

## DA CANTORIA À LITERATURA DE CORDEL: CANTIGAS AO DESAFIO, PELEJAS, DEBATES ENTRE POETAS EM PORTUGAL E NO BRASIL

SARAIVA, Arnaldo  
Professor Emérito da Universidade do Porto

Na literatura popular como na culta, na literatura oral como na escrita, na literatura antiga como na moderna, deparamos com um número incontável de textos que podemos classificar genericamente como dialógicos, textos em que de princípio ao fim dialogam duas ou mais personalidades, dois ou mais personagens; textos que ao longo de séculos têm cumprido nas comunidades que os ouvem ou leem importantes funções – reflexivas, informativas, estéticas, linguísticas, críticas, moralizadoras, lúdicas, satíricas, jocosas etc.; funções que os textos não-dialógicos, ensaísticos, narrativos e outros, mais comprometidos com as modalidades da língua ou da linguagem escrita, não podiam ou não podem cumprir com tanta abrangência, facilidade, vitalidade e eficácia – por não terem o mesmo compromisso com a oralidade ou com a representação e a fala direta de sujeitos, autores ou enunciadores.

Compostos em prosa ou em verso, escritos ou genuinamente orais, longos ou breves, com tiradas alternadas e mais ou menos proporcionais de cada enunciadador, incidindo sobre os mais diversos temas e motivos, mas obedecendo a regras de concatenação, de estruturação e de estilística, os textos dialógicos repartem-se por muitas e, às vezes, muito insuspeitadas espécies.

A uma das espécies chamamos exatamente diálogo, como o chamou o inventor do modelo, pelo menos o de incidência filosófica, o grego do século V antes de Cristo, Platão, que teria sucessores brilhantes como Cícero (sec. II-I a.C.) e como Luciano de Samósata (sec. II d.C.), inventor do diálogo denominado “sátira menipeia”. A outra espécie chamamos colóquio, termo de origem latina, que não inventou, mas celebrou, Erasmo de Roterdão, que publicou os seus *Colloqui Familiari* em 1522, vários séculos antes de tal termo ser usado também como sinónimo de congresso, e de encontro de palestrantes ou comunicadores. A outras espécies de



texto dialógico podemos chamar justamente encontro, ou conversa, discussão, disputa, debate. Mas convirá não esquecer que são dialógicas todas as espécies de textos teatrais – da tragédia e da comédia ao dueto –, com exceção do monólogo; como são dialógicas as espécies que modelizaram, no sec.III a.C., o grego Teócrito, e no sec. I a. C., o romano Virgílio – o idílio e a écloga; e são também evidentemente dialógicas as espécies que chamamos polêmica, querela, inquérito e entrevista. Há ainda outras espécies dialógicas tão populares como a adivinha e o trava-línguas, e tão interessantes ou divertidas, mesmo que suscitem poucos estudos, como a réplica ou a pergunta e resposta estereotipada, a perguntinha, algumas rimas infantis e o que, sem nome canônico, já foi chamado pega, ou engano, e eu preferiria chamar engodo ou rasteira dialógica, com um final mais imprevisto do que o do trava-línguas. Exemplos breves:

- Que há de novo?
- Muita galinha e pouco ovo.
- \*
- Porque é que o cão entrou na igreja?
- Porque a porta estava aberta.
- \*
- Cabra cega donde vens?
- De Castela.
- Que me trazes?
- Pão e canela.
- Dás-me dela?
- Não que é para mim  
e pra minha velha.
- Zupe-te nela.
- \*
- Tudo que eu falar você fala “guei”
- Falo.
- Vi uma mulher.
- Mulher-guei.
- Vi um elefante.
- Elefante-guei.
- Vi uma jaca.
- Jaca-guei.

Mas aqui e agora interessa-nos sobretudo a espécie dialógica em que os interlocutores são dois ou mais poetas, que participam num jogo, numa competição ou num ritual poético, que simuladamente ou não podem apresentar-se como rivais, como adversários ou até como inimigos e que, glosando motes ou discorrendo alternadamente sobre os mais diversos temas – arte poética, figuras e figurões do passado ou do presente, acontecimentos, costumes, modas,



amores, paixões, natureza, profissões, governo, carestia, sexualidade etc. –, com alguma liberdade mas também obedecendo a motes ou propostas vindas do auditório e de acordo com certos códigos e fórmulas, querem provar ou evidenciar a sua superioridade artística e intelectual, querem ter mais graça e parecer mais sábios ou espertos do que o(s) parceiro(s), que pretendem pôr à prova, atrapalhar e até humilhar, além de pretenderem suscitar a admiração, a boa disposição e o aplauso de quem os leia – ou ouça e veja.

Como já muitos assinalaram, o jogo ou a competição oral entre poetas tem uma longa história, por sinal com longos silêncios ou ignorâncias. Essa história começou talvez na antiga Grécia dos aedos e rapsodos, fala da prática latina e medieval da *contentio* entre poetas, jograis e menestréis; refere as disputas dos goliardos ou as dos trovadores occitânicos que a nomeavam como *tensó*, em que se celebrizaram logo em 1133 Ugo Catola e Marcabru (um poeta que fez referências a Portugal e teve influências na nossa poesia medieval) e mais tarde Raimbaut d'Aurenga e Guiraut de Bornelh, que defenderam respectivamente o *trobar clus* e o *trobar leu*, não esquecendo a modalidade do *partimen*. Também conhecido por *joc partit*, esta espécie da lírica occitânica distinguia-se do simples diálogo e da *tensó*, tenção – uma cantiga de mestria (sem refrão), mais ou menos extensa, e com a manifestação alternada de opostos pontos de vista – por na primeira estrofe (copla) o primeiro interlocutor propor ao segundo um dilema, com duas alternativas bem distintas, dando-lhe a liberdade de escolher e defender uma, e comprometendo-se ele a defender a outra.

Os debates entre poetas ganharam posteriormente outros nomes específicos, além dos já referidos discussão, disputa, debate, encontro. Se na Galiza foi privilegiado o curioso nome de regueifa, por causa do “pão de boda” (trigo, ovos e açúcar) que recebiam um ou os dois tradicionais cantadores em casamentos, Portugal e Brasil têm preferido (depois de tenção e quase esquecido o descante, mais usado no campo musical) os nomes de desafio (ou: cantigas ao desafio, cantares ao desafio), desgarrada (ou: cantigas à desgarrada, cantares à desgarrada; lembremos o livro recente de Augusto de Oliveira Gonçalves com o título *As Desgarradas*), peleja. Peleja tem muito mais consumo no Brasil, onde pode integrar a cantoria e onde implica sempre a ideia de combate ou de ataque (e defesa ou contra-ataque), mas, também, a ideia do repente ou do repentismo, isto é, do improviso. E o Brasil inventou curiosas modalidades de composição a dois (ou mais), em diálogo explícito ou em simples continuidade discursiva: a gemedeira de dois, o coco (de várias espécies), que implica tirador(es) e ajudantes; o mourão (de várias espécies, trancado, voltado, você cai etc.); e o quadrão perguntado, ou dez pés a quadrão.

Exemplos:



## Gemeadeira de dois

Cantador A Quando eu canto em um lugar  
Que o povo não aprecia,  
Cantador B Não tenho muita alegria  
Mas também não vou chorar,  
Cantador A Também não vou me calar  
Porque calado é ruim,  
Cantador B Eu enfrento o povo enfim  
Gemendo e achando graça,  
Cantador A Dizendo ao povo da praça:  
Cantador A e B Ai Ai, Ui Ui  
Cantador A e B Gemer de dois é assim.

## Coco em décima

Tirador Viva o grande marechal  
Que gritou em praça pública  
Ajudantes Como é o nome do homem?  
Tirador O regime da república  
Do exército nacional  
Ajudantes Como é o nome do homem?  
Tirador Por ordem do general  
Caiu mesmo o soberano  
Ajudantes Como é o nome do homem?  
Tirador É um grande alagoano  
Quem é que não sabe o nome?  
Todos Marechal Fuloriano  
Todos Como é o nome do homem?  
É Mané Fuloriano.

## Mourão trancado

Cantador A Este verso não é seu  
Você tomou emprestado  
Cantador B Não reclame o verso meu  
Que é certo e metrificado  
Cantador A Esse verso é de Norberto  
Se fosse seu estava certo  
Como não é está errado.

## Quadrão perguntado

Cantador A Para que serve a batina?  
Cantador B Para vestir o vigário  
Cantador A Para que serve o rosário?  
Cantador B Para rezar a doutrina.  
Cantador A Para que serve uma esquina?  
Cantador B Para indicar quarteirão



Cantador A Para que serve o perdão?  
Cantador B Para perdoar pecado  
Cantador A e B Isto é quadrão perguntado  
Cantador A e B Isto é responder quadrão.

Conhecemos em português desde o século XIII, ou desde o Cancioneiro de Escárnio e Maldizer, que contém cerca de 3 dezenas de tenções, vários diálogos tensos entre poetas ou jograis, como os dos trovadores João Soares Coelho e João Garcia de Guilhade, com o jogral Lourenço, ou desde o Cancioneiro Geral, de Garcia de Resende, publicado em 1516, que abre com a longuíssima tenção do “Cuidar e suspirar” e contém tenções geralmente sentimentais, mas que imitam processos jurídicos, e muitos desafios com respostas que obedecem a rígidos esquemas e modelos métricos, estróficos e rimáticos (“resposta pelos consoantes”), lembrando os que ainda hoje se usam em Portugal e no Brasil.

É evidente que em muitos casos a tenção ou o desafio só simulam uma verdadeira disputa social, podem pôr em cena dois amigos reais, foram escritos nalguns casos talvez pelo mesmo autor, ou tiveram apenas existência escrita e às vezes descontínua; como na correspondência epistolar, um autor escreveu num dia e outro respondeu-lhe não na hora, mas mais tarde. Lembro a propósito da primeira hipótese que a decerto mais célebre peleja brasileira em folhetos de cordel, a *Peleja do Cego Aderaldo*, com Zépretinho do Tucum, publicada a primeira vez, parece-me, em 1919, já foi toda atribuída só ao Cego, ou só a Firmino Teixeira do Amaral, ou só a Floriano Campos Salinas, que talvez a tenham “compactado” a partir de narrativas orais ou cantorias do Cego. E lembro a propósito da segunda hipótese que tenho na minha coleção de folhetos, o anônimo *A Turra de Dois Caturras*, publicado em Lisboa em 1888, em que um poeta A. e um poeta B. (ou Henrique e João), por causa de um comentário que B. fez sobre um livro de A., engalfinham-se como “gatarrões ajaneirados” – diz um soneto introdutório do anônimo “editor” –, atacando-se alternadamente em 32 sonetos perfeitos, que evidentemente não poderiam improvisar ou compor sem intervalos.

Na literatura popular portuguesa há muitas disputas entre poetas publicadas em folhetos de cordel e em cancioneiros, onde também há quadras que são típicos tópicos iniciais, mediais e finais de cantoria:

Já que eu aqui cheguei,  
Quero dar razão de mim,  
Quero dar a boa noite  
Às flores deste jardim.



\*

Vou já cantar as cantigas,  
Para que fui convidado.  
Não quero que ninguém diga  
Eu canto mal e rogado.

\*

Cala-te aí boca aberta,  
Barbas de cão perdigueiro:  
Já vi andar /o/ teu pai  
Às turras com um carneiro.

\*

Cantigas ao desafio  
Para mim são escusadas  
As minhas vão de repente  
E as tuas são estudadas.

\*

Vou a dar a despedida,  
Por hoje não canto mais,  
Que já me dói a garganta  
E o coração muito mais.

Outro dos folhetos da minha coleção, dado como da autoria de Repolho e Nabiça, e datado de 1895, embora sem desafios propriamente ditos, tem o título *Cantorias-Verdadeiro Livro dos Desafios da melhor cantadeira da Província*; já o folheto também da minha coleção *Novas Cantorias para serem cantadas ao desafio entre Manuel e Maria*, talvez do início do século XX, contém sextilhas em que alternadamente “ele” e “ela” se opõem para no final se declararem mutuamente apaixonados. Este folheto tem decerto uma relação com outro de Gaspar Adrião Ferreira, publicado no Porto em 1903 com o título *O Manoel e a Maria*, que, no entanto, só contém, em sucessivas quadras, diálogos amorosos, não conflituosos, entre “dois namorados da Província”.

É claro que na literatura popular são em muito maior número as disputas entre sujeitos ou personagens que não se definem como poetas ou cantadores. Igualmente na minha coleção, tenho por exemplo um folheto não datado da autoria de Manoel da Silva Teixeira Rebello, intitulado *Poesia, Os Noivos em Desavença /.../*, que contém um diálogo-peleja não entre um noivo e uma noiva, mas entre um “ele” e “ela”, um marido e a sua desavinda mulher a quem aquele diz: “Teimas em seres prostituta”. E da minha coleção consta ainda o folheto de João Zero, datado de 1885, *A Triste Vida de um Marujo – Diálogo entre um Algarvio e a sua Maria*, em que um algarvio, regressado da Bahia, troca queixas e acusações com a sua Maria, que lhe exige a devolução do dinheiro que ela lhe deu para a viagem.

Na origem e na antiguidade greco-latina, o jogo, a competição ou o ritual do dialogismo entre poetas foi obviamente oral, público, performativo, teatral, até por causa do geral analfabetismo. Da sua frequência, qualidade e sucesso sabemos indiretamente alguma coisa, pouca coisa em contraste com o que podemos saber de idênticas performances que hoje, raras em muitos países europeus, são ainda frequentes no Nordeste brasileiro. Também em Portugal, o desafio entre poetas populares começou a ser uma raridade nos meados do século XX, mas nas últimas décadas ganhou, sobretudo no Minho e nos Açores, uma vitalidade que já suscitou o interesse de programas televisivos. Porque agora esse desafio já não é só visto e avaliado *in presentia*, pode sê-lo também por transmissões televisivas e *on-line*, ou por gravações em vídeo ou em CD que até asseguram a possibilidade de uma fiel transcrição verbal.

Mas a competição entre poetas só lida, só oferecida em suporte escrito, ou só simulada por um autor, e pedindo apenas o leitor, não o auditor ou o espectador, parece bem menos interessante, menos complexa e menos emotiva do que a competição ao vivo, ou mesmo transmitida com imagem e som. Por um lado, esta impõe o corpo, a gestualidade e a voz dos poetas que são mais do que *diseurs*, pois também são cantadores ou cantadeiras, e não raro são ainda tocadores, de viola ou violão, de guitarra, de concertina, acordeon ou sanfona, embora estes instrumentos possam ser tocados só por acompanhantes; o canto e a música valorizam e jogam com as palavras e até com as pausas e os silêncios verbais que permitem respirar e preparar mentalmente a fala seguinte. Por outro lado, o texto dialógico escrito é em princípio imutável, enquanto o oral, mesmo quando se vale de repetições, de fórmulas, de tópicos e de esquemas memorizados, está sempre aberto à novidade e à atualização. Por outro lado ainda, a disputa oral exige a atenção e a tensão do repentismo criativo, do improvisado ou imprevisto que pode fazer a glória se não a desgraça do repentista, embora distinta da que vem referida no livro de Gervásio Lima, *Poetas e Cantadores*, publicado em 1931, em Angra do Heroísmo (p.14):

Aqui jaz André Clemente  
Em improvisos artista;  
E que foi tão repentista  
Que até morreu de repente.

E por fim, a performance dá-se como regra em frente de um público vibrante, que toma partido, que ri, sorri, aplaude, diz apartes, faz comentários e que pode interagir com os cantadores.

Como disse, a prática, a emissão e a recepção dos desafios entre poetas conhece hoje possibilidades que não existiam ao longo de séculos, sobretudo por causa das modernas tecnologias de comunicação, desde os microfones e amplificadores até aos aparelhos eletrônicos, aos televisores, smartphones e computadores.

Se o desafio continua a poder dar-se em ato público, em espaços abertos e fechados, com os poetas atuando ao vivo, à vista do público, cuja recepção é simultânea à sua produção, ele também pode ser transmitido pelas mídias, transmissão ao vivo ou em diferido que implicará diferenças na recepção (outra qualidade audiovisual, outras distâncias espaciais e temporais, um ambiente natural ou humano bem distinto do da cena performática); e pode até ser realizado por cantadores atuando em longínquos espaços – graças à internet, que já levou à popularização de um novo léxico (*on-line, link, zoom, Skype...*).

No Brasil das últimas décadas multiplicaram-se, e de que maneira, não só os estudos sobre os folhetos de cordel mas também sobre a cantoria popular e sobre o “repentismo”, mesmo o praticado fora da área nordestina que o privilegiou e prestigiou ao longo do século XX (lembre-se por exemplo o estudo de Assis Ângelo intitulado *A Presença dos Cordelistas e Cantadores Repentistas em São Paulo*); em Portugal, onde a poesia oral e a cantoria popular têm uma história bem mais longa, não acordamos ainda para a urgência desse tipo de estudo. E continuamos a ignorar quase tudo sobre as nossas cantigas e os nossos cantores ou cantadores ao desafio, como se nisso não houvesse motivos de grande interesse cultural – poético, linguístico, musical, etnográfico, social, satírico, humorístico etc.

Será importante, por exemplo:

- ✓ - organizar uma boa antologia das cantigas ao desafio antigas, que só conhecemos por escrito, ou só foram escritas, e das modernas, registradas por máquinas e em máquinas, que justificam um bom documentário ou um bom CD;
- ✓ - elaborar biografias sobre cantadores e cantadeiras (o desafio deixou de ser território em que a mulher era exceção), na medida do possível contemplando a sua origem, formação, profissão, mas também as suas qualidades vocais, técnicas e intelectuais, a rapidez e a desenvoltura com que perguntam, respondem ou discorrem;
- ✓ - refletir sobre a história e a pertinência da terminologia associada ao “desafio” – palavra que a nossa língua conhece desde o século XV, mas só no século XIX passou a associar-se ao canto e às cantigas –, a começar pela “tenção”, que a primeira *Arte de Trovar* portuguesa definia como o poema cujas coplas transportam alternadamente as razões que um poeta “haja contra outro”, “dizendo o contrário”, e a acabar na “desgarrada”, designação que também anda



associada ao fado, à guitarrada, ao canto por quadras soltas, e que, metáfora retirada do campo lexical marítimo, implicou, a partir de 1813, a ideia de cantoria livre, à solta, “conforme o vento, maré ou corrente”;

- ✓ - estudar sistematicamente nas cantigas o tipo de estrofes (pois não se valeram ou valem só da quadra), de metros, de rimas, e também os modos de encadeamentos ou as concatenações dentro das ou entre as “falas” de cada um dos cantadores;
- ✓ - analisar os protocolos, as estratégias de defesa e ataque ou as provocações dos cantadores, os temas e a linguagem que privilegiam, o seu tipo de humor, o seu léxico cortês e convivial ou conflituoso e insultuoso (insultos, xingamentos, pragas, rebaixamentos...);
- ✓ - examinar os tópicos do início, do meio e do fim da cantoria, assim como da autoafirmação própria ou da desvalorização alheia;
- ✓ - assinalar as relações possíveis entre os padrões, as linhas ou as células verbais, rítmicas e musicais;
- ✓ - investigar e inventariar as técnicas da memorização e de preparação de cada cantador para o improviso.

Antes de terminar, gostaria de revelar que descobri no jornal lisboeta *O Diabo*, nº 91, de 27 de março de 1937, o que suponho primeiro desafio brasileiro publicado em Portugal, transcrito do jornal *A União*, de João Pessoa, com a original ortografia fonética (sertaneja). Travado entre Manoel Fulô (“cantador de grande fama,/ E quem se mete comigo/ Apanha e fica na lama”) e Zé Florinda (“Cantadô de desafio/ Qui nunca cantei um samba/ Qui não tivesse inlugio”), não é afinal um verdadeiro desafio ou uma verdadeira peleja (“Noi não vamo arrepostá”), porque é um diálogo sobre a história dos amores de “Camonge” e “Caterina”, que, diz Mané Fulô, “fica bem contada”, pelo que conclui Zé Florinda:

Agora venham as parmas  
Qui vamos nos retirando  
Vortaremo, isso é certo,  
Mas porém não seio quando.

E, para concluir, também gostaria de lembrar o que, em Portugal, é para mim o mais curto exemplo de uma cantiga ao desafio exemplar, que até pode exemplificar a insuficiência ou a carência de bons estudos sobre essa espécie verbal-musical. De acordo com João Sarabando, tal desafio foi produzido na Torreira, num encontro entre os famosos cantadores populares José Maria Marques, dito Marques Sardinha, por ser natural de Sardinha, Avanca



(1859-1941), e Maria Barbuda, natural de Beduíno, Estarreja (1869-1946). Mas temos boas razões para duvidar dessa teoria, como provei num texto que publiquei há largos anos. Do que não há que duvidar é da “graça” desse desafio, que José Leite de Vasconcelos atribuiu a “Manuel e Maria, cantadores de uma freguesia raiana” e recolheu com esta diferenciada versão que, ao contrário de outras versões, coloca na mão o que noutras versões vem à cinta (supostamente um corno com aguardente/ cachaça para limpar a garganta) e foge no penúltimo verso ao uso da palavra mais ofensiva (“é o corno do teu homem”):

- Ora viva sôr Manel,  
Como está e como vai?  
Isso que traz nessa mão  
É seu ou é de seu pai?

- O que trago nesta mão  
Nem é meu nem de meu pai;  
É do senhor seu marido  
Que de maduro lhe cai