

**DA CANTIGA TROVADORESCA AOS DESAFIOS DE VIOLA:
literatura, oralidade e musicalidade na tradição oral de língua portuguesa**

**FROM THE TROUBLE SONG TO THE CHALLENGES OF VIOLA:
literature, orality and musicality in the oral tradition of the Portuguese language**

**DEL CANTO PROBLEMA A LOS DESAFÍOS DE LA VIOLA: literatura,
oralidad y musicalidad en la tradición oral de la lengua portuguesa**

Peterson Jacob dos Santos Meili

Mestrando em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras-UEMA), da Universidade Estadual do Maranhão, sob a supervisão do professor Josenildo Campos Brussio. Especialista em Literatura em Língua Inglesa pela Faculdade de Educação São Luís (2021). Licenciado em Letras - Português/Inglês pela Faculdade do Baixo Parnaíba - FAP (2018). Professor Bolsista de Língua Inglesa do Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão - IEMA. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Meio Ambiente, Desenvolvimento e Cultura (GEPEMADEC) e do LEI (Laboratório de Estudos do Imaginário).

E-mail: peterson.meili@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7368-3987>

Josenildo Campos Brussio

Pós-Doutor em Turismo, pelo PPGTUR (Programa de Pós-graduação em Turismo) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), sob a supervisão da professora Titular Maria Lúcia Bastos Alves. Doutor em Psicologia Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2012), Mestre em Educação pela Universidade Federal do Maranhão (2008), Bacharel em Direito pela Universidade Federal do Maranhão (2012) e Licenciado em Letras Português/Inglês e respectivas Literaturas pela Universidade Estadual do Maranhão (1998). Professor Associado II do Curso de Licenciatura em Ciências Humanas/Sociologia do Centro de Ciências de São Bernardo, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE-UEMA), da Universidade Estadual do Maranhão. Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras-UEMA), da Universidade Estadual do Maranhão. Professor colaborador do Curso de Turismo do Centro de Ciências de São Bernardo, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Meio Ambiente, Desenvolvimento e Cultura (GEPEMADEC) e coordenador da linha de pesquisa 1: "Imaginário, cultura e meio ambiente". Líder do LEI (Laboratório de Estudos do Imaginário) e coordenador da linha de pesquisa 1: "Imaginário, símbolos, mitos e práticas educativas". Participa da "REDE DE PESQUISA EM TURISMO RELIGIOSO NO NORDESTE BRASILEIRO". Membro da Société Internationale de Sociologie des Religions (SISR). Membro da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as.

E-mail: josenildo.brussio@ufma.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7721-9199>

Algemira de Macêdo Mendes

Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (1993), Mestrado em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco (2002), Bolsista de

Produtividade do CNPQ-2 - Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2006) com estágio de doutorado sanduíche em Coimbra-PT (2005). Realizou estágio de Pós-Doutorado, (CAPES) na Universidade de Lisboa em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Professora Associada IV - da Universidade Estadual do Piauí- Professora Emérita da Universidade Estadual do Maranhão. Atua no PPGL das duas IES. Coordena o Núcleo de Estudos Literários Piauienses -NELIPI, NELG e Membro do Comitê Institucional de Pesquisa da UESPI, Conselho Editorial das revistas Pesquisa em Foco (UEMA) e Letras em Revista/UESPI, Membro do conselho editorial da EDUESPI. Membro do CLEPUL-Universidade de Lisboa. Bolsista de produtividade da UEMA. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Feminina, História da Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura brasileira, Literatura Piauiense, Literatura de autoria feminina, Literatura Africanas e Africanas de Língua Portuguesa e História da Literatura.

E-mail: gemiramendes95@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9253-7088>

RESUMO

Este artigo busca estabelecer uma conexão entre a poética contida nos desafios da cantoria de viola nordestina e as cantigas satíricas galego-portuguesas da Era Medieval. Partindo do campo da oralidade, sua principal forma de difusão, o enfoque da pesquisa situa-se na performance dessas manifestações por meio da literatura comparada (POSNETT, 1994). Esta pesquisa é bibliográfica, qualitativa em relação a abordagem do objeto de pesquisa e exploratória quanto aos meios uma vez que o tema é pouco explorado dificultando assim predições assertivas. Foram escolhidas duas cantigas de escárnio e maldizer: de Afonso X, "Achei Sanch' [E]anes encavalgada" e de Martin Moxa, "Maestr'Acenço, dereito faria". Foi escolhido um desafio em Galope à beira-mar entre Zé Viola e Raulino Silva para análise do seu conteúdo. Na visão de Bardin (1997) a análise de conteúdo é uma etapa importante, pois os dados serão extraídos e, posteriormente, as interpretações e inferências feitas. Como resultados a pesquisa, temos a presença do aspecto depreciador direcionado ao oponente no caso da cantoria de viola e direcionado às pessoas públicas nas cantigas de escárnio e maldizer. Coexistem semelhanças e diferenças estéticas pelos dois tipos de manifestações. As obras analisadas confluem em apreço a uma métrica preestabelecida e pela musicalidade característica e compartilhada por ambas.

Palavras-chave: Cantigas de viola; Trovadorismo; Oralidade. Musicalidade.

ABSTRACT

This paper has a goal to create a connexion between the chalenges of cantoria de viola nordestina and the satiric Galician-Portuguese songs from medieval age. Start from orality, its principal way of dissemination, the research focus is located at performace from this expressions by means of comparative literature (POSNET, 1994). This is a bibliographic research, qualitative with respect to way of the object of research and exploratory with respect to the means since the area is less explored and complicate assertives predictions. Two songs of Scorn and Defame were selected: From Afonso X, "Achei Sanch' [E]anes encavalgada" and Martin Moxa, "Maestr'Acenço, dereito faria". Other challenge was selected in style Galope à beira-mar between Zé viola and Raulino Silva to its content analysis. From Bardin (1997) the content analysis is a very important step, since the data collection will be extrcted and, understandings and inferences done. How to research results, we have a presence of a depreciate aspect directed from the oppnent on the cantoria de viola and directed to the public figures on the songs of Scorn and Defame. Esthetic Similarities and diferences coexis in both manifestations. The works investigated share na appreciation to a metrics established and for musicality shared from both.

Keywords: Viola songs. Troubadorism. Orality. Musicality

RESUMEN

Este artículo busca establecer una conexión entre las poéticas contenidas en los desafíos del canto de viola nororiental y las canciones satíricas gallego-portuguesas de la Época Medieval. Partiendo del campo de la oralidad, su principal forma de difusión, el foco de la investigación está en la actuación de estas manifestaciones a través de la literatura comparada (POSNETT, 1994). Esta investigación es bibliográfica, cualitativa en relación al abordaje del objeto de investigación y exploratoria en cuanto a los medios, ya que el tema es poco explorado, dificultando así las predicciones asertivas. Se eligieron dos cantos de burla y maldición: de Afonso X, "Encontrei a Sanch' [E]anes encavalgada" y de Martín Moxa, "Maestr'Acenço, dereito bastaría". Para el análisis de contenido se eligió un desafío en Galopando por el mar entre Zé Viola y Raulino Silva. En opinión de Bardin (1997), el análisis de contenido es un paso importante, ya que se extraerán datos y, posteriormente, se realizarán interpretaciones e inferencias. Como resultado de la investigación tenemos la presencia del aspecto despectivo dirigido al oponente en el caso del canto de viola y dirigido al público en los cantos de desprecio y maldición. Hay similitudes estéticas y diferencias entre los dos tipos de manifestaciones. Las obras analizadas convergen en la apreciación de una métrica preestablecida y por la característica musicalidad compartida por ambos.

Palabras clave: Canciones de viola. Trovadorismo. Oralidad. Musicalidad.

INTRODUÇÃO

A oralidade é um campo de estudos importante na área de Letras e compreender sua relevância significa direcionar de forma diferente o entendimento do literário. Esse campo se volta aos fenômenos do cotidiano expressados em forma de causos e cantigas, advindas das atividades do dia a dia, do religioso, das comemorações e festas populares.

A cantoria de viola é uma manifestação literária que está inserida no universo da oralidade. Seu veículo de divulgação eram os próprios cantadores itinerantes que percorriam as fazendas, feiras e festejos religiosos. Paralela a esta forma de divulgação alguns poetas escreviam livretos que eram vendidos com o intuito de lhe gerar alguma renda. É no Nordeste que os desafios de viola ganham o nome de “cantoria”. As cantorias são atrações culturais nos locais onde são organizados. Geralmente dois cantadores, empunhando suas violas, definem o estilo do desafio, quer seja em sextilhas, setilhas, martelo etc., por outras vezes o estilo, ou o mote é definido pelos atentos espectadores.

O desafio testa a capacidade de improvisação, conhecimento e bagagem literária do cantador. Em virtude de a cantoria de viola apresentar-se principalmente na forma de repentes e desafios, o registro dessa modalidade ficou limitado aos folhetos e livretos vendidos e à memória coletiva dos cantadores e apreciadores. Dentre os grandes pesquisadores que trabalham com literatura oral, destaca-se, inclusive, no universo da cantoria, o pesquisador (“sertanista” chamado pelos cantadores), Luís da Câmara Cascudo, com diversas obras

importantes, vale aqui mencionar duas delas: *Literatura oral no Brasil* (1952) e *Vaqueiros e cantadores* (1939).

A performance presente nas cantigas de viola é um elemento que lhe confere a possibilidade de expressar e perceber sua poesia num momento de comunicação e de transmissão de memória. Sua voz “é imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos” (ZUMTHOR, 2010).

Partindo das pioneiras definições de literatura comparada, o ato de comparar características, conceitos e definições para efeito de propagar o conhecimento sempre esteve presente na imaginação humana. De acordo com a importante obra “Literatura Comparada” organizada por Coutinho e Carvalhal, Posnett (1994, p. 15) afirma que “toda a razão e toda a imaginação, operam subjetivamente, e passam de indivíduo para indivíduo objetivamente, com a ajuda de comparações e diferenças”. O ato de comparar sempre existiu funcionando como ferramenta didática para explicar algo, ou fazer distinção de algum aspecto.

Comparar duas obras literárias vai além de opor suas características estéticas. Há a necessidade de se compreender que junto à análise comparativa de duas ou mais obras estão intrínsecas a elas fatores e nuances que vão além do campo literário. Dentro desse estudo, estão inseridas mais áreas do conhecimento como as artes, aspectos científicos, sociologia, religiosidade, fatores relativos ao local onde vivem, em suma, na visão de Remak (1994, p. 175) “a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana”.

As similitudes presentes nas obras aqui elencadas podem não ter ligação diretamente, no entanto, quando um estudo comparado é realizado, diversos aspectos são abordados em detrimento de uma melhor explicação dos fenômenos que contribuem para que tal obra fosse escrita de tal forma. Carvalhal (1993, p. 16) afirma que “se de um lado, pondo em relação duas ou mais literaturas o investigador quer melhor compreender a literatura em si mesma, de outro, relacionar duas ou mais formas de expressão artísticas nos diria mais sobre os fenômenos estéticos em si”. Não apenas aspectos estéticos podem ser abordados, mas também aspectos sociológicos, antropológicos que influenciam no processo de criação dos autores.

Sabemos que uma determinada forma de expressão pode se apropriar de características de outra embora não perca sua especificidade. Por vezes, isso acontece devido a confluências ou ao que poderíamos ainda denominar de tendências

dominantes na sensibilidade ou no gosto de uma dada época (CARVALHAL, 1993, p. 14).

Na presente investigação, pretendemos traçar alguns elementos temáticos comparativos presentes nas tradições orais das cantigas trovadorescas medievais e nas cantorias de viola nordestinas. Para melhor elucidar a proposta, partiremos dos aspectos históricos que compõem cada uma destas manifestações populares orais apontando suas características próprias, destacando semelhanças e diferenças, transformações e aproximações, conforme as influências ou, como diria Carvalho (1993), confluências de diferentes épocas.

DA TRADIÇÃO MEDIEVAL TROVADORESCA À CANTORIA DE VIOLA NORDESTINA

O Trovadorismo foi um importante momento da literatura portuguesa com mais de duzentos anos de produção literária. Seu início, atribuído ao ano de 1198, ocorre diante da publicação da Cantiga da Ribeirinha de Paio Soares de Taveirós. Grande parte das cantigas trovadorescas encontra-se registrada em “cancioneiros”, coleções de cantigas onde se destacam o Cancioneiro da Ajuda¹, o Cancioneiro da Vaticana² e o Cancioneiro da Biblioteca Nacional³. “Cantiga”, “canção” ou “cantar” era o nome dado ao poema em razão de sua estreita relação com a música. A poesia poderia ser entoada, cantada e acompanhada de instrumentos musicais.

O trovador era o poeta que compunha suas próprias obras, cantava e as musicalizava acompanhado de algum instrumento, geralmente, a lira⁴ e o alaúde⁵. Vale ressaltar a presença da musicalidade nas obras trovadorescas. Elas eram concebidas de forma a serem instrumentalizadas e acompanhadas musicalmente. Moisés (1969, p.13) afirma que:

Letra e pauta andavam juntas, de molde a formar um corpo único e indissolúvel. Daí se compreender que o texto sozinho, como o temos hoje, apenas oferece uma

¹ Composto nos fins do século XIII, durante o reinado de Afonso III, apenas encerra "cantigas de amor"(MOISÉS, 1969, p.13).

² Cópia italiana do século XVI sobre original da centúria anterior, contém as duas espécies de poesia trovadoresca (MOISÉS, 1969, p.13).

³ Também chamado de Colocci-Brancuti, em homenagem a seus dois possuidores italianos, é cópia italiana do século XVI sobre original da centúria anterior, e abriga trovadores da época de Afonso III e D. Dinis e cantigas das duas espécies (MOISÉS, 1969, p.13).

⁴ A lira é um instrumento de cordas muito utilizado na antiguidade grega clássica.

⁵ O alaúde é um instrumento da família das cordas. Tem seu formato de pera ou de gota e seu nome sugere que sua origem tenha sido na Pérsia.

incompleta e pálida imagem do que seriam as cantigas quando cantadas ao som do instrumento, ou seja, apoiadas na pauta musical. (MOISÉS, 1969, p.13)

De linguagem galega, os primeiros jograis e trovadores que já possuíam tradição poética⁶, tiveram contato com a poesia provençal de onde obtiveram grande influência. Embora sua língua materna tenha sido o Galego, a língua occitânica⁷ exerceu importante influência nos trovadores e jograis que difundiam suas cantigas folclóricas pelas vilas e cortes. Por isso é inegável a presença provençal nas Cantigas de Amigo na linguagem e no ideário cortês frente à poética ribeirinha galega (SARAIVA e LOPES, 1996, p. 52).

Os cancioneiros dividem as cantigas trovadorescas em duas espécies. As lírico-amorosas: Cantiga de Amor e Cantiga de Amigo. E as sátiras: Cantiga de Escárnio e Maldizer. Nas cantigas de amor é evidente a presença das confissões amorosas do trovador a uma figura feminina, sua amada, inalcançável, distanciados pela diferença social e nutrindo assim um sentimento de amor proibido, e é caracterizada por um eu-lírico masculino. Nas cantigas de amigo temos a projeção da voz feminina dirigindo-se ao seu amigo que por vezes pode significar amado ou namorado. É caracterizada por um eu-lírico feminino e nesse tipo de cantiga temos a presença dos desejos amorosos ocultos da mulher pastoril, a felicidade da espera pelo amado, as conversas entre as moças, a “tristeza pelo abandono ou separação forçada” (MOISÉS, 1969, p. 19).

A sátira trovadoresca está inserida em um contexto boêmio onde presentes estavam também jograis de corte, fidalgos e soldadeiras. Isto deve ser o motivo que dificilmente as cantigas de escárnio e maldizer tinham em seu conteúdo temas gerais, mas sempre estavam fazendo anedotas condicionadas ao ambiente e às figuras da corte. As duas formas de sátiras são irmãs com pequenas diferenças: a cantiga de escárnio satirizava de forma indireta o seu alvo, utilizando linguagem de duplo sentido, zombando de forma sarcástica; a cantiga de maldizer se vale de sátira direta, veemente, de maneira objetiva e aberta. No entanto, Moisés (1969, p. 25) afirma que “tal distinção nem sempre se torna patente, pois volta e meia topamos

⁶ Os jograis e trovadores da Península Ibérica já possuíam tradição jogralesca influenciada, talvez, pelas *carjas* árabes (SARAIVA e LOPES, 1996, p.51).

⁷ Os casamentos de Afonso Henriques, D. Sancho I e D. Afonso III, com princesas criadas em cortes cultural e até politicamente ligadas com Provença, respectivamente Sabóia, Aragão (unida com a Catalunha) e Bolonha, devem também ter facilitado a influência occitânica. No entanto o encontro mais produtivo da joglaria galaica com o trovar occitânico deve ter-se produzido na corte castelhana. (SARAIVA & LOPES, 1996, p. 60)

com cantigas que misturam os dois processos. A maior parte, porém, das cantigas satíricas era de maldizer”.

Grande parte das obras de teor satírico eram cheias de temáticas relacionadas com a vida jogralesca. Como a paga por seus serviços era, na maioria das vezes, feita com roupas e alimentos, esse aspecto da sovínice dos maus-ricos era tema frequente nas cantigas. Há também as cantigas que continham os embates entre jograis e trovadores fidalgos. Aqueles tentando ultrapassar o aspecto de apenas serem instrumentistas e de acompanhar musicalmente o espetáculo e estes tentando sustentar certa hierarquia que não admitia que simples jograis pudessem tornar-se trovadores (SARAIVA e LOPES, 1996, p. 56). Esse tipo de embate era feito com uma linguagem carregada de críticas diretas, agressivas, apontando o nome dos seus alvos com anedotas contundentes, com o objetivo de criar o riso nos espectadores. Não se pode deixar de lado o fato de que as cantigas e o espetáculo eram apresentados publicamente na corte, ora no palácio, limitado a poucos nobres e, ora nos mercados e feiras com grande número de espectadores de todas as categorias sociais.

A relação entre a literatura trovadoresca e a música é estreita, tendo em vista que grande parte da produção literária contida nos Cancioneiros eram de obras compiladas e acompanhadas de sua pauta musical. As apresentações das cantigas trovadorescas sempre eram ornamentadas de muita música e danças com teor lúdico. A música sempre fez parte do processo de criação dos trovadores, desde a composição das cantigas, até o espetáculo de apresentação dos jograis de corte.

* * *

A viola é a companheira do poeta cantador nordestino. Ela chegou em terras brasileiras através das investidas portuguesas e já pelo século XVI a viola já tinha seu espaço consolidado entre o povo luso conforme afirma Oliveira (2000, p.158)

Em Portugal, já no século XV, e sobretudo a partir do século XVI, o instrumento, sob a designação corrente de viola, encontra-se largamente difundido pelo povo, pelo menos nas zonas ocidentais. Sem falar nas violas trovadorescas, referimo-nos já à representação apresentada pelos procuradores de Ponte de Lima às cortes de Lisboa de 1459 ao rei D. Afonso V, em que se alude aos males que por causa das violas se sentem por todo o Reino; e são inúmeras as menções que a ela faz Gil Vicente como instrumento de escudeiros. (OLIVEIRA, 2000, p.158).

Chegada no Brasil a viola ganha personalidade e identidade que a fazem adquirir variadas denominações como viola nordestina, viola caipira, viola sertaneja. O professor e

músico Ivan Vilela diz que “Inventários revelam a presença do instrumento no Brasil desde o final do século XVI e é sabido que os jesuítas utilizavam a música como instrumento de catequese dos indígenas” (VILELA, 2005 p.78). De tradição religiosa ibérica, as comemorações de São Gonçalo⁸, o santo violeiro, por exemplo, eram comandadas pela viola que sempre foi um elemento presente no interior do Brasil nos festejos religiosos onde recebeu novas formas e sotaques. Rosa Nepomuceno (1999, p. 61) registra que a presença dos violeiros era algo que marcava “os fins de colheita, festas de cumeeira, agradecimentos por graças recebidas, e cumprimentos de promessas”.

Nesse cenário a viola já era protagonista e os poetas do sertão nordestino tinham no cotidiano e na natureza a inspiração para sua poesia. Assim, como nas primeiras manifestações de cantigas em língua galega, anteriores a influência provençal, cujo ambiente marítimo e campestre era seu cenário presente, a vida no sertão e a gesta com o gado eram parte indissociável da mentalidade e figuravam diretamente na poesia dos cantadores.

É difícil situar o local e data exatos da chegada da cantoria de viola no nordeste brasileiro por tratar-se de uma manifestação literária oral. O que a sabedoria popular conta é que a cantoria teria sido situada no nordeste brasileiro em meados do século XVII entre os estados da Paraíba, Pernambuco e Ceará. A princípio, os cantadores cantavam sozinhos até pela dificuldade de achar um oponente do mesmo nível. O primeiro desafio entre cantadores teria ocorrido pelos anos de 1870 na Vila de Patos na Paraíba entre Inácio da Catingueira e Romano Teixeira.

O desafio durou uma semana, os cantadores passavam o dia descansando e pensando em como vencer o seu oponente (ERNESTO FILHO, 2008). À noite, as pelepas começavam e ao final da semana, Romano Teixeira declarou Inácio da Catingueira o vencedor, não através do repente, mas pelo fato de estar cansado da longa semana de embates.

Os versos mais antigos eram as quadras, ou de quatro pés⁹. Sua métrica se manteve setessilábica. Leonardo Mota, em seu *Cantadores* (1921), registrou as quadras de Jacob Passarinho:

Quando nasceu, Passarinho

⁸ As comemorações ao santo de Amarante, no vale do rio Douro, em Portugal, tiveram início pelo século XVII, e aqui ganharam novas formas (NEPOMUCENO, 1999, p. 61).

⁹ “Pés” aqui mencionados não apontam para as sílabas poéticas, mas referem-se às linhas, a forma como o sertanejo entendia e transmitia a sua métrica (CASCUDO, 2005, p. 17).

Trouxe quatro dote iunto:
Ser branco, dar-se a respeito,
Tocar pouco e cantar muito.

Canto baixo, mas cantiga
Deste Jacob Passarinho
Não incommoda os doente,
Nem aborrece os vizinho.

As sextilhas também chamadas pelos sertanejos de colcheia, são estrofes de seis pés. Segundo CASCUDO (2012) é a “verdadeira colcheia seja a décima em que se glosou um mote”. O ABC de Jesuíno Brilhante, inicia-se e finda da seguinte forma:

Agora com geral celícia (?)
Todos na sociedade,
Quando chegou a notícia;
Jesuíno na cidade!
Eram todos a dizer;
— Por certo há novidade!

O til é letra do fim,
Vai -se embora o navegante,
Me procure quem quiser,
Cada hora e cada instante;
Me acharão sempre às ordens:
Jesuíno Alves Brilhante!

Outro tipo poético muito conhecido é o “martelo”. Criado por Pedro Jaime Martelo (1665-1727), professor da Universidade de Bolonha, o martelo possuía originalmente doze sílabas poéticas, contudo, essa característica ficou limitada à Europa e não foi conhecido pela poesia tradicional brasileira. Na cantoria existem os martelos de “seis pés”, “sete pés” e o de “dez pés”, este mais utilizado e considerado a “arma dos cantadores” (CASCUDO, 2005, p. 18).

Uma das pelepas mais citadas na cantoria foi um embate entre João Martins de Ataíde e Raimundo Pelado do Sul. Cascudo (1939, p. 178) registra o desafio começando por Ataíde;

Quando eu pego em longa discussão
bebo as águas caídas de um dilúvio,
e já tapei as chamas do Vesúvio,
passou um mês sem haver erupção...

A cratera eu cavei até o chão
Para o grande Oceano eu aprontar
fica até uma estrada muito bôa,
quem quiser ir daqui para Lisbôa
não precisa ir a bordo pelo mar!

E Raimundo Pelado do Sul responde:

Eu sozinho já amarrei uma baleia
em um dia de sábado de Aleluia.
Desgotei o Mar Negro com uma cuia,
alegre, ouvindo a canção de uma sereia...
O Mar todo ficou sêco na areia.
Fui ajudante na tenda de Vulcano,
viajei lá por trás do Oceano,
tudo isto eu faço sem trabalho,
como é que agora eu me atrapalho
com êste pobre cantor de Pernambuco?!

Variando do martelo decassílabo há o galope à beira-mar que tem onze sílabas poéticas. Foi supostamente criado por José Pretinho após sofrer uma derrota em desafio de martelo. José Pretinho teria tido a inspiração para a modalidade ouvindo as ondas do mar e o galope do cavalo.

O galope à beira-mar tem pulsação rítmica ligeiramente diferenciado do tradicional Martelo Agalopado decassílabo, o galope à beira-mar é hendecassilábico, andamento em tercinas por pulso que faz referência às ondas do mar e ao galope do cavalo e ainda com uma característica peculiar que consiste no último verso terminar obrigatoriamente com a palavra “mar” ou finalizar com a frase “galope à beira-mar” (RIOS, 2011), sendo esta preferida pelos cantadores, pois aumenta a dificuldade e mostra a destreza do poeta com o repente.

No riso mofino de uma campesina
Na pura menina da escola rural
No pé que resvala dentro do curral
Fugindo dos pingos de uma chuva fina
Na vista que alcança por sua retina
O capim cortado para alimentar
O gado que anda pra lá e pra cá
No leite que molha o cuzcuz de milho
No trem que não desce de cima do trilho
Eu canto galope na beira do mar

O desafio é parte importante e atrativo no universo da cantoria de viola. Os cantadores levam com muita seriedade os embates gerando entre eles competições e a busca

pelo primor estético e informações das mais variadas áreas do conhecimento. A capacidade de criar “de repente” é algo indispensável a todo aquele que almeja o título de cantador.

Embora não se foque nas habilidades de articulação melódicas na viola que em outras modalidades musicais é o foco principal, a viola cumpre bem o seu papel na cantoria. Ela conduz dois elementos importantíssimos para a performance: o ritmo e tonalidade. Elementos que os cantadores obedecerão assim como a versificação acordada entre ambos pois seu foco está na dicção e habilidade de versificação. Mota (1921) diz que “no desafio é que se solidificam as reputações dos bardos populares. Todo cantador deve ser repentista: nem merece esse nome quem não é adestrado nas improvisações” (MOTA, 1921, p. 14).

O LEGADO DOS CANTADORES

A cantoria faz parte de um grupo de manifestações literárias que se propagou durante anos de forma oral juntamente com os aboios, anedotas, danças de roda, cantigas de embalar, adivinhações, lendas etc. Câmara Cascudo (2012) registra que todo esse material tendo ou não “registro tipográfico” é parte inerente da Literatura Oral, foi feito para ser cantado, entoado e/ou lido em voz alta.

As ponderações e discussões sobre Literatura Oral segundo Zumthor (1997) permanecem atreladas aos pressupostos de folclore e cultura popular. Estes termos na perspectiva do autor ainda têm aspectos e interpretações incompatíveis. Isso se deve ao fato de que “pesquisas polêmicas se desenvolvem à margem do que é transmitido pelo ensino geral, sem que o grande público tivesse conhecimento, e, salvo exceções, com desconhecimento ou desdém dos que praticam a literatura” (ZUMTHOR, 1997, p. 21).

Câmara Cascudo (2012), por sua vez, sintetiza a diferença da produção folclórica e da Literatura Oral em quatro pontos: antiguidade, persistência, anonimato e oralidade. Para o autor estes quatro requisitos são fundamentais para que um relato seja considerado folclórico pois, algo que pode ser situado no tempo, encontrado ou catalogado terá valor documental literário. Câmara Cascudo (2012) ainda acrescenta que para que um relato seja considerado folclórico,

[...] é preciso uma certa indecisão cronológica, um espaço que dificulte a fixação no tempo. Pode dizer-se a época, uma época extensa, mas não a restringindo mesmo a indicação de uma década. Natural é que uma produção que se popularizou seja

folclórica quando se torne anônima, antiga, resistindo ao esquecimento e sempre citada, num ou noutro meio denunciador da predileção ambiental (CASCUDO, 2012, p. 17).

Os folhetos que eram amplamente divulgados nas feiras, festejos, romarias e nos mercados eram uma forma de aumentar a renda do cantador/poeta. Essa prática era comum no Nordeste, pois os cantadores itinerantes que dependiam exclusivamente de sua viola ficavam limitados aos escassos recursos que as cantorias lhes rendiam. Os folhetos de literatura de cordel foram a solução para esse problema. Na história, encontra-se Leandro Gomes de Barros (1868-1918), como “o maior fornecedor de poesias populares no norte do Brasil. Leandro publicou mais de dez mil folhetos, vivendo exclusivamente de sua pena” (CASCUDO, 2012, p. 279).

A tradição acaba por ter um papel importante na propagação e movência da literatura oral de geração em geração. Há nesse ponto um aspecto importante, pois as histórias passadas de pais para filhos, as cantigas aprendidas ouvindo o rádio, os desafios e pelegas de viola são diferentes formas que contribuem para que essa tradição não desapareça, uma vez que “ninguém defende essa virtude mnemônica, nem há um exercício para sua perpetuação” (CASCUDO, 2012, p. 210).

Como mencionado anteriormente, os desafios e embates entre cantadores na cantoria de viola são um atrativo para o seu público. Geralmente, os cantadores escolhem o estilo do desafio, se em quadras, sextilhas, martelo etc. O público atento e crítico presta bastante atenção aos repentes entoados para atestar qual cantador “derrotou” o outro. Essas glossas marotas que um cantador tece ao seu adversário servem para provocar e instigar o rival a responder.

As cantorias de viola, enquanto modalidades culturais de tradição oral, aproximam-se muito dos estudos das performances. Dentro dos estudos da comunicação oral se destaca a performance como noção central. Performance, de acordo com Zumthor (2007), é um fenômeno heterogêneo que impede que uma definição geral e simples seja formulada, no entanto, baseado nos estudos e pesquisas do autor, ele a sintetiza como “o único modo vivo de comunicação poética” (ZUMTHOR, 2007, p. 34). Zumthor em sua obra *Performance, recepção, leitura* deixa claro que o objetivo de sua obra não era opor as ideias de performance e recepção e estabelecer entre elas um hiato, mas pelo contrário, expandir a definição do conceito de performance

quando diz que “a performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2007, p. 50).

O que Zumthor quer explicar é que o texto literário produz no leitor a percepção de mundo, o mundo dentro de si. Diz que o texto “desperta em mim essa consciência confusa de estar no mundo, consciência confusa, anterior a meus afetos, a meus julgamentos, e que é como uma impureza sobrecarregando o pensamento puro” (ZUMTHOR, 2007, p. 77). Diferente da percepção pelo texto literário, a performance através da oralidade é como o mundo fora de si, da ordem sensível: o ouvir, o ver, o tocar.

O cantador quando empunha sua viola frente ao seu adversário e a plateia que atentos os assistem, traz consigo mais que os versos de sua poesia. A postura que impõe autoridade, o som de sua voz, a firmeza nas sílabas, o seu dedilhado que é interrompido enquanto está a versar, todos esses elementos são percebidos apenas pela performance da oralidade.

As cantigas trovadorescas que eram entoadas nos salões das cortes pelos trovadores eram executadas pelos trovadores, instrumentalizadas pelos menestréis e dramatizadas pelos jograis. Havia uma preparação e preocupação na performance para levar ao público uma experiência impactante. Seja com temáticas que encorajavam e emocionavam, sendo o caso das cantigas líricas, ou com objetivo de arrancar o riso através de ataques e críticas, no caso das sátiras.

Há entre as cantigas trovadorescas e as cantorias de viola um elemento em comum: a sátira empreendida ao seu oponente ou alvo em questão. Os artistas do período trovadoresco viviam em um mundo boêmio que lhes permitia “liberdades de costumes e de falas vedadas ao mundo regularmente constituído” (SARAIVA e LOPES, 1996, p.65). Martin Moxa ironiza um elogio ao físico do rei que teria entrado sozinho e desarmado em uma povoação inimiga e matando um cavaleiro:

E se el-rei fosse bem conselhado,
maestr'Acenço, daquestes dinheiros
que lh'o Demo leva nos cavaleiros,
parti-los-ia vosco, per meu grado;
ca nom foi tal que a Roda entrasse
que cavaleiro da vila matasse
senom vós, que íades desarmado.

Afonso X ainda é mais ofensivo ao se dirigir a uma mulher gorda que supostamente viu montando uma mula. Nota-se ainda o total contraste com a figura da bela dama que cavalga um cavalo presente nas cantigas líricas:

Vi-a cavalgar indo pela rua,
mui bem vistida em cima da mua;
dix'eu: - Ai, velha fududancua,
que me semelhades ora mostea!
Vi-a cavalgar per ãa aldeia
e quige jurar que era mostea

Nas cantorias de viola os repentistas também rivalizam o posto de melhor cantador e para isso vão tecendo provocações e ofensas veladas ao adversário. Essa característica assemelha-se às das cantigas de escárnio quando de forma indireta insulta e deprecia alguma característica do seu interlocutor.

Foi escolhido um desafio entre Zé Viola e Raulino Silva no estilo Galope à beira-mar que eleva o nível de dificuldade do desafio, pois sua escansão obriga o cantador a cantar em compassos ternários, diferente do tradicional martelo de tempo quaternário. Sua versificação “ABBAACDDC” obriga o cantador a alinhar o sexto e sétimo versos com o mote do Galope à beira-mar terminando consonante com “mar”.

Zé Viola inicia o desafio divulgando o nome de quem fez o pedido e o nome de seu adversário. Ao final da estrofe de forma velada ele sugere que seu oponente está em pedaços;

Quem pede é o Fernando e eu vou com Raulino
É nessa vereda do meu repentismo
Que tem cada curva que tem um abismo
Que tem a plateia, e eu sou nordestino
Essa é a tarefa desse meu destino
Se é minha estrada tenho que trilhar
Vou pegar semente para poder plantar
Traga seus remendos que eu tenho linhas
Bata suas asas que eu bati as minhas
Nos dez de galope na beira do mar

Raulino Silva responde enaltecendo sua capacidade e, no final da estrofe, é direto e afronta seu oponente. Cada cantador tem sua forma e temperamento que pode influenciar na resposta;

Eu que canto a noite, canto as entrelinhas
Canto os improvisos dos grandes ciganos



Sei cantar os mares e meridianos
Para os cantadores que seguem as linhas
Sei cantar as tardes e as manhanzinhas
Mas pra cantador que vem me enfrentar
Eu sou dinamite perto de estourar
E um carro blindado cheio de explosivos
Quem entra ou desarma ou não volta vivo
Nos dez de galope na beira do mar

Zé Viola:

O nosso trabalho que é atrativo
Que tem a vereda por ele bitola
Tem essa plateia tem ar de escola
Tem essa saudade aqui não me privo
Você é guerreiro e eu não sou cativo
Você vai correndo e eu vou galopar
Você tá falando e eu posso falar
Tem pedra, tem terra, tem folha, tem toco
Cuidado moreno que o galego é louco
Cantando galope na beira do mar

Raulino Silva:

Eu sou um poeta passei nenhum sufoco
Quem conhece muito das coisas da nasa
Um vade na rua um amigo em casa
E um vade que canta sem passar sufoco
Homem de ouvido que nunca foi môco
Mas pra cantador que vem me enfrentar
É muito mais fácil ele me agarrar
E se arrisca sair mais arrebetado
Que um fusca que bate em trem embalado
Nos dez de galope na beira do mar

Grande parte dos mais famosos romances sertanejos são adaptações de obras recebidas de Portugal e vertidas em sextilhas que eram cantadas nas feiras, festejos, nas latadas de fazendas e faziam a alegria dos sertanejos. Esses romances trouxeram as bases literárias e as figuras clássicas do tradicionalismo medieval (CASCUDO, 2005, p. 22). Os desafios de viola do Nordeste se assemelham com as sátiras das cantigas de escárnio e maldizer no que se refere a atitude dos cantadores em sempre empreender críticas, ofensas, ironias, e ataques diretos aos seus adversários.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso que foi traçado nesse trabalho buscou traçar similitudes entre as Cantigas Trovadorescas do período Medieval e as cantorias de viola do Nordeste. É evidente que nessas duas diferentes manifestações literárias distantes pelo tempo e espaço existem diferenças. Nas cantigas Trovadorescas percebe-se que a maior parte da produção literária era produzida pela nobreza que tinha acesso à educação. Em contraste a isso, as cantorias de viola são manifestações que não ficaram restritas aos que tinham maior poder aquisitivo. O que por sua vez não configura a oralidade presente das cantorias de viola como sinônimo de analfabetismo. Os cantadores eram em sua maioria itinerantes visitando fazendas, feiras e festejos no intuito de conseguir alguma paga por sua cantoria.

As temáticas presentes nas duas modalidades divergem também quanto à aplicabilidade. Enquanto nas cantigas líricas a temática do amor é amplamente defendida e cultuada, na cantoria de viola essa temática não é. Câmara Cascudo (2005) diz que a temática amorosa, para a cantorias de viola, deveria ser indispensável, “mas não é”. E que segue o mesmo raciocínio em relação aos versos obscenos, presentes abertamente na sátira trovadoresca. Isso faz parte, na cantoria de viola, de um processo de “conservação do índice de pureza”, e que também não existe a “intenção pornográfica” (CASCUDO, 2005, p. 17).

Entre suas semelhanças, o rigor em suas versificações é algo que as duas manifestações cultuam em seu processo criativo. O processo de criação onde a viola participa como um elemento indispensável atrelado às possibilidades de improvisação são características presentes em ambas as manifestações.

A performance dos protagonistas é também algo importante de se ressaltar pois os espetáculos nas cortes e nas feiras eram eventos que expressavam toda sua capacidade de externar através da voz, da habilidade musical, da capacidade de resposta instantânea. Zumthor afirma que a voz é “lugar simbólico por excelência”, uma interrelação entre sujeito e objeto, voz ultrapassa os limites do corpo sem rompê-lo, a voz é a projeção do homem, no momento de fala “minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele” (ZUMTHOR, 2007, p. 84).

As semelhanças podem não ter diretamente ligação entre si, pois estamos a tratar de dois universos separados pelo tempo e espaço. Porém, quando um estudo comparado é feito

muitos aspectos podem ser levados em consideração. Carvalho (1993, p,16) afirma que “relacionar duas ou mais formas de expressão artísticas nos diria mais sobre os fenômenos estéticos em si”. E não somente os fenômenos estéticos são explorados, mas os aspectos ligados à vida cotidiana, aspectos sociológicos do contexto em que estão inseridos.

REFERÊNCIAS

AFONSO X. **Cancioneiro da Biblioteca Nacional**. B 458. Disponível em <
<https://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscrito.asp?cdcant=459&cdmanu=797&nordem=1&x=1> >
Acesso em 10/09/2022

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada: A Estratégia Interdisciplinar**. Rev. Bras. de Lit. Comparada, 112 1 - 03/91

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 1ª Ed. digital. São Paulo, 2012.

_____, Luís da Câmara. **Vaqueiros e Cantadores**. São Paulo: Global, 2005.

ERNESTO FILHO, Pedro. **Da cantoria convencional ao festival de viola**. In: www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/1178258. Acesso em 10/09/2022

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. São Paulo. Cultrix. 2. ed. 1969.

MOTA, Leonardo. **Cantadores**. Rio de Janeiro. Livraria Castilho, 1921.

MOXA, Martin. **Cancioneiro da Biblioteca Nacional**. B 916. Disponível em <
<https://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscrito.asp?cdcant=923&cdmanu=1760&nordem=1&x=1> >
Acesso em 10/09/2022

NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da roça ao rodeio** / Rosa Nepomuceno – São Paulo: Ed. 34, 1999.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. **Instrumentos Musicais Populares dos Açores**. 3. ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Museu Nacional de Etnologia, 2000.

POSNET, Hutcheson M. **Literatura comparada: definição e função**. In: COUTINHO, Eduardo F., CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada. Textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 15.

SARAIVA, Antônio José. LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa** / Antônio José Saraiva, Óscar Lopes . 17. ed., corr. e atual. Porto: Porto Editora, 1996.

REMAK, Henry H. H. **Literatura comparada: definição e função**. In: COUTINHO, Eduardo F., CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada. Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 175-190.

RIOS, Peron. **A poesia armorial de Ariano Suassuna**. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 3, n. 6, 2011.

VILELA, Ivan. **Na toada da viola**. *REVISTA USP*, São Paulo, n.64, p. 76-85, dezembro/fevereiro 2004-2005.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. (Tradução de Jerusa Pires Ferreira, et. al). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. 2007.

Da internet:

Vídeo: **Repentistas Zé viola e Raulino Silva - Galope à beira-mar**. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=sDq0sz3TfPI> > acesso em 10/09/2022.