

Mauro Mendes

VIRGÍLIO E OS CANTADORES

Salvador – BA

2005

O Arquivo de Renato Suttana
http://www.arquivors.com/mmendes_virgilio.pdf

Das razões de escrever este ensaio

“Os mais antigos versos sertanejos eram as ‘quadras’. Diziam-nos ‘verso de quatro’. Subentendia-se ‘pés’, que, para o sertanejo, não é a acentuação métrica, mas a linha.”

Câmara Cascudo. *Vaqueiros e Cantadores*¹

Vivi boa parte da infância no sertão cearense, nas cidades de Quixadá, Crato e Sobral, e, assim, tive oportunidade de ver e ouvir os violeiros e cantadores da minha terra. Lembro-me de que, nos dias de feira, eles chegavam, junto com os tropeiros, no lombo de fogosas burras, onde traziam suas rabecas e outras matulas. Eu não seria, hoje, capaz de descrever, com detalhes, o clima daquelas cantorias (às quais meu pai, um sertanejo de Quixadá, me levava), mas a elas fui, instantaneamente, transportado, quando, muitos anos depois, ouvi Caetano Veloso cantando “Circuladô de Fulô”, acompanhado pelo violoncelo do “cego tocadô” Jaques Morelenbaum.²

Por esta mesma época, tive também o primeiro contato com a literatura de cordel, através daqueles livrinhos rudimentarmente impressos, que eram vendidos nas feiras e mercados. No Crato, durante as festas da padroeira, Nossa Senhora da Penha, tive o privilégio de ver Luiz Gonzaga, acompanhado por zabumba e triângulo, cujas canções, divulgadas naqueles “bolachões” de 78 rpm, eu sabia de cor.

¹ CÂMARA CASCUDO, Luis da: *Vaqueiros e cantadores*.

² VELOSO, Caetano. Circuladô de Fulô. Música de Caetano Veloso, letra de Haroldo de Campos.

Aos doze anos, minha vida mudou inteiramente, pois fui estudar num seminário, em Fortaleza, o conhecido seminário do Barro Vermelho, onde fiquei muitos anos. Foi a vez, então, de entrar em contato com a música clássica, a música sacra, a literatura de língua portuguesa e também com as obras de escritores e poetas latinos e franceses, entre os quais, naturalmente, Virgílio. O convívio com estas diferentes formas de manifestação artística me fez, já adulto, numa ampla síntese, confirmar, apreciar e valorizar ainda mais aqueles que tinham sido meus primeiros paradigmas de beleza: os cantores de música popular, os violeiros e os repentistas do sertão!

Este ensaio é, portanto, antes de tudo, um reencontro prazeroso com um passado que eu considero muito rico. Tento, nele, demonstrar que os temas e cenários que serviram de inspiração ao poeta latino Virgílio para escrever uma de suas obras, *As Bucólicas*, são semelhantes aos encontrados em muitas letras de canções nordestinas. Adicionalmente, mas não de menor importância, este livro tem o objetivo de refutar os argumentos daqueles que desprezam as letras de canções populares, a ponto de lhes negarem, na totalidade, qualquer valor literário, sem falar no ridículo a que tentam expô-las. Gustave Flaubert, com acerto, teria considerado que “a tolice amena pode ser tolerada, mas não a tolice agressiva”.

Finalmente, pretendo provocar uma reflexão a respeito de como pessoas cultas podem chegar a conclusões tão diferentes a respeito de um mesmo substrato, sendo o caso de se perguntar se a análise equilibrada de uma questão não depende menos da falta de conhecimento do que da existência de arraigados preconceitos.

1. Dos primórdios de Virgílio

A vida do poeta latino Virgílio (Publius Vergilius Maro, 70-19 a.C.) é cercada de muitas lendas.³ Uma delas conta que, por ocasião de umas festas (chamadas pelos romanos de jogos — *ludi*), promovidas pelo imperador Augusto para divertir o povo, chovia a noite toda, mas, durante o dia, o tempo ficava bom, permitindo a sua continuidade. Virgílio, ainda desconhecido, escreveu, então, na porta da entrada da cidade de Roma, o seguinte dístico: “Nocte pluit tota, redeunt spectacula mane./ Divisum imperium cum Jove Caesar habet”.⁴

Sentindo-se lisonjeado (os cézares adoravam ser chamados de deuses), o imperador procurou saber quem escrevera aqueles versos. Um certo Batilo reivindicou a autoria e ganhou um prêmio. Inconformado, Virgílio, de novo anonimamente, escreveu, debaixo dos versos anteriores, um outro verso, seguido de quatro versos incompletos e repetidos:

*Hos ego versículos feci, tulit alter honores.
Sic vos non vobis
Sic vos non vobis
Sic vos non vobis
Sic vos non vobis*

O imperador, já desconfiado, a esta altura, do tal Batilo, promoveu, então, um concurso para ver quem completava aqueles versos, o que, evidentemente, só Virgílio conseguiu:

*Hos ego versículos feci, tulit alter honores.
Sic vos non vobis, nidificatis, aves!
Sic vos non vobis, vellera fertis, oves!
Sic vos non vobis, mellificatis, apes!
Sic vos non vobis, fertis aratra, boves.⁵*

³ VERGÍLIO. *Eneida*.

⁴“ Chove a noite toda, de manhã recomeçam os jogos. / Deste modo, César divide o poder com Júpiter.”.

⁵ Em tradução livre: “Eu escrevi os versos acima, mas outro levou as honras. / Deste modo, / não para vós, construí o ninho, ó aves! / não para vós, fabricais a lã, ó ovelhas! / não para vós, fabricais o mel, ó abelhas! / não para vós, puxais o arado, ó bois!”.

Depois deste episódio, Virgílio caiu nas graças do imperador Augusto e de Mecenas, dos quais recebeu incentivo e apoio financeiro pelo resto da vida.

2. Das razões de se contar a lenda

Ao escrever, há mais de dois mil anos, alguns versos na porta da cidade de Roma, o iniciante poeta Virgílio antecipou, de certo modo, os grafiteiros de hoje... E vem-me à lembrança aquele *grafitti* “É Proibido Proibir”, escrito igualmente por um anônimo, em um muro de Paris, durante a chamada Revolução de Maio de 1968, que ficou famoso no mundo inteiro e, depois, serviu de tema para uma canção homônima de Caetano Veloso. A lenda também ilustra, de forma admirável, ainda que embrionária, os diversos estratagemas aos quais um artista tem que recorrer, em todas as épocas, para se tornar conhecido, para conseguir um patrocinador, para, enfim, fazer sucesso. Como se sabe, as cidades antigas eram terrivelmente sujas e, na maioria dos locais, caminhava-se por entre excrementos de cavalos, bois, porcos e outros animais domésticos. A porta da cidade de Roma não era uma exceção a esta regra. No entanto, ao escrever ali alguns versos, Virgílio encontrou, no momento, seu mais adequado espaço de divulgação, descobriu a sua melhor *mídia*. De fato, poder-se-ia dizer, parodiando o poeta latino Fedro que, às vezes, também se acham pérolas no esterquilínio...⁶

Ah! Que lembrança, de novo, daquelas fogosas burras, onde os cantadores traziam amarradas suas violas e outras matulas, e que nem se pejavam de ir andando pela cidade espalhando pra todos os lados as suas sujeiras!...

⁶ PHAEDRUS. Pullus ad margaritam. 3-12.

3. Virgílio bucólico

Amigo, o campo é o ninho do poeta.
Deus fala, quando a turba está quieta,
Às campinas em flor

Castro Alves, “Sub tegmine fagi”

É um fato que a primeira obra de Virgílio, *As Bucólicas*, foi escrita no campo, em Mântua, sua cidade natal, onde o poeta possuía uma pequena propriedade. Os estudiosos e críticos divergem apenas sobre se esta propriedade teria ou não sido confiscada e, de qualquer modo, posteriormente devolvida, quando o governo de Roma tomou e distribuiu entre os veteranos de guerra vastas extensões de terra de muitas cidades do império.

O adjetivo ‘bucólico’ significa “pertencente ou relativo à vida e costumes do campo e dos pastores; campestre; pastoril”.⁷ Isto vem do fato de que os pastores em geral eram chamados *bukolói* (do grego βουχολοι), nome que, originalmente, se aplicava apenas aos pastores de bois, isto é, aos antepassados dos nossos vaqueiros e boiadeiros. Já o termo ‘bucólicas’ (do grego βουχολιχα) designa poemas em que figuram pastores e que representam e exaltam cenas e costumes de sua vida simples. Em suma, os principais personagens de *As Bucólicas* são pastores de cabras e ovelhas.

Virgílio foi o primeiro poeta latino a escrever poemas bucólicos, inspirando-se na obra *Idílios*, do poeta grego Teócrito, considerado o inventor do gênero. Um grande estudioso da obra de Virgílio, F. Plessis⁸, teceu um minucioso paralelo entre a obra dos dois poetas, valendo a pena resumir alguns de seus comentários.

⁷ BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*.

⁸ PLESSIS, F. In: VIRGILE. *Oeuvres*.

Segundo Plessis, Teócrito utiliza expressões tanto eruditas quanto populares e não hesita em adotar certas vulgaridades (*trivialités*) que incomodam a um Virgílio mais refinado. Apesar disto, observa que mesmo os pastores de Teócrito não são tão rústicos quanto deveriam. Embora os poemas bucólicos dos dois poetas possuam o mesmo pano de fundo (a vida pastoril), Plessis afirma que eles tiveram diferentes motivações para escrevê-los. Teócrito procurou escrever poemas realistas, resultantes de uma atenta, paciente e meticulosa observação dos pastores músicos e cantores da Sicília. Virgílio escreveu seus poemas bucólicos a pedido de Pollion, um de seus protetores, e, praticamente, “copiou” os pastores de Teócrito, o que, no entanto, não o impediu de lhes imprimir a marca de seu gênio. De fato, em *As Bucólicas*, já se pode vislumbrar o poeta de *A Eneida*, sua obra-prima. A respeito disto, e em resposta aos que consideram os poemas bucólicos de Virgílio inferiores aos de Teócrito, Plessis chega a uma síntese surpreendente. Ele afirma que seria tão injusto comparar os resultados estéticos conseguidos por um e por outro quanto “[...] comparar pinturas de inspiração e intenção diferentes pelo fato de terem sido colocadas em molduras iguais” e que “[...] a moldura, que representa muito, quase tudo mesmo para a *retórica*, significa pouco, quase nada para a literatura”, pois esta se preocupa “[...] com a elaboração artística, com a cor do estilo e dos versos, com as qualidades que dependem da personalidade do poeta muito mais do que da moldura escolhida, que é uma questão secundária”⁹.

Este arguto comentário de Plessis, embora escrito, evidentemente, noutra contexto, não deixa, desde já, de nos remeter àqueles que, no tocante às manifestações artísticas de cunho popular, não aceitam sequer a “moldura” e, muito menos, se dispõem a analisar, com isenção, suas possíveis qualidades estéticas.

⁹ Idem, *ibid.*

4. Da métrica latina e outras métricas...

Um poeta é sempre irmão do vento e da água:
deixa seu ritmo por onde passa.

Cecília Meireles, “Discurso”

O leitor não familiarizado com a poesia latina já deve, a esta altura, ter se perguntado o que havia de extraordinário nos versos que, segundo a lenda, fizeram Virgílio cair nas graças de Augusto e de Mecenas:

Chove a noite toda, de manhã recomeçam os jogos.
Deste modo, César divide o poder com Júpiter.

Estes versos, uma vez traduzidos, soam, na verdade, muito sem graça, são totalmente desenhados, fato que merece alguns comentários.

A beleza da poesia latina reside, sobretudo, na forma, ou seja, ela possui características muito peculiares de ritmo, de vigor e de leveza, de graça e de equilíbrio, que dependem da obediência a numerosas regras, *algumas das quais* são resumidas, a seguir.

Há vários tipos de versos, cada um contendo um determinado número de tipos de pés, constituídos, por sua vez, de diferentes combinações de sílabas longas (acentuadas) e breves (não acentuadas). Uma sílaba longa equivale a duas sílabas breves, assim como, na música, uma mínima equivale a duas semínimas.

A determinação da *quantidade* de uma sílaba (longa ou breve) é feita, *entre outros critérios*, com base **na natureza da sílaba, na posição da vogal e na terminação da palavra.**

Um ditongo é longo *por natureza*. Uma vogal antes de outra vogal é breve, pelo critério de *posição*, e é longa, também *por posição*, uma vogal antes de “x” ou de

“z” ou antes de duas consoantes, mesmo que a segunda consoante não pertença à mesma palavra. A regra de *terminação da palavra* é bastante variada. As vogais “a” e “e” finais são breves, enquanto as vogais finais “i”, “o” e “u” são longas. Uma sílaba final em consoante que não seja “s” é breve. Sílabas finais em “as”, “es” e “os” são longas, enquanto as sílabas finais em “is” e “us” são breves. Há, evidentemente, muitas exceções a estas regras.

Os pés de versos latinos mais conhecidos são o dáctilo (uma sílaba longa seguida de duas breves), o jambo (uma sílaba breve seguida de uma longa), o troqueu (uma sílaba longa seguida de uma breve) e o espondeu (duas sílabas longas).

O menor verso latino, o adônico, é constituído de dois pés, sendo o primeiro, obrigatoriamente, um dáctilo, e, o segundo, um troqueu ou espondeu, e possui, portanto, cinco sílabas. Embora o número de sílabas dos versos latinos seja, na maioria das vezes, inteiramente previsível, isto não acontece, por exemplo, com um dos versos latinos mais utilizados, o hexâmetro, como se mostra a seguir.

O verso hexâmetro tem seis pés, podendo os quatro primeiros ser dáctilos ou espondeus, o quinto pode ser um dáctilo (neste caso, o verso se chama hexâmetro dactílico) ou um espondeu (neste caso, o verso se chama hexâmetro espondeico), e o sexto é um espondeu ou troqueu. O hexâmetro pode, portanto, ter um máximo de 17 sílabas, se os cinco primeiros pés forem dáctilos, e um mínimo de 12 sílabas, se os cinco primeiros pés forem espondeus.

Um outro componente da métrica latina é a *cesura* (corte), definida como uma pausa rítmica dentro do verso e que é responsável por grande parte da sua beleza.

Como exemplos de cesura e das possibilidades de variação do número de sílabas do verso hexâmetro, seguem-se dois versos de Virgílio, onde as sílabas longas e breves estão assinaladas e os pés separados por barras:

Exemplo 1: verso hexâmetro dactílico de 16 sílabas

Jūpītēr / ōmnīpŏ/tēns, (*cesura*) aū/dācībŭs/ ānnŭĕ / cæptīs.

Exemplo 2: verso hexâmetro dactílico de 13 sílabas, cujos quatro primeiros pés são espondeus

Sāxō/sās ĩn/tēr (*cesura*) dē/cŭrrŭnt/ flŭmĭnă/ vāllēs

Alguns outros aspectos da poesia latina merecem também um breve comentário.

O primeiro aspecto é que não existe sílaba muda na poesia latina. A sílaba final de um verso *sempre* conta para a métrica e pode ser considerada longa ou breve, sendo, por isto, chamada de sílaba *comum*.

O segundo aspecto é que os poetas clássicos latinos (assim como os gregos) não conheciam a rima. Este recurso poético, originário da língua árabe, só foi incorporado à poesia latina na Idade Média, como se pode observar em um pequeno trecho do *Dies Irae*, um hino do século XIII, que era cantado durante exéquias, na liturgia da Igreja Católica Romana:

Dies irae, dies illa
Solvēt sǣclum in favilla
Teste David cum Sybilla

Quantus tremor est futurus
Quando judex est venturus
Cuncta stricte discussurus

O terceiro aspecto é que os poetas clássicos latinos já faziam uso da licença poética, por exemplo, quando utilizavam uma sílaba longa como breve (ou vice-versa) para atender à métrica do verso.

Finalmente, alguns versos latinos são, *intencionalmente*, incompletos, denominando-se versos catalécticos aqueles que possuem uma sílaba a menos e, dicatalécticos, os que têm duas sílabas a menos, uma no meio e outra no final do verso. Os

versos latinos incompletos equivalem, num certo sentido, (“mutatis mutandis”), aos versos que, hoje, de forma pejorativa, são chamados de versos de pé quebrado... Mas isto não é ainda tudo: há também os versos *hipercatalécticos*, que têm uma sílaba a mais do que o normal...

Os versos latinos são, portanto, *versos métricos* e, de fato, na época clássica, não poderia ser considerado poesia o que não fosse escrito de acordo com as regras estabelecidas, que estavam, é claro, sujeitas a modificações, à medida em que os poetas criavam novos paradigmas, podendo-se, com rigor, falar de uma métrica de Horácio, de uma métrica de Virgílio, de uma métrica de Ovídio, etc.. Só Horácio utilizou, em suas odes, 24 tipos de versos, que, combinados, formam 19 tipos de metros!

Em algum momento, os versos se tornaram silábicos, devendo conter não mais um determinado número de pés e, sim, um determinado número de sílabas. Em outras palavras, o sistema *quantitativo* latino de versificação foi substituído por um sistema *qualitativo* (silábico) e, desde então, não se pode mais, *a rigor*, falar em métrica, na poesia de língua portuguesa, e, muito menos, em “*métrica silábica*”...

Tomemos, como exemplo, os seguintes versos:

As armas e os barões assinalados (Camões, Os Lusíadas)

Vīrgīnī/būs pŭĕ/rīsquĕ/ cāntō (Horácio, Odes III, 1, 4)

O verso de Camões é um decassílabo heróico, com acentos na sexta e na décima sílabas, mas (sem falar na elisão “e + os”, pois a elisão também é permitida na poesia latina), como a última sílaba é muda e não entra na contagem, ele possui, na verdade, onze sílabas. Já o verso de Horácio é um decassílabo formado por dois dáctilos seguidos de dois troqueus, onde *a sexta sílaba é breve* (sem acento), *a penúltima é longa* (com acento) e *a última é breve*, mas conta para a métrica, ou

seja, além das diferenças de acentuação, o verso de Horácio tem, exatamente, dez sílabas.

Qualquer verso de língua portuguesa (o decassílabo heróico foi utilizado acima só como exemplo) é, portanto, *apenas* silábico, não podendo nunca ser equivalente a qualquer verso latino *metrificado* com, *supostamente*, o mesmo número de sílabas. Isto decorre do fato de que a prosódia de língua portuguesa não define nem sílaba longa nem sílaba breve, mas, somente, o que é sílaba acentuada (forte) ou não acentuada (fraca). Contudo, na poesia latina, tanto uma sílaba não acentuada pode ser longa quanto uma acentuada pode ser breve, e é isto que faz, também, a diferença entre o sistema quantitativo e o sistema silábico...

É evidente que a poesia assume diferentes formas, ao longo do tempo, ou seja, diferentes *convenções* vão sendo adotadas. Depois dos versos silábicos, vieram os versos brancos, os versos livres e tantos outros tipos de manifestação poética, todos incorporando novos recursos (e outros recursos sempre hão de vir) com os quais os poetas clássicos nem sonhavam! É necessário, no entanto, estar atento a certas impropriedades cometidas quando se fala de métrica, na poesia de língua portuguesa. Um elogia a “métrica do poeta fulano” e outro a critica, ambos, contudo, sem explicitarem em que consiste esta métrica... Um diz que a “métrica do poeta beltrano *tende* ao octossílabo” e outro diz que há regularidades rítmicas, sim, no verso livre, mas só quando ele é usado pelos “verdadeiros poetas”, sem, contudo, especificar quais sejam estas regularidades rítmicas nem o que seja um verdadeiro poeta... Um se dá o direito de “policar” os poetas, dizendo que tal ou qual palavra utilizada é “apoética”, e um outro, finalmente, diz que o verso latino tetrâmetro jâmbico é o “correspondente perfeito” do verso octossílabo latino, pois $4 \times 2 = 8$ e aquele metro possui 4 pés de duas sílabas cada!...

Em suma, embora, no caso de versos silábicos, possa ser adequado, (tomando como referencial outros aspectos), se falar em métrica, simplesmente não existe o que se costuma chamar de “métrica silábica”. Com maior razão, no caso de versos

livres, à *falta de padrões definidos*, aquilo que é chamado de “métrica do poeta fulano”, “métrica do poeta sicrano”, etc., é uma questão inteiramente subjetiva, ou, de fato, esta “métrica” *não existe* ou permanece para sempre irrevelável...

Podemos até fazer um paralelo entre toda esta questão e os versos de Cecília Meireles acima citados. O poeta “deixa seu ritmo por onde passa”. Vento e água são símbolos de sua passagem e, de certo modo, suas “matérias-primas... Vento e água são fluidos que se amoldam a qualquer recipiente, a qualquer forma... Podem passar, de maneira tranqüila, por qualquer ambiente, seguir um determinado curso, mas, muitas vezes, também são capazes de levar tudo de roldão!...

...Já o poeta sertanejo, que não é besta nem nada e nem chegado a teorizações, chama logo suas quadras de “verso de quatro pés” e não dispensa uma rima, como veremos mais adiante, pois já é tempo de retomarmos *As Bucólicas* de Virgílio...

5. Algumas cenas bucólicas

As atividades pastoris, as paisagens campestres e a forte influência que o amor e os entes mitológicos exercem sobre elas são os principais temas da poesia bucólica. Apresenta-se, a seguir, uma comparação, do ponto de vista temático, entre algumas passagens de *As Bucólicas* e algumas formas de manifestação da cultura nordestina.

Cena Nº 1 de *As Bucólicas*: debaixo de uma frondosa faia

A 1ª Bucólica de Virgílio é o diálogo entre Melibeus e Títiro, dois pastores dos arredores de Mântua, terra natal do poeta. No início do poema, Melibeus lamenta o confisco de suas terras e sente inveja de Títiro, que tinha conseguido conservar as suas, por um beneplácito do imperador. Transcreve-se, abaixo, o início do poema, sendo que os dois primeiros versos estão entre os mais famosos e conhecidos versos de Virgílio e a expressão “*sub tegmine fagi*” é também o título de um poema de Castro Alves:

Melibeus

*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
Silvestrem tenui musam meditaris avena.
Nos patriae fines et dulcia linquimus arva,
Nos patriam fugimus. Tu, Tityre, lentus in umbra
Formosam resonare doces Amaryllida silvas.*¹⁰

Virgílio, 1ª Bucólica, 1-5

A expressão “*sub tegmine fagi*” (debaixo de uma frondosa faia) se refere ao costume que os pastores têm de, nas épocas quentes, se protegerem do sol, debaixo

¹⁰ Em tradução livre, Melibeus diz a Títiro: “Títiro, vejo-te assim deitado (recubans) sob a copa de uma frondosa faia, tocando, na flauta, um canção campestre. Eu fui expulso de minhas terras e tive que abandonar meus agradáveis campos, mas tu, Títiro, ocioso, à sombra, fazes ecoar, pelo arvoredo, o nome da tua formosa amada Amaryllis.”

das árvores, junto com os rebanhos, como comenta Plessis : “[...] les pâtres, dans la saison chaude, menaient leurs troupeaux sous les bois”.¹¹

Cena Nº 1 do Nordeste: debaixo de um pau frondoso

Observem-se, agora, os versos da canção popular “Reflexo”, gravada pelo Quinteto Violado no seu primeiro disco, de mesmo nome ¹² :

Meu patrão, quando eu morrer,
eu quero ser enterrado
debaixo de um pau frondoso¹³,
no meio do seu cercado,
pra, nos dias de calor,
eu descansar mais o gado.¹⁴
Quero ir todo encourado,
porque eu tenho vontade
de me juntar a São Jorge
no sertão da eternidade,
pra ganhar muito mais fama,
mais nome e celebridade.

O pedido feito ao patrão não revela apenas que o vaqueiro nordestino também tem o costume de descansar com o rebanho, debaixo de uma árvore frondosa, que dá sombra e reconforta. Ele possui força e dramaticidade admiráveis, pois é um desejo de ficar ali para sempre, o vaqueiro quer se perpetuar, através do que já era a experiência de uma vida inteira, no quase sempre seco e quente sertão!

Cena Nº 2 de *As Bucólicas*: as disputas poéticas entre pastores

Enquanto cuidavam dos rebanhos, os pastores costumavam promover disputas entre si, para ver quem era o melhor na arte de cantar e fazer versos. Plessis¹⁵,

¹¹ VIRGILE. *Oeuvres*.

¹² PIMENTEL, Luciano; FILIZOLA, Fernando; ALVES, TOINHO. Reflexo. Quinteto Violado.

¹³ No Nordeste, o termo “pau”, na acepção acima, designa qualquer árvore. Diz-se também “pé-de-pau”.

¹⁴ No linguajar nordestino, “descansar mais o gado” significa “descansar junto com o gado”.

¹⁵ Op. cit.

sem nenhum preconceito, chama a este tipo de disputa de “concurso poético” (*concours poétique*), o qual se realizava sob a observação de um juiz. Iniciada a disputa, os dois rivais se alternavam cantando estrofes, que deviam ter o mesmo número de versos, tendo o segundo improvisador a obrigação de se manter dentro do tema proposto pelo primeiro, quer o contradizendo, quer o enriquecendo com variações. O primeiro improvisador (repentista) tanto podia se manter dentro de um mesmo tema durante várias estrofes quanto podia mudá-lo, bruscamente, criando, assim, maiores dificuldades para o segundo. Este tipo de desafio era denominado canto “amebeu” (canto alternado).

A 3ª e a 7ª Bucólicas de Virgílio são, na verdade, concursos poéticos entre pastores. Transcrevem-se, abaixo, como exemplo, os cinco primeiros versos da 7ª Bucólica, que servem de introdução à “peleja”, que, adiante, no poema, se trava entre os pastores Córídon e Tírsis:

*Forte sub arguta consederat ilice Daphnis
Compulerantque greges Corydon et Thyrsis in unum,
Thyrsis oves, Corydon distentas lacte capellas,
Ambo florentes aetatibus, Arcades ambo,
Et cantare pares et respondere parati.*¹⁶

Virgílio, 7ª Bucólica, 1-5

O concurso poético entre os dois pastores se dá entre os versos 21 e 68 da 7ª Bucólica, onde se pode ver que eles se alternam seis vezes, em estrofes de quatro versos (quadras). Dáfnis, escolhido como o juiz da disputa, era também um pastor da região, ao qual, segundo Plessis, a idade e o talento conferiam autoridade em matéria de poesia (“[...] à qui l’âge et le talent donnent de l’autorité en matière de poésie”¹⁷). O adjetivo “arcades”, que Virgílio atribui aos dois pastores latinos (*Arcades ambo*), é uma alusão ao reconhecido talento musical e poético dos pastores da Arcádia, antiga região da Grécia, como comenta Plessis: “[...] ar-

¹⁶ Em tradução livre: “Um dia, por acaso, Dáfnis estava sentado debaixo de uma azinheira, quando ali também chegaram Córídon e Tírsis, tangendo seus rebanhos. Tírsis era pastor de ovelhas e Córídon era cabreiro, ambos eram jovens, Arcades e igualmente hábeis na arte de cantar e improvisar”.

¹⁷ PLESSIS, F. Op. cit.

cadiens non de naissance, mais par leur talent dans la musique et dans la poésie champêtres”.¹⁸

Virgílio diz ainda: “Et certamen erat, Corydon cum Thyrside, magnum”¹⁹. (7ª *Bucólica*, 15)

No final, Dáfnis considera Córidon vencedor do desafio.

Cena Nº 2 do Nordeste: os desafios entre os cantadores do sertão

O relato acima mostra que os desafios entre os repentistas do Nordeste são, em muito, semelhantes aos que já ocorriam entre os pastores gregos e latinos que serviram de inspiração a Teócrito e Virgílio. Há inúmeros registros de pelejas entre cantadores nordestinos. Eles porfiavam durante muitas horas, cada um tentando superar o outro em invenção e improviso, tecendo armadilhas de todo tipo, até que um fosse considerado vencido. Uma das pelejas mais famosas foi a que envolveu o Cego Aderaldo, famoso repentista cearense, e o não menos famoso cantador piauiense, Zé Pretinho do Tucum. Transcrevo, a seguir, o final desta cantoria, com base nas referências bibliográficas 3, 4, 5 e 8.

Após horas de desafio, Zé Pretinho pede para o cego mudar o tema, cantando esta sextilha:

Cego, agora me puxa uma
Das tuas belas toadas
Para ver se estas moças
Dão algumas gargalhadas
Quase todo mundo ri
Só elas estão caladas

A resposta foi mais rápida do que esperava o desafiante:

Amigo José Pretinho
Não sei que hei de cantá

¹⁸ Op. cit.

¹⁹ Tradução: “E era grande a contenda entre Córidon e Tírsis!”.

Só sei que depois da luta
O Senhor vencido está
Quem a paca cara compra
Cara a paca pagará.

Zé Pretinho se atrapalhou com o final da sextilha de Aderaldo e pediu duas vezes ao oponente para “repetir a paca”. Disto se aproveitou Aderaldo para vencer a contenda, pois, a cada vez que repetia o tema, trocava, habilmente, a ordem das palavras ou das frases (“Paca cara pagará/ quem a paca cara compra” e “Quem a paca cara compra/ Pagará a paca cara”), impedindo a resposta de Zé Pretinho.

Cena Nº 3 de *As Bucólicas*: o amor que faz a terra seca reviver

Na Cena Nº 2, acima, mostrou-se que a 3ª e a 7ª Bucólicas de Virgílio são, na verdade, desafios entre músicos repentistas. Analisa-se, a seguir, uma quadra que faz parte da peleja que ocorreu entre os pastores Córídon e Tírsis:

TÍRSIS

*Aret ager; vitio moriens sitit aeris herba;
Liber pampineas invidit collibus umbras;
Phyllidis adventu nostrae nemus omne virebit;
Juppiter et laeto descendet plurimus imbri.*²⁰

Virgílio, 7ª Bucólica, 57-60

A estrofe evidencia a forte influência que, conforme já observado acima, o amor e a mitologia exercem sobre a poesia bucólica. Baco está negando às colinas a sombra benfazeja das ramas de videira, as quais, sendo ele o deus do vinho, estão sob seu controle. Mas tudo será reparado por Júpiter, deus dos deuses, controlador também dos fenômenos climáticos. Devido ao caráter panteístico da reli-

²⁰ Em tradução livre:

TÍRSIS

“A terra está seca; as plantas morrem de sede por causa do calor do ar. / Baco negou às colinas a sombra das ramas de videira; / Mas, com a chegada da minha amada Fílis, os bosques reverdescerão / E uma chuva abundante cairá do céu.”

gião romana, Júpiter se confunde mesmo no poema com a própria chuva, que descerá, do céu, abundante. (*Juppiter descendet*). Os bosques, onde, “nos dias de calor”, os pastores costumam “descansar mais o gado”, reverdescerão, e tudo isto acontecerá, como diz Tírsis, com a chegada de sua amada Filis (*Phyllidis adventu*).

Cena Nº 3 do Nordeste: o verde dos olhos de Rosinha

Transcreve-se, abaixo, a letra da conhecida canção “Asa Branca”²¹

Quando olhei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai!
Por que tamanha judiação?
Que braseiro, que fornalha!
Nem um pé de plantação!
Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão.
Até mesmo a asa branca
Bateu asa do sertão
Entonce eu disse, adeus Rosinha,
Guarda contigo meu coração
Hoje longe muitas légua
Numa triste solidão
Espero a chuva caí de novo
Prá mim vortá pro meu sertão
Quando o verde dos teus olhos
Se espalhar na plantação,
Eu te asseguro, num chore não, viu?
Que eu voltarei, viu, meu coração.

É o mesmo cenário de terra arrasada descrito em *As Bucólicas*. É o mesmo “Deus do céu”, que tudo poderia resolver, mas se compraz em submeter o sertanejo a tanto sofrimento, a tanta judiação. O sertanejo / pastor / boiadeiro foi embora, virou retirante, mas ele sabe que, um dia, vai voltar, pois sua amada Rosinha / Fílis tem o poder de espalhar o verde dos seus olhos na plantação, de fazer reviver a terra esturricada do sertão!

²¹ LUIZ GONZAGA e HUMBERTO TEIXEIRA. Asa Branca.

6. Onde se discutem alguns argumentos contra as letras de canções populares

Nesta parte, analiso e discuto alguns argumentos contra as letras de canções populares. É imprescindível esclarecer que me restrinjo, neste ensaio, às opiniões do poeta Bruno Tolentino pelo fato de ele ser, na atualidade, não só o representante mais em evidência de uma certa corrente de pensamento que nega às canções populares qualquer valor poético, mas, também, o mais radical, como se pode inferir, desde já, desta sua afirmativa: “A partir de um certo nível expressivo, as fronteiras entre poesia e prosa cedem; entre poema escrito e texto cantado jamais”²².

6.1. Texto de poema x Letra de canção

Em seu livro *A Balada do Cárcere*²³, o poeta Bruno Tolentino (de agora em diante, por simplificação, designado apenas como BT) assim inicia o texto introdutório intitulado *Da Quod Jubes, Domine*:

Jamais, como na experiência do cárcere, me aparecera tão nítida a natureza da diferença, da distância expressiva entre o texto de um poema e as *palavras de uma canção* (o grifo é meu), seja esta de cunho popular ou erudito²⁴

A “diferença” e “a distância expressiva” às quais BT alude existem, de fato, e são amplamente reconhecidas. Por exemplo, Charles Perrone, em seu livro *Letras e Letras da MPB*²⁵, assim se expressa sobre a questão: “As letras de canção são destinadas à transmissão oral num contexto musical”. Diz ainda: “A poesia da canção e a poesia destinada à leitura possuem origens históricas comuns e mantêm muitas afinidades, mas não são exatamente iguais. O reconhecimento das

²² TOLENTINO, Bruno. *A Balada do Cárcere*, p. 11.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ PERRONE, Charles A. *Letras e Letras da música popular brasileira*.

diferenças fundamentais entre o verso escrito e o verso destinado à execução musical é um pré-requisito indispensável para uma discussão entre as duas formas”. E acrescenta: “Sem deixar de lado as distinções necessárias, existem diversos modos pelos quais um texto musical pode ser tratado como uma unidade literária”.²⁶

BT reconhece a existência desta diferença e também a dificuldade que, muitas vezes, existe, de estabelecê-la (“[...] nunca me aparecera tão nítida”) ²⁷, mas, logo na seqüência, como não querendo admitir a complexidade da questão, resolve radicalizar, dizendo que poema tem **texto** e letra de canção tem **palavras**. Tal afirmativa, segundo artigo dele mesmo, decorre do fato de que “[...] os franceses chamam suas letras [as letras de canções] de *paroles* (palavras) e não de *vers* (versos)”.²⁸ Uma simples consulta ao dicionário francês Larousse mostra que tal afirmativa é completamente equivocada e tendenciosa. Segundo o Larousse, o termo *parole*, quando usado no plural, significa **texto** de canção e exemplifica: fazer a música e a letra de uma canção (“Au pluriel: texte d’une chanson: faire la musique et les paroles”²⁹). Ficamos, assim, sabendo que, para os franceses, canção também tem texto...

O preconceito de BT contra as letras de canção é tal que ele não se contenta em lhes negar qualquer valor poético, tentando também tirar delas até o status de texto! Ao distorcer e falsear a própria fonte em que diz se basear, BT induz o leitor menos avisado a concluir que os franceses menosprezam as letras de canção e as relegam a um plano inferior. Por outro lado, insinua que todas as letras de canções não passam de um amontoado de palavras sem nexos.

²⁶ Ibid.

²⁷ TOLENTINO, B. Op. cit.

²⁸ Idem, *Jornal do Brasil*, 13/08/1995, p. 123.

²⁹ PETIT LAROUSSE.

Em suma, o termo *paroles* é, simplesmente, sinônimo de *letra*, é o termo que os franceses usam, sem nenhuma conotação pejorativa, para designar letra de canção, assim como os americanos usam o termo *words* para designar a mesma coisa. Por outro lado, o termo *words* é também sinônimo de *lyrics*, ou seja, expressa o fato sobejamente conhecido e trivial, repetido à exaustão em qualquer compêndio sobre o assunto, de que, na Antiguidade, a expressão “poesia lírica” designava poemas feitos para serem cantados ao som da lira. Mas julgo necessário dar, aqui, um exemplo mais marcante da boa convivência milenar entre poesia e música. O conhecido poema *Carmen saeculare* foi escrito pelo poeta latino Horácio, no ano 17 A.C., a pedido do imperador Augusto, para ser cantado por um coral, durante festividades cívicas de passagem de século denominadas Jogos Seculares. Ou seja: o *Carmen Saeculare* nada mais é do que um hino³⁰, com letra de Horácio e música de autor desconhecido. Ficamos, assim, sabendo, ao contrário do que afirma BT, que textos de canções também podem ter versos...

É um fato também sobejamente conhecido e trivial que a poesia cantada precedeu a poesia destinada exclusivamente à leitura, não cabendo, aqui, discutir como, quando e porque houve a predominância de um ou outro destes fenômenos. Perrone, na obra já citada diz: “Toda a poesia da Idade Média era cantada. Compêndios das literaturas européias geralmente dão conta de que a arte músico-poética dos trovadores provençais e dos *trouvères* do norte da França foram as primeiras manifestações da poesia lírica”.³¹

Concluindo esta análise (e para não perder o mote...), o poeta francês Jacques Prévert (1900-1977) publicou, em 1949, um livro de poemas cujo título é, exatamente, *Paroles*.³² A escolha do título do livro foi proposital e Prévert não poderia ter sido mais feliz. Sua obra como um todo é um extraordinário exemplo de utilização poética da linguagem popular, pois ele partia do pressuposto de que sua poe-

³⁰ Uma das traduções de *Carmen Saeculare*, em português, é, exatamente, “Hino Secular”.

³¹ PERRONE, Ch. Op. cit.

³² PRÉVERT, Jacques. *Paroles*.

sia seria tanto mais viva e duradoura quanto mais se servisse da linguagem de seus contemporâneos. Ao chamar seus poemas de “*paroles*”, Prévert, didaticamente, não deixou também de questionar aqueles que tentam estabelecer um rígido divisor entre textos de poemas e textos de canções.

6.2. Da grandiosidade dos *negro spirituals*³³

O texto de BT *Da Quod Jubes, Domine* assim continua:

E, malgrado a grandiosidade dos *negro spirituals*, por exemplo, mantenho que só a poesia, a linguagem profunda de uma raça, tem a amplitude de meios capazes de dar à complexidade da condição humana aquela dimensão de verticalidade correspondente às grandes perplexidades da alma.³⁴

Observe-se, inicialmente, que, ao escrever “a grandiosidade dos *negro spirituals*, por exemplo”, BT admite que outros tipos de canção também possam ter a mesma grandiosidade. Admite, então, necessariamente, a grandiosidade também de suas *words*, de suas *paroles*, pois, sendo uma canção constituída de música e letra, é impossível admitir a grandiosidade de uma e negar totalmente a da outra, e vice-versa. É, igualmente, evidente que uma letra de música só pode ser julgada grandiosa pelos critérios de forma e conteúdo poéticos e não por um outro critério qualquer subjetivo ou de pura condescendência. Ao negar, então, que os *negro spirituals* possam ser a linguagem profunda de uma raça, BT subverte a lógica para manter o preconceito.

É impossível analisar, aqui, todos os argumentos expressos por BT no livro *A Balada do Cárcere* e nos veículos de comunicação. De maneira geral, ele acha que a música, de alguma forma, “contamina” o texto poético, como se pode depreender desta sua afirmativa:

³³ “Spiritual: canção religiosa popular dos negros americanos (“religious folk song of black American origin”).

³⁴ TOLENTINO, B. Op. cit., p.9..

A questão não é se o texto é “culto” ou não. O problema não está no nível de fatura estética, mas na natureza da linguagem quando utilizada como mero esteio ou “recheio” de uma forma alheia ao discurso verbal.³⁵

A afirmativa acima é extremamente infeliz ao considerar que a forma musical é alheia ao discurso verbal, no sentido de que “não tem nada a ver com”, de que é “estranha” a este discurso. Como já se comentou, a poesia e a música sempre andaram de mãos dadas, o homem sempre teve necessidade de cantar, de “falar com música”. Por outro lado, pode-se dizer que há não um desconhecimento mas a falta de uma melhor análise, por parte de BT, dos diferentes processos pelos quais um texto e uma música se associam para formar uma canção, e caímos, de novo, na necessidade de ter que ‘explicar’ o óbvio. Uma letra não é, necessariamente, apenas um “esteio” ou “recheio” da música, isto é, nem sempre é escrita após a composição da música. Há textos que são escritos separadamente, embora com a intenção de serem, posteriormente, musicados, há letras e músicas que vão surgindo simultaneamente e, finalmente, há textos que foram escritos sem nenhuma intenção de serem musicados. Cabe perguntar: e o poema de Drummond “E agora, José?”, perde suas qualidades poéticas pelo fato de, posteriormente, ter sido musicado? E o que dizer de “Morte e Vida Severina”, de João Cabral, que Chico Buarque, depois, musicou? Há inúmeros exemplos. Pode-se concluir que a qualidade literária de um texto poético não depende, essencialmente, de ele estar ou não ligado a uma música. Sempre houve e haverá pessoas com habilidade para fazer versos, outras com habilidade para fazer música, outras com habilidade para fazer tanto versos quanto música e outras, enfim, sem nenhuma habilidade para uma coisa ou outra. E isto também vale para quem escreve poemas destinados apenas ao papel...

Considero que os *negro spirituals* (e outras manifestações culturais semelhantes) são grandiosos, “num dado momento”, seja pela predominância da qualidade da letra, seja pela predominância da qualidade da música, seja, em outro momento,

³⁵ Ibid.

pela feliz associação de letra e música de alta qualidade. Neste sentido, podem muito bem ser a linguagem profunda de uma raça!

6.3 De cantadores, seus males e alguns suspiros...

Segundo BT, em *Da quod jubes, Domine*, a poesia é uma coisa rara, “[...] é a última operação do espírito” e esta raridade “[...] passa pela dificuldade do acesso àquela linguagem cuja decantação individual nasce de uma reconquista de valores acumulados pela tradição expressiva de uma raça”. Parece claro, neste contexto, que “tradição expressiva de uma raça” quer dizer “cultura”, no sentido de conjunto das manifestações intelectuais e artísticas de um povo, pois, logo a seguir, BT afirma: “[...]. Uma cultura nunca é nem mais nem menos que um celeiro vivo, sem cujos grãos acumulados não há esforço de expressão pessoal que consiga produzir a antemanhã de uma nova e verdadeira colheita”. Mais adiante, com muita propriedade, afirma: “[...]. Assim como a criança não aprende a falar senão a partir daquilo que **ouve**, o adulto que se defronta com o desafio da arte da escrita não tem como aprender a expressar-se em qualquer coisa como um canto pessoal senão a partir daquilo que já **houve**”. Depois de um outro trecho que será discutido, mais adiante, BT raciocina que: “[...]. Aqui é o poeta que resume a raça, é ele que a afirma e a canta, onde o mero cantador simplesmente seus males espanta”.³⁶

Quem seria capaz de negar que a arte dos cantadores e, por extensão, as canções populares são, precisamente, uma parte desta mesma “tradição expressiva” à qual BT alude? Quem seria capaz de negar que a arte dos cantadores é, exatamente, uma parte dos “grãos” desta cultura, que é “um celeiro vivo”, na própria expressão de BT? A afirmativa “o mero cantador simplesmente seus males espanta” é, portanto, não apenas mais um exemplo do desprezo votado por BT à arte de caráter popular. É, sobretudo, um exemplo notável de como alguém pode tirar

³⁶.Ibid.

conclusões falsas a partir de premissas verdadeiras e, o que é pior, a partir de suas próprias premissas. Não deixa de ser interessante observar ainda que BT justapõe “arte da escrita” a “[...] expressar-se como um canto pessoal”³⁷ e diz que o poeta **canta** a raça. Não teriam estas afirmativas, de forma implícita, algo a ver com o conhecido pensamento de Walter Pater, segundo o qual “[...] toda forma de arte aspira, constantemente, à condição de música?” (“All art constantly aspires to the condition of music”).³⁸

BT diz ainda, em *Da quod jubes, Domine*:

[...]. E assim como um certo lirismo singelo, feito de levezas e doçuras decorrentes de sensações imediatas e dirigidas a reações por assim dizer epidérmicas pode muito bem exprimir a sensibilidade típica de um povo a um dado momento – na mesma medida é igualmente incapaz de sustentar efetivamente a inteireza do ser nos graves momentos de ascensão ou descida da alma humana.³⁹

Como se isto fosse coisa de pouca monta! Como se não fosse admirável o lirismo que consegue “exprimir a sensibilidade típica de um povo”, isto é, a sensibilidade característica, genuína e verdadeira deste povo! Por isto, BT trata logo de dizer que este lirismo é “singelo”, “feito de levezas e doçuras” e capaz de provocar apenas “reações epidérmicas”, ou seja, este lirismo seria meramente superficial, do ponto de vista estético. Na verdade, BT é que se define como puramente cerebral, quando diz: “Talvez seja que a simples emoção conduz ao canto; [...] **a emoção pensada** (o grifo é meu) compele à operação de poesia”.⁴⁰ Além do mais, “sensibilidade típica de um povo” diz respeito a um fenômeno multifacetado e complexo, que inclui todas as formas utilizadas por este mesmo povo para manifestar uma vasta gama de sentimentos, inclusive, utilizando uma expressão do próprio BT, para “[...] definir seu lugar e sua posição ante o real, o bem, o mal, a vida e a mor-

³⁷ Ibid.

³⁸ PATER, Walter. *The School of Giorgione*.

³⁹ TOLENTINO, B. *Op. cit.*

⁴⁰ Idem, *ibid*, p.10.

te”⁴¹. Desta perspectiva, é impossível atribuir a qualquer forma de manifestação artística uma primazia sobre as demais, como BT tenta fazer em relação ao poema destinado unicamente à leitura.

É difícil entender de todo porque Bruno Tolentino transformou *A Balada do Cárcere*, um livro de grande qualidade poética, em uma espécie de libelo contra as letras de canções populares. Este caráter panfletário é evidente no texto *Da quod jubes, Domine* (uma parte muito pequena do qual foi comentada acima e onde o poeta relata sua experiência no cárcere), e, sobretudo, nas entrevistas colocadas como apêndices ao livro, mas pode ser percebido também nos dois últimos versos do poema “A Gralha”: “Se um tom assim te irrita / leitor, fecha este livro e vai ouvir canções...”⁴²

Sim! Já sei o que irei ouvir. É o próprio poeta quem dá a dica, pois, como, frequentemente, acontece, o feitiço vira contra o feiticeiro e BT acaba não resistindo a alguns momentos de “Oh! Jardineira, por que estás tão triste?”, quando, no poema “Il Sospiroso”⁴³, lembra “a camélia que caiu do galho”. Com direito a suspiros e tudo!...

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid., p. 29.

⁴³ Ibid., p. 78

7. Onde Virgílio conversa com alguns matutos e, depois, entra em peleja com um famoso cantador...

Êêêêê! Boi incantado e aruá!
Ê, boi! Quem havera de pegá!

(Elomar, "Cantiga do boi incantado")

Imaginemos, um dia,
quando o sol já vem subindo,
Virgílio se encontrando
com uns matutos que vêm vindo
para a feira do lugar...
Eles vêm de muito longe,
bem pra lá daquela serra,
eles costumam andar
dezessete légua e meia
pra ir num forró dançar...⁴⁴

E, no meio do estradar,
Virgílio, extenuado,
a todos convidaria
para, um pouco, descansar
desta légua tão tirana,⁴⁵
sentir o cheiro da imburana,
à sombra da barriguda⁴⁶
ou de um pé de cambucá...

Com certeza, lhes diria:
-Me contem dos boiadeiros,
esta gente valorosa,
de quem tanto ouvi falar!
E um matuto mais arteiro,
destes sem papas na língua,
logo iria retrucar:

⁴⁴ HUMBERTO TEIXEIRA e LUIZ GONZAGA 17 Légua e Meia.

⁴⁵ Idem. Légua Tirana.

⁴⁶ JATOBÁ. Matança.

- Me adescurpe, seu moço,
num quero lhe ofendê,
num sei donde é vosmecê,
posso inté me inganá,
mas acho qui nunca vêi
por estas banda de cá!
São tantos os boiadêro
qui reinam neste sertão,
qui falano o dia intêro
num nomêo todos não.⁴⁷

Tem João Silva lá de Contas,
Antenoro do Gavião,
Bragada lá das Três Ponta,
Tiquiano do Rumão,
nem qui fale o dia intero
num menajo todos não.⁴⁸

E tem Rêimundo Jacó,
qui foi morto à traição,
lá dentro destes grotão,
foi coisa de fazê dó!
Todo ano os boiadêro
daqui desta região
se arreúne ao pé do altá
pra rezá por sua alma,
pru seus feito ixaltá,
pra intuá o mesmo aboio,
as mesma cantiga triste
qui ele cantô no sertão...
Nem qui fale o dia intêro
num nomêo todos não...

E Virgílio, insistente:

- Então fale dos violeiros
e também dos arrieiros,
comboieiros e tropeiros,
que andam por este mundo,
por tudo quanto é lugar,
vendendo a toda gente
quase tudo quanto há!

E o matuto, renitente:

- Num me farei de rogado,
mas o causo indicado
é inda mais complicado!

⁴⁷ ELOMAR. História de vaqueiros.

⁴⁸ Idem, ibid.

De cada vinte tropêro,
dezenove é violêro!⁴⁹
Quando vem caindo o dia,
se arrancham à beira da estrada,
passam a noite em cantoria,
é tudo gente inspirada,
cantadô de arrília!...

E Virgílio, persistente:

- Tudo o que o senhor disse
é a mais pura verdade,
ninguém pode negar não,
mas, ao menos de um violeiro,
eu queria ouvir falar:
me conte de Elomar,
este poeta afamado
das barrancas do Gavião!

E o matuto, escolado, responde, com precisão:

- Mais famoso que Elomar
é aquele boi incantado,
aquele boi marruá!
Vosmecê talvez num saiba,
ele tem parte cum cão!
Já juntáro os boiadêro
mais valente do sertão
e niúm deles deu conta,
num pegáro ele não!
Mas seu Virgílio, adescurpe,
num quero sê discortêis,
num atraze mais a gente,
vâmo no exato momento
cair na estrada outra vez!
Já joguemo cunversa fora,
o qui é bom num se demora,
o qui cai bate no chão,
lá na feira ouviremo,
os cantadô do sertão...
E se aceita a cortesia,
eu lhe servirei de guia.

⁴⁹ RUBINHO DO VALE. *Trovadores do Luar*.

Virgílio e os sertanejos chegam, enfim, à cidade. A feira está no auge, é aquele rebuliço, pregões de tudo que é tipo, gente pra tudo que é lado, andando entre barracas de frutas e de verduras, entre patos e galinhas, pulando os caçuás, passando por entre bois, bodes cavalos e ovelhas (“Isto me lembra a porta da entrada de Roma”, diz Virgílio com seus botões...).

E, lá num canto da feira, um violeiro entoia:

- Eu venho desde minino
desde muito piquinino
cumprino o belo distino
qui me deu Nosso Sinhô!
Eu nasci pra sê vaquêro
sô o mais filiz brasileiro
eu num invejo dinhêro
nem diploma de dotô!⁵⁰

Ao ouvir tal cantoria, Virgílio, imediatamente, começa a caminhar na direção do violeiro, que emenda nesta toada:

- Deus vos salve, meus senhores,
to intê cantando bem,⁵¹
mas agora me convém
mudar o meu istribilho,
vô fazê um disafio:
Dizei-me assim de repente
se este qui se aproxima
se este qui aí vem
depois de horas a fio
num é o poeta Virgílio?

Surpreso com a tirada, Virgílio pergunta ao matuto que se ofereceu de guia:

- Quem é este cantador, que não só divide os pés com elegância e maestria, mas, de quebra, ainda consegue, de maneira surpreendente, fazer o final de um verso coincidir muito bem com aquele que vem na frente?⁵²

⁵⁰ PATATIVA DO ASSARÉ (Antonio Gonçalves da Silva). O Vaqueiro.

⁵¹ Início do desafio entre Manuel Caetano e Manuel Cabeceira, transcrito em *Vaqueiros e Cantadores*, p. 157.

⁵² Referência ao fato de que os poetas latinos não conheciam o recurso da rima.

O matuto entusiasmado, por saber que está ao lado de um personagem afamado, trata logo de dizer:

- O cantadô qui lhe incanta
é o nosso mui conhecido
Pintassilgo do Assaré,
um dos maiores poeta
qui véve na região,
digo, assino e dô fé!
E quanto ao causo da rima,
num fique avexado não,
logo logo ele vai dá
alguma ispilicação.

E, como se, mesmo de longe e apesar do rebuliço, tivesse ouvido o cochicho, o cantador continua:

- Cheio de rima e sintindo
Quero iscrevê meu volume,
Pra num ficá paricido
Cum a fulô sem perfume.
A poesia sem rima
Bastante me disanima
E alegria num me dá;
Num tem sabô a leitura,
Parece uma noite iscura
Sem istrela e sem luá.

Se um dotô me perguntá
Se o verso sem rima presta
Calado eu num vô ficá:
- Sem rima, a poesia
Perde arguma simpatia
E uma parte do primô;
Num merece muita palma
É como o corpo sem alma
O coração sem amô!⁵³

⁵³ PATATIVA DO ASSARÉ (Antonio Gonçalves da Silva). Aos poetas clássicos.

Virgílio:

- Senhor poeta cearense,
eu venho da Roma antiga,
que, em todo o mundo, tem fama,
que toda gente proclama
como a cidade eterna,
para ouvir sua cantiga.
Também exaltei, na poesia,
as belezas de minha terra,
a vida simples do campo,
os costumes dos cabreiros
e também dos boiadeiros.

Se o senhor me perguntar
se eu faço versos com rima,
longe de mim enganar,
coisa que não me convém.
Eu escrevo versos com pés,
nisto sempre me dei bem.
Fazer os versos rimar
nunca foi o meu ofício,
mas, ouvindo o seu cantar,
acho que não é difícil!

E o cantador, folgazão:

- Seu Virgílio, qui beleza!
Vosmicê se saiu bem
E com muita perfeição!
Seus verso têm natureza,
Não há do qui reclamá,
Quero aqui lhe louvá!
Mas descurpe a impertinência,
Vou agora perguntá
Apruveitano a ocorrência
Se o poeta tem coraje
De encará um repente,
No meio de toda gente,
De enfrentá os violêro,
Estes cantadô valente
Qui se embolam frente a frente
E sem nem pestanejar
Versejam rapidamente
Mais depressa do que o raio,
Igual ao relampeá!

Virgílio:

- Nobre cantador cearense,
agradeço o elogio,
porém o senhor não pense
que eu fujo de um desafio!
Também quero lhe dizer,
tenho que admitir,
o senhor sabe umas coisas
muito melhor do que eu,
mas eu também sei usar
os dotes que Deus me deu:
- Dou-lhe uma, dou-lhe duas,
quero que responda, agora,
se é capaz de cantar
no nosso modo amebeu ⁵⁴
Já fiz versos deste jeito
Que o mundo reconheceu,
É um modo de minha terra,
Que muita beleza encerra,
Nele, há muito, já cantava,
O cabreiro Melibeu!

E o cantador, esperto:

- Sinhô poeta rumano,
me considerá vencido
neste ou noutro disafio,
nunca esteve nos meus prano,
durante todo estes ano!
Mas devo reconhecê
Qui nunca ouvi falá
Deste tá de Melibeu.
E uma coisa me diz,
É apenas um parpíte,
Por isto vô arriscá:
Este canto amebeu
Num deve sê diferente
Do qui tâmo aqui cantano
Tanto vosmecê e eu!
E voltando ao istribilho
Peço uma sarva de palma
Para o poeta Virgílio!

⁵⁴ “Amebeu” é um canto alternado dos desafios dos pastores gregos e latinos, como se comentou acima (v. item 5).

8. Um cordel para Xerxes

[...] Lança-te para cima, tornar-te-ás matéria de liberdade!

Gaston Bachelard, *L'air et les songes*.

Quando vieram dizer a Xerxes, rei dos persas, que o exército inimigo era tão numeroso que suas setas iriam encobrir a luz do sol, ele, simplesmente, respondeu: “- Tanto melhor! Combateremos à sombra!”

Esta batalha de Xerxes bem que merecia um cordel!

Situação totalmente inversa à de Xerxes vive a poesia popular, quando, fugindo da perseguição de um Conde raivoso e de seus asseclas, ouve, pela boca do Pavão Mysteriozo:

- Não temas, minha donzela,
nossa sorte nesta guerra:
eles são muitos, mas não sabem voar!⁵⁵

De certo modo, Mário Pontes sinaliza também nesta direção, quando assim se expressa sobre a poesia de cordel:

É a poesia do movimento, da viagem, do vôo. Poesia da imaginação sem travas e sem fronteiras. Poesia da liberdade, apesar de tudo que se opõe à liberdade. Presa pelas cadeias da cegueira, da pobreza, do analfabetismo, das superstições, dos preconceitos – é certo – mas não a um rochedo imóvel e sem vida, e, sim, a um cavalo fogoso, cuja marcha normal é o galope e cujo roteiro é o altíssimo Caminho de São Tiago.⁵⁶

⁵⁵ EDNARDO. O Pavão Mysteriozo.

⁵⁶ MÁRIO PONTES. O cego, a viagem e o vôo.

Nos versos de certos poetas brasileiros que, com empáfia, se auto-intitulam representantes da raça, só se encontram Medusas, Acteons, Ariadnes, Teseus, Parcas, Carontes, Eros e Psiquês... Mas que raça, então, representam? Eu queria encontrar, nos seus versos, também um Saci-pererê, ou um Lobisomem, ou uma Mãe-d'água ou uma Mula-sem-cabeça. Ou um simples fogo-pagou, como na estrada de Canindé, onde o rico anda em burrico e o pobre anda a pé, mas pode ver, de perto, “o orvão beijando as frô” e o galo-campina, que, quando canta, muda de cor.⁵⁷

Não deixa também de se aplicar a estes poetas o que Ferreira Gullar disse a respeito da sua (dele) poesia:

E a história humana não se desenrola apenas nos campos de batalha e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas, nas ruas de subúrbios, nas casas de jogos, nos prostíbulos, nos colégios, nas usinas, nos namoros de esquinas. Disto eu quis fazer a minha poesia. Dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz.⁵⁸

Gostaria de ver estes “representantes da raça” assistindo, contritos, à Missa do Vaqueiro, onde, com certeza, ouviriam um “Pai, perdoai-lhes, pois não sabem o que dizem”. Mas é uma vã ilusão esperar isto e só me resta dizer, com o poeta Belchior: “Eu quero é que este canto torto, feito faca, corte a carne de vocês!”⁵⁹

Oh! Que saudades que eu tenho
Das burrinhas cagadoiras,
Que entravam pela cidade
Fazendo tanta sujeira,
Mas traziam no seu lombo
Os cantadores da feira!

Salvador, 03/05/2005

⁵⁷ LUIZ GONZAGA e HUMBERTO TEIXEIRA. Estrada de Canindé.

⁵⁸ Ferreira Gullar. Barclay.

⁵⁹ BELCHIOR A Palo Seco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONOGRAFICAS

1. BELCHIOR. A Palo Seco. In: EDNARDO. **O Romance do Pavão Mysteriozo**. LP RCA – 109.0010, 1974.
2. BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
3. CÂMARA CASCUDO, Luis da. **Vaqueiros e cantadores: Folclore Poético do Sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará**. Porto Alegre: Livraria Globo, 1939.
4. CONRADO, Juarez. Proezas de Violeiros. Suplemento Cultural do jornal A Tarde, 22/9/2001, Salvador – BA.
5. COSTA, Alcino Alves. **Sertão, viola e amor** *apud* CONRADO, J. Op. cit.
6. EDNARDO. **O Romance do Pavão Mysteriozo**. LP RCA Nº 109.0010, 1974.
7. ELOMAR. História de vaqueiros. In: _____. Elomar. Cartas Catingueiras. LP v1, 1982.
Letra da canção disponível em:
< <http://www.geocities.com/Broadway/Stage/3901/histvaq.htm> >
8. FEITOSA, Francisco Soares, ed. **Jornal de Poesia**. Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho dos Tucuns.
Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/fi01.html>
9. FERREIRA GULLAR. Barclay, Milton Nascimento, LP 817.317-1
10. FLAUBERT, Gustave. Anotações pessoais.
11. HORÁCIO. **Odes e o Hymno Secular**: Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1968.
12. HUMBERTO TEIXEIRA e CARLOS BARROSO. 17 Léguas e Meia. In: OS GRANDES SUCESSOS de Luiz Gonzaga. LP RCA 107.0027, 1968.
13. _____ e LUIZ GONZAGA. Léguas Tirana. In: OS GRANDES SUCESSOS de Luiz Gonzaga. LP RCA 107.0027, 1968.
14. HUMBERTO TEIXEIRA E LUIZ GONZAGA Asa Branca. In: O NORDESTE na Voz de Luiz Gonzaga. LP RCA 107.0078 (1970)

15. _____. Estrada de Canindé. In: OS GRANDES SUCESSOS DE LUIZ GONZAGA. LP RCA 107.0027, 1968.
16. JATOBÁ. Matança.(com ELOMAR, GERALDO AZEVEDO , VITAL FARIAS e XANGAI). Discos Kuarup i KLP-018 CANTORIA, 1984.
17. MANUEL CAETANO e MANUEL CABECEIRA. Início do desafio transcrito em **Vaqueiros e Cantadores**.
18. MÁRIO PONTES. O cego, a viagem e o vôo. Publicado em FEITOSA, Francisco Soares, ed. **Jornal de Poesia**.
Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/mario1.html>
19. PATER, Walter. The School of Giorgione, October's Fortnightly Review, 1877.
20. PATATIVA DO ASSARÉ (Antonio Gonçalves da Silva). Aos poetas clássicos Trecho baseado na versão publicada em FEITOSA, Francisco Soares, ed. **Jornal de Poesia**.
Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/anton03.html>
21. _____. O Vaqueiro. Trecho baseado na versão publicada em FEITOSA, Francisco Soares, ed. **Jornal de Poesia**.
Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/anton05.html>
22. PERRONE, Charles A. **Letras e letras** da música popular brasileira. Trad. de José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo Editora e Distribuidora Ltda, 1988. (Título do original: "Lyric and lyrics: The Poetry of Song in Brazil". Tese de doutoramento do autor apresentada à University of Texas, Austin).
23. PETIT LAROUSSE Illustré. Paris: Larousse, 1987.
24. PHAEDRUS. Pullus ad margaritam. 3-12.
25. PIMENTEL, Luciano; FILIZOLA, Fernando; ALVES, TOINHO. Reflexo. Quinteto Violado. In: LP PHILIPS 6349031, 1972.
26. PRÉVERT, Jacques. **Paroles**. Paris: Éditions Gallimard, 1949.
27. RAGON, ÉMILE. Gramática Latina: São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1949.
28. RUBINHO DO VALE. Trovadores do Luar In: VIOLAS E TAMBORES. LP RCA ELETRÔNICA LTDA. 803.133-B, 1984.
29. THE AMERICAN HERITAGE Dictionary. Second College Edition Boston e New York: Houghton Mifflin Company, 1982.

30. TOLENTINO, Bruno. **A Balada do Cárcere**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
31. VELOSO, Caetano. Circuladô de Fulô. Música de Caetano Veloso, letra de Haroldo de Campos. In: BRESSANE, Júlio (baseado no livro **Galáxias**). Rio de Janeiro: LP Polygram 510 639-2, 1991.
32. VERGÍLIO. **Eneida**. Porto Alegre: Livraria Selbach, livro 1. s/d.
33. VIRGILE. **Oeuvres**. Paris: Hachette, s/d.