em sua biografia romanceada de Mattos, Manuel Pereira Rebelo, afirma que o poeta tinha companheiros inseparáveis em alguns músicos, e que o próprio poeta cantava acompanhando-se a uma viola que fizera de cabaça (BUDASZ, 2004, p. 7).

A proposição do pesquisador aponta para a ligação entre o poeta baiano e outros artífices poético-musicais de seu tempo. Nisso, há uma ligação de irmandade entre Matos e outros músicos, preponderantemente, considerados de baixa estirpe social, “músicos e folgazões” nas palavras de Rabelo (2013, p. 46). Levando em conta essa informação, poder-se-ia pensar em um círculo de autores, pressupondo, mesmo que rudimentarmente, um sistema artístico-comunicacional?

Mesmo que haja a possibilidade de um círculo artístico no Brasil Colonial de que Gregório de Matos tenha participado, faltam elementos históricos para que se possa afirmar a sua existência. Afora a referência a “músicos e folgazões” com quem o poeta convivera, desconheço registros que deem conta de outros poetas do período. Dois casos, todavia, são exceção: os dezessete poemas atribuídos a Eusébio de Matos no primeiro volume do *Códice Asensio-Cunha*, códice que tomo por referência deste trabalho, uma vez que foram publicados em sua íntegra por Hansen e Moreira (2013) e, assim, estão à disposição de um público mais amplo; e o poema de Tomás Pinto Brandão sobre o Boca do Inferno que Rabelo registra na biografia aqui citada (RABELO, 2013, p. 30). Embora o assunto mereça maior atenção e uma pesquisa mais aprofundada, ele foge do escopo desta tese e só pode ser aventado como uma hipótese provisória que, no tempo adequado, poderá ser comprovada ou rejeitada. Ainda, outra perspectiva que merece ser mencionada é a possibilidade de Gregório de Matos não ser o autor de todos os poemas que lhe foram atribuídos, o que a reprodução dos poemas de seu irmão Eusébio entre os seus por Rabelo sugere.

Seguindo na exposição da relação do poeta com a viola, artesão de seu próprio instrumento, de que não admitira se separar no caminho ao degredo, Gregório de Matos é noticiado em sua companhia em meio aos amotinados soldados angolanos.

Chegado ao reino de Angola, miserável paradeiro de infelizes, a quem com a propriedade costumada chamou armazém de pena e dor, e exercendo na cidade de Luanda o ofício de advogado, aconteceu que amotinada a infantaria da guarnição daquela praça, e posta em armas fora da cidade, entrou uma chusma de soldados pela casa de Gregório de Mattos, forçando-o a que os fosse aconselhar sobre as capitulações que tinham com o governador seu general; e posto com efeito entre os amotinados no campo, clamou que o levassem à casa para trazer certa cousa que lhe esquecera, sem a qual não podia obrar à medida de suas satisfações. Entenderam os soldados que seria livro de direito, e não duvidaram de romper segunda vez o perigo de entrar na praça; mas aquele que imaginavam instrumento de solido conselho, outra cousa não era mais que a sonora cabaça do poeta, do que se infere o como chasqueou este Demócrito das alterações da fortuna (RABELO, 2013, p. 43-44).

Por que o poeta faz questão de ir buscar a viola? Ele pretendia aconselhar os amotinados por meio de seus versos? A viola seria, naquele momento, mais importante que o livro de direito? Por uma conjectura, há de se considerar que o objetivo seria retardar as ações dos rebeldes, proporcionando, ao governador de Angola, tempo para suprimir a revolta, obtendo o poeta, por esse motivo, as benesses de que, conforme os relatos biográficos, veio a usufruir: a comutação do degredo na África portuguesa para a capitania de Pernambuco. Entretanto, conquanto a finalidade de apoiar o dirigente de Luanda na destituição do foco de rebeldia anticolonial, a presença da viola denota o interesse de entreter os amotinados ou os aconselhar através dos versos. Tanto em uma quanto em outra causalidade, o advogado dá lugar ao poeta-violeiro, prescrevendo a letra da lei, em uma revolta que não poderia ser por ele avalizada, ao som da viola, ou seja, diante de uma revolta que não poderia ser amparada pela lei nem pelos interesses do degredado bardo, a ele restaram a viola e o versejar ante os revoltosos. Em todo caso, não obstante todas essas inferências sejam consideradas implausíveis, Gregório de Matos continuará a manter uma relação íntima com a viola no degredo, possivelmente, tendo o recurso musical como mediador de seu fazer poético.

A base do conhecimento sobre a vida e a obra de Gregório de Matos, por sua vez, advém do *Códice Asensio-Cunha*, em que se encontra a biografia atribuída ao licenciado Manuel Pereira Rabelo. Por esse motivo, é imprescindível uma crítica da fonte, o que inclui uma apreciação, mesmo que breve, da hipótese de Espínola (2000) de que o biógrafo tenha sido uma *máscara* do biografado.

No final da biografia, mais precisamente, no último parágrafo, Rabelo apresenta a descrição física do poeta com pormenores. Para Espínola (2000), esses detalhes não poderiam ter sido apreendidos pelo licenciado a não ser que tivera convivido com Gregório de Matos ou que fosse o próprio Boca do Inferno.

O que impressiona no texto reside na segurança com que os detalhes físicos são apontados, sem o apoio de nenhuma expressão cautelosa ou dúbia. Tudo, na descrição, é direto, afirmativo. Rabello, em rápidas pinceladas, nos dá conta da altura (“boa”), da largura do corpo (“delgado”) e dos membros (“delicados”) de GM; depois segue, em um movimento de cima para baixo, compondo a descrição da cabeça e rosto: cabelos, testa, sobrancelhas, olhos, nariz, boca, barba, pele; cada uma das partes sendo acompanhada de um adjetivo ou dois, *como se o licenciado se encontrasse ali, ao lado do poeta, maquiando-o (verbalmente), preparando-o para entrar em cena* (ESPÍNOLA, 2000, pp. 85-86, grifos do autor).

Como é perceptível, o pesquisador toma o retrato do poeta por Rabelo como se fosse fidedigno à realidade, com isso, impressionando-se com as minúcias relatadas sobre a aparência do poeta. Essa perspectiva o leva a considerar que, como dito logo acima, Rabelo deveria ter acompanhado o biografado para saber de tais particulares da figura biografada. No entanto, retomando o artigo de Burke (1997) sobre as biografias renascentistas citado anteriormente, contendo acepções que podem lançar luz sobre narrações a respeito da vida de poetas e escritores em outros momentos históricos, tais relatos são permeados por *topois* e anedotas e, dessa forma, legam uma imagem construída acerca do biografado, nem sempre próxima ao que ele realmente fora em vida. A citação que segue do historiador inglês serve como contraponto à compreensão do pesquisador brasileiro.

O Dante descrito por Boccaccio, por exemplo, tinha nariz aquilino, pele morena, expressão melancólica e boa memória. Bruni, depois de tratar das questões públicas do mesmo Dante, passa a detalhes domésticos, notando que o poeta era "um homem muito asseado de estatura modesta" que "falava lenta e infrequentemente" e que tinha uma bela caligrafia. Já a biografia de Aristóteles, escrita pelo mesmo Bruni, se divide no que o próprio autor chama de duas "voltas" em torno da pista, a primeira dedicada à sua vida pública, a segunda tratando de detalhes como suas pernas finas, seus olhos pequenos, seu hábito de usar muitos anéis e assim por diante (BURKE, 1997, p. 92).

Burke (1997) aponta para uma exposição de Boccaccio acerca das feições físicas de Dante (*nariz aquilino, pele morena, expressão melancólica*), da mesma forma que Leonardo Bruni retrata o autor da *Divina comédia* como *homem muito asseado e de estatura modesta*. Ainda, o humanista Bruni é capaz de *pintar* Aristóteles como possuidor de *pernas finas* e *olhos pequenos*, além do *gosto* por usar *muitos anéis*. Se se levar em conta a perspectiva de Espínola (2000), adotando-a em relação às descrições de Dante (1265-1321) por Boccaccio (1313-1375) e por Bruni (1370-1444), e de Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.) por Bruni, ter-se-ia que afirmar que Boccaccio conheceu Dante, apesar de ter apenas 8 anos quando o poeta falecera, o que vale igualmente para Bruni, nascido 49 anos depois da morte do escritor florentino. Mais absurdo ainda, seria situar Bruni como companheiro de Aristóteles, observando as suas *pernas finas* no caminhar por Atenas ou pela Macedônia ou as suas mãos

cobertas de anéis na gesticulação ao ensinar no Liceu. Assim, o fato de Rabelo apresentar características físicas de Gregório de Matos não os faz contemporâneos, no entanto indiciam que o licenciado efetivara uma pesquisa sobre a vida do poeta baiano, como realizou acerca de Gonçalo de Matos, filho do poeta (“[...] para cumprir com o relato desta história consultei dous sujeitos, que se criaram com Gonçalo de Matos [...]” – RABELO, 2013, p. 49), ou, imbuído de modelos biográficos e imaginários, *produziu* uma persona gregoriana que servia ao tom encomiástico da sua narrativa.

Embora, considerada a busca de informações sobre Rabelo por Espínola (2000), não tenha encontrado registros compatíveis com a existência empírica do licenciado, considero temerário situá-lo como sendo apenas uma máscara de Gregório de Matos. Aliás, na própria biografia, há a referência a datas posteriores à morte do poeta, provavelmente, ocorrida em 1696. Na página 31 do manuscrito, segundo a edição de Hansen e Moreira (In: MATOS, 2013a), Rabelo (2013) menciona, comparando-os com a vida do poeta, fatos ocorridos nos anos de 1740 e 1743. Nesse ínterim, causa estranheza que Espínola (2000) utilize de outra versão da biografia de Rabelo no seu *Anexo I* que suprime as duas datas posteriores ao falecimento do Boca do Inferno e, mesmo que declare que “as variações ou omissões serão comentadas em notas de pé de página” (ESPÍNOLA, 2000, p. 349), tendo como um dos textos de conferência o códice Celso Cunha, hoje conhecido como códice Asensio-Cunha, não registre nenhuma nota sobre a omissão do trecho com a marcação cronológica na variante por ele empregada. Faço a ressalva, todavia, que não pretendo aventar uma suposta desonestidade intelectual por parte de Espínola (2000), mas registrar o lapso ocorrido, chamando atenção para a datação que depõe contra a identificação do biógrafo e do biografado como sendo o mesmo sujeito.

Excetuando o lapso do professor cearense, há, na construção da sua perspectiva de que Gregório de Matos e Manuel Pereira Rabelo fossem uma única pessoa, uma interpretação das didascálias que se opõe ao que pressupõem Hansen e Moreira (2013). Para Espínola,

[...] as didascálias nas quais a referência ao poeta se faz sempre na terceira pessoa [...] – constituem na verdade mais um discurso mascarado de Gregório de Matos. Achamos que elas, além de imprescindíveis à compreensão do contexto situacional dos poemas, podem nos fornecer uma importante chave para a questão autoral de alguns textos não só poéticos, mas também biográficos (ESPÍNOLA, 2000, p. 203).

A concepção do pesquisador cearense é de que as didascálias são chave para desvendar a questão da autoria dos poemas e dos textos biográficos sobre Gregório de Matos. Perseguindo a hipótese de que poeta e biógrafo são a mesma pessoa, as didascálias são vistas

como elementos que acompanham a condição de produção pelo Boca do Inferno com a pena e o tinteiro, o que se evidencia na citação abaixo.

[...] por sua estrutura dialógica e polifônica, um potencial dramático, as didascálias, além de reforçar a teatralidade dos textos, ajudam o leitor a supor a cena e sob que condições o poema foi escrito e como ele deve ser lido (como sátira, louvação, gozação, queixa, etc.). Em outras palavras, a *intencionalidade* do escritor, voltada ora para a cena (o personagem a quem se refere, somado ou não às circunstâncias sociais e às referências tempo-espaciais), ora para o leitor (os aspectos interacionais e pragmáticos) torna-se inseparável da didascália (ESPÍNOLA, 2000, p. 204).

Ressalta-se na citação a concepção de que tanto as didascálias quanto os poemas pertencem ao universo da escrita, desconsiderando todo o universo de oralidade que permeia a produção poética não só brasileira como também europeia até o século XVIII (FRENK, 2005) e que, no tocante aos poemas gregorianos, “não se sabe se” foram “originalmente escritos ou oralizados” (HANSEN, 2004). Ademais, no trabalho que desenvolveu com Moreira, editando o códice Asensio-Cunha, Hansen pressupõe a oralidade e/ou a oralização como companheiras de Gregório de Matos.

Os poemas atribuídos a Gregório de Matos e Guerra circularam na cidade de Salvador da Bahia e no Recôncavo baiano primeiramente em folhas volantes, como era prática, aliás em todo Império Marítimo Português. Os poemas contidos nelas eram, por sua vez, lidos em voz alta ou silenciosamente, duas modalidades de apropriação na lírica correntes no mundo europeu, embora parte da poesia atribuída ao poeta baiano devesse ser participada ao seu auditório por meio do canto, como tornam patente as próprias didascálias que encimam os poemas copiados nos códices dessa tradição: “tonilhos para cantar” ou “romance para cantar”. Ao indicarem o modo de atualização dos poemas contidos nos manuscritos - não para serem lidos silenciosamente ou até mesmo em voz alta, mas para serem cantados -, as didascálias são o que Paul Zumthor, discorrendo sobre a presença da voz na poesia dos trovadores, denominou “índices de vocalidade” (HANSEN e MOREIRA, 2013, p. 126)

É latente a posição de Gregório de Matos como *performer*, impostando a sua voz em canto ante a um auditório. Ademais, isso é reiterado no outro texto anteriormente citado de Hansen (2004), quando o historiador da literatura brasileira afirma que a “anedota sobre a viola de cabaça e as andanças do doutor Gregório de Matos pelo Recôncavo [...] indicam a improvisação oral, do gênero *mote e glosa*” (HANSEN, 2004 p. 135). Enfim, o contexto de produção da poética gregoriana é o da oralidade e da performance, funcionando as didascálias como índices de vocalidade que permitem entender as primeiras recepções dos poemas.

As didascálias são de importância capital para a compreensão da primeira recepção de que os poemas foram objeto. Por meio delas, entre tantas possibilidades de uso histórico-filológico está a de lê-los como produção de cenas ficcionais de

enunciação, subtendidas nos “próprios poemas”, desde que lidos a partir do que as didascálias prescrevem. A leitura em conformidade com o paratexto transfere a cena ficcional de enunciação do título descritivo para o âmbito da tessitura poética, o que torna, por meio desse procedimento, a encenação do que a cena ficcional da enunciação previa. Pode-se afirmar com certeza que as didascálias são protocolos de leitura de caráter ficcional, pois variam muito de um códice a outro, e essa variação é ela indicativa de que a cena ficcional de enunciação era uma espécie de leitura efetuada da obra posterior a uma primeira apropriação dela pela leitura ou pela audição, cujo registro se tornava, por sua vez, critério de legibilidade do poema quando copiado com uma didascália a encimá-lo (HANSEN e MOREIRA, 2013, p. 135).

As didascálias aparecem como protocolos de leitura erigidos a partir do registro por escribas nas folhas volantes e livros manuscritos. Dessa maneira, esses profissionais da pena, ao coligir e ordenar os poemas, “atribuíram a cada poema uma didascália que lhe servisse como protocolo de leitura” (HANSEN e MOREIRA, 2013, p. 140). Esses protocolos de leitura constroem uma situação ficcional, prevendo uma postura enunciativa por parte do leitor que, muitas vezes, pronuncia em voz alta as palavras da matéria poética. Isso fica muito distante de um relato fidedigno dos contextos de produção como Espínola (2000) enxerga o elemento paratextual que acompanha as composições do poeta baiano.

Já observamos que uma das funções das didascálias reside na caracterização do ambiente da enunciação, envolvendo os agentes e os aspectos espaço-temporais. Pois bem, *numerosas didascálias se revelam ricas em detalhes situacionais, sugerindo que somente o autor ciente das condições e das circunstâncias através das quais o poema foi escrito, poderia apontá-los*. Ou alguém muito próximo a ele, que o seguisse como uma sombra, capaz de conhecer *a quem e como* os textos foram produzidos – hipótese insustentável, segundo a análise realizada até aqui (ESPÍNOLA, 2000, p. 221, grifos do autor).

Aqui, para Espínola, categoricamente, as didascálias aparecem como relato fiel de detalhes situacionais e elas só poderiam ser compostas pela mesma mão que escrevera os poemas. Reafirmando a posição *scriptocêntrica*, o pesquisador ignora toda a movência inerente às obras poéticas até o século XVIII, não percebendo a dinâmica que decorre da primeira manifestação do poema em voz viva e plena até o seu registro em livros manuscritos. Ademais, a busca de uma biografia que fosse estritamente fiel ao que fora a vida de Gregório de Matos é marca inerente à perspectiva seguida pelo intérprete das máscaras gregorianas, o que fica latente nas palavras abaixo.

Conclusão: acreditamos impossível ao licenciado Manuel Pereira Rabello acompanhar os passos tão variados quanto largos do poeta, desde Portugal a Bahia, da Bahia a Angola, de Angola a Recife. De forma minuciosa, implacável, cotidiana. Como as didascálias revelam. Mais lógico admitirmos que nasceram elas da mão (ou da voz) do próprio Gregório de Mattos & Guerra (ESPÍNOLA, 2000, p. 230).

A crença de que Gregório de Matos e Manuel Pereira Rabelo teriam sido a mesma pessoa permeia a análise do autor, fazendo com que proclame que só seria possível que o licenciado escrevesse a biografia e as didascálias caso tivesse acompanhado o poeta em suas andanças. No entanto, concebo que Rabelo poderia acompanhar os passos do Boca do Inferno através da movência da voz poética gregoriana, embora não tenha acompanhado o poeta em suas andanças propriamente ditas.

Para encerrar a crítica à fonte, arrisco-me a dizer que é improvável que a hipótese de Espínola (2000) se sustente. O que há é uma biografia produzida a partir de *topoi* próprios da retórica do período, funcionando como tom encomiástico e, portanto, louvatório da personagem Gregório de Matos. Finalizando esta seção, antes de partir para o exame dos poemas em si, levando em conta a mínima possibilidade de o poeta ter escrito a própria biografia, a criação de um anedotário que o coloca com uma viola, pandegamente, percorrendo a Bahia como um *performer* do verso (muito provável do verso improvisado) revelaria a importância da voz poética viva na composição, expressão e difusão de sua obra poética.

4.2 REVISITANDO OS POEMAS GREGORIANOS E ALGUMAS POSSÍVEIS MARCAS DE IMPROVISO POÉTICO

Após o inventário crítico sobre Gregório de Matos e a viola como expediente de sua atividade poética em performance, é necessário voltar-se para a sua obra, verificando a presença de marcas que permitam cogitar o improviso poético por parte do poeta. Ao iniciar o projeto de edição crítica da obra de Gregório de Matos, Francisco Topa (1999, p. 21) lembra que o bardo “não publicou em vida nenhum dos muitos textos que lhe andam atribuídos”. No trabalho de investigação, o pesquisador encontrou “295 manuscritos que transmitem poemas atribuídos ao baiano” (TOPA, 1999, p. 21). Desses manuscritos, trinta e quatro são caracterizados como documentos primários ou seja, “códices integralmente dedicados à recolha da obra de Gregório e ainda as miscelâneas que lhe consagram uma secção autónoma e quantitativamente significativa” (TOPA, 1999, p. 22). Ainda, o autor cotejou documentos secundários, compostos por “miscelâneas e os documentos soltos em que se encontram, geralmente em número muito reduzido, textos atribuídos ao poeta baiano” (TOPA, 1999, p. 21), e terciários, correspondentes a fontes impressas entre os séculos XVIII ao XX. Nesse esforço de *recensio*, o investigador levantou 337 fontes testemunhais que perfazem mais de

20.000 páginas. Diante de um material tão amplo em que os poemas gregorianos se encontram dispersos e da inexistência de uma obra crítica completa, é imperativo que se delimite não só uma fonte como base para a análise como também um *corpus* não muito extenso de poemas.

4.2.1 Delimitando o *corpus* gregoriano a ser analisado

Como afirmei no primeiro item deste capítulo, optei por utilizar como referência o *Códice Asensio-Cunha*, editado em quatro volumes, mais um com explicações dos critérios editoriais, constituindo-se em um estudo sobre a filologia e sobre a poesia brasileira colonial. Ao todo, nos quatro volumes, encontram-se 744 poemas, distribuídos conforme o quadro abaixo.

Quadro 15 - Distribuição dos poemas nos volumes do Códice Asensio-Cunha

Volume do <i>Códice</i>	Número de poemas	Poemas com mote e glosa(s)	Porcentagem de poemas com motes e glosa(s)
1	222	34	15,32%
2	137	9	6,57%
3	164	18	10,98%
4	221	34	15,38%
Total	744	95	12,77%

Fonte: elaborado pelo autor.

No tocante ao *corpus* gregoriano, procedi de forma parecida com o realizado com Camões, ou seja, delimitei aqueles que possuem motes e glosas; no entanto, dessa vez, não pude determinar previamente os poemas que se construíram a partir de motes alheios, pois as rubricas camonianas indicam isso, enquanto as gregorianas não o fazem. Dessa forma, ao fazer o levantamento dos motes e glosas em Gregório de Matos, cheguei a 95 poemas, como o quadro acima aponta, prescrevendo 12,77% dos poemas do código. Mesmo considerando essa quantidade de poemas um tanto extensa no contexto deste trabalho, considero importante, ao menos, levantar alguns dados formais acerca desse grupo de poemas antes de reduzir o *corpus*. Nesse sentido, o quadro abaixo ilustra os dados acerca do número de versos nos motes, o número de glosas e número de versos nas glosas das 34 composições do primeiro volume do código.

Quadro 16 - Poemas de Gregório de Matos em motes e glosas no volume 1 do Códice Asensio-Cunha

Nº no corpus	Nº no códice	pp. no códice	pp. no livro	Nome do poema	Nº de versos no mote	Nº de glosas	Nº de versos nas glosas
1	4	9-12	57-59	<i>Meu Deus, que será de mim?</i> [Se o descuido do futuro,]	2	8	10
2	9	23-24	69-70	<i>Soberano Rei da Glória</i> [Numa cruz vos exaltaste,]	4	4	10
3	10	25-26	69-70	<i>Sol, que estando abreviado,</i> [Sendo Sol, que dominais,]	4	4	10
4	11	27-28	73-74	<i>Emblema de amor mais puro,</i> [Depois de crucificado]	4	4	10
5	12	29-30	75-76	<i>Agora que entre candores</i> [Todo amante, e todo digno]	4	4	10
6	13	31-32	77-78	<i>Escutai vossos defeitos</i> [Já sei, meu Senhor, que vivo]	4	4	10
7	14	33-34	79-80	<i>Exercite os mais sabidos,</i> [Ó quem tivera empregados]	4	4	10
8	15	35-36	81-82	<i>Ai Senhor, quem alcançara</i> [Ai meu Deus quem merecera]	4	4	10
9	16	37-38	83-84	<i>Porém justamente espera</i> [Esta alma, meu Redentor]	4	4	10
10	17	39-40	85-86	<i>Ai meu bem! ai meu Esposo!</i> [Ai meu Deus, que já não sei.]	4	4	10
11	18	41-42	87-88	<i>Ai! quem bem s deixa ver</i> [Cuidei que não permitisse]	4	4	10
12	19	43-44	89-90	<i>Porque, que em pão se encerra,</i> [Se no pão se disfarçais]	4	4	10
13	20	45-46	91-92	<i>Que muito, que vivo alento</i> [De um barro frágil, e vil,]	4	4	10
14	21	47-48	93-94	<i>Ó divina Onipotência</i> [Já requintada a fineza]	4	4	10
15	22	49-50	95-96	<i>Ó soberana comida!</i> [À mesa do Sacramento]	4	4	10
16	23	51-52	97-98	<i>Ó poder sempre infinito,</i> [Três vezes grande, Senhor,]	4	4	10
17	24	53-54	99-100	<i>Com razão, divina neve,</i> [Sol de justiça divino]	4	4	10
18	25	55-56	101-102	<i>Ora quereis, doce Esposo,</i> [Agora, Senhor, espero,]	4	4	10
19	26	57-58	103-104	<i>Levantai minha humildade</i> [Não é minha voz ousada]	4	4	10
20	27	59-60	105-106	<i>Uni eu sujeito indigno</i> [Mostrei, Senhor, a grandeza]	4	4	10
21	28	61-62	107-108	<i>Ai quem tal bem merecera</i> [Ai quem bem considerara]	4	4	10
22	29	63-64	109-110	<i>Ai quem soubera querer-vos</i> [Quem fora tão fino amante]	4	4	10
23	30	65-66	111-112	<i>Mas se sois Lince divino,</i> [Bem sei, meu amado objeto,]	4	4	10
24	31	67-68	113-114	<i>Que importa, que meus cuidados</i> [Se todo a vós me dedico,]	4	4	10
25	32	69-70	115-116	<i>Assim pois os sabeis tudo,</i> [Nada, meu Senhor, vos digo,]	4	4	10
26	53	99-101	144-145	<i>Deus, que é vosso amigo d'alma</i> [Quando o livrinho perdeste]	4	4	10
27	54	102-103	146-147	<i>Qual dos dous terá mor gosto</i> [Gosta Cristo de mostrar]	3	3	10

28	55	103	148	<i>Bêbado está Santo Antônio</i> [Entrou um bêbado um dia]	1	1	10
29	84	125- 127	210- 211	<i>O mundo vai-se acabando,</i> [Chegou o nosso Prelado]	4	4	10
30	110	176- 181	257- 260	<i>De flores, e pedras finas</i> [Já da Primavera entrou]	10	10	10
31	134	244- 245	314- 315	<i>Quem sai a mijar de Beja</i> [Senhora velha zoupeira]	3	3	10
32	143	280- 283	344- 345	<i>Não há mais tirano efeito,</i> [Que hoje à força meu fado]	4	4	10
33	174	340- 342	398- 399	<i>Mofina Mulher,</i> [Coitada de quem]	4	5	10
34	213	456- 458	501- 502	<i>Lá vem Maria, mais Ana,</i> [Apareceu na Bahia]	4	4	10

Fonte: elaborado pelo autor.

Todos os poemas do primeiro volume possuem glosas de 10 versos, o que parece ser uma constância nas glosas gregorianas como apontam os quadros que apresento na sequência deste item sobre os outros volumes do códice. Ainda, dos 34 poemas, somente 5 não possuem motes de 4 versos: os poemas 27 e 31 (numeração no *corpus* deste trabalho) tem mote em terceto com três glosas cada; o poema 1, mote em dístico com oito glosas; o poema 28, mote em monóstico com uma glosa; e o poema 30, mote em décima com dez glosas. Dessa forma, apesar das dissonâncias, há uma tendência a quadras como mote e quatro décimas de glosas.

O quadro a seguir apresenta os mesmos dados no que se refere aos 9 poemas em mote e glosa do segundo volume.

Quadro 17 - Poemas de Gregório de Matos em motes e glosas no volume 2 do Códice Asensio-Cunha

Nº no corpus	Nº no códice	pp. no códice	pp. no livro	Nome do poema	Nº de versos no mote	Nº de glosas	Nº de versos nas glosas
35	26	88-90	97-98	<i>Louvar vossas orações</i> [<i>Só o vosso entendimento</i>]	4	4	10
36	27	90-92	99-100	<i>Nuens, que em oposição</i> [<i>No céu pardo de Francisco</i>]	4	4	10
37	101	322-324	300-301	<i>Foi-se Brás da sua aldeia,</i> [<i>Brás um Pastor namorado</i>]	4	4	10
38	103	325-327	303-304	<i>Amargo paguen tributo</i> [<i>Solos de mi triste enojo</i>]	4	4	10
39	104	328-330	305-306	<i>Ausencias, y soledades</i> [<i>Hoy, Fili, doble pasión</i>]	4	4	10
40	105	330-332	307-308	<i>Ao é de uma junqueira</i> [<i>Por divertir saudades</i>]	4	4	10
41	106	332-333	309	<i>Deixai-me tristes memórias</i> [<i>Nesta ausência, em querido,</i>	1	1	10
42	111	337-342	314-317	<i>Vás-te, mas tornas a vir,</i> [<i>Vás-te refazer no mar</i>]	10	10	10
43	137	410-414	379-381	<i>Deste inferno nos viventes</i> [<i>Se quem sabe, o que é o amor</i>] ¹¹⁰	8	7	10

Fonte: elaborado pelo autor.

Igualmente ao volume 1, o 2 apresenta todos os poemas em mote e glosa com estrofes em décimas. Dos nove poemas, apenas três não possuem motes em quadras com quatro glosas: poemas 41 (mote em monóstico e uma glosa), 42 (mote em décima e dez glosas) e 43 (mote em oitava e sete glosas). No caso desse último, conforme a observação de Rabelo (2013), a composição seria de Tomás Pinto Brandão, reduzindo as exceções de 33,33% para 25%, uma vez que teríamos duas exceções fora do padrão dos outros seis vilancetes.

Para seguir o levantamento de dados, apresento as questões formais do terceiro volume a seguir.

¹¹⁰ Esse poema, provavelmente, é de autoria de Tomás Pinto Brandão, uma vez que Rabelo (In: MATOS, 2013b, p. 361) afirma que “Estas Obras suposto andem em nome do Poeta, contudo não são suas, porque esta é de João de Brito Lima, e as seguintes de Tomás Pinto Brandão”, e o poema encontra-se no final do volume.

Quadro 18 - Poemas de Gregório de Matos em motes e glosas no volume 3 do Códice Asensio-Cunha

Nº no corpus	Nº no código	pp. no código	pp. no livro	Nome do poema	Nº de versos no mote	Nº de glosas	Nº de versos nas glosas
44	14	87-89	91-92	<i>Portugal, e mais Castela</i> [<i>Tão por força, e sem razão</i>]	4	4	10
45	34	171-173	162-163	<i>Como se pode alcançar</i> [<i>Se não posso ir rastejando</i>]	5	5	10
46	35	174-176	164-165	<i>Perguntou-se a um discreto</i> [<i>Numa ilustre academia,</i>]	4	4	9 (1ª glosa) 10 (2ª, 3ª e 4ª glosas)
47	36	176-177	166-167	<i>Se de bem nascem mil males,</i> [<i>Coração, que em pertender</i>]	3	3	10
48	37	178-180	168-169	<i>Amar Luís a Maria,</i> [<i>Serviu Luís a Isabel</i>]	4	4	10
49	38	180-182	170-171	<i>Anandra, el Amor, si no</i> [<i>Amor, que es fuego, y amado</i>]	4	4	10
50	39	182-184	172-173	<i>Não quero, o que vós quereis,</i> [<i>Se houvera conformidade</i>]	4	4	10
51	40	184-185	174	<i>A mais formosa, que Deus</i> [<i>Eu com duas Damas vim</i>]	1	1	10
52	41	185-186	175	<i>Se lágrimas aliviam</i> [<i>Vidinha: por que chorais?</i>]	2	2	10
53	42	187-188	176-177	<i>Para retratar uns olhos</i> [<i>De uns olhos se viu rendido</i>]	4	4	10
54	43	189-191	178-179	<i>Contentamento, onde estás,</i> [<i>Amigo contentamento</i>]	4	4	10
55	44	191-193	180-181	<i>Deixar quero o vosso bem</i> [<i>Se dor me infunde no peito,</i>]	4	4	10
56	48	209-210	197-198	<i>De dous ff, se compõe</i> [<i>recopilou-se o direito,</i>]	3	3	10
57	96	342-344	313-314	<i>Desde que, Isabel, te vi,</i> [<i>Jactou-se o meu alvedrio</i>]	4	4	10
58	121	416-418	377-388	<i>Castelo do pôe-te este,</i> [<i>Trinta anos ricos, belos</i>]	4	4	10
59	146	476-479	429-431	<i>Maria mais o Moleiro</i> [<i>Maria todos os dias</i>]	4	7	8
60	149	484-486	437-438	<i>Em qualquer risco de mar</i> [<i>Sois Silvestre tão manemo</i>]	4	4	10
61	162	522-524	470-471	<i>Ontem soube o vosso mal</i> [<i>Dizem os experimentados</i>]	4	4	10

Fonte: elaborado pelo autor.

No volume três, encontramos uma exceção clara à utilização da glosa em décima; no poema 59, *Maria mais o Moleiro*, há uma quadra como mote, resultando em sete glosas em oitavas. Dos 18 poemas, junto com o 59, outros cinco fogem ao esquema quadra de mote e quatro glosas: 45 (quintilha de mote e cinco glosas), 47 e 56 (terceto de mote e três glosas), 51 (monóstico de mote e uma glosa) e 52 (dístico de mote e duas glosas). Por fim, há um poema em que a primeira das quatro glosas ao mote em quadra possui nove versos ao invés de dez das demais estrofes. Ao que se deveria essa discrepância? Uma possibilidade é de que, mesmo que a estrofe pareça completa em sentido, em uma provável passagem da oralidade para a

escrita ou das folhas volantes para o volume manuscrito de Rabelo, um verso tenha sido omitido, provavelmente o verso 5, uma vez que as rimas da estrofe seguem o esquema ABBACCDDC, enquanto as outras seguem o esquema ABBAACCDDC. Ainda, no caso da omissão do verso, o sentido da estrofe pode parecer completo pelo fato de ter ocorrido uma adaptação dos demais versos na difusão oral-manuscrita da composição. Uma outra hipótese, por fim, é a de que o próprio Gregório de Matos, no calor da performance oral, compôs uma estrofe menor. Entretanto, nesse sentido, só podemos ficar no âmbito das conjecturas.

As informações esquematizadas acerca do volume 4, além de reafirmar algumas perspectivas já observadas nos outros volumes, apontam outras recorrências, que comento após a exposição do quadro.

Quadro 19 - Poemas de Gregório de Matos em motes e glosas no volume 4 do Códice Asensio-Cunha

Nº no corpus	Nº no códice	pp. no códice	pp. no livro	Nome do poema	Nº de versos no mote	Nº de glosas	Nº de versos nas glosas
62	17	23	37-38	<i>Ya que flor, mis Flores, fui [En flor, mis Flores, se muere,]</i>	4	4	10
63	18	25	39	<i>Muero por dizir mi mal, [Dos veces muerto me hallo]</i>	2	2	10
64	22	33	45-46	<i>Ay de ti, pobre cuidado [Si por fuerza del respeto]</i>	4	4	10
65	25	38	50-51	<i>Ay de ti que en suspiros [Corazón: siente tu anhelo]</i>	4	4	10
66	26	40	52-53	<i>Sentir por solo sentir [Corazón: sufre,y padece]</i>	4	4	10
67	55	91	99-100	<i>Perdoai-me, meus amores, [Como assim, Clóri divina]</i>	4	4	10
68	56	93	101-102	<i>Amar sin tener, que dar, [Clori, en el prado anteayer]</i>	4	4	10
69	69	125	128-129	<i>Se é por engano esse riso, [Se haveis por pouco custoso]</i>	4	4	10
70	74	134	136-137	<i>Campos bem-aventurados [Estes campos, que a firmeza]</i>	4	4	10
71	75	136	138-139	<i>Que fostes meu bem, mostrastes, [Horas de contentamento]</i>	4	4	10
72	76	139	140-141	<i>Mi recelo me decia, [Quise te, Beliza, amar,]</i>	4	4	10
73	99	193	192-193	<i>Se tomar a minha pena em penitência [Bem conheço, Senhor, que hei errado]</i>	4	4	10
74	101	198	197-198	<i>Não me queixo de ninguém [Queixar-me a mais não poder]</i>	4	4	10
75	108	219	211-212	<i>Pobre de ti, Barboleta, [Passeias em giro a chama]</i>	4	4	10
76	143	283	271-272	<i>Pica-me, Pedro, e picar-te-ei [Jogando Pedro, e Maria]</i>	4	4	7
77	146	290	278-279	<i>Namorarei-me sem sabe [Foste tão presta em matar-me]</i>	4	4	10

78	148	293	283- 284	<i>Dize a Betica que quando</i> [Bernardo, há quase dous anos,]	4	4	10
79	162	327	313- 314	<i>Fui por amante ferido,</i> [Quando esperava gozar]	4	4	10
80	184	395	365- 366	<i>Para que seja perfeito</i> <i>Inácia, a vossa questão]</i>	4	4	10
81	189	408	374	<i>Busco, a quem achar não posso.</i> [Amo sem poder falar,]	1	1	10
82	190	408	375- 376	<i>Gileta siempre cruel,</i> [Que diré de tu crueldade,]	4	4	10
83	202	425	389- 390	<i>Parti, coração, parti,</i> [Pelo mar do meu tormento,]	4	4	10
84	204	428	391- 392	<i>Vós dizeis, que arromba</i> <i>arromba:</i> [Mulatinhas da Bahia,]	4	4	10
85	205	430	393	<i>Duas horas o caralho.</i> [Fretei-me co'a tintureira,]	1	1	10
86	206	431	394	<i>É do tamanho de um palmo</i> [Manas, depois que sou Freira]	2	2	10
87	207	432	395- 396	<i>As excelências do cono</i> [Com cachopinha de gosto]	4	4	10
88	208	434	397- 398	<i>O Caralho do Muleiro</i> [O Muleiro, e o Criado]	4	4	10
89	209	436	399- 400	<i>O cono é fortaleza,</i> [O homem mais a mulher]	4	4	10
90	210	439	401- 402	<i>Do meu Damo estou contente,</i> [É meu Damo tanto meu,]	4	4	10
91	211	441	403	<i>Ó meu pai, tu qués, que eu</i> <i>morra?</i> [C'o cirro nos entrefolhos]	1	2	10
92	216	451	412- 413	<i>Dá-mas, Mana, que tas dou,</i> [Vem, que estou para tas dar,]	4	4	10
93	217	453	414- 415	<i>Uma Helena por garbosa</i> [Dous monstros a Roma bela]	4	4	10
94	220	467	427	<i>Não quero mais do que tenho.</i> [A medida para o malho]	1	1	10
95	221	468	428- 429	<i>Para que nasceste, rosa,</i> [Nasce a rosa, e nasce a flor]	4	4	10

Fonte: elaborado pelo autor.

Fora a tendência a motes em quadras seguidas de quatro glosas em décimas e sete poemas que fogem a essa organização (63 e 86, mote em dístico com duas glosas em décimas; 76, mote em quadra com quatro glosas em septilhas; 81, 85, 91 e 94, mote em monóstico e uma glosa em décima), dados próximos aos observados nos outros três volumes, há oito poemas que se encontram em espanhol, o que já ocorre nos volumes 2 e 3 do códice; o volume 2 apresenta dois poemas no idioma castelhano e o 3 contempla um poema. Assim, o elemento não chega a ser novo quanto ao códice, mas chama a atenção pelo número expressivo de poemas: 23,53% das composições, quase 1/4 do último volume do cancionero gregoriano reunido por Rabelo, estão na língua de Castela. O que isso pode sugerir? Mesmo que Almeida Garrett (2014, p. 16) afirme que “de toda essa safra de versos castelhano-

portugueses pouco ou nada há que espremer”, é latente, se não desde o Trovadorismo, ao menos a partir do Humanismo, que a expressão poética lusófona também ocorreu por meio da língua espanhola, tanto que variantes da canção “¿Cuándo, cuándo?/ ¡Oh, quién viese este cuándo!/ ¿Cuándo saldrá mi vida/ de tanto cuidado?”, segundo Frenk (2006e, p. 221), “[...] se encuentra, con variantes, em Sá de Miranda, Andrade Caminha y Diogo Bernardes [...]”. Pode-se falar em um bilinguismo por parte dos poetas portugueses, uma vez que

Ao longo do século XV e princípios do século XVI, o português e o castelhano conviveram e interagiram de diferentes formas. [...] É precisamente no século XV que autores portugueses começam a escrever parte das suas obras na língua do reino vizinho, prática que continuará até ao século XVIII e inclui, como é sabido, figuras tão importantes como Gil Vicente, Sá de Miranda, Camões ou o próprio rei D. João IV (MOREIRA, 2012, p. 1).¹¹¹

Como observa o pesquisador, há o que ele chama de uma comunidade “supra-linguística” ibérica, somando-se a existência de textos castelhanos em bibliotecas portuguesas, a tradução em português de obras castelhanas e a incorporação de textos ou excertos de textos castelhanos em obras portuguesas, os poetas lusitanos escrevem no idioma do outro império da Ibéria. Dessa forma, haja vista a partilha de diferentes materiais textuais que são absorvidos e reformulados na península, pode-se falar em uma cultura poética ibérica que, passando pelo Barroco brasileiro por meio de Gregório de Matos, perdurará até o século XVIII. Em suma, as composições do poeta baiano em castelhano seguem uma tendência própria do seu tempo, ainda mais que os modelos barrocos a que se voltava provinham da Espanha, ou seja, de Gongora e Quevedo. Todavia, mesmo reconhecendo a importância histórica dessa parte da obra poética gregoriana, tomo procedimento semelhante ao adotado com Camões: excluo de antemão os poemas em idioma castelhano, detendo-me naqueles produzidos em língua portuguesa.

Mesmo com a exclusão das produções em castelhano, restam 84 poemas em motes e glosas no *Códice Asensio-Cunha*. Por considerar o *corpus* ainda vasto para os objetivos deste trabalho, procedo a um recorte que busca, lembrando os versos do próprio Gregório de Matos (2013c, p.154), constância “somente na inconstância”, ou seja, restrinjo a análise aos poemas que não se enquadram na perspectiva de um mote em quadra seguido de quatro décimas como glosas. Dessa maneira, o *corpus* fica delimitado de acordo com o quadro que segue.

¹¹¹ Disponível em <http://e-spania.revues.org/21113>. Acesso out./2017.

Quadro 20 - *Corpus delimitado*

Nº no corpus	Nº no código	pp. no código	pp. no livro	Nome do poema	Nº de versos no mote	Nº de glosas	Nº de versos nas glosas
VOLUME 1							
1	4	9-12	57-59	<i>Meu Deus, que será de mim?</i> [Se o descuido do futuro.]	2	8	10
27	54	102-103	146-147	<i>Qual dos dous terá mor gosto</i> [Gosta Cristo de mostrar]	3	3	10
28	55	103	148	<i>Bêbado está Santo Antônio</i> [Entrou um bêbado um dia]	1	1	10
30	110	176-181	257-260	<i>De flores, e pedras finas</i> [Já da Primavera entrou]	10	10	10
31	134	244-245	314-315	<i>Quem sai a mijar de Beja</i> [Senhora velha zoupeira]	3	3	10
VOLUME 2							
41	106	332-333	309	<i>Deixai-me tristes memórias</i> [Nesta ausência, em querido,	1	1	10
42	111	337-342	314-317	<i>Vás-te, mas tornas a vir,</i> [Vás-te refazer no mar]	10	10	10
VOLUME 3							
45	34	171-173	162-163	<i>Como se pode alcançar</i> [Se não posso ir rastejando]	5	5	10
47	36	176-177	166-167	<i>Se de bem nascem mil males,</i> [Coração, que em pertender]	3	3	10
51	40	184-185	174	<i>A mais formosa, que Deus</i> [Eu com duas Damas vim]	1	1	10
52	41	185-186	175	<i>Se lágrimas aliviam</i> [Vidinha: por que chorais?]	2	2	10
56	48	209-210	197-198	<i>De dous ff, se compõe</i> [recopilou-se o direito,]	3	3	10
59	146	476-479	429-431	<i>Maria mais o Moleiro</i> [Maria todos os dias]	4	7	8
VOLUME 4							
76	143	283	271-272	<i>Pica-me, Pedro, e picar-te-ei</i> [Jogando Pedro, e Maria]	4	4	7
81	189	408	374	<i>Busco, a quem achar não posso.</i> [Amo sem poder falar,]	1	1	10
85	205	430	393	<i>Duas horas o caralho.</i> [Fretei-me co'a tintureira,]	1	1	10
86	206	431	394	<i>É do tamanho de um palmo</i> [Manas, depois que sou Freira]	2	2	10
91	211	441	403	<i>Ó meu pai, tu quês, que eu morra?</i> [C'o cirro nos entrefolhos]	1	2	10
94	220	467	427	<i>Não quero mais do que tenho.</i> [A medida para o malho]	1	1	10

Fonte: elaborado pelo autor.

Conforme o quadro acima, o *corpus* fica reduzido a 19 poemas, tornando possível uma abordagem mais criteriosa. Antes de passar para essa etapa, quero ressaltar que retirei do corpo de análise o poema *Deste inferno nos viventes* [Se quem sabe, o que é o amor] pelo fato de o próprio licenciado Rabelo (In: MATOS, 2013b, p. 361) afirmar que ele foi composto por Tomás Pinto Brandão e não por Gregório de Matos. Isso não quer dizer que os demais poemas

são de estrita autoria gregoriana, ao menos, foram atribuídos ao Boca do Inferno, não cabendo, no escopo deste trabalho, averiguar sobre a *genuinidade* dos textos. Antes de mais nada, o interesse a que aqui me volto é, seguindo a perspectiva de Hansen e Moreira (2013) , o percurso dos textos em movência e não a determinação de uma autoria e textos definitivos.

4.2.2 Retomando Frenk (2006b): tipos de glosas em Gregório de Matos

No capítulo anterior, ao abordar os motes e glosas camonianos, utilizei os pressupostos de Frenk (2006b) sobre os tipos de glosas formadas a partir da antiga lírica popular ibérica. Naquele momento, por constatar que a autora se valia tanto de elementos estruturais quanto conteudísticos para a sua classificação, estabeleci critérios estritamente estruturais. Nesse sentido, por compreender que a classificação pode ser útil na análise dos versos gregorianos, considero importante retomá-los. Para isso, sintetizo-os no quadro abaixo.

Quadro 21 - Critérios para a classificação das glosas a partir de Frenk (2006b)

Tipos principais de glosas		
I. Glosa como versão ampliada do cantar inicial	1) Desdobramento (<i>despliegue</i>)	a) total: intercalação dos dois versos do mote em dístico com os novos em uma mesma estrofe.
		b) parcial: intercalação de dois ou três versos do mote (mote de três versos) com os novos em uma mesma estrofe.
	2) Desenvolvimento (<i>desarrollo</i>)	Recorrência a elementos paralelísticos, repetindo ou não versos tais como se encontram no mote.
II. Glosa como entidade aparte	1) Complemento do estribilho	a) glosa continuadora: ocorrência de paráfrases dos versos do mote.
		b) diálogo entre mote e glosa: existência de diálogo entre mote e glosa através de duas vozes distintas e claramente demarcadas.
	2) Glosa explicativa	Manutenção penas dos versos do mote como versos finais das glosas.

Fonte: elaborado pelo autor a partir Frenk (2006b, pp. 419-443).

Diante da definição objetiva dos critérios para classificação das glosas, é possível categorizar os 19 poemas do *corpus* nos tipos de glosas inventariadas por Frenk (2006b). Apresento a disposição dos poemas nos tipos específicos de glosa esquematizados a seguir.

Quadro 22 - Tipos de glosas em Gregório de Matos a partir de Frenk (2006b)

Tipos de glosas		Poemas de Gregório Matos
I. Glosa como versão ampliada do cantar inicial	1) Desdobramento (<i>despliegue</i>)	a) total:
		b) parcial:
	2) Desenvolvimento (<i>desarrollo</i>)	27 - <i>Qual dos dous terá mor gosto</i> [Gosta Cristo de mostrar] 31 - <i>Quem sai a mijar de Beja</i> [Senhora velha zoupeira] 42 - <i>Vás-te, mas tornas a vir</i> [Vás-te refazer no mar] 56 - <i>De dous ff se compõe</i> [Recopilou-se o direito.] 59 - <i>Maria mais o moleiro</i> [Maria todos os dias]
II. Glosa como entidade aparte	1) Complemento do estribilho	a) glosa continuadora:
		b) diálogo entre mote e glosa:
	2) Glosa explicativa	28 - <i>Bêbado está Santo Antônio</i> [Entrou um bêbado um dia] 30 - <i>De flores, e pedras finas</i> [Já da Primavera entrou] 41 - <i>Deixai-me tristes memórias</i> [Nesta ausência, bem querido] 45 - <i>Como se pode alcançar</i> [Se não posso ir rastejando] 47 - <i>Se de um bem nascem mil males,</i> [Coração, que em pretender] 51 - <i>A mais formosa que Deus.</i> [Eu com duas damas vim] 52 - <i>Se lágrimas aliviam,</i> [Vidinha: por que chorais?] 76 - <i>Pica-me, Pedro, e picar-te-ei,</i> [Jogando Pedro, e Maria] 81 - <i>Busco, a quem não posso</i> [Amo sem poder falar.] 85 - <i>Duas horas o caralho</i> [Fretei-me co'a tintureira] 86 - <i>É do tamanho de um palmo</i> [Manas depois que sou freira] 91 - <i>Ó meu pai, tu qués, que eu morra?</i> [C'o cirro nos entrefolhos] 94 - <i>Não quero mais do que tenho</i> [A medida para o malho]

Fonte: elaborado pelo autor a partir de Frenk (2006b).

O quadro aponta para dados que permitem pensar o movimento gregoriano de apropriação dos motes alheios ou não. Nesse sentido, em termos quantitativos, cinco poemas são glosas como versão ampliada do cantar inicial por desenvolvimento, um como entidade à parte como complemento do mote, perfazendo um diálogo entre mote e glosa através de duas vozes poéticas distintas e treze como entidade à parte, complementando o mote por meio de

glosas explicativas. Assim, diferentemente do que se verificou em Camões, o movimento de Gregório de Matos de apropriação dos motes, no espectro do *corpus* selecionado, é menor, uma vez que somente cinco poemas fazem uso de elementos do mote na construção da glosa através do desenvolvimento do mote, o que predominou nos poemas analisados do bardo português. No poeta brasileiro, o que prevalece é a utilização do mote como versos finais das estrofes da glosa. Todavia, não é demérito do poeta empregar versos do mote somente como fechamento da estrofe, uma vez que a regra geral da composição das glosas é “repetir e explicar sucessivamente cada verso” do mote, “criando um novo poema de tamanho variável”, “reaparecer um ou dois desses versos, colocados em qualquer posição, com a condição desse local permanecer fixo até ao seu final” (MORAIS, 2017)¹¹².

Da mesma forma que fiz ao abordar os tipos de glosas em Camões, considero importante voltar-me a alguns poemas com o intuito de averiguar a maneira como se deu a apropriação do mote por Gregório de Matos. Em tal perspectiva, apresento o poema *Maria mais o Moleiro [Maria todos os dias]*.

*Aplica o Poeta o caso seguinte a Inácio Pissaro sendo apanhado com uma Moça por seus Irmãos*¹¹³.

Mote

Maria mais o Moleiro
tiveram certas razões;
Maria caiu-lhe a saia,
e ao Moleiro os calções.

Glosa

Maria todos os dias
levava a moer o trigo:
vem o Moleiro inimigo
rapa-lho todo em maquinas:
Tiveram certas porfias
andaram aos empuxões,
Maria caiu-lhe a saia,
e ao Moleiro os calções.

Maria escapou da briga,
mas logo no outro dia,
eis o Moleiro, e Maria
qual de cu, qual de barriga:
qual de baixo, qual de riba
jogaram os repelões,
Maria caiu-lhe a saia,
e ao Moleiro os calções.

Com tão grandes travessuras
Maria tanto esbofou,
que a candeia se apagou,
e ficaram às escuras:

¹¹² Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/5953/glosa/>. Acesso em 08 de nov. 2017.

¹¹³ Conforme a nota 104, nas citações dos motes e glosas, assim como procedi com as cantigas, tomei a liberdade de não seguir as sugestões de formatação da ABNT

ela cruzou logo as curvas,
e ele deu-lhe uns bofetões;
Maria caiu-lhe a saia,
e o Moleiro os calções.

Em aperto tão urgente
tanto o Moleiro suou,
que a fralda em suor molhou,
não sei, se é assim, ou se mente:
ela afirma que ele mente,
que era caldo dos culhões:
Maria caiu-lhe a saia,
e ao Moleiro os calções.

Mas por lograr a ocasião
quis o triste do Moleiro
levar a praça a dinheiro,
não à força do canhão:
puxou pelo seu bolsão,
e dando-lhe dous tostões
Maria caiu-lhe a saia,
e ao Moleiro os calções.

Maria inda que cansada
gritava com tal pujança,
que acudiu a vizinhança
vendo tanta matinada:
mas vendo a luz apagada
cuidaram, que eram ladrões:
Maria caiu-lhe a saia,
e ao Moleiro os calções.

Veio a luz n'um castiçal,
e sem temer maus agouros
acham a Maria em couros,
ao Moleiro outro que tal:
ela a contar o seu mal
e ele a dar suas razões,
Maria caiu-lhe a saia,
e ao Moleiro os calções (MATOS, 2013c, p.
429-431).

Iniciando pela didascália antes de tomar o tipo de glosa como fundamento da análise, é possível dizer que ela situa a sátira em uma situação concreta: o caso de Inácio Pissaro, que é surpreendido com uma moça por seus irmãos. Daí decorre todo o jogo que apela para erotismo como forma de provocar o riso promovido pela transformação dos dois últimos versos do mote como *refrões* das glosas: *Maria caiu-lhe a saia,/ e ao Moleiro os calções*. Mesmo havendo uma disputa entre Maria e o Moleiro, permeada por porfias e repelões, ressalta-se o enlace sexual através da queda da saia dela e do calção dele.

Quanto ao tipo de glosa, o poema enquadra-se na por desenvolvimento, graças ao paralelismo do vocábulo “Maria” no início dos versos 1 (*Maria todos os dias*), 9 (*Maria escapou da briga*), 18 (*Maria tanto esbofou*) e 41 (*Maria inda que cansada*). Apesar das estrofes se constituírem como glosas por desenvolvimento, as estrofes um, dois e seis possuem semelhança com a glosa continuadora ao se iniciarem com o antropônimo *Maria* que começa o primeiro verso do mote. Ademais, também há uma aproximação com a glosa como versão ampliada do cantar inicial por desdobramento. Isso ocorre pela repetição dos dois versos finais da quadra do mote encerrando cada uma das estrofes. Esse recurso pode ser visto, em uma perspectiva comparativista, como um facilitador do improviso, uma vez que Sautchuk (2012, p. 159) afirma que os cantadores nordestinos, ao responder a outro repentista ou a um mote, primeiro elaboram os dois versos finais da estrofe, pois o público presta mais atenção na *queda* da estrofe, sendo que “a queda não é a última linha, mas as duas últimas formando uma frase completa”.

Outro tipo de tratamento do mote incide sobre a glosa como entidade à parte como complemento do estribilho por meio do diálogo. Exemplo insigne dessa forma de apropriação dos versos que servem de tema é o poema *Meu Deus, que será de mim? [Se o descuido do futuro, que reproduzo abaixo.*

A Umás Cantigas, que costumavam os chulos naquele tempo: “Banguê, que será de ti?” e outros mais piedosos cantavam: “Meu Deus, que será de mim?” O que o Poeta glosou entre a alma cristã resistindo às tentações diabólicas.

Mote

Meu Deus, que será de mim?
Banguê, que será de ti?

Glosa

Alma
Se o descuido do futuro,
e a lembrança do presente
é em mim tão continente,
como do mundo murmuro?
Será, porque não procuro
temer do princípio o fim?
Será, porque sigo assim
cegamente o meu pecado?
mas se me vir condenado,
Meu Deus, que será de mim?

Demônio

Se não segues meus enganos,
e meus deleites não segues,
temo, que nunca sossegues
no florido dos teus anos:
vê, como vivem ufanos
os descuidados de si;

canta, baila, folga, e ri,
 pois os que não se alegraram.
 dous infernos militaram.
 Banguê, que será de ti?

Alma
 Se para o céu me criastes,
 Meu Deus, à imagem vossa,
 como é possível, que possa
 fugir-vos, pois me buscastes:
 e se para mim tratastes
 o melhor remédio, e fim,
 eu como ingrato Caim
 deste bem tão esquecido
 tenho-vos tão ofendido:
 Meu Deus, que será de mim?

Demônio
 Todo o cantar alivia,
 e todo o folgar alegre
 toda a branca, parda e negra
 tem sua hora de folia:
 só tu na melancolia
 tens alívio? canta aqui,
 e torna a cantar ali,
 que desse modo o praticam,
 os que alegres pronosticam,
 Banguê, que será de ti?

Alma
 Eu para vós ofensor,
 vós para mim ofendido?
 eu já de vós esquecido,
 e vós de mim redentor?
 ai como sinto, Senhor,
 de tão mau princípio o fim:
 se não me valeis assim,
 como àquele, que na cruz
 feristes com vossa luz,
 Meu Deus, que será de mim?

Demônio
 Como assim na flor dos anos
 colhes o fruto amargoso?
 não vês, que todo o penoso
 é causa de muitos danos?
 deixa, deixa desenganos,
 segue os deleites, que aqui
 te ofereço: porque ali
 os mais, que cantando vão,
 dizem na triste canção,
 Banguê que será de ti?

Alma
 Quem vos ofendeu, Senhor?

Uma criatura vossa?
 como é possível, que eu possa
 ofender meu Criador?
 triste de mim pecador,
 se a glória, que dais sem fim
 perdida num serafim
 se perder em mim também!
 Se eu perder tamanho bem,
 Meu Deus, que será de mim?

Demônio
 Se a tua culpa merece
 do teu Deus a esquivança
 a folga no mundo, e descansa,
 que o arrepender aborrece:
 se o pecado te entristece,
 como já em outros vi,
 te prometo desde aqui,
 que os mais da tua facção,
 e tu no inferno dirão,
 Banguê, que será de ti?
 (MATOS, 2013a, p. 57-59).

Novamente, a didascália informa muito não só sobre o contexto de enunciação do poema como também sobre a fonte do mote. Segundo esse elemento paratextual, Gregório de Matos, provavelmente acompanhando um cortejo fúnebre, ouve duas variantes de uma cantiga, enquanto uma diz (1) “Banguê, que será de ti?”, outra fala (2) “Meu Deus, que será de mim?”. Dessas duas variantes retiradas da *boca do povo*, como eram retirados os *vilancicos* da tradição popular ibérica pelos poetas cultos, ele constrói o diálogo entre Alma e Demônio, versando sobre o conflito próprio do período barroco entre aproveitar os prazeres do corpo e preservar a alma, garantido o seu lugar no Paraíso. Essa coleta dos versos no *cancioneiro* popular constitui-se como um dado relevante, uma vez que denota a utilização da fonte popular: mesmo que o mote, hipoteticamente, tenha sido dado por outrem para que Matos o glosasse, há uma apropriação da voz do povo tendo por objetivo fomentar uma poesia mais ou menos culta.

Não fosse o diálogo das duas vozes em torno das duas variantes, as glosas poderiam ser enquadradas como entidades à parte do mote. Entretanto, em termos contedúísticos, Alma e Demônio defendem cada um a versão que se aproxima à sua perspectiva ante o embate: preservar a alma para alcançar a salvação *versus* aproveitar os prazeres mundanos. De um lado, a Alma apregoa que, como o homem foi criado à semelhança de Deus, não pode fugir de buscar a Ele, todavia pode ofendê-Lo e afastar-se da salvação. Do outro, o Demônio proclama

que é importante seguir o *carpe diem*, uma vez que, quando não se busca aproveitar os prazeres do corpo, se acaba condenado a dois infernos, um em vida e outro pós-morte.

Outra forma do poeta se utilizar do mote é através das glosas como entidade à parte como complemento explicativo do *tema*, citando apenas os seus versos como finais da estrofe. Como exemplo de tal emprego, valho-me do poema *É do tamanho de um palmo [Manas, depois que sou freira]*.

Manas, depois que sou freira.

Mote

É do tamanho de um palmo
Com dous redondos no cabo

Glosa

Manas, depois que sou freira
Apoleguei mil caralhos,
E acho ter os barbicalhos
Qualquer de sua maneira:
O do casado é lazeira,
Com que me canso, em encalmo,
O do Frade é como um salmo
O maior do breviário:
Mas o caralho ordinário
É do tamanho de um palmo.

Além dessa diferença,
Que de palmo a palmo achei,
Outra coisa, que encontrei,
Me tem absorta, e suspensa:
É que discorrendo a imensa
Grandeza naquele nabo,
Quando o fim vi do diabo,
Achei, que a qualquer jumento
Se lhe acaba o comprimento
Com dous redondos no cabo. (MATOS,
2013d, p. 394).

Ao contrário dos dois poemas anteriores, a didascália não permite uma contextualização acerca da produção poética. Aliás, ela repete o primeiro verso da glosa, o que reforça, no registro escrito do texto, a lascívia a que a religiosa se *abandonou*. Sem ter o porquê comentar versos que por si sós revelam a perspectiva satírica gregoriana, em termos formais, repete-se a construção em que os versos do mote vão ocupando o seu lugar no final de cada estrofe: o primeiro verso do mote conclui a primeira glosa, assim como o segundo encerra a segunda estrofe.

Só restaram os motes e glosas gregorianos em papéis. Até que ponto é possível ver nos poemas do poeta baiano um provável improviso? Ademais a perspectiva biográfica do

violeiro, é possível inferir, a partir dos registros escritos, uma índole repentista em Gregório de Matos?

4.2.3 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 cerca de trinta anos tem se dedicado à obra do poeta sem auscultar todo o 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 (Códice 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 códice datado de 1711, cuja capa foi utilizada como frontispício da edição de Amado (Matos, Obras completas). Essa edição reproduz o Códice 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, 2014, 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 improvisado não pode ser visto como uma heroica situação gregoriana, mas, reorganizando o sistema de Candido, 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, tá,
tem mão, olha, que acolá,
Bêbado, está Santo Antônio. (MATOS,
2013a, 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 comparativista, 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 Amâncio¹¹⁴ 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).

¹¹⁴ “Cantor. Violeiro. Poeta. Escritor. Nascido em um sítio, em Cedro, no Ceará, até os 17 anos de idade trabalhou na roça. Cursou faculdade de História em Fortaleza (CE)” (Disponível em <http://dicionariompb.com.br/geraldo-amancio/biografia>. Acesso em 15 nov. 2017). “Começou com acompanhamento de viola em 1966. Participou de centenas de festivais em todo o país, e classificou-se mais de 150 vezes em primeiro lugar. Organizou festivais internacionais de repentistas e trovadores, além do festival Patativa do Assaré. É autor de três antologias sobre cantoria em parceria com o poeta Vanderley Pereira. Gravou 15 CDs ao longo da carreira, além de ter publicado cordéis em livros. Apresentou o programa dominical “Ao som da viola”, na TV Diário, em Fortaleza (CE) (Disponível em <http://dicionariompb.com.br/geraldo-amancio/dados-artisticos>. Acesso em 15 nov. 2017).

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 em improvisar para 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 enlargueceu / 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 enlargueceu
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 advém 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 ardil que colocasse os artistas em uma situação complicada de trabalhar versos difíceis, 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 seiscentistas também imprecavam uns aos outros com motes que exigiam a habilidade de improvisar e 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, habilmente, 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 reprimido 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 comparativista 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 ao auditório.

O capítulo da história da literatura brasileira do intelectual oitocentista, além de abordar a improvisação gregoriana, volta-se para outros poetas que, segundo o seu julgamento, eram repentistas. Nesse sentido, retomo o percurso de improvisadores que Silva (2002) aponta na nossa literatura do período colonial.

4.3 SEGUINDO OS PASSOS DE JOAQUIM NORBERTO DE SOUSA SILVA: OUTROS POETAS REPENTISTAS NO BRASIL COLÔNIA

Não posso negar que o referido capítulo de Silva (2002), já estudado na minha dissertação de mestrado sobre Patativa do Assaré, serviu de inspiração para esta tese, uma vez que ele declara que os brasileiros herdaram dos portugueses “a linguagem do improviso, que os arrebatava e que os torna admiráveis como repentistas” (SILVA, 2002, p. 365). Dessa posição adveio o impulso de investigar uma possível tradição do improviso na história da literatura luso-brasileira, o que tenho procurado realizar até aqui.

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 ufanam 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 Brandrão, a Luís Paulino, a João Pedro Maynard, ao marquês de Paranaguá, 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 como o primeiro deles, afirma que o filho do poeta baiano também era capaz de se lançar ao improviso poético.

Não menos dotado de habilidade de improvisar se mostraria o filho de Gregório de Matos, esse pobre moço que lhe fizera batizar, segundo a sua promessa, como o nome de Gonçalo, se sua mãe lhe não tivesse vedado o cultivo da poesia, escarmentada dos desvarios de seu marido; mas essa proibição foi iludida uma só vez; e o filho do poeta teve ocasião para revelar esse dom que tantas vezes se torna fatal (SILVA, 2002, p. 369).

O historiador aponta para um Gonçalo de Matos que, mesmo proibido de fazer poemas pela mãe, vence a interdição e, empregando a habilidade que lhe surge como dom, glosa um mote que lhe é sugerido. Esse episódio é o mesmo que o licenciado Rabelo relata no final da biografia gregoriana, inclusive o mote e as glosas citadas pelo intelectual oitocentista são as mesmas registradas pelo biógrafo setecentista, suscitando a hipótese de que Silva (2002) tenha se baseado no texto de Rabelo (2013). Entretanto, escapa ao crítico a ambiguidade acerca do talento poético de Gonçalo. Ao consultar dois informantes sobre o filho de Gregório de Matos, Rabelo revela que “um afirma com juramento que era Poeta natural; outro jurando nega, que tal fosse: resolvendo, que nem o Padre nosso era capaz de repetir” (RABELO, 2013, p. 49). Assim, não sendo apresentadas outras circunstâncias que se coadunam com a perspectiva de Gonçalo de Matos como poeta improvisador, há uma fragilidade nessa afirmação de Silva (2002).

Outro poeta baiano considerado repentista é 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 repentistas de inspiração” (SILVA, 2002, p. 370). Com isso, novamente, percebe-se a pouca consistência na aceção do padre baiano como repentista, uma vez que faltam elementos históricos que a confirmem.

Na sequência da exposição, Joaquim Norberto discorre sobre o improvisado em Basílio da Gama. O poeta do *Uraguai* 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 improviso” (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, novamente, 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* (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, como seu aparato único, sua memória. O jogo estava iniciado. As regras eram bem claras para eles, acostumados a essas intermináveis pejejas, 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 hoje Avenida Perimetral junto ao largo da Praça da Matriz de Assaré. 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 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 na 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 G. 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-los 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 através 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) veio 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 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.

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*¹¹⁵. 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.

4.3.1 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 satiristas, 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.

¹¹⁵ O ensaio encontra-se disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/181773/5282>.

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 poderosos 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 Lerenó*. (SAWAIA, 2011, p. 21).

Sobressai a integração de Caldas Barbosa ao quadro artístico e cultural da capital portuguesa. A partir de sua habilidade improvisatória, 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 nas Caldas, 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 improvisatória do versejador 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*, perpassando o que é periodizado como *Renascimento português*, segundo o que procurei apresentar no capítulo anterior, e como *Barroco brasileiro*, haja vista a abordagem que fiz acerca de Gregório de Matos, 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, 2000, 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, 2000, 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 capítulo.

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 23 - Poemas com referência ao improviso em *Viola de Lerenó*

Páginas	Número ¹¹⁶	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: elaboardo pelo autor.

¹¹⁶ O volume da primeira parte de *Viola de Lerenó* encontra-se dividida em oito partes, intituladas como *Números*. Devido à paginação ser nova a cada uma das parte, foi necessário identificar o número em que o poema se encontra na obra.

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 encontrava-se 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 fase da existência do poema: produção, transmissão e recepção (ZUMTHOR, 2010, p. 52). O que 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 cancionero de Lerenó, 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 improvisatória. Tal dado é reforçado pela leitura comparativa realizada algumas páginas acima acerca do poema *Bêbado está Santo Antônio* e a cantoria nordestina. Em outros termos, há uma constante em o público desafiar os poetas *performers* em produzir novos versos a partir de *armadilhas* consubstanciadas nos motes, construindo-se, como já disse anteriormente, em um jogo lúdico-poético entre autor e receptor, em que esse também se situa como co-autor da obra poética.

Como não pretendo me alongar muito mais neste capítulo, 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.

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

Estrilho.

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.

Estrilho.
Amor que pôde, &c.

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

Estrilho.
Amor que pôde, &c.

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

Estrilho.
Amor que póde, &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.

Estribilho,
 Amor que pôde, &c (BARBOSA, 1798, num. 7,
 p. 25).

O poema, como é perceptível, é composto por oito estrofes em quadra mais um estribilho, também em quadra, repetido oito vezes. Nesse estribilho, o mote é desenvolvido através do seu desmembramento em dois versos, constituindo-se os seus versos 3 e 4. Ademais, o mote é referenciado através da sua palavra final “morrer” no último verso nas 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 estribilho 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 o que foi visto a partir de Frenk (2006a, 2006b, 2006c, 2006d), no capítulo anterior acerca da apropriação de Camões dos versos da antiga lírica popular.

Para encerrar o capítulo, há de se considerar que Gregório de Matos e Caldas Barbosa unem duas pontas da poesia colonial brasileira através da 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 entrou, apesar de toda sua importância, na perspectiva desta história das vozes poéticas que aqui empreendi.

CONCLUSÃO

Após cerca de quase duas centenas de páginas explanando sobre as vozes poéticas em prováveis produções compostas durante a própria performance, o afã é concluir este estudo, sem mais delongas, afirmando uma tradição do improvisado na poesia luso-brasileira. Todavia, além de apressada, essa generalização seria pouco honesta com a amplitude da hipótese: examinar a possibilidade de uma construção em voz plena (ZUMTHOR, 2010) a partir do que só é acessível através do registro escrito. Ademais, no decorrer da tese, fui rígido no questionamento das ideias e proposições de outros pesquisadores, procedimento que devo seguir como parâmetro com a minha própria pesquisa. Nesse sentido, o itinerário dessa finalização da tese inclui o levantamento dos pontos frágeis que a permearam.

No primeiro capítulo, que traçou os princípios epistemológicos que orientaram o trabalho, logo no primeiro item, utilizei-me de proposições de Perrone-Moysés (1998) e Fokkema e Ibsch (2006), pesquisadores que são defensores do cânone no sentido de uma tradição *scriptocêntrica*, o que a tese procura negar. Dessa forma, por que usar como fonte tais autores?

Vejo o cânone como importante, mas não o cânone postulado por esses autores. Em outras palavras, defendo a necessidade de romper com a perspectiva elitista perpetuada na historiografia da literatura.

Lênin (1974), para citar um exemplo, produziu o seu clássico *Imperialismo, fase superior do capitalismo*, valendo-se do economista burguês J. A. Hobson, diante da dificuldade de ter acesso a escritos marxistas no seu exílio suíço. Entretanto, o revolucionário e teórico marxista russo abordou as contribuições desse autor não na perspectiva burguesa, mas em uma outra compreensão que, mais tarde, ficou conhecida como marxismo-leninismo. De maneira similar, procurei encarar as proposições de Perrone-Moysés (1998) e Fokkema e Ibsch (2006) sem aderir às suas concepções, uma vez que pressuponho a necessidade da inclusão das práticas poéticas populares no cânone. Evitei cair no sectarismo que visa a construir uma história própria da poesia popular, alheando-a da possibilidade de integrar a institucionalização do cânone literário, pois, cada vez mais, com isso, estaria condenando essas criações à *ghetização*. Ademais, o cânone coloca-se como impositivo no sistema educacional; assim, não se pode deixar de lado a luta para incluir nesse espaço as poéticas orais e populares e para reconhecer sua estética e sentidos como válidos.

Outra fragilidade do primeiro capítulo foi a falta de uma pesquisa sistemática sobre o lugar da literatura popular no campo das letras e a centralização em um único

autor/pesquisador sobre ela. Acerca disso, reconheço que é necessária uma pesquisa completa sobre as abordagens dadas no espaço da crítica luso-brasileira sobre o fazer poético dos grupos tradicionais e populares, sejam urbanos ou rurais. Todavia, diante do escopo deste trabalho, considerei inviável realizar o levantamento da fortuna crítica sobre a poesia popular: uma outra tese poderia ser erigida diante da importância do assunto. Entretanto, sem poder olvidar o assunto nem o explorar como deveria, surgiu como síntese a figura de Silvio Romero, intelectual brasileiro que primeiramente produziu um material considerável sobre a literatura popular. Contudo, no ambíguo ideal romântico brasileiro, situou as produções populares como anônimas para fazê-las, assim, parte do espírito da nação. Mas o indivíduo criador, tão caro aos românticos, onde se situa? Antes de responder, quero salientar que tenho o discernimento de que Romero se situa, cronologicamente, fora do período romântico. Apesar disso, ele guarda a estrutura romântica calcada no indivíduo como um “eu” criador, mas não consegue ver a presença de um *criador* na poesia popular. Com isso, ela é vista como anônima e motivo literário genérico para construir a nação.

Como essa compreensão conquistou adeptos a partir de Silvio Romero? Construiu-se um cabedal ideológico que fez com que as poéticas populares fossem vistas como objetos anônimos e pitorescos, apropriadas, mesmo com a melhor intenção, por poetas e escritores do mundo culto. Nesse sentido, o movimento Armorial foi insigne seguidor da percepção de Romero, produzindo obras de *mimesis* da arte popular que adentraram no cânone, embora não proporcionaram que os autores populares avançassem para além da margem. Nessa perspectiva, a abordagem centrada no intelectual oitocentista funciona como síntese das interpretações e críticas que a poesia popular vinha recebendo. No entanto, essa foi uma abordagem superficial, necessitando de uma revisão mais abrangente sobre a literatura popular na crítica luso-brasileira.

Até o momento, apresentei supostas fragilidades da tese na construção do primeiro capítulo teórico. Contudo, o ponto forte do tópico é a desconstrução do conceito de origem a partir das contribuições da antropologia. Essa ciência enfrentou as perspectivas etnocêntricas difundidas pelo evolucionismo e pelo difusionismo que designavam arbitrariamente um modelo ocidental e europeu. Como procurei demonstrar, essas interpretações típicas da etnologia oitocentistas seguem o preceito de que *a cultura do outro é um vestígio de uma fase ultrapassada pela minha cultura, que deu origem à tua*.

Na ciência da literatura, de acordo com Culler (1997), há um domínio de uma postura falocêntrica que se ancora, sobretudo, na busca da origem. Assim, para retomar o exemplo das teses que procuram delimitar o paradigma originário da lírica trovadoresca

galego-portuguesa, ocorre um embate “virulento” entre os defensores dos pontos de vista arábico, folclórico, latinista e litúrgico. Entretanto, a definição do ponto de partida da poesia trovadoresca não projeta uma luz para o entendimento do próprio fenômeno, uma vez que joga a segundo plano inúmeros influxos socioculturais que contribuíram para a sua constituição em detrimento de uma afluência considerada como *a origem*.

Ainda nesse entendimento, é importante que se pondere como a concepção de origem pode ser prejudicial ao se abordar determinadas manifestações culturais. Um caso que deixa clara a visada que instaura, negativamente, a filiação a uma origem se dá na abordagem da cantoria e do repente nordestinos como filiados ora ao canto alternado greco-latino ou ao trovadorismo medieval. Seja a ascendência dessa ou daquela produção poética do passado, a produção poética popular nordestina é legada à posição de vestígio de uma etapa *civilizacional* já superada por uma sociedade superior: a cantoria seria um vestígio da poesia greco-latina ou da lírica trovadoresca, ambas superadas na sociedade europeia burguesa e moderna.

Para além dessa concepção, situo como importante a percepção do jogo poético como inerente ao ser humano, tal como compreendeu Huizinga (2012). Repetindo o que disse no primeiro capítulo: “mais do que constructos de paternidade, são importantes as similitudes: elementos de irmandade sem valorações que coloquem um texto poético e cultural acima do outro, preconizando a relativização”. Desse entendimento, pressupõe-se uma compreensão histórica das poéticas da voz que se sustenta na abordagem comparatista dos fenômenos, abarcando uma não-hierarquização que permita integrar os fazeres poéticos populares no interior do cânone.

Diante dessas concepções, como o primeiro capítulo, essencialmente teórico-epistemológico, se liga aos demais, que fazem uma revisão histórica? Em primeiro lugar, há o estabelecimento de compromissos que orientaram a abordagem dos diferentes períodos históricos, entre eles, a não hierarquização entre poesia popular e poesia culta. Em segundo lugar, a valorização da oralidade, que perpassou os três capítulos historiográficos, seguindo Colombres (1997), não como um sintoma de desconhecimento do escrito, mas como uma escolha do poeta devido aos ambientes de sociabilização em que a sua poesia circulou. Isso fica latente no ambiente de produção e transmissão da obra poética dos poetas aqui estudados: tanto nos trovadores galego-portugueses quanto nos poetas do Brasil Colônia, passando por Camões e outros renascentistas, a voz foi meio de circulação poética que sofreu os influxos do auditório em que, mesmo quando os versos não eram compostos de improviso, o público influenciava aquilo que era dito e como era dito, assumindo, segundo os ensinamentos de

Zumthor (2010), o papel de coautoria dos poemas. Ademais, não se pode esquecer que, até o século XVIII, a palavra oral sobrepôs-se à letra (FRENK, 2005; LEMAIRE, 2013).

Outro questionamento que pode ser feito é se a construção histórica dos capítulos 2, 3 e 4 não contradiz a perspectiva teórica e epistemológica do primeiro capítulo? Em certa medida, expus como, ao longo dos séculos, a poesia popular foi fonte da poesia culta ou, em outras palavras, a poesia oral de caráter popular constituiu-se como infraestrutura sobre a qual se produziu uma poética culta. Mesmo que se tenha ficado nos lastros orais e populares que permeiam as obras de versejadores canônicos, pode-se lançar um outro olhar sobre eles, preconizando a sua importância nos fazeres poéticos. Para além disso, ousou afirmar que, como foi o caso de Camões, Gregório de Matos e Caldas Barbosa, por exemplo, os próprios poetas se constituíram como artífices orais e populares. O trabalho constituiu-se como uma abertura para a continuidade, em trabalhos ainda a serem realizados, da abordagem histórica, abrangendo os períodos que se sucedem à Independência do Brasil, promovendo a inclusão dos poetas populares no cânone. Assim, será possível situar Patativa do Assaré ao lado de Ferreira Gullar, equiparando *A morte de Nanã e Triste partida* a *A bomba suja*, poemas que se constroem sobre a temática social e com certa elaboração formal a partir do verso tradicional, no entanto edificados por caminhos diferentes: Patativa na oralidade e Gullar na escrita. Dessa forma, não vejo contradição entre os pressupostos epistemológicos e o pressuposto historiográfico dos outros capítulos, uma vez que ambos valorizam o oral e o popular na literatura luso-brasileira.

O segundo capítulo procura pensar as tensões medievais como possíveis improvisos advindos de um jogo poético que se estabelece através da convivência social. Na imbricação do jogo poético e da sociabilidade, por sua vez, surgem regras ou normas que perfazem com que se estabeleçam constâncias nos modos de elaboração poética. Essas não são necessariamente formalizadas na escrita de tratados de versificação; na convivência social, modelos poéticos podem advir da transmissão oral e da percepção auricular, prescrevendo formas a serem seguidas, muitas vezes, por terem uma recepção positiva. Entretanto, a Baixa Idade Média produziu, além de formas poéticas, manuais prescritivos de como compor em versos. Entre esses manuais, apesar de fragmentário, temos acesso ao *A arte de trovar*.

Abordei esse tratado na segunda parte do capítulo 2. No entanto, naquele momento, não considerei a importante filiação de *A arte de trovar* a uma longa tradição de artes poéticas que remete à *Poética*, de Aristóteles (1988). Dessa forma, o escrito medieval sobre a arte trovadoresca galego-portuguesa se inscreve, ao mesmo tempo, não só como descrição do fazer dos artífices do verso e da música, mas também como prescrição sobre as formas de

compor e executar versos. Em outras palavras, o autor desconhecido de *A arte de trovar* faz um levantamento das formas poético-musicais realizadas no período, delimitando as suas características para, assim, prescrever as normas orientadoras de composição e execução das cantigas. Nesse sentido, as considerações sobre tenções apontam para a sua natureza dialogal, o que pode implicar na improvisação. Acerca disso, é importante a perspectiva comparativa com o universo musical do período, em que, segundo Rubén Riera (2013),

los monjes estudiaban para improvisar sobre los cantos gregorianos que estaban escritos, los laicos durante todo ese período de la historia de la música, simplemente lo hacían sin saber cómo. Los juglares, como fueran llamados estos primeros improvisadores y cuyo nombre proviene del latín *jocular* (entretener), rara vez anotaban algo, si es que sabían cómo, y si lo hacían, era para poder recordar alguna letra en especial (RIERA, 2013, p. 2)¹¹⁷.

Como se percebe, a improvisação, como abordei ao longo dos capítulos sobre a história da poesia luso-brasileira, alargando, em alguns momentos, a perspectiva para toda a produção poética ibérica, aparece como uma constante nas práticas culturais que envolviam música e palavra. Por isso, é possível que o jogo lúdico-poético das tenções acontecesse na improvisação ou, no mínimo, na oralização. Sobre isso, a análise do *corpus* de tenções permite essa compreensão, principalmente diante de composições como *Muito te vejo, Lourenço, queixar*. Nela, João Garcia de Guilhade ameaça partir para a agressão física contra o jogral, o que, para Gadzekpo (2007), incorreria na derrota do trovador na disputa poética. Considerando a equação oralidade-escrita, em que o domínio da tecnologia da escrita era mais comum aos trovadores do que aos jograis, a probabilidade de que Guilhade a tenha composto fora do contexto da produção em performance é diminuta: por que um trovador atribuiria a si mesmo a derrota diante de um jogral, uma vez que imperava uma rígida demarcação social no meio trovadoresco (BARROS, 2005)? Com isso, se não posso afirmar categoricamente o caráter improvisatório das tenções, é permitido considerar a hipótese como uma variável histórica.

Os capítulos 3 e 4 imbricam-se por meio da aceção de que os motes funcionam como temas para glosas compostas de improviso seja no contexto lusitano do Renascimento (Camões, Caminha, Bernardes, entre outros), seja no brasileiro do Barroco (Gregório de Matos) e do Arcadismo (Domingos Caldas Barbosa). Essa compreensão aproxima-se muito

¹¹⁷ “os monges estudavam para improvisar sobre os cantos gregorianos que estavam escritos, os leigos durante todo esse período da história da música, simplesmente o faziam sem saber como. Os jograis, como foram chamados estes primeiros improvisadores e cujo nome provém do latim *jocular* (entretener), rara vez anotavam algo, se eles sabiam como, e, se o faziam, era para poder recordar alguma letra em especial”.

daquela que ocorre na música. Segundo Vieira (1899, p. 268) em seu *Dicionário musical*, a glosa se constitui uma “peça de música desenvolvida sobre um thema” e glosar corresponde ao “acto de desenvolver em contraponto uma melodia dada, ou varial-a”. Dessa forma, assim como no manejo poético, na composição musical, é fornecido algum tema a ser glosado pelo autor muitas vezes de improviso, uma vez que Riera (2013, p. 5), a partir do *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la Música de violones*, de Diego Ortiz, afirma que “La glosa es la improvisación melódica que se sugiere hacer sobre una cláusula o frase”¹¹⁸. O estudioso da Venezuela afirma ainda que as peças que o músico renascentista espanhol apresenta em seu tratado

no son piezas completamente pensadas y trabajadas por el compositor, sino que son temas o melodías, bien sean propias del compositor o no, sobre los cuales se ha improvisado y luego más tarde se ha escrito dicha improvisación (RIERA, 2013, p. 6)¹¹⁹.

Fica latente que Ortiz em seu tratado fornece um repertório de glosas para que os *aprendizes* exercitem e façam as suas próprias de improviso quando desafiados. Esse procedimento guarda proximidades com o procedimento que ocorre na cantoria nordestina¹²⁰, quando o poeta repentista traz consigo versos prontos na memória, procedimento conhecido como balaio (SAUTCHUK, 2012). Ademais, segundo o antropólogo brasileiro, os jovens cantadores iniciam a sua trajetória *imitando* aqueles que são profissionais destacados, o que pode incluir a repetição de versos consagrados destes nos repentes daqueles, o que parece ser o caminho que Ortiz sugere aos músicos que se põem a aprender a improvisar. Em tempo, considerando essas informações, é possível que os glosadores que foram tema deste trabalho nos capítulos 3 e 4 já levassem aos serões de que participavam versos prontos para os utilizarem quando fosse admissível os encaixar nas glosas a partir dos motes dados como tema.

O terceiro capítulo, além das questões acima elencadas, revela não só a apropriação da lírica popular ibérica pelos poetas cultos do Renascimento como também sua utilização por Camões, desvelando-o como um improvisador. No primeiro aspecto, é importante a questão

¹¹⁸ “A glosa é a improvisação que se sugere sobre uma cláusula ou frase”.

¹¹⁹ não são peças completamente pensadas e trabalhadas pelo compositor, senão que são temas ou melodias, bem sejam próprias do compositor ou não, sobre as quais se tem improvisado e logo mais tarde se tem escrito essa improvisação.

¹²⁰ Na cantoria nordestina, persiste o sistema de glosações. Para citar um exemplo, no documentário *De campo e cantadores* que dirigi e produzi em 2015, o cantador Chico Bandeira fala que participou de glosações com Patativa do Assaré que se caracterizam por “temas que a população em roda pede e a gente responde em rima improvisada” (fala de Chico Bandeira em aproximadamente 18min do documentário disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=42KBoCNNrow&t=1208s>).

da movência da voz poética: sete dos motes glosados no *corpus* camoniano deste trabalho também foram fruto de manejo poético por Pêro Andrade Caminha ou Diogo Bernardes, sendo dois deles desenvolvidos pelos três poetas. Isso, por um lado, aponta para a transmissão oral e manuscrita dos poemas no período (FRENK, 2015), originando versões diferentes das composições, atribuídas ora a um ou outro poeta. Por outro lado, reforça a compreensão de Frenk (2006a, 2006b, 2006c, 2006d) da apropriação da lírica popular ibérica pelos poetas cultos do Renascimento e permite aventar a possibilidade de *torneios* entre esses versejadores nos serões portugueses. Nesse sentido, há a probabilidade de que um mesmo mote tenha sido dado a dois poetas diferentes para que demonstrassem qual dos dois era mais hábil na sua arte, tal qual ocorre em muitos certames da cantoria no Nordeste brasileiro. Sobre o segundo aspecto, a partir de um anedotário historicamente erigido sobre Camões, é possível constatar uma relação de Camões com o improviso: Teófilo Braga (1907), Oscar Mendes (1978), Maria Vitalina Leal de Matos (2011) e Hernani Cidade (1967) registram episódios em que o poeta apresenta o seu *estro repentista* em que compôs versos *de repente*, inclusive *vendendo versos para o jantar*.

Por fim, o quarto capítulo apresenta a viola como importante elemento de socialização no período colonial brasileiro, constituindo-se como instrumento de acompanhamento dos improvisos e performances poéticas de Gregório de Matos e Domingos Caldas Barbosa. Dessa forma, a poesia que, aparentemente, perdera a sua imbricação com a música nos períodos humanista e renascentista volta a ter uma relação com ela no Brasil Colônia. Por esses motivos, percebe-se uma continuidade da tradição poética do improviso apregoadas como cerne desta tese.

Por mais que fragilidades perpassem toda a pesquisa realizada e seu objetivo de conceber uma tradição lusófona do improviso poético, é salutar pensar que hoje só temos acesso a toda a produção poética aqui elencada através da tecnologia da escrita; aquilo que outrora pode ter sido voz em plena execução performática em composição *de repente*, hoje se abriga na *letra fria*. Seria tão tentador cair nas distopias e imaginar gravadores e câmeras a registrar os poetas medievais, renascentistas, barrocos e árcades em pleno exercício da habilidade improvisatória. Todavia, assim como não disponho desses dispositivos tecnológicos para embasar a minha tese, igualmente, os que possam a redarguir também estão fadados a tais limitações. A diferença encontra-se, por sua vez, em uma perspectiva epistemológica: uma concepção não *scriptocentrica* que preza por uma visada histórica comparativista e progressista que se propõe a repensar o cânone estabelecido, entre outros motivos, por decisões não só classistas como também epistêmica, baseada na concepção da

civilização da razão instrumental que rejeita o corpo, o estar junto e em coletivos, enfim o espaço público onde emerge o diferente, tão difícil de aceitar através das nossas *lentes* que tendem ao etnocentrismo.

Por fim, a permanência de motivos, *topoi*, formas e versos constituem uma memória que tem se mantido basicamente também por uma memória auditiva, com meios de transmissão alheios aos das classes altas e das formalizações letradas. É uma poética ensinada, produzida e executada sem a necessidade do circuito da letra, embora por vezes voz e escrita confluam. O que faz sentido na voz, ao som da viola, assim seguirá, e não porque temos os registros escritos dessas vozes, mas porque mestres e discípulos dessas artes verbais seguem as executando nos serões, nas ruas, hoje nos *slams*, nas periferias, sem precisar passar pelos salões *aristocráticos* ou pelas academias e livrarias. Assim, a voz em performance, constituinte de uma historicidade e corporalidade (ZUMTHOR, 2010), vive e se mantém viva em várias formas e espaços sociais brasileiros: saraus periféricos, *slams*, vídeos e festivais que fazem a tradição dialogar com os mídia e a tecnologia.

REFERÊNCIAS:

AGUIAR, Rafael Hofmeister de. A cantoria concebida como sistema artístico-comunicacional: proposições a partir do conceito de Antonio Candido. **Boitató**: Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, n. 18, p. 191-210, jul- dez 2014.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. Rimas. In: AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (Coord.). **Dicionário de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. pp. 579-581.

ALMEIDA, Átila Augusto F. de; ALVES SOBRINHO, José. **Dicionário bio-biográfico de repentistas e poetas de bancada**. Campina Grande: Universitária, 1978.

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

ANASTÁCIO, Vanda. **Visões de glória (uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha)**. Lisboa: Fundação Caloute Gulbenkian; Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1998. v. 2.

ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. **Patativa do Assaré**: as razões da emoção (capítulos de uma poética sertaneja). Fortaleza: UFC; São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

ARISTÓTELES. Poética. In: BRINA, Jaime (trad.). **A poética clássica**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

ARTE de trovar. In: **CANCIONEIRO da Biblioteca Nacional**: antigo Colocci-Brancuti. Lisboa: Revista de Portugal, 1949.

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

AZEVEDO FILHO, Legeodário A. de. **Camões, o desconcerto do mundo e a estética da utopia**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

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

BARROS, José d'Assunção de. Uma cadeia de cantigas de escárnio: uma análise da cantiga satírica ibérica e suas tenções sociais. **Terra Roxa e outras terras**: Revista de Estudos Literários, Londrina, vol. 6, p. 13-28, 2005.

BARROS, Leitão de (Realiz.). **Camões**: erros meus, má fortuna, amor ardente. Lisboa: Produções António Lopes Ribeiro, 1946.

BELO, Maria do Rosário Lupi. Camões e o cinema. In: AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (Coord.). **Dicionário de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. pp. 125-128.

BENJAMIN, Roberto. Oralidade primária na memória da cantoria-de-viola: apologistas. **Organon**, Porto Alegre, n. 42, p. 173-182, jan.-jun. 2007.

BERNADES, Diogo. **Rimas várias, Flores do Lima**. Lisboa: Miguel Rodrigues, 1790.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. Medida velha. In: AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (Coord.). **Dicionário de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. pp. 579-581.

BETTENCOURT, Margarida. **E-dicionário de termos literários (EDTL)**. <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 21-07-2016.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAGA, Theophilo. **Camões: época e vida**. Porto: Livraria Chardron, 1907.

BUDASZ, Rogério. **A música no tempo de Gregório de Matos**. Curitiba : DeArtes; UFPR, 2004.

BURKE, Peter. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. **Estudos históricos**, n. 19, 1997.

CAMINHA, Pêro de Andrade. Texto fixado. In: ANASTÁCIO, Vanda. **Visões de glória (uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1998. p. 1-1179. v. 2.

CAMÕES, Luis de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

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

CARVALHO, Gilmar de. **Cem Patativa**. Fortaleza: Omni, 2009.

_____. **Patativa do Assaré: poeta-pássaro do Assaré**. Fortaleza: Omni, 2002

_____. Brincando de poesia. In: ASSARÉ, Patativa do; ALENCAR, Geraldo Gonçalves de. **Ao pé da mesa: motes e glosas**. São Paulo: Terceira Margem, 2001.

CASCUDO, Luis da Câmara. Atirei um limão verde. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 1960. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=Tematico&PagFis=36720&Pesq=>. Consulta em 14-12-2016.

_____. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global, 2005.

CHOCIAY, Rogério. **Os metros do boca: teoria do verso em Gregório de Matos**. São Paulo: UNESP, 1993.

CIDADE, Hernani. **Luís de Camões I**. Amadora: Livraria Bertrand, 1967. v. 1; O lírico.

COLOMBRES, Adolfo. **Celebración del lenguaje**. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1997.

CONTE, Daniel; AGUIAR, Rafael Hofmeister de. Tradição representada: voz, oralidade e performance na cantoria sobre Patativa do Assaré. In: CONTE, Daniel; AGUIAR, Rafael

Hofmeister de. **Vozes da cultura popular**: tradição, movência e ressignificação. São Leopoldo: Trajetos Editorial, 2015. p. 115-139.

CULLER, Jonathan D. **Sobre a desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e Idade Média latina**. São Paulo : Hucitec, 1996.

DAMATTA, Roberto. **Relativizando**: uma introdução à antropologia social . 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Introdução: o folclorista Sílvio Romero. In: ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a poesia popular no Brasil**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 17-19.

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

ESPÍNOLA, Adriano. **As artes de enganar**: um estudo das máscaras poéticas e biográficas de Gregório de Mattos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

FERREIRA, Antônio. **Poemas lusitanos**. Lisboa: Pedro Crassbeeck, 1598.

_____. **Castro**. Edição digitalizada disponível em <http://purl.pt/12153>
http://purl.pt/12153/6/res-4708-p_PDF/res-4708-p_PDF_24-C-R0150/res-4708-p_0000_capa-cap_a_t24-C-R0150.pdf

FOKKEMA, Douwe; IBSCH, Elrud. **Conhecimentos e compromisso**: uma abordagem voltada aos problemas dos estudos literários. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

FREITAS, Jordão de. **O naufrágio de Camões e Os lusíadas**. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1915.

FRENK, Marguit. **Entre la voz y el silencio**. La lectura en tiempos de Cervantes. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

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

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

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

_____. 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.

GADZEKPO, John Rex. **Do duelo poético-satírico na gestão de conflitos sociais: um tríptico de gêneros africano, português e brasileiro**. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de Poitiers, 2007.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13. ed. São Paulo: Ática, 2004.

GONÇALVES, Leandro Márcio. **O processo de difusão do violão clássico no Brasil através da “Escola de Tárrega” entre 1916 e 1960**. Évora: Universidade de Évora, 2015.

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

HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello. **Para que todos entendais: a poesia atribuída a Gregório de Matos Guerra: letras, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. v. 5.

HAUY, Amini Boainain. Séculos XII, XIII e XIV. In: SPINA, Segismundo (Org.). **História da língua portuguesa**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

LAPA, M. Rodrigues. **Lições de literatura portuguesa: época medieval**. 7. ed. Coimbra: Coimbra, 1970.

_____. **Cantigas d’escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses**. 2. ed. Vigo: Editorial Galaxia, 1970.

LEMAIRE, Ria. **Passions et positions: contribution à une sémiotique du sujet dans poésie lyrique médiévale en langues romanes**. Amsterdam: Rodopi, 1987.

_____. **Do Cancioneiro das Donas ao Livro Delas**. Cedido pela autora.

_____. **Fonte de informação e conhecimento, folclore ou literatura: O cordel como fenômeno multicultural**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2013.

_____. Literatura oral e literatura escrita: um confronto de leitores. **Actas do 3º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas**, Coimbra, 1992, p. 169-189.

_____. Camões - a Portuguese Renaissance Poet in Brazilian Popular Literature. In: FRANSSEN, Paul (ed.). **The Author as a Character**. Madison; London: Fairleigh Dickinson Press (AUP), 1999. p. 228-243.

_____. Pensar o suporte – Resgatar o patrimônio. In: MENDES, Simone (Org.). **Cordel nas gerais: oralidade, mídia e produção de sentido**. Fortaleza: Expresão Gráfica, 2010. p. 67-94.

_____. **Eu canto a quem comigo camiña**. Santiago de Compostela: Laivento, 1998.

_____. Para que nunca descore a rosa da tradição... In: CONTE, Daniel, AGUIAR, Rafael Hofmeister de. **Vozes da cultura popular: tradição, movência e ressignificações**. São Leopoldo: Trajetos Editoria, 2015. p. 11-34.

LENIN, Vladimir Ilich. **El imperialismo, etapa superior del capitalismo**. 7. ed. Buenos Aires : Anteo, 1974.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. **Cantigas medievais galego portuguesas [base de dados online]**. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. [Consulta em 06/11/2015] Disponível em: <<http://cantigas.fesh.unl.pt>>. 2015.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

MARTINS, J.P. de Oliveira. **A teoria do mosarabismo, de Teófilo Braga**. Coimbra: Coimbra, 1953.

MATOS, Cláudia Neiva. **A poesia popular na república das letras: Sílvio Romero folclorista**. Rio de Janeiro: Funarte, UFRJ, 1994.

_____. Poesia popular e literatura nacional: os inícios da pesquisa folclórica no Brasil e a contribuição de Sílvio Romero. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v 28, p. 14-39, 1999.

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

_____. **Poemas atribuídos/ Códice Asensio-Cunha**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. v. 2.

_____. **Poemas atribuídos/ Códice Asensio-Cunha**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. v. 3.

_____. **Poemas atribuídos/ Códice Asensio-Cunha**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. v. 4.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. Biografia de Luís de Camões. In: AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (Coord.). **Dicionário de Camões**. São Paulo: Leya, 2011. pp. 80-94.

MENDES, Oscar. Amor e os amores em Camões. In: **Estudos portugueses**. Trabalhos da IV Semana de Estudos Portugueses. Belo Horizonte: UFMG, 1978.

MIRANDA, Francisco de. **Poesias**. Halle: Max Niemayer, 1885.

MOISÉS, Massaud. **Literatura portuguesa**. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2013a.

_____. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013b.

MONGELLI, Lênia Márcia. **Fremosos cantares**: antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

MOREIRA, Filipe Alves. Notas sobre a convivência de línguas em Portugal no século XV e a tradução da Crónica de Alfonso X. **E-Spania**: Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes, Paris, n. 13, juin 2012.

MOTA, Leonardo. **Cantadores**: poesia e linguagem do sertão do Ceará. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Campinas: Papirus, 1998.

PAREDES, Marçal de Menezes. A Querela dos Originais: notas sobre a polêmica entre Sílvio Romero e Teófilo Braga. **Estudos Ibero-Americanos**. PUCRS, Edição Especial, n. 2, p. 103-119, 2006.

PEREIRA, Nuno Marques. **Compêndio narrativo ao Peregrino da América**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1939.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia de Letras, 1998.

PESSOA, Almir. **Improvisação à Viola Caipira**. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de Goiás, 2017.

QUINTANEIRO, Tania; BARBOSA, Maria Ligia de O.; OLIVEIRA, Márcia Gardência de. **Um toque de clássicos: Durkheim, Marx e Weber**. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

RABELO, Manuel Pereira. Vida e obra do excelente poeta Gregório de Matos Guerra. In: MATOS, Gregório de Matos. **Poemas atribuídos/ Códice Asensio-Cunha**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. v. 1.

RIERA, Rubén. Cuatro improvisadores en dos tiempos. **Música Enclave**, v. 7 – 3, Sept.-Dic., 2013.

ROCHA, Andrée Crabbé. **Garcia Resende e o Cancioneiro Geral**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

ROMERALO, Antonio Sánchez. **El villancico**: estudios sobre la lírica popular en los siglos XV e XVI). Madrid: Gredos, 1969.

SALGADO JÚNIOR, Antônio. Introdução geral e critério editorial. In: CAMÕES, Luis de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

SANTOS, Idelete Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o movimento Armorial. 2. ed. rev. Campinas: Unicamp, 2009.

SAUTCHUK, João Miguel. **A poética do improviso**: prática e habilidade no repente nordestino. Brasília: UnB, 2012.

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

SILVA, Joaquim Carvalho da. **Dicionário da língua portuguesa medieval**. 2. ed. Londrina: EDUEL, 2009.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa e. **História da literatura brasileira**: e outros ensaios. Rio de Janeiro, RJ: Zé Mario Editor, 2002.

SPINA, Segismundo (Org.). **História da língua portuguesa**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

SPINA, Segismundo. **Era medieval**. 7. ed. São Paulo: Difel, 1984.

_____. **Manual de versificação românica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

TOPA, Francisco. **Edição crítica da obra de Gregório de Matos**. Porto: Edição do autor, 1999.

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

VARNHAGEM, Francisco Adolfo. **Florilégio da poesia brasileira, ou collecção das mais notáveis composições dos poetas brasileiros fallecidos, contendo as biographias de muitos d'elles**: Tomo II. Lisboa: Imprensa Nacional, 1850.

VIEIRA, Ernesto. **Dicionário musical**. Lisboa: J. C. Pacinio, 1899.

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

_____. **A letra e a voz**: a "literatura" medieval. São Paulo, 1993.