



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO (UFCAT) em implantação
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

WENDEL DE SOUZA BORGES

**LITERATURA, HISTÓRIA E REPRESENTAÇÃO: DO TROVADORISMO
GALEGO-PORTUGUÊS À CONTEMPORANEIDADE EM ADOLFO MARIANO.**

CATALÃO/GO
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

Wendel de Souza Borges

3. Título do trabalho

Literatura, História e Representação: do Trovadorismo Galego-Português à Contemporaneidade em Adolfo Mariano

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **João Batista Cardoso, Professor do Magistério Superior**, em 23/03/2022, às 10:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **WENDEL DE SOUZA BORGES, Discente**, em 23/03/2022, às 12:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº](#)



[10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2776074** e o código CRC **4ED3240A**.

Referência: Processo nº 23070.005227/2022-37

SEI nº 2776074

WENDEL DE SOUZA BORGES

**LITERATURA, HISTÓRIA E REPRESENTAÇÃO: DO TROVADORISMO
GALEGO-PORTUGUÊS À CONTEMPORANEIDADE EM ADOLFO MARIANO.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, nível Doutorado, da Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística, da Universidade Federal de Goiás (UFG) / Universidade Federal de Catalão (UFCAT) em implantação, como requisito final para obtenção do título de Doutor em Estudos da Linguagem. Área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade. Linha de pesquisa 2: Literatura, Memória e Identidade.

Orientador: Prof. Dr. João Batista Cardoso.

CATALÃO/GO
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFCAT.

Borges, Wendel de Souza
LITERATURA, HISTÓRIA E REPRESENTAÇÃO : DO
TROVADORISMO GALEGO-PORTUGUÊS À
CONTEMPORANEIDADE EM ADOLFO MARIANO / Wendel de Souza
Borges. - 2022.
138, CXXXVIII f.

Orientador: Prof. João Batista Cardoso.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Catalão, Instituto de
Estudos da Linguagem, Catalão, Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Linguagem, Catalão, 2022.

1. Trovadorismo. 2. Cantigas. 3. Literatura popular. 4. Goiás. 5.
Adolfo Mariano. I. Cardoso, João Batista, orient. II. Título.

CDU 82



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA

ATA UAELL-RC DE DEFESA DE TESE 005/2022/2022

Ata nº 005/2022 da sessão de Defesa de Tese do Doutorado, que confere o título de Doutor em Estudos da Linguagem, na área de concentração Linguagem, Cultura e Identidade.

Defesa: nº 002/2022

Aos vinte e cinco dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte dois, a partir das 14:00 horas, à distância, Via Videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada **Literatura, História e Representação: do Trovadorismo Galego-Português à Contemporaneidade em Adolfo Mariano** de autoria do doutorando **Wendel de Souza Borges**, matrícula **2019101388** nas dependências da Universidade Federal de Catalão, onde os programas de pós-graduação stricto sensu em funcionamento encontram-se provisoriamente vinculados à Universidade Federal de Goiás, em virtude de procedimentos técnicos relacionados à CAPES, já sendo realizada a transferência da Biblioteca Digital de Dissertações e Teses (BDTD). Assim, justifica-se os nomes das instituições neste documento, uma no cabeçalho (UFG), outra no corpo do texto (UFCAT). Os trabalhos foram instalados pelo Orientador Professor Doutor João Batista Cardoso (PPGEL/UFCAT) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Nismária Alves David (POSLLI- UEG), membro titular externo; Professora Doutora Kênia Maria de Almeida Pereira (PPGEL – UFU); Professor Doutor Alexander Meireles da Silva (PPGEL/UFCAT), membro titular interno; Professora Doutora Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (PPGEL/UFCAT), membro titular interno. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido o candidato (X) Aprovado () Reprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professor Doutor João Batista Cardoso, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e cinco dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte dois.

Observações:

Banca Examinadora de Qualificação/Defesa Pública de Dissertação/Tese realizada em conformidade com a Portaria da CAPES n. 36, de 19 de março de 2020, de acordo com seu segundo artigo:

Art. 2º A suspensão de que trata esta Portaria não afasta a possibilidade de defesas de tese utilizando tecnologias de comunicação à distância, quando admissíveis pelo programa de pós-graduação stricto sensu, nos termos da regulamentação do Ministério da Educação.



Documento assinado eletronicamente por **João Batista Cardoso, Professor do Magistério Superior**, em 25/02/2022, às 16:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, Professora do Magistério Superior**, em 25/02/2022, às 16:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexander Meireles Da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 25/02/2022, às 16:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Kenia Maria de Almeida Pereira, Usuário Externo**, em 25/02/2022, às 21:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do



[Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Nismária Alves David, Usuário Externo**, em 26/02/2022, às 10:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Anair Valênia Martins Dias, Coordenador de Pós-graduação**, em 14/03/2022, às 16:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2722938** e o código CRC **07C242DB**.

WENDEL DE SOUZA BORGES

**LITERATURA, HISTÓRIA E REPRESENTAÇÃO: DO TROVADORISMO
GALEGO-PORTUGUÊS À CONTEMPORANEIDADE EM ADOLFO MARIANO.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – nível de Doutorado – da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, como requisito final para obtenção do título de Doutor em Estudos da Linguagem.

Linha de Pesquisa 2: Literatura, Memória e Identidade.
Orientador: Prof. Dr. João Batista Cardoso.

Aprovado em:

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. João Batista Cardoso – IEL/UFCAT. Presidente.

Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva – IEL/UFCAT. Titular interno.

Profa. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro – IEL/UFCAT. Titular interno.

Profa. Dra. Kênia Maria de Almeida Pereira – ILEEL/UFU. Titular externo.

Profa. Dra. Nismária Alves David – POSLLI/UEG. Titular externo.

Profa. Dra. Luciana Borges – IEL/UFCAT. suplente interno.

Profa. Dra. Fabiana Rodrigues Carrijo (Pós-graduação em Educação da UFCAT). Suplente externo.

CATALÃO/GO

2022

Para dona Maria de Souza Borges, minha mãe.

Agradeço ao Bom Pai celestial, às professoras e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Catalão, às amigas e aos amigos de doutorado e a todos que, de alguma forma, auxiliaram-me com os meus estudos e com a aquisição do conhecimento.

É como um verso popular
Chega nas nuvens, desmancha no ar
E sempre volta pro lugar.
Acústicos & Valvulados

Resumo: O objetivo da presente pesquisa é uma abordagem interdisciplinar entre a Literatura e a História, com o intuito de verificar a persistência residual das cantigas trovadorescas medievais galego-portuguesas, de amor, de amigo e as de escárnio e de maldizer, que vigoraram na Península Ibérica do século XII até meados do século XIV, na produção poética de Adolfo Mariano, escritor goiano ativo no século XX. Para esse intento, foi realizada uma sondagem das questões políticas, sociais e culturais que fomentaram o nascimento de Portugal e a representação de fatos históricos e comportamentais nas cantigas do Trovadorismo, assim como as origens e desenvolvimento deste movimento literário. Uma vez realizado esse procedimento, foi possível verificar como, por meio da memória dos primeiros colonizadores portugueses, essas cantigas chegaram ao Brasil e no transcorrer dos anos estiveram atuantes e presentes residualmente em autores como José de Anchieta, Gregório de Matos, Domingos Caldas Barbosa, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Cecília Meireles e Adolfo Mariano. Sobre este, foi realizado um levantamento de sua vida e obra, assim como uma abordagem do contexto histórico, social e cultural de Goiás e de Goiandira, local em que o poeta viveu, e a representação desse quadro nos versos e canções do bardo goiano. E buscando estabelecer relações entre as cantigas do Trovadorismo e a produção poética de Adolfo Mariano, analisou-se poemas e fragmentos, cuja escrita insere-se na tradição dos cantadores populares dos ABCs e Modas de viola, assim, verificando as residualidades culturais e literárias presentes nessa poética. O aporte teórico foi alicerçado em Roger Chartier (1990; 2002); Jacques Le Goff (2013); (2009) Raymond Williams (1979); Roberto Pontes (1999); José Aparecido Teixeira (1979); Rosa Nepomuceno (1999), Romildo Sant'anna (2000); Maria Alice Amorim (2002), dentre outros.

Palavras-chave: Trovadorismo. Cantigas. Literatura popular. Goiás. Adolfo Mariano.

Abstract: The aim of this research is an interdisciplinary approach between Literature and History, in order to verify the residual persistence of medieval Galician-Portuguese troubadour songs, about love, friendship and mockery, which were in vogue in the Iberian Peninsula from the twelfth century until the mid-fourteenth century, in the poetic production of Adolfo Mariano, a writer from the Brazilian State of Goiás, active in the twentieth century. For this purpose, a survey of the political, social and cultural issues that fostered the birth of Portugal and the representation of historical and behavioral facts in the songs of Troubadourism was carried out, as well as the origins and development of this literary movement. Once this procedure was done, it was possible to verify how, through the memory of the first Portuguese colonizers, these songs came to Brazil and over the years were active and residually present in authors such as José de Anchieta, Gregório de Matos, Domingos Caldas Barbosa, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Cecília Meireles and Adolfo Mariano. About the latter, a survey of his life and work was carried out, as well as an approach to the historical, social, and cultural context of Goiás and the town named Goiandira, the place where the poet lived, and the representation of this picture in the verses and songs of the Goiás bard. In an attempt to establish relations between the troubadour songs and the poetic production of Adolfo Mariano, we analyzed poems and fragments whose writing is part of the tradition of the popular singers of the ABCs and Modas de viola, thus verifying the cultural and literary residualities present in this poetics. The theoretical framework was based on Roger Chartier (1990; 2002); Jacques Le Goff (2013); (2009) Raymond Williams (1979); Roberto Pontes (1999); José Aparecido Teixeira (1979); Rosa Nepomuceno (1999), Romildo Sant'anna (2000); Maria Alice Amorim (2002), among others.

Keywords: Troubadourism. Songs. Popular literature. Goiás. Adolfo Mariano.

Resumen: El objetivo de este trabajo académico es una aproximación interdisciplinar entre la Literatura y la Historia, con el fin de comprobar la persistencia residual de las canciones trovadorescas medievales gallego-portuguesas, sobre el amor, la amistad y la burla, que estuvieron en boga en la Península Ibérica desde el siglo XII hasta mediados del siglo XIV, en la producción poética de Adolfo Mariano, escritor del Estado brasileño de Goiás, activo en el siglo XX. Para ello, se realizó un estudio de las cuestiones políticas, sociales y culturales que propiciaron el nacimiento de Portugal y la representación de hechos históricos y de comportamiento en las canciones del trovadorismo, así como los orígenes y el desarrollo de este movimiento literario. Una vez realizado este procedimiento, se pudo comprobar cómo, a través de la memoria de los primeros colonizadores portugueses, estas canciones llegaron a Brasil y a lo largo de los años estuvieron activas y presentes en autores como José de Anchieta, Gregório de Matos, Domingos Caldas Barbosa, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Cecília Meireles y Adolfo Mariano. Sobre este último, se realizó un estudio de su vida y obra, así como una aproximación al contexto histórico, social y cultural de Goiás y de la ciudad llamada Goiandira, lugar donde vivió el poeta, y la representación de este cuadro en los versos y canciones del bardo goiano. En el intento de establecer relaciones entre las canciones trovadorescas y la producción poética de Adolfo Mariano, analizamos poemas y fragmentos cuya escritura se inscribe en la tradición de los cantores populares del ABC y de las Modas de viola, comprobando así las residualidades culturales y literarias presentes en esta poética. El marco teórico se basó en Roger Chartier (1990; 2002); Jacques Le Goff (2013); (2009) Raymond Williams (1979); Roberto Pontes (1999); José Aparecido Teixeira (1979); Rosa Nepomuceno (1999), Romildo Sant'anna (2000); Maria Alice Amorim (2002), entre otros.

Palabras clave: Trovadorismo. Canciones. Literatura popular. Goiás. Adolfo Mariano.

Résumé: L'objectif de cette recherche est une approche interdisciplinaire entre la Littérature et l'Histoire, afin de vérifier la persistance résiduelle des chansons médiévales galico-portugaises de troubadour, sur l'amour, l'amitié et la dérision, qui étaient en vogue dans la Péninsule Ibérique du XIIIe siècle jusqu'au milieu du XIVe siècle, dans la production poétique d'Adolfo Mariano, un écrivain de l'État brésilien de Goiás, actif au XXe siècle. Pour ce faire, on a procédé à une étude des questions politiques, sociales et culturelles qui ont favorisé la naissance du Portugal et la représentation des faits historiques et comportementaux dans les chansons du trovadorisme, ainsi que des origines et du développement de ce mouvement littéraire. Une fois cette procédure effectuée, il a été possible de vérifier comment, à travers la mémoire des premiers colonisateurs portugais, ces chansons sont arrivées au Brésil et, au fil des ans, ont été actives et présentes chez des auteurs tels que José de Anchieta, Gregório de Matos, Domingos Caldas Barbosa, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Cecília Meireles et Adolfo Mariano. À propos de ce dernier, une enquête sur sa vie et son œuvre a été réalisée, ainsi qu'une approche du contexte historique, social et culturel de Goiás et de la ville nommée Goiandira, lieu de résidence du poète, et de la représentation de ce tableau dans les vers et les chansons du barde de Goiás. Dans le but d'établir des relations entre les chansons de troubadours et la production poétique d'Adolfo Mariano, nous avons analysé des poèmes et des fragments dont l'écriture s'inscrit dans la tradition des chanteurs populaires des ABC et des Modas de viola, vérifiant ainsi les résidus culturels et littéraires présents dans cette poétique. Le cadre théorique a été basé sur Roger Chartier (1990 ; 2002) ; Jacques Le Goff (2013) ; (2009) Raymond Williams (1979) ; Roberto Pontes (1999) ; José Aparecido Teixeira (1979) ; Rosa Nepomuceno (1999), Romildo Sant'anna (2000) ; Maria Alice Amorim (2002), entre autres.

Mots-clés: Troubadourisme. Chansons. Littérature populaire. Goiás. Adolfo Mariano.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – DO CONTEXTO HISTÓRICO DE PORTUGAL E DA REPRESENTAÇÃO NAS CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS	30
CAPÍTULO 2 – A POESIA TROVADORESCA E O ENCONTRO DOS TEMPOS LITERÁRIOS: DO SÉCULO XII AO SÉCULO XX	49
CAPÍTULO 3 – RELAÇÕES DE CONTINUIDADE LITERÁRIA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DO TROVADORISMO E DA POESIA DE DOMINGOS CALDAS BARBOSA	68
CAPÍTULO 4 – DO CONTEXTO HISTÓRICO DE GOIÁS E GOIANDIRA E DA REPRESENTAÇÃO NOS VERSOS POPULARES DE ADOLFO MARIANO	79
CAPÍTULO 5 – TROVADORES E CANTADORES EM GOIÁS DO SÉCULO XX: A POESIA E A CANÇÃO DE ADOLFO MARIANO	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS	124
REFERÊNCIA DAS CANTIGAS	136

APRESENTAÇÃO.

A proposta pertinente a esta tese foi a de desenvolver uma pesquisa interdisciplinar entre a literatura e a história, no intuito de conhecer por meio da narrativa literária a relação entre as duas áreas do conhecimento, e ainda, analisar a poesia como representação histórica e social. Para esse propósito, tomamos a literatura popular que, de acordo com Amorim (2002, p. 98), “é talhada para a assimilação pela leitura em voz alta, pela declamação, pelo canto. Assim, a imposição da voz do poeta ou do contador de histórias é tão importante quanto a performance corporal e dramática na hora de apresentar o produto ao público”. Dessa forma, há uma relação direta com a música e uma estreita ligação com a oralidade¹, por isso, uma literatura que tem como produtor e principal consumidor, o homem do povo. Entenda que a acepção do termo *povo* aqui utilizada está no sentido de sujeito de poucas posses e quase ou nenhuma instrução formal.

O objeto analisado foi o cancionero, *O poeta nato* (1978), obra que se insere na categoria de literatura popular e regionalista, conforme o próprio autor, Adolfo Mariano (MARIANO, 1978, p. 9). Este, nascido a 20 de fevereiro de 1895, em Patrocínio, Minas Gerais, mudou-se com a família aos dois anos de idade para a fazenda Chapéu, às margens do Ribeirão do Pari, no município de Goiandira, interior de Goiás, onde viveu de 1897 a 1982, ano de seu falecimento. Adolfo Mariano de Jesus, muito embora soubesse ler e escrever, era um homem de pouca instrução formal, pois, teve a oportunidade de estudar durante apenas 11 meses, com o professor João Barbosa de Melo, hóspede na fazenda em que o poeta morava. No entanto, precocemente instruiu-se na arte da sanfona e da viola e passou a produzir versos de composição própria que começaram a ser publicados em 1925, no jornal *Novo Horizonte*², que à época, era dirigido pelo historiador, Zoroastro Artiaga, na cidade de Catalão (MARIANO, 1978). Foi vereador da recém emancipada cidade, no ano de 1931 e atuou na política local durante os anos seguintes. O que foi objeto de crítica por parte de Bernardo Élis, presente em Mariano (1978, p. 15-16), que prefaciando a obra, *O poeta nato*, afirma,

¹ O termo literatura oral foi denominado pelo pesquisador Paul Sébillot em 1881. Segundo Cascudo (2000, p. 331), literatura oral é um tipo literário que “inclui os contos de fada, anedotas, causos, desafios e outros”. E de acordo com Lisboa (1963, p. 13), a literatura oral é aquela que estabelece ligações com os elementos do folclore, ou seja, ainda em consonância com Cascudo (2000, p. 240), “é a cultura popular, tornada normativa pela tradição”.

² De acordo com Ramos (1984, p. 101-102), foi “fundado em 30 de agosto de 1918, por Manoel Dias dos Santos, posteriormente dirigido por Vergílio Artiaga. O jornal teve maior projeção sob a administração de Zoroastro Artiaga, (filho de Vergílio) e com a colaboração de Floracy Artiaga (filha de Zoroastro). Foi o semanário de maior importância e duração no município. Após a revolução de 1930, passou para o domínio do Chefe Político Cel. Luiz da Paiva Sampaio, tendo como redator o poeta Randolpho Campos”.

Fatalmente, a partir de 1940 para cá, Adolfo Mariano teve que sofrer a influência crescente da penetração das ideias urbanas no campo, uma vez que ele vive mais na cidade do que na roça. Decorrência da própria situação de prestígio que gozava e ainda goza até hoje, o violeiro e a solicitação a que está sujeito por parte das correntes políticas e das classes dominantes, cujas ideias o violeiro passou a defender, ideias estas bastantes diferentes daquelas que expunha em “As dificuldades do pobre” ou “ABC da crise”, nos idos de 1938.

Embora, de prolífica produção artística, o poeta publicou apenas uma obra, a retro intitulada *O poeta nato*. Nesse cancionário, encontram-se 53 composições poéticas, sendo que 17 no estilo ABC e 36 modas de viola, coligidos de sua produção entre as décadas de 1920 e 1978, ano da publicação do livro.

Os textos contidos na obra podem ser divididos e agrupados conforme os temas que os compõem, da seguinte maneira:

Eventos históricos municipais: “ABC do funeral do futebol do operário e do primeiro de maio esporte clube”; “Futebol e truque entre Ipameri e Goiandira”; “ABC da Ponte do Veríssimo”; “A vida de Goiandira”; “Moda de viola da emancipação de Goiandira”.

Eventos históricos estaduais: “ABC de Goiânia – Posse de Goiânia”; “Moda de viola para Goiânia”; “Recortado de Adolfo Mariano para Goiânia em 5 de julho de 1942”; “Centenário de Catalão”.

Eventos históricos federais: “Moda de viola – Copa do Mundo de 1958”; “Recortado – Copa do Mundo de 58”; “Revolução de março”.

Canções políticas: “ABC – político”.

Canções encomiásticas: “Uma homenagem à família Caetano Borges de Uberaba”; “Manifestação ao candidato à presidência da república, Gaspar Dutra”.

Canções de amor: “Moda de viola – ciúme”; “ABC do ciúme – recortado”; “ABC amoroso – com letras iguais”; “ABC de letra igual – amoroso”; “Moda de viola – moda do retrato”; “Moda do despeito – moda de viola”; “Moda de viola – quinze de dezembro”; “Moda de viola – ó coração de mulher”; “Moda do sabiá”; “moda de viola – coração sagaz”; “Moda de viola – morena tu é bonita”.

Canções sentimentais³: “ABC – estrada da vida”; “Moda de viola – moda dos meses”; “Moda de viola – tudo que Deus faz é bom”; “Moda de viola – minha despedida”; “Despedida de minha infância – ABC”; “Moda de viola – tarde de setembro”; “Moda de viola – mês de agosto é tão triste”; “Moda de viola – onze de fevereiro”; “Moda de viola – recortado o meu

³ Embora o amor seja também um sentimento, ele deve ser classificado, tal e qual as cantigas de amor do Trovadorismo medieval, à parte, portanto, entenda-se por Canções sentimentais aquelas que tratam da saudade, da infância, da velhice, das questões sazonais, do desengano, da decepção e das relações com Deus.

passado”; “Moda de viola – acabou minha ilusão”; “Moda de viola – seja feita a sua vontade”; “ABC da juventude”.

Sátiras sociais: “ABC dos regimes antigos”; “ABC do tubarão”; “Caída do zebu – ABC”; “ABC – do almofadinha”; “ABC do imposto”; “ABC da cachaça”; “Moda da cigana”; “Moda de viola – a queijeirinha”; “Recortado da queijeirinha”; “moda da carestia”; “Moda de viola – moda dos cabeludos”; “Moda da cachaça”.

No entanto, a obra finalizada comete duas falhas a meu ver: a primeira decorre do fato de que os poemas inseridos na coletânea foram grafados, parcialmente, em uma linguagem formal que se distancia da utilizada pelo poeta, dessa forma, sacrificando muitas vezes o esquema das rimas e a métrica. Sabe-se disso, porque a linguagem original foi compilada por Teixeira, em sua obra, *Folclore Goiano* (1979), mas em apenas três poemas. E a segunda, não se preocuparam com as notações musicais que, por certo, deveriam acompanhar os poemas na obra em questão, afinal são também letras de canções.

O poeta nato é uma obra cujos versos populares, no estilo ABC e modas de viola, serviram de fonte para investigar os costumes da sociedade goiandirense e as relações de poder, sociais, políticas e históricas formadoras da identidade do homem que apresenta os valores éticos calcados no meio agrário e por isso os representa. O estudo, então, destacou a figura dos homens e mulheres do interior goiano, sujeitos às condições históricas, políticas, econômicas, sociais e culturais desse espaço.

Pode-se afirmar que em algumas de suas composições poéticas, Adolfo Mariano se inscreve na categoria de artista que, usando de seu talento, apresenta elementos da literatura de combate ao modo dos trovadores ibéricos que, adotando a máxima horaciana do *ridendo castigat mores* (rindo castiga-se os costumes) e por meio da sátira⁴, tece uma crítica aos flibusteiros, poderosos e *coronéis*, que ainda hodiernamente pululam no imaginário⁵ da sociedade goiana. Então, através da poesia satírica de Adolfo Mariano, a elite socioeconômica, assim como as demais categorias sociais de Goiandira e região são escarnecidas e humanizadas,

⁴ Para Robl (1980, p. 7), a sátira “procura ridicularizar os vícios e as deficiências de pessoas e épocas. Encerra um conteúdo jocoso, zombeteiro, ou sarcástico, atingindo às vezes a indignação e a revolta. Geralmente, o humor e a sátira correm fundidos em simbiose, mas em determinados casos torna-se possível separar um do outro. Humor é gracejo benevolente; o sentimento do risível num fundo de simpatia e compaixão. A sátira, ao contrário, constitui zombaria ultrajante, dura, sem caridade”.

⁵ “Imaginário significa o conjunto de imagens guardadas no inconsciente coletivo de uma sociedade ou de um grupo social; é o depósito de imagens de memória e imaginação. Ele abarca todas as representações de uma sociedade, toda a experiência humana, coletiva ou individual: as ideias sobre a morte, sobre o futuro, sobre o corpo. Para Gilbert Durand, é um museu mental no qual estão todas as imagens passadas, presentes e as que ainda serão produzidas por dada sociedade. O imaginário é parte do mundo real, do cotidiano, não é algo independente. Na verdade, ele diz respeito diretamente às formas de viver e de pensar de uma sociedade. As imagens que o constituem não são iconográficas, ou seja, não são fotos, filmes, imagens concretas, mas sim figuras de memória, imagens mentais que representam as coisas que temos em nosso cotidiano.” (SILVA; SILVA, 2006. p. 213-218).

com a finalidade de suscitar a desconstrução do mito do indivíduo de prestígio por meio do riso popular, tanto quanto do comportamento social divergente de suas crenças.

Todavia, pelo temor de ferir as sensibilidades das elites locais, não se percebe um olhar predominantemente crítico em sua poesia. O poeta goiano, de maneira tão usual à adotada pelos jograis e trovadores galego-portugueses nas cantigas de loor⁶, emprestou o seu talento versejador a edificar, outrossim, obras cujo intento era o de exaltar um feito ou enaltecer o feitor. Desse modo, partidário e político que era, Adolfo Mariano produziu também poemas e cantigas que visavam glorificar as obras e honrar as autoridades do período em que seu processo poético esteve ativo.

Por outro lado, o poeta, em meio às belezas do campo, louvou os elementos constituintes do cerrado ou como se pode reportar, o *sertão*, que, segundo Amado (1995), refere-se tanto um a espaço geográfico quanto a um elemento cultural que simboliza o interior do Brasil em contraposição ao litoral. Espaço largo e pouco populoso do interior goiano, o sertão, encerra uma certa semelhança com bucolismo engendrado na Idade Média, com as cantigas de amigo galego-portuguesas e que atravessa todo o ciclo colonial brasileiro em um deslocamento do litoral rumo ao Centro-Oeste. Do mesmo modo, seguiram esse percurso as temáticas presentes nas cantigas de amor. Este foi cantado pelo trovador goiano cujo lirismo pungente ora se alegra ora se entristece ao som das modas de viola, a embalar os desvios do coração amante, nas quermesses e outras festas populares.

Sabemos, por Bakhtin (2013), que nas festas populares como o carnaval e a licenciosidade que o acompanhava, arrefeciam as hierarquias sociais da Idade Média e fomentavam a produção artística. Sendo assim, pode-se notar que no Trovadorismo é possível perceber traços da sociedade medieval, sobretudo, na cantiga satírica. O ecletismo temático⁷ dessa poesia, que vai desde o adultério às relações de vassalagem, por exemplo, aparece quando e porque assume um olhar crítico sobre certos fidalgos e homens do povo, no que tange

⁶ Cantigas de loor ou cantigas de louvor, compostas em homenagem a alguma autoridade.

⁷ Segundo a base de dados online das Cantigas Medievais Galego Portuguesas, do Instituto de Pesquisas Medievais de Lisboa, foram abordados nas cantigas satíricas galego-portuguesas, os seguintes temas: “Adultério, Agoiros / astrologia / superstições, Ambição / ganância, Arte de trovar, Aspetto físico feminino, Aspetto físico masculino, Avareza/ pelintrice, Bajulação / interesse, Bebida, Caça, Casamento / mancebia, Casamentos forçados, Cobardia, Comportamentos políticos, Comportamentos sexuais, Comportamentos sexuais dos religiosos, Defeitos físicos, Doenças várias / tratamentos, Doenças venéreas, Duplicidade / mentira, Entrada forçada para o convento, Estupidez, Exercícios / jogos militares, Falta de escrúpulos/ corrupção, Falta de palavra, Gravidez, Habitação, Heranças/partilhas, Heresias / blasfêmias, Homossexualidade, Impostos, Impotência, Incesto, Incompetência profissional, Jogo, Maledicência, Mau caráter, Maus jantares, Maus tratos domésticos, Modas / vestuário, Nobreza recente, Pagamentos, Paródias ao amor cortês, Peregrinações, Quotidiano feminino, Raptos, Reações a cantigas anteriores, Recusa de hospedagem, Relações vassálicas, Romarias, Roubo, Sexo e dinheiro, Traição, Trovadores e jograis/ pagamentos, Trovadores e jograis/ plágio, Trovadores e jograis/ vida pessoal, Velhice, Vida religiosa”. Presente em: <https://cantigas.fch.unl.pt/temas.asp> Acesso em: 04/11/2021.

à corrupção dos valores. As perguntas acionadas pelo problema de pesquisa podem ser registradas nessas duas formulações: como esse olhar crítico aparece na poética do autor goiandirense Adolfo Mariano? É possível verificar, em alguns autores da literatura portuguesa e da literatura brasileira, ao longo do tempo, a mesma ênfase temática que movimentou a sensibilidade artística nas cantigas líricas e nas satíricas?

Ora, sabemos que a mesma preocupação temática dos trovadores em face dos sentimentos aparece em Gonçalves Dias, no começo do século XIX, e em Cecília Meireles, ao longo do século XX. A dúvida que se apresentou e que serviu de foco para a preocupação investigativa desta pesquisa deriva da pergunta quanto à possibilidade de inserir Adolfo Mariano nessa mesma tradição lírica e satírica dos trovadores ibéricos perpetuada em outros autores no decorrer dos anos. Dessa forma, para melhor direcionar o olhar investigativo, incrementamos mais essas duas questões: em quais poesias de Adolfo Mariano, por exemplo, isso ocorre? Que elementos de sua poesia o aproximam da tradição trovadoresca das *cantigas de amor* e das de *escárnio* e de *maldizer*?

Sobre os movimentos literários e autores que aderiram à mesma proposta temática dos jograis e trovadores galego-portugueses, podemos citar o romantismo no Brasil que, em um período de 1853 a 1879, repete, com mais ênfase, o teor nostálgico e emotivo das *cantigas de amor*, em que este aparece idealizado e quase sempre sem correspondência. Nessa fase, pode-se pontuar Álvares de Azevedo, cuja poesia centra-se no amor e na saudade, seja do torrão natal, seja do amor que, apresentado unilateralmente, desperta no eu-lírico o sofrimento. Antes dele, tivemos Gregório de Matos com sua sátira circundada pela pujante produção sensual e pela crítica social. Temos, ao longo do século XX, Cecília Meireles que assenta seu olhar poético sobre a mesma temática dos trovadores em sua ênfase lírica. Não se pode ignorar os cantadores de cordel, que instruídos no romance⁸, fizeram arte de boa qualidade no Nordeste, seguindo uma tradição que já havia se iniciado na Europa. E, estabelecendo uma relação entre a moda de viola e o romance nordestino, Sant’Anna (2000, p. 59), esclarece que,

Difundido no devocionário dos jesuítas (que chegaram ao Brasil em 1549), o Romanceiro tradicional está na origem dos principais afluentes de modas caipiras. A Moda-de-violas que, por sua fabulação novelesca e legendária, autênticas xácaras, mais homologia apresenta com o Romanceiro.

⁸ Segundo Cascudo (2000, p. 509-602), “romance” pode ser definido como “poemas em versos simples”. Esse termo, de origem européia, chegou ao Brasil no século XVI trazido por colonizadores. Se ainda no século XV os temas recorrentes eram feitos de célebres guerreiros, no século XVI os temas eram muito variados, seguindo o gosto popular.

Sendo, portanto, hábil improvisador e compositor de modas de viola, Adolfo Mariano integra, pois, esse circuito literário, buscando criar poesia com a realidade do sudeste goiano.

Todavia, a dúvida que se apresenta, já citada anteriormente, é quanto à possibilidade de inserir Adolfo Mariano nessa mesma tradição. A dúvida, no entanto, desaparece já na primeira leitura de um de seus textos. Há uma inequívoca tradição trovadoresca neles. Resta responder se ele está inserto às quatro primordiais modalidades do Trovadorismo, ou seja, as cantigas de amor, as cantigas de amigo e as cantigas de escárnio e de maldizer, ou ainda, se deu importância a uma em detrimento das demais. Então, questionam-se também, quais marcadores textuais podem ser empregados em Adolfo Mariano para indicar que há, em sua produção, traços da história ou do ambiente cultural da região onde vive e onde formou sua personalidade?

O problema que se colocou diante do investigador, que pretende responder às perguntas postas acima, remete ao conceito de repetição, transformação e permanência, sugeridos por Raymond Williams (1979; 1989) e Roberto Pontes (1999; 2006), aquela acentuada pela globalização. Apesar da extensão territorial espacial e temporal abrangidos pelas produções dos autores trovadorescos até chegar a Adolfo Mariano, as primitivas comunidades deixaram sua língua de base latina, o Espanhol e o Português, que convivem, aqui e ali, com falares ancestrais. Essa pode ser uma questão que une os autores de lá aos daqui.

Como resultado, encontramos, na formação da literatura desta parte do ocidente, o Trovadorismo, tratado não apenas como uma vertente marginal no universo literário ocultado sob as luzes da dramaturgia grega, mas, sobretudo, como uma vertente literária que, apesar de sua antiguidade no universo das letras ocidentais, insere-se no panteão das estéticas literárias fundadoras, ou como sugere Garret (1949, 25),

Os trovadores do sul da França foram decerto os primeiros inventores da nova arte [poesia lírica] e nova língua poética que em breve se difundiu por toda a Europa e se popularizou de tal modo que o seu alaúde fez calar as harpas dos bardos teutônicos e quebrar a última desafinada corda da lira romana.

Dessa forma, o Trovadorismo foi capaz de criar os rumos definitivos da literatura com as características que tem até hoje, como se observa pela persistência da *coita* – que pode ser conceituada como a representação do sofrimento por amor – na literatura brasileira, a partir de leitura de textos do Barroco, do Arcadismo, do Romantismo e do Modernismo.

A literatura ocidental, como conhecemos nos dias de hoje, considerando as ênfases temáticas, teve seu momento inaugural no Trovadorismo, em sua vertente lírica representada

pelas *cantigas de amigo* e *cantigas de amor* e, em seu âmbito satírico, pelas *cantigas de escárnio* e as de *maldizer*, cujos conceitos são abordados nesta tese. Por sua vez, essas cantigas deram início à literatura em língua profana da Península Ibérica, região em que hodiernamente se situam Portugal e Espanha, mas que no século XII em que os estados nacionais estavam se formando, apresentava uma série de reinos como Aragão e Castela. Esta, situada à noroeste da península, devido à interação cultural com Portugal, fez com que o idioma adotado para a confecção das cantigas fosse o Galego-Português. Assim, o Trovadorismo ampliou a dimensão temática que a literatura trazia até então. Isto é, temas que perpassam a literatura ocidental e as questões emocionais que ela suscita. Desse modo, o Trovadorismo superou as tentativas literárias da Idade Média que se preocupavam apenas com a escrita que pudesse aproximar o homem de Deus.

Como se sabe, desde a Antiguidade Clássica, passando por quase toda a extensão da Idade Média, o tema que a literatura vislumbrava era situações superiores acionadas por homens superiores, porque, então, falar de literatura era o mesmo que se fazer referência à epopeia. Esta, praticada aos moldes da epopeia clássica grega, tinha em Homero e Virgílio os grandes mestres. E a base temática sustentada era a de que o homem deveria, no panorama da arte e em outros discursos, ser apresentado com características e ações que o diferenciava dos animais comuns. Dessa forma, no ínterim em questão, tendo a epopeia como modelo formal e temático, tudo o que rebaixava o homem a uma condição animalesca como a fome, a sede, o sexo e todos os sentimentos suscitados por esses pleitos, não figuraram como temas na produção literária.

Os atos representados por homens cujas atitudes os aproximavam dos deuses eram atos que deveriam ser imitados com certa verossimilhança conforme o conceito de Aristóteles (2015, p. 252) de que "não é obra de um poeta dizer o que aconteceu, mas o que poderia acontecer, e o que é possível acontecer, segundo o que é verossímil e necessário", no intuito de elevar as comunidades a um nível superior. O Trovadorismo rompeu com essa tradição, quando, sobretudo nas *cantigas de amor* e nas *cantigas de amigo*, trouxe para a cena a *coita*. Até então, o sofrimento por amor do tipo que reduzia o homem a uma condição inferior não figurava como tema de obras literárias. Não, ao menos, como matéria-prima da poesia. Nesse sentido, o Trovadorismo tem dupla função: antecipa a criação da prosa de ficção portuguesa (definitivamente adensada no Romantismo), a partir do novo fôlego que dá ao romance de cavalaria e produz modelos temáticos e formais da poesia que perpassa a literatura ocidental desde então.

Mediante, portanto, a valia do cantador ou do catireiro, sendo este o bailarino e o cantor da folclórica dança da Catira⁹ executada em Goiás, para a vida da coletividade agrária, foi pertinente, e relevante, desenvolver um estudo que pudesse analisar algumas das cantigas do cancionero, *O poeta nato*, de Adolfo Mariano, seu nome de *trovador* (1895-1982), no intuito de verificar a forma de composição da trova goiana. E ainda, o de investigar como esse tipo de poesia aproxima-se da trova medieval ibérica, visto que a narrativa poética era utilizada também como veículo de comunicação, registro de fatos e pessoas. Também pesquisar as relações de poder no corpo social do poeta e como este e sua poesia inserem-se nessas relações. É importante também esse estudo, porque a poesia a que se propõe analisar é representativa do espaço goiano, portanto, significativa como cultura¹⁰, memória¹¹ e identidade¹² daquele povo.

Esta pesquisa também se justificou pela própria circunstância de abordar um tema que, a despeito de ter grande importância nos estudos literários, vem sendo ignorado pela academia que tem dado ênfase à literatura contemporânea. Além disso, ao provar que o Trovadorismo e a *coita* que aparecem como instância inaugural da literatura na Península Ibérica reaparece em toda a história da literatura ocidental, dando à literatura portuguesa e brasileira os contornos que hoje apresenta, estamos diante de um fato novo ainda não estudado; isto é, os estudos comparativos vinculados à literatura têm ignorado certas bases que formaram a arte ocidental, dentre essas bases ignoradas, encontramos a *coita* e a representação satírica. Eis as razões por que esta tese encontra espaço no universo acadêmico; ela tem aqui nesta formulação sua justificativa.

Assim sendo, objetivamos com este estudo apresentar a persistência da *coita* das *cantigas de amor* e das *cantigas de amigo* trovadorescas na formação da poesia ocidental e

⁹ De acordo com Cascudo (2000, p. 123), a catira ou cateretê é uma dança folclórica executada apenas por homens que, posicionados frente a frente, sapateiam e batem palmas acompanhados por cantadores que executam uma moda de viola.

¹⁰ Há vários conceitos de cultura, no entanto, escolhemos esse por suprir as necessidades desta tese, portanto, segundo Botelho (2001, p. 110), cultura “tem em vista a formação global do indivíduo, a valorização dos seus modos de viver, pensar e fruir, de suas manifestações simbólicas e materiais, e que busca, ao mesmo tempo, ampliar seu repertório de informação cultural, enriquecendo e alargando sua capacidade de agir sobre o mundo. O essencial é a qualidade de vida e a cidadania, tendo a população como foco”.

¹¹ Consoante Seixas (2001, p. 89), “toda a memória é fundamentalmente “criação do passado”: Uma reconstrução engajada do passado (muitas vezes subversiva, resgatando a periferia e os marginalizados) e que desempenha um papel fundamental na maneira como os grupos sociais mais heterogêneos apreendem o mundo presente e reconstróem sua identidade, inserindo-se nas estratégias de reivindicação por um complexo direito ao reconhecimento. O que é aqui colocado em primeiríssimo plano é, portanto, a relação entre memória e (contra)poder, memória e política. A memória é ativada visando, de alguma forma, ao controle do passado (e, portanto, do presente). Reformar o passado em função do presente via gestão das memórias significa, antes de mais nada, controlar a materialidade em que a memória se expressa (das relíquias aos monumentos, aos arquivos, símbolos, rituais, datas e comemorações). Noção de que a memória torna poderoso(s) aquele(s) que a gere(m) e controla(m)”.

¹² Por adequação à tese, o conceito de identidade será abordado mais adiante.

também da relevância da sátira como tradição, empregando Adolfo Mariano e sua comunidade de Goiandira como espaços e entes que corporificam o outro polo ou eixo da investigação, bem como o intuito de fomentar o interesse e o acesso à literatura goiana por meio de análise de textos poéticos de Adolfo Mariano, em uma abordagem comparativa às cantigas trovadorescas medievais.

Desse modo, foi possível verificar, a persistência de elementos da literatura medieval, especificamente do Trovadorismo ibérico, na obra do retro citado autor e também averiguar o itinerário das cantigas produzidas na Península Ibérica entre as centúrias XII e XIV, por meio de textos de trovadores e jograis, mas também, através de textos de autores já instados em solo brasileiro, em uma migração que parte do litoral em direção ao sertão goiano do século XX. Assim, comprovou-se que essa literatura resistiu ao tempo, atravessou o Atlântico, aportou em solo brasileiro e trilhou um caminho rumo ao centro-oeste, florescendo já no século XX no sertão goiano, portanto, pode ser vista como objeto cultural e como veículo de representação do contexto sócio histórico em que foi engendrada.

Segundo Ginzburg (2007, p. 11), as obras da literatura são “testemunhos involuntários sobre usos e costumes”, portanto, capazes de reter a memória e o cotidiano de um determinado espaço social e, em consonância com Saraiva; Lopes (2010, p. 9-10),

A literatura, quer como ficção, quer como estilo, esboça-se como texto das mais elementares relações humanas; as mais simples e constantes mudanças das coisas e dos propósitos sociais estimulam transferências de significados, quer dizer, metáforas, imaginação analógica, e até anedotas que contêm verdadeiros símbolos e juízos.

Em vista disso, a literatura de caráter popular está permeada do que poderíamos denominar de *vitae essentia*, ou seja, ela é fundamentada nas intrínsecas relações humanas, cujas vivência e experiência extrapolam a índole fictícia em decorrência das manifestações culturais e práticas sociais¹³ do espaço e do tempo em que foi elaborada. Embora a poesia traga em si um quê de ludicidade e de entretenimento, ela é uma forma de arte cujo labor maior do escritor é o trato com a palavra e com a linguagem. O primeiro encontra-se na articulação dos signos verbais, inclusive, o oral, na construção dos versos em sua disposição espacial, tanto quanto no emprego do ritmo e da criação das rimas. O segundo, por sua capacidade de representação do estado emocional do eu-lírico e de suas relações com o contexto social e histórico no qual o poeta se insere.

¹³ Vinculam-se ao modo como uma sociedade se organiza em todos os aspectos. E são elas que permitem o senso de unidade e o sentido identitário de um demarcado corpo social, predominando comportamentos e dinâmicas coletivas sobre as individuais.

Conforme Pignatari (1991, p. 7), “a poesia parece estar mais do lado da música e das artes plásticas e visuais do que da literatura”, pensamento este, corroborado por Pound (1991, p. 149),

Se a poesia é mesmo parte da literatura – coisa de que, por vezes, me sinto propenso a duvidar, porque a verdadeira poesia está na relação muito estreita com o que de melhor há na música, na pintura e na escultura, do que com qualquer parte da literatura que não seja verdadeira poesia.

Portanto, a música, as artes plásticas e visuais, ou seja, as imagens e de maneira relevante, a *performance*, aliam-se simbioticamente à poesia composta pelo autor de literatura popular. Remontando assim a um passado trovadoresco medieval galego-português e a praticamente toda forma de composição poética popular brasileira, como a Sextilha, a Toada Alagoana, os Moirões, o Martelo Agalopado, os ABCs, as Modas de Viola, dentre outras. Vale salientar que esses gêneros de literatura popular, quer sejam decorados ou improvisados, trazem acompanhados de si e da voz de cantadores e repentistas, instrumentos musicais, como a viola, o pandeiro, a sanfona e a rabeca.

Acreditamos, conforme Ricoeur (2007, p. 277), que a narrativa é a capacidade de compor imagens utilizando a palavra. Daí a sua aproximação com as artes plásticas acontece por meio de uma inversão, uma vez que nessas artes a narrativa se constrói a partir da imagem. Portanto, a narrativa da literatura popular tem a imagem ou a representação como um fim e, muitas vezes, apresenta-se como um registro conciso de um determinado fato no tempo, criando representações capazes de narrar o *modus vivendi* de uma determinada sociedade. Nesse caso, o poeta é o porta-voz, funcionando como um elo de comunicação entre o acontecimento e a população, sendo assim, pode escolher representar a sociedade com uma palheta de cores probas ou sátiras. Ou seja, a obra de Mariano é, portanto, a representação de hábitos e costumes pertinentes a uma época específica e, por isso, não deve ser analisada com anacronismo, pois incorreria erroneamente em um julgamento de valores se observássemos aquele período histórico retratado na poesia sob o prisma dos valores morais da contemporaneidade.

Esse tipo de poder da comunicação conferido ao poeta fora comumente utilizado por trovadores, segréis e jograis ¹⁴durante a Idade Média ibérica, em que, acercados de uma panóplia musical, compunham versos que, se por um lado, exaltavam as peripécias e a perícia

¹⁴ Conforme Lanciani e Tavani (1993, p. 609-611), trovador é o poeta de origem nobre, treinado na arte da versificação. Já o segrel, era o artista itinerante, que cantava e compunha. E o jogral, residia em uma categoria inferior, executando composições alheias. Para verificar as relações hierárquicas no meio trovadoresco, ver BORGES, Wendel de Souza. Clivagem Social na Poesia Trovadoresca Galego Portuguesa de Escárnio e de Maldizer. *Revista Mediação*, v. 15, nº1, 2020. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/mediacao/article/vireferenciasew/10033> Acesso em 11/01/2022.

de um senhor ou de um rei, de modo a louvar desses, sua habilidade guerreira ou suas conquistas, por outro lado, esses mesmos poetas cantavam, de maneira bem eclética, sobre os variados temas e as máculas que, embora vigorassem na sociedade, eram contrárias aos costumes da época, de modo a escarnecer e maldizer, consoante Ledda (2017, p. 630) em uma atitude de “*effictio in improprium* (retrato com fins de reprovação)”, as vítimas de suas sátiras. Como nessa canção de Martin Soares ¹⁵(2002, p. 319), trovador português, ativo em meados do século XIII, que aborda como tema a questão do adultério, presente em Lopes (2002, p. 319),

Pero Rodriguiz, da vossa mulher
nom creades mal que vos home diga,
ca entend'eu dela que bem vos quer,
e quem end'al disser, dirá nemiga;
e direi-vos em que lho entendi:
em outro dia, quando a fodi,
mostrou-xi-mi muito por voss'amiga.

Pois vos Deus deu bõa mulher leal,
nom tenhades per nulha jograria
de vos nulh'home dela dizer mal,
ca lh'oí eu jurar em outro dia
ca vos queria melhor doutra rem;
e, por veedes ca vos quer gram bem,
nom sacou ende mi, que a fodia¹⁶.

Aquela atitude de dualidade frente ao fazer poético é recorrente também na literatura de caráter popular praticada no Brasil, como o Cordel, a Catira, o Repente e os ABCs. Nesses gêneros poéticos, há versos enaltecendo os poderosos locais, sejam *coronéis*, políticos ou personalidades, e suas ações que os distinguem do homem comum e ao mesmo tempo, satirizam rivais e políticos opositores abordando aspectos que os ridicularizam socialmente.

Essa poesia que exalta ou satiriza sugere certo compromisso por parte do poeta que, muitas vezes, almejando benefícios materiais e sociais, elaborava a composição poética sob encomenda, de maneira a apregoar as virtudes de uns e as pechas de outros. Assim, alguns poetas populares, trabalhando em função do poder, este, conceituado por Bourdieu (2005, p.

¹⁵ Biografia disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=98&pv=sim>

¹⁶ Pero Rodriguiz, de vossa mulher / não creias no mal que os homens dizem / pois entendi eu dela que bem vos quer / e quem outra coisa disser, dirá mentira / e direi-vos quando entendi: / em outro dia, quando a fodi / mostrou-se a mim muito vossa amiga / Pois vosso Deus lhe deu uma dama leal / não aceites nem por brincadeira / que homem algum dela diga mal / pois eu a ouvi jurar outro dia / que vos queria mais que qualquer coisa / e por ver que vos quer grande bem / nem me pôs de fora, quando a fodia.

Versão realizada conforme o glossário galego-português presente em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/glossario.asp>. As demais versões que estão nesta tese seguiram o mesmo critério.

244), como “o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente)”, estavam sujeitos, tanto quanto o restante da população, conforme Althusser (1980, p. 42), aos repressivos aparelhos do Estado, os quais podemos destacar, “o Governo, a Administração, o Exército, a Polícia, os Tribunais, as Prisões”. E ainda, de forma ideológica, às instituições religiosas – as variadas igrejas - a escola, a família e a cultura. Sendo assim, os autores eram utilizados em função desse controle, de modo a serem favoráveis a determinados grupos sociopolíticos, uma vez que, os poemas veiculados fomentavam o imaginário popular, enquadrando cada indivíduo em seu respectivo lugar social.

Deve-se observar, outrossim, que o cantador popular, muitas vezes analfabeto ou semialfabetizado, usa de sua arte para denunciar, conforme Bernardo Élis, em prefácio para o livro de Adolfo Mariano (1978, p. 15), “as miseráveis condições de vida das populações rurais”, estabelecendo uma reciprocidade social, uma vez que é também influenciado em seu ato de composição pela ideologia dominante na sociedade em que vive e exerce seu ofício, podendo criticá-la. Certo de que, de acordo com Bernardo Élis, inserto em Mariano (1978, p. 15),

Não é preciso dizer o que representava o cantador ou catireiro para a sociedade rural de até há bem pouco tempo. Era o grande veículo da comunicação humana: o jornal, o divulgador dos acontecimentos mais importantes, o divulgador das ideias novas ou das normas em que, através da crítica, a sociedade rural conservava seu status; portanto era o cantador um elemento de primeira na plana, na chata e vazia vida sertaneja.

Essa mediação entre o cantador e a audiência, acontecia muitas vezes em situações, digamos, profanas, porém, geralmente, ligadas a eventos religiosos e/ou políticos. Assim, a priori, apoiamo-nos em Bakhtin, cuja obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais (2013), fornece considerações acerca da carnavalização¹⁷ da linguagem do povo como meio de oposição a uma cultura oficial e canônica. Esse processo de carnavalização assenta-se na questão da sátira e do riso, objetos de estudo de variados autores como Henri Bergson (1983), José Rivair de Macedo (2000), Verena Alberti (2002) e George Minois (2003), que traçam um amplo panorama tanto do riso quanto da sátira, desde a Antiguidade aos dias atuais.

¹⁷ “Influência do carnaval em diferentes contextos culturais pela inversão dos códigos vigentes, pela ambiguidade das propostas, das imagens e das representações, e pela valorização da força erótica, do riso, do inusitado”. (FERREIRA, 1999, p. 412). Bakhtin concebeu esse termo em 1928.

Além da questão do riso e da sátira, prementes na obra mariana, é necessário também enfatizar a matéria lírico-amorosa de tradição trovadoresca presente em alguns poemas do bardo goiano. Para tanto, foram norteadores da investigação as obras de Hernani Cidade (1960) e Segismundo Spina (1972, 1995, 1997), dentre outros autores que, com enlevo, abordaram o surgimento e a importância do amor cortês e da *coita* para o desenvolvimento da literatura ocidental, sobretudo para a literatura portuguesa e para a literatura brasileira.

E ainda, com o propósito de investigar as relações entre a poesia popular goiana e a poesia trovadoresca medieval ibérica, tomamos como base os estudos sobre o tempo de longa duração desenvolvidos por Jacques Le Goff (2013), assim como a Residualidade Cultural e Literária estudada por Raymond Williams (1979; 1989) e Roberto Pontes¹⁸(1999; 2006).

Sobre o autor, Adolfo Mariano, que assim como tantos outros não figura entre os cânones da literatura brasileira, há escasso estudo. É relevante o de José Aparecido Teixeira (1979) e sobre a poesia, os trabalhos de Gilberto Mendonça Teles (1964) e José Mendonça Teles (2006) que trazem ao lume um exame da literatura realizada em Goiás. E sobre os ABCs e Modas de Viola, tipos de composições presentes na obra *O poeta nato*, foram indicativos, sobretudo, os trabalhos de José Aparecido Teixeira (1979), Rosa Nepomuceno (1999), Romildo Sant’Anna (2000),

Vale esclarecer o que são os ABC’s e as Modas de Viola, e para tanto, utilizamos Cascudo (2000, p. 3-4), que nos ensina que os ABCs, “são versos narrativos ou líricos, com a característica de suas estrofes serem iniciadas ou intercaladas com as letras do alfabeto, incluindo-se o *til*”. São, geralmente, compostos na medida velha e apresentam-se sob a forma de quadras ou sextilhas. É arcaica sua produção, remetendo-nos ao ano de 393 da era cristã, com o *Psalmus Abecedarius*, de Santo Agostinho, até uma composição em tercetos de Camões, encontrando relevo também na obra *Versus de Bella que Fuit Acta Fonteneto Auctore ut Videtur Angelbert*, sobre a família de Carlos Magno, em 841. E para exemplificar, apresentamos um poema de Adolfo Mariano, presente em Teixeira (1979, p. 68-70),

A
Amigu leia estis versu
I presti bem atenção
Neli queru dar us dadu
Da última revolução,
Desdí u Piris du riu

Até o velhu Catalão.
B
Buatus de revoltosu
Vei fazendo calefriú
Quando não si esperava

¹⁸ A Teoria da Residualidade Cultural e Literária foi elaborada por Pontes (1999), com certificação da Universidade Federal do Ceará (UFC) e cadastro junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Por *residualidade*, entende-se a presença de elementos ligados a momentos literários predecessores às literaturas de períodos subsequentes.

Chegaram in Piris du Riu
Para evitar a nutícia
Cortaram imediatu o fiu.

C
Coluna Siqueira Campus
Chegando naqueli pontu,
Feiz logu requisição
Pidindu cincuenta contu;
Numa ocasião de crisi
Achou todú mundu prontu.

D
Demoraram alguns minutu
I começo a malvadeza
U Siqueira autorizo
Qui ali fizesse limpeza
U restu desse à pobreza.

E
Forum pra estação
Depois de ter saquiadu,
Usarum franqueza au chefi,
Si u trem chegassi atrasadu,
Na frenti da estação
Seria eli fuziladu.

G
Grandi foi u barulhão
Assim chegô us passagêru,
Quebraru us cofris da istrada,
I saquearu o dinhêru,
Para com us viajante
Elis foru muito ordêru.

H
Houvi mulher e criança
Fizeru grandi harmonia,
Vendu u pirigu na frenti
Nu mei daquela anarquia,
Só pensava mau futuro
U resurtado desse dia.

I
Imagina esti povu
Nunca procederu bem,
Invadirum u pessoal,
Tirandu u último vintém,
Ainda arrancarum us trilhus,
I descarrilharum u trem.

J
Já tinham telegrafadu
Avisando a frontêra,
Pergurtaram a Ipameri,
Si alí tivesse filêra,
Mandassi in Piris du Riu
Pra conhece u Siqueira.

K
Kilometru e meu di distancia,
Hastiarum uma bandêra,
Ficô dozi revoltosu
Mas num fizeru trinchêra,
Só afim de arreceber
Alguma força minêra.

L
Logu assim chegô a força
Eles foru in direção,
Di passar em cavalhêra
I seguir pra Catalão,
Já mandandu alguns recadu
Avisando os grandão.

M
Muita genti em Catalão,
Dividu aqueles buatu,
Pensô logu a sua vida
Achando que era ixato,
Para incurtar a conversa,
Muitus passaru nu matu.

N
Na rua São João
Puzerum alí piquete,
Quando visse us revoltosu
Para soltar alguns fogueti,
Avisandu u pessoal
Pra fazê o balancête.

O
O foguetêru não sabendo
Daquela risulução,
Foi isprementar um fogo,
Qui parecia canhão,
U povu uvindu o barulhu
Dizia: é revolução.

P

Pois coronel Cristianu
Tremía fazia dó,
Achô qui sua farmaça
Ia reduzida a pó,
Não incomodô cum nada
Fugiu pra Tambiocó.

Q
Quem feis beim foi u Lorival,
Pra correr não tinha perna,
Incachotô u cartório
Escondeu numa cisterna,
Achando mais sem pirigu
Dentru daquela caverna.

R
Receiava o Fonseca
Pur isso teve pavor,
Pego logu seu archivu
Us objetu de valor,
Interrô com um baú
Juntu u título de eleito.

S
Sinhô Jucelinu Gomes
Sintindu má impressão,
Pensô u causu direitu
Naquela ocasião,
Todu arami qui tinha
Interrô nu chapadão.

T
Tive dó du Nôsicu,
Quase que ficô careca,
Foi dez veis sem chapéu
Na fazenda du tio Zéca,
Pra dizê que Catalão
Desta veis levava a bréca.

U
Uma viagi custosa
Passar rio sem ter ponti
Getúlio feis di otomóvi
Indu a Belo Horizonti
Levando boa matula
Saltandu pur vali i monti.

V
Vêja o qui feis u Janjão
Di medo di pegar us seus

Foi perguntar o camim
Do João Batista de Deus
Fugindo dus revotosu
Qui é pior qui us judeus.

X
Xegô até pru Alcindu
Andandu di ilhós vivu
Fantasiô di operariu
Trabalhador inofensivu
Pra fugi di revoltosu
I fazer barbaridade
Prifiria ser cativu.

Z
Zoroastro di Artiaga
Logu tiro uma linha
Fugiu levando mudança
Puxada numa carrocinha
I pidindu aos que ficassi
Ninguém dê nutícias minha.

~
Til é letra que risca
Quando é bem desenhada
Assim feis us catalanu
Riscaram por todus ladu
Teve alguns que foi ao breju
Quase morreram atoladu.

Este é um dos numerosos ABCs que integram a literatura oral/escrita e popular no Brasil. Sendo marcado pela tradição da sextilha, com um esquema rímico ABCBDE e geralmente acompanhado do som da viola. Esta, companheira de quase todos cantadores em seus serões sob o *luar do sertão*, é presente no Brasil desde os tempos da chegada dos europeus, uma vez que, segundo Nepomuceno (1999, p. 56), “os primeiros cantos, na viola, foram os da catequese” e acompanhou também Adolfo Mariano na composição de outros e do retro abordado ABC e ainda na confecção de hábeis modas de viola.

Sobre a Moda de Viola, é Ortêncio (1996, p. 45) que nos informa se tratar de uma “composição caipira [...] quase sempre composta por pessoa analfabeta ou semi-alfabetizada”. Lembrando, porém, que esta questão da falta de alfabetização, importante até para a compreensão do panorama do poeta analisado por esta tese, é uma referência aos cantadores mais antigos, não sendo uma realidade para os cantadores da atualidade. No entanto, ao tratar da cultura popular em Goiás, na década de 1940, período de intensa atividade poética de Adolfo Mariano, Teixeira (1979, p. 3), explica que “o cantador, frequentemente, é um analfabeto. Poucas vezes, semianalfabeto. Rarissimamente sabe ler e escrever. E, no entanto, que poesia esplêndida a desses homens rústicos. Revelando na expressividade das imagens uma sensibilidade extraordinária”. Deixa, então, bem às claras a qualidade do produto poético de popular amálgama em detrimento ao escasso acesso ao saber instituído, uma vez que, consoante Teixeira (1979, p. 4), “nas excelentes qualidades de memória, de inteligência, de sensibilidade de nossos cantadores, se desmente assim o velho preconceito da incapacidade ou inferioridade intelectual do caboclo”. Esclarecido, pois, vale ressaltar que a moda de viola é uma manifestação cultural territorial, presente, sobretudo, nos estados de Minas Gerais, São Paulo e Goiás.

Geralmente, é executada por um cantador, ou ainda, por um grupo composto de viola, sanfona, pandeiro, cavaquinho, clarinete, entre outros instrumentos musicais. Os temas explorados são diversos e ligados ao cotidiano do poeta e como afirma Ortêncio (1996, p. 45), “a moda de viola é o jornal do sertão”. Sendo assim, umas das funções do poeta é a de informar à audiência, de modo lírico ou satírico, os acontecimentos de caráter nacional, porém, geralmente, atendo-se a fatos e situações regionais e locais. Como fica claro no poema “Moda da cigana”, presente em Mariano (1978, p. 100-101),

Vou contar o que aconteceu
Na cidade de Goiandira
Não sabendo como deu

Muitos acham que é mentira
 Fazendo bem direitinho
 Dá uma moda de catira
 Teve muitos coitadinhos
 Que ficou lambendo embira.

Apareceu uns marreteiros
 Com parte de exploração
 Conquistou os fazendeiros
 Debaixo da população
 Muitos traziam dinheiro
 Se benzesse mil cruzeiros
 Aumentava a produção.

Tinha uma professora Vanda
 Mulher muito inteligente
 Com as suas propagandas
 Deu tombo em muita gente
 Muitos vinham com receio
 Trazendo melhor presente
 Eu já vi que nosso meio
 Tem muita gente inocente.

Diabo desta mulher
 Sabia mesmo envolver
 Não faltou quem não trouxesse
 Seus haveres pra benzer
 Depois de bem embolsada
 Medo do povo saber
 Pagou com uma madrugada
 Pra ninguém não perceber.

Ninguém pode dizer nada
 Entregou com suas mãos
 Galinha, rádio e revólver
 Vestido e combinação
 Com o dinheiro apurado
 Andou perto de um milhão
 Eu sei que pra Goiandira
 Foi uma boa lição.

Essa literatura que, seja em prosa ou em verso, sendo este a forma de expressão do autor ao qual nos ateremos, é capaz, consoante Borges (2010, p. 96), de representar “a época, a sociedade, o ambiente social e cultural, as instituições, os campos sociais, as redes que estabelece com outros textos, as regras de uma determinada prática discursiva ou literária, as características do gênero de escrita que se inscreve no texto”. Portanto, foi

necessário abordar conceitos referentes à questão da leitura¹⁹ e da representação social, para tanto, fiamos nos estudos realizados por Sandra Jatahy Pesavento (1995, p. 17), que afirma que, “todo fato histórico – e, como tal, fato passado – têm uma existência linguística, embora o seu referente (o real) seja exterior ao discurso. Entretanto, o passado já nos chega enquanto discurso, uma vez que não é possível restaurar o já vivido em sua integridade”. Ou seja, a representação é uma leitura particular ou coletiva que simboliza algo que já não mais está presente enquanto fato, mas como discurso. E também foi necessária uma revisão bibliográfica de Roger Chartier (1990; 2002; 2009), no intuito de perscrutar no *corpus* literário em análise.

É mister acrescentar que para a formulação metodológica do presente estudo foi imprescindível, principalmente, uma leitura crítica da obra, uma vez que, conforme Chartier (1990, p.123), a leitura “é prática criadora”, sendo assim, esta oportunizou interpretações deveras importantes para a compreensão do objeto em análise. Consequentemente, a leitura serviu de caminho para um exame crítico do documento escolhido: o cancionero, *O poeta nato*. Foi, condizente também, uma revisão bibliográfica interdisciplinar entre literatura e história, uma vez que, de acordo com Gobbi (2004, p. 37),

História e literatura apresentam-se não como duas realidades paralelas e, portanto, dissociadas [...] Mais que isso, toda criação artística é produto de um tempo e de um lugar específicos, e corresponde a uma determinada atuação do homem em interação com o seu universo. Nessa perspectiva em que ambas as instâncias aparecem como dialeticamente integradas, acentuando a possibilidade de assimilação da obra literária ao contexto histórico em que ela se produziu, as relações entre história e ficção parecem mesmo constituir um dado inalienável ao próprio fazer artístico, que corresponderia, portanto, à configuração estética do mundo: por meio de instrumentos expressivos adequados, o escritor cria um sistema simbólico de representação da realidade.

Portanto, foi pertinente ao estudo estabelecer uma relação entre as duas áreas do saber, no intuito de arcar com a problemática e oportunizar meios e ferramentas para desenvolver a pesquisa.

Após essa etapa, investigaram-se, igualmente, os motivadores históricos e sociológicos presentes nas composições, averiguando a biografia do autor, o contexto sócio-histórico em que a obra foi produzida e ainda seu lugar na literatura goiana e sua

¹⁹ “O processo pelo qual os leitores, os espectadores ou os ouvintes dão sentido aos textos (ou às imagens) dos quais se apropriam” (CHARTIER, 2009, p. 35-36).

relação com a Literatura trovadoresca produzida na Península Ibérica entre as centúrias XII e XIV. Assim, pôde-se conceber uma análise do recorte temporal em estudo, verificando a recíproca influência entre poeta, a sociedade e a História.

Desse modo, houve a possibilidade de se verificar como a poesia de Adolfo Mariano insere-se no âmbito da literatura goiana e como ocorreu seu diálogo com a História, a partir das reverberações do Trovadorismo que são encontradas de modo inquestionável em sua obra poética. Para esse intento, foram escolhidos os poemas do autor goiano que, abordados e analisados, constituíram-se em objeto de comparação com cantigas da literatura do Trovadorismo e com outros autores da literatura portuguesa e brasileira, comprovando, assim, a persistência da literatura trovadoresca medieval nas manifestações literárias subsequentes. Por isso, foram realizadas leituras e análises de textos trovadorescos e textos vinculados à tradição lírica e satírica da poesia brasileira até que, chegando à atualidade, venha ao lume o autor da cidade de Goiandira, tantas vezes citado aqui.

Alicerçado pela teoria da Residualidade Cultural e Literária, estabeleceram-se vínculos entre a poesia elaborada pelos bardos no contexto medieval ibérico e a poesia produzida pelo poeta popular, Adolfo Mariano, no delimitado espaço geográfico e provinciano de Goiás. Com isso, pôde-se alcançar, portanto, por meio desta tese, uma incipiente permanência no modo de composição poética e musical galego-portuguesa entre os cantadores populares do interior do Brasil. Tendo isso como base, foram analisados os poemas de Adolfo Mariano em que a representação está calcada na maneira como o homem do povo, oriundo do meio rural lida, seja de maneira lírica, seja de forma satírica, com os aspectos da sociedade em lenta transformação, na qual uma minoria dominante explora e oprime uma vasta maioria sem privilégios econômicos, cuja cultura está assentada nas práticas sociais e culturais do estado de Goiás.

CAPÍTULO 1

DO CONTEXTO HISTÓRICO DE PORTUGAL E DA REPRESENTAÇÃO NAS CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS

Embora Mattoso (1995, p. 33) descreva o Norte e o Sul português como sendo um espaço montanhoso e dado a eventuais migrações, respectivamente. É importante lembrar que no espaço Noroeste peninsular ibérico situa-se Santiago de Compostela, capital medieval da Galiza e importante centro urbano que também atraía variados povos cristãos que até ali se dirigiam, em romaria e peregrinação, para orar ante o túmulo do apóstolo Santiago, portanto, é um espaço territorial e cristão, lugar de travessia para mercadores e peregrinos, logo, espaço de circularidade²⁰ e permanência.

Sabe-se que a região onde se encontra a Península Ibérica foi palco de constantes batalhas entre cristãos e muçulmanos. E mesmo que o processo de Reconquista Cristã²¹ tenha começado antes, provavelmente ainda por volta do século VIII, entre os séculos XII e XIV, ele é intensificado. Pouco antes desse período, segundo Mattoso (1995, p.63), “o Condado Portucalense surgiu como entidade política” e isso “representa, em termos globais, o fim do século XI e coincide aproximadamente com mutações importantes nos domínios econômico, demográfico, sociocultural e militar.”

No entanto, de acordo com Oliveira (1996, p. 15), uma “séria derrota infligida pelos Almorávidas a Afonso VI de Leão e Castela na batalha de Zallaqa ou Sagrajas (Outubro, 1086) motivou um pedido de auxílio aos príncipes franceses” e estes, comandados por Eudo I, duque de Borgonha, prontificaram-se, municiados de um ambicioso exército, vir em socorro do retro citado rei.

Embora a expedição militar tenha sido um fracasso, o fato de estarem presentes ali favoreceu alguns, dentre eles, Raimundo, Conde de Amous, filho de Guilherme I e primo de Eudo I, que se casa com D. Urraca, de Leão e Castela. Esse casamento veio a favorecer Raimundo que, como secundogênito francês, acabou por receber um feudo em 1093.

²⁰ Para além de uma circularidade espacial que ocorre em nível horizontal, segundo Ginzburg (1993, p. 13), o “termo circularidade: entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo”.

²¹ Foi designada Reconquista Cristã o extenso processo bélico travado por cristãos e muçulmanos na Península Ibérica entre as centúrias VIII e XV, que terminou com a expulsão desses e com a formação dos estados nacionais.

É provável que, segundo Oliveira (1996, p. 16), “a concessão de Afonso VI não fosse além de uma tenência ou governo amovível. Contudo, Raimundo passou desde logo a intitular-se *príncipe e senhor de toda a Galiza* [...]”. E ainda que a sua extensão territorial englobasse, consoante Oliveira (1996, p. 16), “toda região a norte do Minho. [...] Raimundo senhoreou também, durante alguns anos, os condados de Portugal e Coimbra, mas em condição de suserano”, uma vez que estes foram transmitidos ao também secundogênito, D. Henrique, conde da Borgonha. Dessa forma, a Península Ibérica terminou por ser generosa com os segundos-filhos provenientes de França e essa doação foi reforçada ainda com o casamento entre D. Henrique e D. Teresa, ainda em consonância com Oliveira (1996, p. 15-16), “filha bastarda do imperador Afonso VI”. Conforme Mattoso (1995, p. 65),

A partir desta época, durante dezenas de anos, a fronteira estabilizou-se, os concelhos constituíram as suas milícias, e as incursões de pilhagem em território inimigo tornaram-se um hábito que influenciou fortemente a economia e a estrutura social das comunidades fronteiriças.

Advindo disso, outro aspecto relevante que ocorreu, nesse primeiro instante do século XII, é a junção que, conforme Mattoso (1995, p. 73), “reúne os antigos condados de Portucale e de Coimbra”, assim, duas unidades distintas do norte e do sul se veem investidas de um poder centralizador que, como afirma Mattoso (1995, p. 73), “não tem o carácter monárquico mas organiza-se à semelhança do rei”, de modo a estabelecer “uma relação directa e estável com a aristocracia senhorial e com as comunidades concelhias²² já existentes e legalizadas [...]”. E ainda, como atesta Oliveira (1996, p. 18), em um primeiro momento (1103), Dom Henrique instituiu e restaurou dioceses como a “de Coimbra, Viseu e Lamego” e concedeu forais e cartas de povoamento, “às regiões de Mangualde, Sátão, Castelo Branco e Vila Real”, objetivando, dessa forma, fortalecer a curto prazo, segundo Mattoso (1995, p. 73), “o carácter defensivo perante as investidas almorávidas” e a médio prazo, a autoridade real e a constituição de uma nobreza cortesã.

Embora o reinado de D. Henrique possa ser pontuado por avanços territoriais uma vez que estava interessado, de acordo com Oliveira (1996, p. 22), “muito mais em multiplicar os seus senhorios e em reparti-los por vastas áreas da Península Ibérica [...] do que em radicar-se no Condado Portucale e limitar-se a fortalecer a identidade

²² Refere-se à unidade administrativa de um distrito e, por extensão, a indivíduos residentes nessa circunscrição.

deste”, o que o prova a assinatura do cognominado *Pacto Sucessório*, firmado entre ele e Raimundo. No tratado, D. Henrique predispunha-se a apoiar D. Raimundo como imperador de Leão e Castela sucedendo Afonso VI, quando da morte deste. Em troca desse apoio, segundo Oliveira (1996, p. 20), D. Henrique seria agraciado com a região toledana, entretanto, caso isso não fosse possível, receberia a Galiza.

O acerto entre os dois condes acabou não se concretizando já que Raimundo vem a óbito em 1107 e com a morte de D. Afonso VI em 1109, sobe ao trono D. Urraca, filha do falecido imperador. Oliveira (1996, p. 20) relata que,

O reinado de Urraca esteve longe de pacífico. Em Outubro de 1109, numa tentativa de buscar alianças e proteção contra os perigos que se avizinhavam, a nova rainha casou com Afonso I, rei de Aragão. Entre o casal, porém, as dissensões foram constantes. Na Galiza, a nobreza local firmou posições em torno do filho de Urraca e do conde Raimundo, o jovem Afonso Raimundes, procurando elevá-lo quanto antes ao trono imperial. No Condado Portucalense, D. Henrique deu-se ares de soberano independente, confinando-se ao seu território e às terras que possuía em Leão, e deixando de comparecer na corte leonesa. A condessa D. Teresa começou a desempenhar um papel de certo relevo na condução dos negócios do Condado, surgindo normalmente como adversária de sua meia-irmã.

O reinado de D. Teresa, que ficou viúva em 1112, não será menos tumultuado que o de sua meia-irmã, já que seu filho com D. Henrique, Afonso Henriques, nascido em 1109, não tinha idade suficiente para governar, começaram então a cogitar que ela fizesse um segundo matrimônio. A fidalguia, ansiosa pelo poder, dividiu-se em grupelhos que indicavam os homens que, conforme seus interesses, poderiam desposar D. Teresa e, conseqüentemente, o poder de dominar e explorar aquela extensão territorial.

Essas revoltas da nobreza para com a monarquia encontraram vazão em algumas cantigas do período, como essa de Gonçalo Anes do Vinhal²³, presente em Lopes (2002, p. 180),

Amigas, eu oí dizer
que lidarom os de Mouron
com aquestes d'el-rei e nom
poss'end'a verdade saber:
se é viv'o meu amigo,

²³ Biografia disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=59&pv=sim>

que troux'a mia touca²⁴ sigo²⁵

Se me mal nom estevesse
ou nom fosse por enfinta
daria esta mia cinta
a quem m'as novas dissesse:
se é viv'o meu amigo,
que troux'a mia touca sigo.

Nesse exemplar de escárnio, travestido de cantiga de amigo, conforme nos informa Lopes e Ferreira (2011)²⁶, atribuído ao trovador português, ativo, na segunda metade do século XIII, na corte de Castela, alude à guerra que se instaurou logo após a tomada de Sevilha e que se estendeu por muitos anos entre o infante D. Henrique, assentado no município de Moron, e seu meio irmão, o rei Afonso X, ali representado por D. Rodrigo Afonso. (LOPES, 2002, p. 180).

Enquanto nos planos político, social e histórico, a Península Ibérica se agitava com a organização embrionária das nações que ali se desenvolveriam. Na literatura, há uma retomada de autores clássicos como Virgílio e, sobretudo, de Ovídio, cuja temática primordial está contida na obra *A arte de amar*. E conforme Spina (1997, p. 77-78),

Ovídio está presente na arte amatória dos trovadores palacianos, nos romances cortesês, nas cortes de amor que discutem problemas de jurisprudência amorosa, e no drama passionai de Abelardo e Heloísa. [...] O maior acontecimento do século é a descoberta do amor romântico (do amor eternamente insatisfeito, fonte de toda a poesia europeia posterior).

Então, essa influência ovidiana encontra um torvelinho sociocultural acontecendo em boa parte da Europa, esta que, mediante a ação de guerras e deslocamentos humanos em vários sentidos, assiste a uma conjuntura de instituição de países, promove também nos entremeios às disputas, seja na parte profana das festas religiosas ou nas casas dos senhores feudais, a possibilidade da constituição de uma arte poética que manifestava uma cordialidade no trato feminino, de compleição baseada no amor idealizado e no sofrimento por não vê-lo concretizado. Ao mesmo tempo, com o avanço cristão rumo ao

²⁴ Peça do vestuário que poderia ser ofertada como prenda ao amado. Um estudo sobre essa peça pode ser visto em: Corral Diaz, Esther (2010), "La 'touca' como símbolo en la lírica gallego-portuguesa", *Bulletin of Hispanic Studies*, 87(1)

²⁵ Amigas, eu ouvi dizer/que pelejaram os de Mourom/com estes d'el-rei e não/posso ainda a verdade saber:/se é vivo o meu amigo que trouxe (ou traz) minha touca consigo.

²⁶ Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1422&tr=4&pv=sim> Acesso: 20/11/2020.

sul peninsular, muitos lugares puderam viver momentos de paz no pós-guerra, assim o riso passou a se constituir como algo presente, outrossim, como meio de punir quem detratasse o idealismo cristão e moral reinantes. Surge, assim, o que se convencionou a denominar didaticamente, de movimento trovadoresco ou Trovadorismo que, embora não tivesse a organização positivista que se atribui ao termo *movimento*, espalhar-se-á pela Europa entre os séculos XII e XIV, encontrando seu apogeu no século XIII.

É interessante notar que o processo político de organização dos estados nacionais acabou por fortalecer lideranças das grandes casas medievais. Esse terminou por influenciar culturalmente as cortes da Península Ibérica. Sendo assim, reis como D. Sancho I²⁷ e D. Afonso X²⁸, de Portugal e Castela, respectivamente, reuniram a sua volta uma vasta coleção de vassallos. Nesta, incluíam-se senhores de famílias poderosas, como os Trastâmaras, os Faros, os Cabrerias e outros senhores de menor envergadura. E durante os momentos de paz já aventados, membros dessas famílias estabeleciam-se na corte por longos períodos para discutirem estratégias políticas e para buscar diversão, através de justas, caçadas e, entre elas, contar bravatas e praticar a arte do canto e da composição de cantigas, nome dado às composições poéticas e musicais de cortesia e mofas, como as cantigas de amor, de amigo²⁹ e as satíricas de escárnio e de maldizer³⁰.

Sabe-se que ao menos as cantigas de amor tiveram berço na região onde hoje encontra-se a França, durante o século XII, ou como nos informa Spina (1972, p. 20), é nesse espaço e “nessa época que surgem simultaneamente a primeira canção de gesta e a primeira poesia lírica”. Ao norte, com a *Langue d’oil*, ao lado desse tipo de cantiga lírica ocorreu também a composição de gestas narrativas ao gosto medieval, que contavam os feitos dos heróis, resguardadas as proporções, nos parâmetros dos épicos gregos, o que

²⁷ Rei de Portugal (1154-1211) e cognominado de *O Povoador*, pois com o acirramento das práticas cruzadísticas contra os muçulmanos da Península, pôde conquistar territórios e assim povoá-los. Era também um benfeitor das artes e durante seu reinado o Trovadorismo emerge na região noroeste peninsular. Não é certo, mas, consoante Lopes e Ferreira (2011), há discussão e pesquisa sobre sua condição de trovador. Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=150&pv=sim> Acesso em 21/07/2021.

²⁸ Chamado de *O Sábio* (1221-1284), foi rei de Castela e Leão, tendo participação ativa nas Guerras de Reconquista Cristã. Dotado de espírito curioso e criativo, reuniu a sua volta todos os tipos de artistas e alguns sábios em outros assuntos. D. Afonso X, escreveu sobre astronomia, agricultura e legislação, além de ser um hábil trovador.

²⁹ Conforme a *Arte de trovar*, pequeno tratado em prosa que sugere as regras do bem compor e que abre o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, as cantigas de amor e as cantigas de amigo, se diferem sobretudo, pelo eu-lírico masculino e eu-lírico feminino presentes na cantigas, respectivamente.

³⁰ Nos capítulos V e VI da *Arte de Trovar*, são estipulados os conceitos e a diferenciação das cantigas de escárnio e de maldizer. Na primeira, a sátira é formulada de modo a não expor diretamente o satirizado fazendo uso da ironia (equivocatio). Na segunda, a crítica é feita frontalmente utilizando-se de uma linguagem sincera e muitas vezes vulgar. Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/artedetrovar.asp> Acesso em: 21/07/2021.

originará, junto com a matéria da Bretanha, as novelas de cavalaria, uma vez que esta, consoante Spina (1972, p. 21), “como organização paramilitar e complementar do Feudalismo, tornou-se a expressão combativa, guerreira, moral e religiosa dessa sociedade”, sendo assim representada na literatura. Ao Sul, região da Provença, a cortesia cavaleiresca foi amplamente desenvolvida e serviu de modelo para ser, embora contextualizada ao seu espaço de composição, imitada pelos trovadores e jograis difusos por lugares como a Itália, Reino Unido, Alemanha, Espanha e Portugal.

Essa região da França era lugar de intenso fluxo de pessoas, por ser uma das rotas de peregrinação entre dois grandes centros religiosos, Roma e Santiago de Compostela, como referenciado na *pastorela*³¹ de João Peres de Aboim ³²(LOPES e FERREIRA, 2011)³³, “cavalgava noutro dia/per um caminho francês”, alusão ao caminho francês em direção a Santiago; e ainda, de cruzados advindos da Germânia e Itália rumo à Península Ibérica ou para abafar movimentos hereges, como o dos albigenses ou cátaros, ali mesmo na França meridional, na Provença.

Essa itinerância, típica de certas profissões e que permanece como reminiscência do Trovadorismo na cultura ocidental, pode ser vislumbrada em músicas contemporâneas como “Boiadeiro errante”, de Sérgio Reis (1981) e “Nos bailes da vida”, de Milton Nascimento e Fernando Brant (1981), propiciava que artistas, de pantomimeiros, de bufões a músicos, se deslocassem com as hordas de cruzados e peregrinos e, ocasionalmente, fixavam estadia nas casas feudais por tempo indeterminado. Um exemplo disso, já aventado anteriormente nesta tese, foi o do trovador Marcabru que, originário da Gasconha, conforme Cabo (2012, p. 25), pode ter viajado para o reino de Leão, estabelecendo-se na corte de Afonso VII e na casa Cabrera, nos anos de 1140.

Esse contato com trovadores oriundos da Provença e com o Zéjel, tipo de composição poética e musical praticada por artistas muçulmanos na Península Ibérica, além de outras como, de acordo com Mendes (2014, p. 122), as jarchas e as muwassahaques, despertaram em alguns homens cristãos peninsulares, o aprendizado e a dedicação à arte de trovar. Ou como afirma Hearnshaw (S/D, p. 26),

O cavaleiro, que já não andava fora com tanta frequência, vivia mais na companhia da mulher e da família. O barão, no seu lar palaciano, começou a constituir uma corte, onde tinham ocasião de florescer as graças femininas, aonde eram mandados os filhos e as filhas dos

³¹ Cantiga de fundo bucólico que narra o encontro entre um trovador e uma camponesa (pastora).

³² Biografia disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=73&pv=sim>

³³ Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=697&tr=4&pv=sim> Acesso: 02/11/2020

vassallos a aprender as artes e as maneiras próprias dos donzéis e das donzelas, e à qual menestrelis, vendedores ambulantes, peregrinos e outros educadores vagabundos levavam notícias do mundo e os produtos de sua indústria.

Assim, os reis e os grandes senhores feudais estimularam e patrocinaram encontros festivos em que a arte de versejar era exercitada, ao menos naquele espaço, sem distinção de categoria social, por trovadores, jograis e segréis, quando não o próprio rei, como Afonso X e D. Dinis, hábeis no processo de composição, para uma audiência ávida de emoção e risos. E, muito embora praticada nos palácios senhoriais, a cantiga trovadoresca tinha também uma itinerância entre as categorias sociais do medievo, sendo cantada na corte e também nas feiras populares que acompanhavam os festejos religiosos.

A cantiga mais antiga de que se tem notícia é de 1189 ou 1198, não há consenso quanto às datas, sendo ela a “Cantiga da Garvaia” ou “Cantiga da Ribeirinha”, composição atribuída a Paio Soares de Taveirós³⁴ falando de Maria Paes Ribeiro, filha de D. Paio Moniz e cortesã do D. Sancho I, intitulado Rei de Portugal e dos Algarves e vivente entre os anos de 1154 e 1212. Logo abaixo, a cantiga, também presente em Lopes (2002, p. 42),

No mundo nom me sei parelh³⁵
 mentre me for como me vai,
 ca já moiro por vós e ai,
 mia senhor branc'e vermelha³⁶!
 queredes que vos retraia
 quando vos eu vi em saia?
 Mao dia me levantei
 que vos entom nom vi fea!

E [ai!], mia senhor, des aquelh'
 dia, me foi a mi mui lai.
 E vós, filha de dom Paai
 Moniz, e bem vos semelha

³⁴ Biografia disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=116&pv=sim>

³⁵ Não há no mundo alguém semelhante a mim/enquanto sou como sou/morro de amor por vós e ai/minha senhora da tez corada/Queres que me recrimine/Quando vos viste em saia?/Mal dia o que me levantei/E não a vi então, feia!/E [ai], minha senhora e desde aquele/Dia, e fez a mim muito mal/E vós, filha de Dom Paes/Moniz, e bem acredito eu/De ter de vós garvaia?/Pois eu, minha senhora, de alfaia/Nunca recebi nem receberei de vós/Nem no valor de uma correia.

³⁶ Conforme Lopes e Ferreira (2011), essa expressão é oriunda das cantigas da Provença e faz menção à beleza da dama, cuja pele deveria ter um tom rosado. Optei por utilizar o termo *corado*, mantendo assim a ambiguidade da expressão que nos conduz à possível interpretação, conforme o contexto da cantiga, de que o rosto da enrubescer de pudor por ter sido surpreendida em trajes menores.

d'haver eu por vós garvaia³⁷?
 Pois eu, mia senhor, d'alfaia³⁸
 nunca de vós houve nem hei
 valia d'ũa correa.

Esta cantiga, classificada como gênero incerto por Lopes e Ferreira (2011)³⁹, aparece também na obra de Lopes, *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses* (2002), como sendo satírica, assim considerada pelos autores como polêmica e de difícil interpretação. No entanto, certamente compõe, como afirma Cabo (2012), uma das primeiras composições a figurar no pequeno volume de cantigas e de trovadores documentados do início do Trovadorismo, do mesmo modo que a cantiga “Ora faz host'o senhor de Navarra”, de João Soares de Paiva ⁴⁰(ou Pávia), trovador português.

Essas e demais cantigas produzidas e que nos foram legadas, encontram-se em três grandes compêndios denominados Cancioneiros. Um deles — O *Cancioneiro da Ajuda* — é o único cuja produção foi contemporânea à atividade trovadoresca. Os outros dois, o *Cancioneiro da Vaticana* e o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, foram compilados por copistas italianos no século XVI a partir de um cancionero anterior que se encontra atualmente perdido, provavelmente confeccionado pelo Conde D. Pedro Afonso de Barcelos (1287-1354). À exceção do *Cancioneiro da Ajuda*, que traz apenas cantigas de amor, os demais cancioneros encerram diversas modalidades, além da retro mencionada, outrossim, registram-se as cantigas de amigo, as pastorelas, os lais, os prantos, as tenções⁴¹, as cantigas de loor e as satíricas de escárnio e de maldizer.

Tratemos, conquanto, a princípio, das cantigas de amor e das cantigas de amigo. A primeira delas, apresenta um eu-lírico masculino que, de maneira ideal e devocional, eleva a dama para quem canta, assumindo e submetendo-se a uma condição de servilismo, o denominado serviço amoroso. Sendo assim, vincula a poesia ao modelo das relações

³⁷ *Garvaia*, de acordo com Lopes e Ferreira (2011), é um tipo de manto luxuoso. Mas, o tom jocoso da cantiga pode encerrar no termo um duplo sentido, sendo interpretado como recompensa, prenda, em uma alusão à dama ou à visão dela seminua.

³⁸ No glossário presente em *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*, a palavra *alfaia*, nomeia um “objeto utilizado como adorno, enfeite”. Novamente um termo ambíguo. Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/glossario.asp> Acesso: 20/11/2020.

³⁹ Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=124&tr=4&pv=sim> Acesso em 10/10/2020.

⁴⁰ Biografia disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=77&pv=sim>

⁴¹ Conforme Lopes e Ferreira (2011), os *lais* são cantigas cujo o tema é a matéria da Bretanha (Ciclo do Graal); os *prantos* ou *pram*, são compostos em virtude do falecimento de alguém; e as *tenções*, são cantigas em que os poetas fazem desafios verbais. Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/sobreascantigas.asp> Acesso em 21/07/2021.

sociais vigentes, em que a sociedade estabelece uma interação calcada em uma conjuntura de vassalagem e suserania. A mulher, portanto, é alçada a uma posição arquetípica de perfeição. Dessa forma, o poeta não se crê em condição, em um julgamento de imperfeição, de efetivar e concretizar o amor. O fato de o amor não ser levado a cabo, ou a indiferença e a falta de correspondência amorosa por parte da dama, seja pela sua condição matrimonial, seja pelo seu elevado porte social, leva o poeta, trovador ou jogral, ao sofrimento.

O sofrimento amoroso ou a *coita*, nomeada assim pelos próprios trovadores é uma constante nas cantigas de amor, como se vê nesta canção atribuída a João Garcia de Guilhade⁴², presente em Lopes e Ferreira (2011)⁴³,

A bõa dona por que eu trovava⁴⁴,
e que nom dava nulha rem por mi,
pero s'ela de mi rem nom pagava,
sofrendo coita sempre a servi;
e ora já por ela 'nsandeci,
e dá por mi bem quanto x'ante dava.

E pero x'ela com bom prez estava
e com [tam] bom parecer, qual lh'eu vi,
e lhi sempre com meu trobar pesava,
trobei eu tant'e tanto a servi
que já por ela lum'e sem perdi;
e anda-x'ela por qual x'ant'andava:

por de bom prez; e muito se preçava,
e dereit'é de sempr'andar assi;
ca, se lh'alguém na mia coita falava,
sol nom oía, nem tornava i;
pero, por coita grande que sofri,
oimais hei dela quant'haver cuidava:

sandec'e morte, que busquei sempr'i,
e seu amor me deu quant'eu buscava!

⁴² Biografia disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=68&pv=sim>

⁴³ Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=396&tr=4&pv=sim> Acesso: 18/10/2020.

⁴⁴ A nobre dama por quem eu trovava/E que não dava nada por mim/E embora de mim não gostasse/Em sofrimento sempre a servi/E agora que por ela enlouqueci/Dá-me tanto quanto dava antes/E embora se sentisse honrada/parecia bem tal qual lhe via/E com o meu trovar sempre se desgostava/Trovei-lhe tanto e tanto a servi/Que por ela a luz da razão perdi/E ela anda como d'antes andava/Valorizada e com elevada estima/Era justo sempre andar assim/Porque se alguém de meu sofrimento lhe falava/Nem mesmo ouvia nem respondia/Porém, pelo grande sofrimento que sofri/De hoje em diante, tenho dela o que quis/Loucura e morte, o que sempre busquei/E seu amor me deu o que sempre buscava.

Lopes e Ferreira (2011)⁴⁵ comentam que este é um exemplar no qual aparece o costumeiro tema da indiferença da dama, *dame sans merci*. Esta, uma mulher da nobreza, o que esclarece o uso da expressão “bõa dona”, é indiferente à devoção amorosa por parte do trovador, que se coloca em uma condição servil e a tem como musa para seu *trobar*. Essa indiferença, ao menos em nível literário, está em acordo com o pensamento platônico que regia a mentalidade do ideal cavaleiresco de que a “mia senhor” e também o seu amor eram perfeitos justamente pelo distanciamento entre a suserana e o vassalo e pela inacessibilidade de uma possível concretude amorosa entre o trovador e a dama.

Deve-se objetar também que, conforme Bakhtin (2013), no período medievo, o cósmico e o corporal eram indistintos e em uma associação meramente topográfica, dividia os elementos universais, visíveis e não visíveis, entre alto e baixo corporal. Esse, associado ao mundano, ao carnal; aquele, ao celestial, à pureza e ao tipo de viés amoroso e cortês idealizado pelos trovadores e jograis e praticado nas cantigas de amor.

É notável, também, a presença de um hiperbólico grau de devoção amorosa, condição ideal para o surgimento da *coita*, uma vez que o trovador confessa, “sofrendo coita sempre a servi”, porém, da dama não nomeada na cantiga, outra característica das cantigas de amor e identificada apenas pelo uso do senhal, *bõa dona*, consegue o que sempre desejou: “sandec'e morte”. Sofrimento, loucura e morte como consequência da incapacidade de realização do amor, tema este presente nas literaturas que sucederam o Trovadorismo, como pode ser visto na poesia romântica de Álvares de Azevedo (1996, p. 121-122), por exemplo, nas duas estrofes do poema “Desânimo”:

Ilusão, ideal, a ti meus sonhos,
 Como os cantos a Deus se erguem gemendo!
 Por ti meu pobre coração palpita...
 Eu sofro tanto! meus exaustos dias
 Não sei por que logo ao nascer manchou-os
 De negra profecia um Deus irado.
 Outros meu fado invejam... Que loucura!
 Que valem as ridículas vaidades
 De uma vida opulenta, os falsos mimos
 De gente que não ama? Até o gênio
 Que Deus lançou-me à doentia fronte,
 Qual semente perdida num rochedo,
 Tudo isso que vale, se padeço!

Nessas horas talvez em mim não pensas:
 Pousas sombria a desmaiada face
 Na doce mão e pendes-te sonhando

⁴⁵ Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=396&tr=4&pv=sim> Acesso: 18/10/2020.

No teu mundo ideal de fantasia...
 Se meu orgulho, que fraqueia agora,
 Pudesse crer que ao pobre desditoso
 Sagravas uma idéia, uma saudade...
 Eu seria um instante venturoso!

Por outro lado, seguindo uma linha paralela às cantigas amor, aparecem as cantigas de amigo. Poesia cujo eu-poético é feminino e cuja origem, provavelmente, situa-se na tradição de cantigas autóctones de primavera da Península Ibérica. Nesse tipo de expressão poética, o eu-lírico geralmente estabelece um monólogo que, no entanto, tem como confidente um elo familiar (mãe, irmãs, outrossim, outras pastoras, como no caso das cantigas de pastorela, que também apresentam essa característica) ou ainda, elementos naturais como, por exemplo, as ondas do mar ou as flores do verde pinho. Nessa *conversa monologada*, a amiga, entendida no contexto como namorada ou amante, clama e reclama da falta que faz o amigo distante que se ausentou pela guerra ou por questões comerciais. Esses apelos, geralmente, apresentam-se como indagações sobre a demora do amigo em retornar ao espaço nato e aos prazeres do amor. Como exemplifica essa cantiga de Martim Codax⁴⁶, em Lopes e Ferreira (2011)⁴⁷,

Ai ondas que eu vim veer,
 se me saberedes dizer
 por que tarda meu amigo sem mim?

Ai ondas que eu vim mirar,
 se me saberedes contar
 por que tarda meu amigo sem mim?

Nesta cantiga de amigo, que dispensa tradução, a sensibilidade ante as ondas que “eu vim ver e mirar” é desperta, trazendo a falta e quiçá, a saudade do amigo ao longe que provoca o questionamento sem resposta, porém, carregado de esperança e crença no retorno. Esse ponto de vista do compositor ao assumir um eu-poético de caráter feminino, favoreceu um abrandamento das relações e certa independência e protagonismos femininos no âmbito peninsular e europeu, ao menos em tese, uma vez que a Idade Média, assim como qualquer época histórica, é carregada de violências em todos os setores. Essa ascendência feminina tem como exemplos Leonor de Aquitânia (1124-1204), Branca (1188-1252) e Isabel (1451-1504), ambas de Castela, como aponta Le Goff (2013), em

⁴⁶ Biografia disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=92&pv=sim>

⁴⁷ Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1314&tr=4&pv=sim> Acesso: 12/10/2020

sua obra *Homens e mulheres da Idade Média*. No entanto, com a criação da Santa Inquisição, que se deu posteriormente aos séculos do Trovadorismo, pois, ocorreu na Espanha em 1478 e em Portugal no ano de 1536, a situação da mulher novamente foi degradada, incorrendo em perseguições, torturas e mortes.

Embora houvesse, por um lado, o fortalecimento do amor ideal e da cortesia cavaleiresca, despontam também, na lírica trovadoresca, modos de criticar a sociedade medieval, uma vez que esta, apesar do desenvolvimento anteriormente aventado, estava imbuída de mazelas e vícios sociais que afligiam tanto as instituições como os indivíduos, ou seja, conforme Ferreira (1980, p. 22),

A poesia satírica galego-portuguesa, [...] oferece-nos um precioso testemunho sobre a Idade Média portuguesa e peninsular, na medida em que documenta os seus costumes, sem a idealização da cantiga de amor, e nos informa sobre os fatos históricos e sociais mais relevantes.

Assim sendo, esse tipo de literatura oferece-nos um manancial histórico amplo e diversificado sobre a sociedade peninsular da Ibéria medieval. Ainda que a sátira trovadoresca tenha encontrado seu lugar nas produções literárias em outros territórios, foi no espaço da Península Ibérica em que ela pôde ostentar seus melhores frutos e um amplo arsenal cujo intento era ridicularizar, por vezes, de maneira deveras agressiva, todos os patamares sociais: de vilões do mais baixo escalão ao alto clero e à nobreza. Em conformidade com Spina (1997, p. 54) que informa que,

A sátira na idade média foi demasiado violenta. Fora das formas burguesas, a sátira serviu, ora como instrumento de ataque ao clero, à cúria romana, ao papa, ora de ataque político, ora para expressão dos sentimentos mais brutais do homem (a poesia fescenina de maldizer que infesta os cancioneros galego-portugueses).

Nada escapava ao crivo crítico da sátira na poesia medieval e, todavia, cantigas também eram compostas em louvor aos vitoriosos. A guerra foi presente e fortaleceu o imaginário do homem medieval, sobretudo, a Reconquista, que, conforme Marques (1996, p. 58), “teve, afinal, as características da guerra medieval: uma sucessão de cercos, correrias, devastações e escaramuças”. Sendo esse embate entre cristãos e mouros, assunto político e histórico sob o regime de todos os reis ibéricos do período, encontrando representação em cantigas de loor, como nesta, do trovador galego, ativo em meados do

século XIII, Pero da Ponte⁴⁸, em que faz alusão à tomada de Sevilha dos muçulmanos pelo rei cristão, Fernando III. Perceba que, embora este evento tenha estreita ligação histórica com os eventos subsequentes, que culminaram na cantiga supramencionada, ambas as cantigas apresentam modos diferentes de representar os fatos, aquela pelo viés da mofa, esta, com devoção,

O mui bom rei que conquis a fronteira⁴⁹
 e acabou quanto quis acabar
 e que se fez, com razom verdadeira,
 [em] tod'o mundo temer e amar,
 este bom rei de prez, valent'e fiz,
 rei dom Fernando, bom rei que conquis
 terra de mouros, bem de mar a mar⁵⁰

Muito embora as cantigas de loor e as cantigas de pranto (pram), ambas encomiásticas, tenham ocupado um significativo espaço nas composições trovadorescas, a guerra, ofício dos cavaleiros, propiciou uma fértil fonte para que os homens pudessem praticar também o ofício da composição. Deste modo, também é possível encontrar cantigas de escárnio e de maldizer que, dentre seus muitos temas, tecem representações críticas à parte da nobreza que não compareceu às batalhas, quebrando assim o contrato de vassalagem, como explicita, nesta cantiga de Afonso X⁵¹, o *Sábio*, em Lopes (2002, p. 86),

O que filhou gram soldada
 e nunca fez cavalgada,
 é por nom ir a Graada
 que faroneja?
 Se é ric'homem ou há mesnada,
 maldito seja!⁵²

Segundo Lopes e Ferreira (2011)⁵³,

⁴⁸ Biografia disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=121&pv=sim>

⁴⁹ Limite de terras cristãs e muçulmanas, local de realização de confrontos.

⁵⁰ O muito bom rei que conquistou a fronteira/E realizou quanto quis realizar/E que se fez com razão verdadeira/Em todo o mundo temer e amar/Este bom rei de mérito, valente e seguro/Rei Dom Fernando, bom rei que conquistou/Terra de mouros, de mar a mar.

⁵¹ Biografia disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=11&pv=sim>

⁵² O que recebeu grande pagamento/e nunca participou da cavalgada/é por não ir a Granada/o que fareja? /se é rico-homem ou possui uma tropa/maldito seja!

⁵³ Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=498&tr=4&pv=sim> Acesso: 06/09/2020.

Como outras cantigas de Afonso X, é provável que esta composição se insira no contexto de um dos conflitos políticos mais marcantes do seu reinado, a rebelião dos seus principais ricos-homens, ocorrida entre os anos 1272 e 1274, da qual resultou a sua recusa em integrarem, com os seus homens, a hoste real, que se preparava para defender a fronteira da Andaluzia face a um novo ataque das tropas muçulmanas vindas de Marrocos.

Embora, haja uma representação de aspectos como a infidelidade e a covardia nas cantigas de escárnio e de maldizer, as guerras travadas na Península Ibérica em prol da organização dos estados e da reconquista cristã deixaram marcas indeléveis na cultura peninsular. As vitórias e conquistas foram importantes por moldar a faceta daquele povo em formação e da lenta transformação política e sociocultural que ali se desenrolava. Esse expansionismo, territorial e religioso, empreendido pelos reinos da Península Ibérica deixaram marcas residuais na sociedade portuguesa e, por conseguinte, na literatura porvindoura. Como se pode observar em Camões (2000, p. 1) com os versos do canto I, constantes em *Os Lusíadas*,

As armas e os Barões assinalados
 Que da Ocidental praia Lusitana
 Por mares nunca de antes navegados
 Passaram ainda além da Taprobana,
 Em perigos e guerras esforçados
 Mais do que prometia a força humana,
 E entre gente remota edificaram
 Novo Reino, que tanto sublimaram;
 E também as memórias gloriosas
 Daqueles Reis que foram dilatando
 A Fé, o Império, e as terras viciosas
 De África e de Ásia andaram devastando,
 E aqueles que por obras valerosas
 Se vão da lei da Morte libertando,
 Cantando espalharei por toda parte,
 Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

Também essa mesma devoção ao expansionismo territorial e cristão, pode ser vista no poema “Mar português” de Fernando Pessoa (2019, p. 11), em cujos versos se louvavam as ações empreendidas pelo povo português,

Ó mar salgado, quanto do teu sal
 São lágrimas de Portugal!
 Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
 Quantos filhos em vão rezaram!
 Quantas noivas ficaram por casar
 Para que fosses nosso, ó mar!

Valeu a pena? Tudo vale a pena
 Se a alma não é pequena.
 Quem quer passar além do Bojador
 Tem que passar além da dor.
 Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
 Mas nele é que espelhou o céu.

Nessa exaltação às Grandes Navegações, tanto os versos de Camões quanto os de Pessoa, ressaltam e valorizam a coragem e a conquista daqueles que ousaram ir “além da Taprobana” e “além do Bojador”, de modo a expandir o governo, a língua portuguesa e a religião cristã além-mar, assemelhando-se ao grande feito realizado na Idade Média durante o processo de Reconquista.

No decurso de aproximadamente 700 anos, entre as centúrias VIII e XV, no entanto, com um recrudescimento da campanha a partir do século XI, cristãos e muçulmanos disputaram o centro-meridional da Península Ibérica. E sob o governo de Fernando I, de Castela, inseriu-se nesse momento um caráter religioso no processo aos moldes da cruzada, pois o papa Alexandre II, consoante Souza (2011, p. 2), “havia concedido, em 1063, indulgências para os cavaleiros que fossem combater os muçulmanos na Hispânia em nome de Cristo”. Mesmo que combatessem em nome de Cristo, era a expansão do poder da Igreja que crescia e com ele as práticas mundanas de alguns homens do clero, como se pode observar na representativa obra, *O nome da rosa*, de Umberto Eco (2003). Essa relação da Igreja com assuntos terrenos encontrou vazão também como motivo de sátira na poesia trovadoresca, compilada por Lopes (2002, p. 53),

Se me graça fizesse este Papa de Roma!
 Pois que or[a] os panos da mia reposte toma,
 que levass'el os cabos e dess'a mi a soma;
 mais doutra guisa me foi el vendê'la galdrapa.
 Quisera eu assi deste nosso Papa
 que me talhasse melhor aquesta capa⁵⁴.

Nessa cantiga de D. Afonso X, o monarca acusa o papa de espoliar os bens e interferir nos assuntos do estado e, segundo a leitura proposta por Lopes (2002, p. 53), nesse irônico trecho, o trovador afirma que o papa apodera-se de sua “reposte”, “seção das roupas e baixela de uma casa nobre”, e depois foi vendê-la como “galdrapa”, “faixa

⁵⁴ Se me fizesse graça este Papa de Roma/pois que agora os panos de minha reposte toma/que levasse os cabos e desse-me a soma/mas d'outra maneira foi vendê-la como galdrapa/quisera eu assim deste nosso Papa/que me talhasse melhor essa capa.

de pano com que se envolviam os músculos, bragas, calções, com inflexão do latim tardio *drappum, trapo*". (FERREIRA, 1999, 1015). Essa acusação de Afonso X, conforme Lopes (2002, p. 53),

Parece situar-se claramente na linha de muitos soberanos peninsulares que, a braços com a chamada guerra de Reconquista cristã, aceitavam mal os tributos exigidos pela Santa Sé, a qual, em troca, interferia demasiado, a seu ver, em assuntos que consideravam de mera política interna.

O poderio e o intervencionismo da Igreja eram tão arraigados que o trovador Pero Garcia Burgalês⁵⁵, ativo em meados do século XIII, compôs quatro cantigas, sendo elas: "Já eu nom hei oimais por que temer"; "Ora vej'eu que xe pode fazer"; "Se eu a Deus algum mal mereci", em que faz imprecações contra Deus. Para atestar tal informação é preciso observar a quarta cantiga, que se segue⁵⁶, constando em Lopes (2002, p. 417),

Nunca Deus quis nulha cousa gram bem
nem de coitado nunca se doeu,
pero dizem que coitado viveu;
ca, se s'El del doesse, doer-s'-ia
de mi, que faz mui coitado viver,
a meu pesar, pois que me foi tolher
quanto bem eu eno mund'atendia.

Mais enquant'eu já vivo for, por en
nom creerei que o Judas vendeu
nem que por nós na cruz morte prendeu
nem que filh'est de Santa Maria;
e outra cousa vos quero dizer:
ca foi coitado nom quero creer,
ca do coitad'a doer-s'haveria.

Ainda vos d'El direi outra rem:
pois quanto bem havia me tolheu
e quant'El sempre no mund'entendeu
de que eu mui gram pesar prenderia,
per bõa fé, dali mi o fez prender;
por esto nom quer'eu per El creer,
e quanto per El crive, fiz folia.

E se El aqui houves's'a viver
e lh'eu por en podesse mal fazer,
per bõa fé, de grado lho faria!

⁵⁵ Biografia disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=127&pv=sim>

⁵⁶ Para conhecer outras cantigas que abordam o tema da heresia e da blasfêmia, acessar: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/resultado3.asp?metodo=qs&tipo=temas&tema=5&subtema=74>

Mais - mal pecado! - nom hei en poder
 e nom Lhi poss'outra guerra fazer;
 mais por torpe tenh'eu quem per El fia! ⁵⁷

Em nota explicativa, Lopes e Ferreira (2011)⁵⁸, informam que,

Como vários outros trovadores dos cancioneiros, Pero Garcia Buralês dirige aqui uma forte invetiva contra Deus, a quem acusa de ser responsável pela morte da mulher amada. Por isso, diz, já não pode mais acreditar n'Ele, nem em nada do que a história sagrada conta sobre os seus sofrimentos, pois, se tivesse amado ou sofrido, decerto que teria tido piedade dele. A composição faz parte de um ciclo, que inclui mais três outras cantigas, que Pero Garcia compôs sobre este tema, duas delas relativamente próximas do registo da cantiga de amor, mas uma outra já próxima deste registo satírico ou blasfemo.

Embora a motivação blasfema possa ser, como as quatro cantigas de Buralês indicam, o seu afastamento da mulher amada que lhe fora assim surrupiada, acredita ele, por intervenção divina, e Lapa (1929, p. 99), assim o redime, dizendo que, “o trovador esquece por vezes a mesura e queixa-se da violência do castigo, atribuindo até a Deus o propósito deliberado de lhe fazer mal”. É de se admirar que tal tema pudesse ser composto e cantado pelos salões medievais, onde comungavam da mesma arte poética e da mesma crença cristã, nobres, clérigos e serviçais, sem que isso incorresse, em uma apologia à transgressão.

Essa transgressão, reside nas cantigas de escárnio e de maldizer que falam mal de Deus. E essa espécie de ataque achincalhante também à clerezia perpassa a Idade Média e aflora concomitantemente ao poder e desregramento de membros da Igreja, portanto, há de se convir que, tanto as práticas de inversão religiosa, quanto as composições poéticas que as criticam, subsistiram ao tempo e encontraram, no Brasil colônia, um terreno fértil para que se desenvolvessem em formas, mas, mantendo a sua essência. Isso pode ser atestado pela *lira maldizente* do Boca do Inferno, Gregório de Matos (2010, p. 126-127), poeta que viveu no Brasil do século XVII, considerado um dos expoentes do Barroco brasileiro,

⁵⁷ Nunca Deus quis a nenhuma coisa grande bem / nem de coitado nunca teve pena / embora digam que como coitado ele viveu / pois se conhecesse a dor, teria pena de mim / que me faz viver como coitado / a meu pesar, pois me tirou / quanto bem no mundo eu esperava. / mas enquanto eu vivo for / não acreditarei que o Judas o vendeu / nem que por nós na cruz morreu / nem que filho é de Santa Maria / e outra coisa vos quero dizer: / que foi coitado não quero crer / que de coitado não havia de se condoer / ainda dele direi outra coisa / pois quanto bem havia me tirou / e tudo quanto ele entendeu / que me daria grande pesar nesse mundo / tudo isso me fez sofrer / e se ele aqui vivesse / e a ele pudesse mal fazer / por boa fé, de bom grado lhe faria! / mas por meus pecados não tenho poder / nem outra guerra posso lhe fazer / pois mais vil sou eu que nele confia.

⁵⁸ Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=209&tr=4&pv=sim> Acesso: 20/09/2020.

Que vai pela clerezia?.....Simonia
 E pelos membros da Igreja?.....Inveja
 Cuidei, que mais se lhe punha?.....Unha.

Sazonada caramunha!
 enfim que na Santa Sé
 o que se pratica,
 é Simonia, Inveja, Unha.

E nos frades há manqueiras?.....Freiras
 Em que ocupam os serões?.....Sermões
 Não se ocupam em disputas?.....Putas.

Com palavras dissolutas
 me concluí na verdade,
 que as lidas todas de um Frade
 são Freiras, Sermões, e Putas.

Segundo Spina (1995, p. 33), “o realismo pornográfico de Gregório é um descendente direto da sátira escatológica do *Cancioneiro da Vaticana*”. Os ataques poéticos que Gregório profere beiram à heresia que, somada à crítica à sociedade que comandava a Bahia, promovem uma punição exemplar para época, ou seja, ele é degredado. No entanto, o alicerce da sátira, seja ao comportamento do clero, seja com o comportamento social, já estava bem calçado e lançou sementes longe do espaço baiano em que viveu Gregório.

Por outro lado, as bases da poesia moderna europeia, foram também alicerçadas pela difusão da poesia de caráter lírico, pois, conforme Spina (1972, p. 24),

Tal civilidade [...] rapidamente se difundiu pela e se afirmou em toda a Europa romana e anglo-germânica. A poesia épica, narrativa, disseminou suas personagens, tornando-as eternas, no patrimônio literário da Europa, passando pela narrativa médio-alemã e franco-vêneta, alcançando os poemas renascentistas de Mateo Boiardo, de Ariostos, de Tasso, descendo ainda pela tragédia shakespeariana. A poesia lírica [...] lançou uma mensagem perene para as literaturas da moderna Europa, descobrindo o Amor, espiritualizando-o e fazendo dele o fulcro de sua inspiração.

Esse modelo de inspiração poética permanece aceso na Europa e, por conseguinte, é vivo também nas plagas brasileiras da América do Sul, em que, poetas e cantadores, primeiramente do litoral e depois, seguindo a expansão ao oeste, para povoar

o sertão, mantiveram em prática a arte do amor, da galhofa, o *equivocatio*⁵⁹, a música e o texto, para redimensionar o parâmetro do amor na literatura e para satirizar e criticar as práticas sociais no interior do Brasil.

⁵⁹ De acordo com Dias (2008, online), hequivocatium ou equivocatio são “as possibilidades semânticas da palavra / do discurso que podem ser entendidos como simultaneamente verdadeiros e enganadores”. Disponível em: <http://journals.openedition.org/e-spania/18640>. Acesso em 22/10/2020.

CAPÍTULO 2

A POESIA TROVADORESCA E O ENCONTRO DOS TEMPOS LITERÁRIOS: DO SÉCULO XII AO SÉCULO XX

Já foi abordado nesta tese o contexto histórico e formador de Portugal, assim como as origens da poesia trovadoresca, sua chegada e ascendência na Península Ibérica. Outrossim, o circuito de sua entrada em território brasileiro, com a chegada dos primeiros nautas e dos colonos que aqui se assentaram. É pertinente, portanto, observar como essa literatura trazida da Europa se desenvolveu no Brasil e como, por vezes associada a elementos culturais dos nativos e dos escravizados, persistiu residualmente em formas e temas no decorrer dos tempos literários nacionais.

Williams (1979, p. 124-129), assim, conceitua o que vem a ser residual,

Por “residual” quero dizer alguma coisa diferente do “arcaico”, embora na prática seja difícil distingui-los. Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de “arcaico” aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, a ser “revivido” de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo “residual” é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está vivo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento ativo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior.

É oportuno, pois, perceber que certas marcas e características de literaturas do passado permanecem ativamente na produção literária subsequente, sobretudo, quando essa não se vincula a uma literatura de feitio aristocrático ou elitista, mas, quase que por via de regra é associada ao escritor de baixa estratificação social, cuja literatura é calcada na memória e em aspectos da oralidade. Essa literatura flui de maneira marginal e paralela àquela, cujos autores por vezes antagonizam características das escolas literárias antecessoras em uma atitude distinta do autor da literatura popular que geralmente as mantêm, em conformidade com o espaço e contexto em que se insere.

Então, é crível que, sujeita ao espaço e ao tempo do poeta, a identidade individual é um reflexo de uma ampla identidade sociocultural e cabe, muitas vezes, ao poeta, uma

vez que se assenta em uma determinada comunidade, denunciar e combater, por meio de seus versos as mazelas daquele espaço. E, sobretudo, ser porta-voz dos oprimidos e desprivilegiados, pois consoante Xanthes (1916, p. 29), “a palavra é a mais eficaz das armas, nas mãos dos que não desconhecem a virtude da sua influência. Ela pode tornar-se, ao mesmo tempo, um instrumento de defesa ou uma terrível arma de combate” e também de resistência. Ou como afirma Bosi (1996, p. 14), “O homem de ação, o educador ou o político que interfere diretamente na trama social, julgando-a e, não raro, pelejando para alterá-la, só o faz enquanto é movido por valores. Estes, por seu turno, repelem e combatem os antivalores respectivos”. Portanto, o poeta como ser social, inserido em um contexto de contrastes ideológicos, põe-se, ora como um mantenedor do *status quo* ora como alguém que o critica. Esse tipo de postura é defendido por autores como Candido (2000), Sartre (2004) e Said (2005), e pode ser observado na obra literária, *O poeta nato*, uma vez que esta se utiliza da sátira como resistência aos valores assumidos pela sociedade contemporânea a ela e do riso como forma de combate às mazelas sociais que se impõe. Um exemplo disso, é o poema “Moda da carestia”, em que o poeta aborda a alta do preço dos bens de consumo e critica os que lucram com essa situação, presente em Mariano (1978, p. 125-126),

De certo tempo para cá
 As coisas tão muito séria
 Tudo tem encarecido
 A gente só vê miséria.
 As medidas do governo
 Acho que de nada altera
 Se for indo deste jeito
 A pobreza desespera.
 [...]
 Se a gente vai à cidade
 Pra comprar mercadoria
 Precisa levar dinheiro
 Pra aguentar a carestia.
 Eu conheço alguns coitados
 Que trabalham noite e dia
 Quando é no fim do ano
 Não dá conta da família.
 [...]
 Enquanto aumentar salário
 As coisas não vão baixar
 Só serve pra funcionário
 E pra classe militar.
 O pobre do operário
 Morrendo de trabalhar
 Comprando de tudo caro

Pra família sustentar.

Podemos, então, constatar que, segundo Nascimento (2015, p. 61), “a partir da identificação desse modo poético de temática política, originário da Idade Média, podemos dizer que a voz dos inconformados políticos seja um resíduo que se mantém em diferentes épocas das Literaturas de Língua Portuguesa”. Isto é, o espólio do homem pelo homem é algo inerente a todas as épocas históricas, encontrando, pois, representação na literatura, seja no Trovadorismo, seja na literatura popular goiana do século XX.

Em contraposição à sátira, é pertinente observar também aqui, a questão do *fin'amor*, que pode ser entendido, conforme Mendes (2013, p. 49), como,

Um amor puro, perfeito, delicado, cujo desenrolar envolvia o frenesi provocado pelo erotismo e pelo controle do desejo, uma vez que cantava o amor ora inacessível, que não espera recompensa, apenas se submete totalmente à amada, com o compromisso de honrá-la e servi-la com fidelidade e discrição, ora carnal e adúltero. O *fin'amor* será o modo próprio de amar, ou de se comportar perante o ser amado, da cortesia.

E que está na vanguarda da construção poética da literatura ocidental. Essa temática é, de certo modo, o centro das ações narradas, como exemplificada nas produções poéticas formalmente denominadas de paralelísticas de Martin Codax⁶⁰, provável jogral galego, cuja produção situa-se na última metade do século XIII. Como nesta *cantiga de amigo* paralelística com ar nostálgico, do poeta mencionado acima,

Ai Deus, se sab'ora meu amigo⁶¹
com'eu senheira estou em Vigo!
E vou namorada...

Ai Deus, se sab'ora meu amado
com'eu em Vigo senheira manho!
E vou namorada...

Com'eu senheira estou em Vigo
e nulhas gardas nom hei comigo!
E vou namorada...

⁶⁰ Uma curiosidade sobre Martim Codax é que ele é um dos dois autores dos quais restou notações musicais de algumas de suas cantigas, registradas no *Pergaminho Vindel*. O outro é D. Dinis, com o *Pergaminho Sharrer*.

⁶¹ Ai, Deus, se sabe agora meu amigo/Como eu estou sozinha em Vigo/E vou namorada/Ai, Deus, se sabe agora meu amado/como eu em Vigo sozinha pernoitarei/E vou namorada/Como estou sozinha/E ninguém me guarda/E vou namorada/Como eu em Vigo sozinha pernoitarei/E nenhuma vigia comigo trago/E vou namorada/E ninguém me guarda/Exceto meus olhos que choram comigo/E vou namorada/ E nenhuma vigia comigo trago/Exceto meus olhos que choram ambos/E vou namorada.

Com'eu senheira em Vigo manho
 e nulhas gardas migo nom trago!
 E vou namorada...

E nulhas gardas nom hei comigo,
 ergas meus olhos que choram migo!
 E vou namorada...

E nulhas gardas migo nom trago,
 ergas meus olhos que choram ambos!
 E vou namorada...

Nesse exemplo, o sujeito poético feminino se põe a clamar pela chegada do ente amado e indica que essa espera é motivo para seu sofrimento, uma vez que ela está sozinha na praia de Vigo e ninguém a vigia, portanto, uma oportunidade para o encontro do casal. Sua vida, suas realizações estão ligadas à chegada do navegante que há de vir à praia depois da pescaria, ou depois da guerra.

Sendo assim, precisamos demonstrar onde Adolfo Mariano se coloca quando o inserimos nessa frente investigativa. Sua produção se parece com alguma produzida ao longo desses oitocentos anos ou ele ousou investir no novo, no inexplorado? Ao nosso juízo, o poeta e cantador, Adolfo Mariano trouxe para essa passagem de milênio as formas de cantar o amor dos séculos XII, XIII e XIV. Desse modo, ele é um autor que estende o Trovadorismo na contemporaneidade, integrando, pois, a memória literária e musical a sua percepção rural; sendo que este espaço rural, consoante Candido (1964, p. 21),

Exprime sobretudo localização, enquanto pretende exprimir um tipo social e cultural, indicando o que é, no Brasil, o universo das culturas tradicionais do homem do campo; as que resultaram do ajustamento do colonizador português ao Novo Mundo, seja por transferência e modificação nos traços da cultura original, seja em virtude do contato com o aborígine.

Dessa maneira, a cultura assentada na ruralidade, muitas vezes idealizada, encontra ressonância na sensibilidade do homem do campo no trato das questões amorosas. No universo do Trovadorismo medieval, o teor geral na *cantiga de amor* condiz com o idealismo, a submissão e a reverência entre aquela que é objeto do amor e aquele que luta pelo reconhecimento do sentimento que por ela, ele nutre. A aura de espiritualidade que caracteriza as relações durante o período medieval contamina a atmosfera amorosa que perpassa a *cantiga de amor*. Mas a despeito dessa aura, o apelo erótico não se esgota, porque o homem encontra uma forma de espiritualizar seus

sentimentos elevando-os à categoria do eterno, daqueles elementos que encontram sobrevivência num mundo que não se esgota na existência terrena. Atentemos para esses aspectos no seguinte trecho de D. Dinis ⁶² que, serve a seu propósito neste estudo, que é o de exemplificar com uma *cantiga de amor* as questões postas acima. Eis a cantiga⁶³, composta no século XIII:

Em gram coita, senhor,
Que peor que mort' é,
Vivo, per boa fé,
E polo voss' amor
Esta coita sofr' eu
Por vos, senhor, que eu

Vi polo meu gran mal,
E melhor mi será
De morrer por vós já
E, pois meu Deus non val,
Esta coita sofr' eu
Por vós, senhor, que eu

Polo meu gran mal vi,
E mais vi vai morrer
Ca tal coita sofrer,
Pois por meu mal assi
Esta coita sofr' eu
Por vós, senhor que eu

Vi por gran mal de mi,
Pois tan coitad' and' eu⁶⁴

A partir de então, assistimos a toda uma produção literária que tem, como já mencionado, o amor como aspecto motivador da ação narrada. Sendo assim, é possível traçar um itinerário da literatura produzida em Portugal a partir do século XII e que migrou para o Brasil do século XVI até o século XX, identificando os vestígios deixados pelo Trovadorismo durante essa trajetória. Da literatura quinhentista do padre José de Anchieta à modernista Cecília Meireles e permeando a obra barroca de Gregório de Matos; do arcadista Domingos Caldas Barbosa; do romântico, Gonçalves Dias, a sátira e a

⁶² Biografia disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=25&pv=sim>

⁶³ Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=510&pv=sim>

⁶⁴ Em grande sofrimento, senhora,/Que pior que morte é,/Vivo, por boa fé,/E pelo vosso amor/Esta desdita sofró eu/Por vos, senhora, que eu/Vi pelo meu grande mal,/E melhor me será/De morrer por vós já/E, pois meu Deus não vale,/Esta dor sofró eu/Por vós, senhora, que eu/Por meu grande mal vi,/E mais vi vai morrer/Aqui tal coita sofrer,/Pois por meu mal assim/Esta coita sofró eu/Por vós, senhora que eu/Vi por grande mal de mim,/Pois tão coitado ando eu./

lírca dos trovadores e jograis galego-portugueses mantiveram-se ativas no decurso processual do labor literário brasileiro.

Conforme Portella (2005, p. 12), “Anchieta deve ser entendido como uma manifestação de cultura medieval no Brasil. E medieval não somente pelo seu comportamento”, mas, sobretudo, pela sua construção poética que oscilava entre o sagrado e o profano, sendo, então, um poeta que, de acordo com Portella (2005, p. 11), “caracterizou-se particularmente pela transição”, no entanto, é o próprio Portella (2005, p. 13) quem afirma que, “no caso particular de Anchieta, a sua própria condição de jesuíta fazia-o, pelo menos, um homem pouco apegado ao Renascimento *puro*”. Todavia, essa transição é presente no momento histórico em que viveu, abriu as alas para o Renascimento clássico emergente, de modo a sobrepujar as formas literárias medievais, não a ponto de com elas desaparecer, porém, relegando-as às camadas populares, cuja mentalidade muda com mais vagar reforçando o uso da memória⁶⁵.

Aliás, é justamente por sua *crença* na memória que Anchieta elabora um projeto poético que visava não somente a um fazer artístico, mas um meio didático de evangelizar o gentio, calcado na memorização. Com esse intento construiu uma poesia de formas modestas, dotada de apuro musical, que rompeu as fronteiras idiomáticas entre os dois povos⁶⁶ e fez com que o indígena nativo assimilasse, através da memória ou da simples memorização, a cultura do português recém chegado, propiciando, assim, uma interação e uma integração de culturas. Esse tipo de poesia pode ser exemplificado com o texto “A Santa Inês”, presente em Portella (2005, p. 14),

I	Cordeirinha santa,
	de Iesu querida,
Cordeirinha linda,	vossa santa vinda
como folga o povo	o diabo espanta.
porque vossa vinda	
lhe dá lume novo!	Vossa formosura
	honra é do povo,

⁶⁵ Le Goff (1990), ao tratar da memória discorre que a individualidade está sujeita ao coletivo, sendo assim, a memória é organizada e compartimentada socialmente servindo de parâmetro entre elementos do passado e do presente.

⁶⁶ Alfredo Bosi aborda essa questão na obra *Dialética da colonização* (1992). Disponível em: <https://www.afoiceemartelo.com.br/posfsa/Autores/Bosi,%20Alfredo/Dialetica%20Da%20Colonizacao.pdf> Acesso em 18/01/2022.

porque vossa vinda
lhe dá lume novo.

Vinde mui depressa
ajudar o povo,
pois com vossa vinda
lhe dais lume novo.

Vós sois, cordeirinha,
de Iesu formoso,
mas o vosso esposo
já vos fez rainha.

Também padeirinha
sois de nosso povo,
pois, com vossa vinda,
lhe dais lume novo.

II

Morro porque vejo
que este nosso povo
não anda faminto
deste trigo novo.

Santa padeirinha,
morta com cutelo,
sem nenhum farelo
é vossa farinha.

Ela é mezinha
com que sara o povo,

que, com vossa vinda,
terá trigo novo.

Deste vos fartastes,
deste dais ao povo,
porque deixe o velho
pelo trigo novo.

Não se vende em praça
este pão de vida,
porque é comida
que se dá de graça.

Ó preciosa massa!
Ó que pão tão novo
que, com vossa vinda,
quer Deus dar ao povo!

Homem sem miolo,
qualquer deste povo,
que não é faminto
deste pão tão novo!

III

CANTAM:

Entrai ad altare Dei
virgem mártir mui formosa,
pois que sois tão digna esposa
de Iesu, que é sumo rei.

Nessa cantiga, redigida à moda da *medida velha*⁶⁷ e dedicada à Santa Inês, o poeta adota um caráter devocional típico das cantigas de amor e das cantigas de loor. Assim, embora a cortesia seja direcionada a uma santa da Igreja Católica, a “virgem mártir mui formosa” ocupa o espaço da nobre dama que tem suas qualidades cantadas no alaúde do trovador. Isso se confirma e se reforça com outra característica da cantiga de amor, no uso do *senhal*, recurso utilizado, também, por Afonso X, nas *Cantigas de Santa Maria*⁶⁸. Então, adotando os simbólicos senhais, *Cordeirinha*, *Padeirinha* e até mesmo *rainha*, Anchieta confere a esta, dessa maneira, uma posição nobiliárquica de suserana de alta categoria social, a quem o poeta deve o seu louvor. No entanto, essa *rainha* tem como qualidade a benevolência social. Preocupada com a situação do *povo*, provê-lhe, conforme Bosi (2006, p. 21), “as necessidades materiais, como a nutrição, o calor e o medicamento”. Portanto, o poeta traduz nesse poema, as urgências do homem comum do medievo, alheio ao Renascimento intelectual que emergiu a partir da Itália em finais do século XIII e tardiamente em Portugal em meados do século XV.

Essa posição de nobreza referente ao lugar ocupado, acontece porque o poeta invoca a ideia de matrimônio entre a santa e “Iesu, que é sumo rei”. Há, aí nesse conúbio, portanto, a presença de um certo platonismo típico dos jograis e trovadores, uma vez que o amor é idealizado e nunca pleno de concretude. Anchieta, portanto, produz uma poesia simples, entretanto, consoante Portella (2005, p. 15), sua “lírica é rica e múltipla através de seus diversos sentimentos: de amor, de admiração (para com Deus), de dor (para com o mundo), de denúncia (para com o homem)”. Porém, de acordo com Portella (2005, p.17), uma poesia “medieval também pela sua forma poética, seus ritmos, sua métrica. A sua própria linguagem apresenta, por vezes, traços nitidamente medievalizantes”, como pode ser observado no verso “Entrai ad altare Dei”, em que o poeta propõe um jogo de palavras no intuito hibridizante de uma junção entre o latim, língua canônica e o seu descendente, o português, língua usual e corrente. Logo, pode-se reafirmar que Anchieta promove a continuidade da Idade Média, que atravessa o Renascimento para emitir laivos no Barroco brasileiro.

⁶⁷ De acordo com Bosi (2006, p. 29), “na literatura, a medida velha, o teatro vicentino com sua descendência espanhola, a novela de cavalaria, a crônica de viagens, a prosa ascética e devota ilustram a permanência das formas medievais”.

⁶⁸ Nas *Cantigas de Santa Maria*, conjunto de canções dedicadas à Nossa Senhora e atribuídas ao rei castelhano, D. Afonso X, os senhais, *rosas das rosas/fror das frores, dona das donas/ senhor das sennores*, são utilizados. (GOUVÊA; OLIVEIRA, 2020)

No Brasil, o Barroco desponta, didaticamente, no início do século XVII, com a publicação da obra *Prosopopeia*, de Bento Teixeira, editada em Lisboa, em 1601. Embora Bosi (2006, p. 34), afirme que “no Brasil houve ecos do Barroco europeu durante os séculos XVII e XVIII”, foi, sobretudo, com o padre Antônio Vieira e Gregório de Matos, que o Barroco erigiu-se na Bahia e delimitou seus contornos no horizonte da arte literária brasileira. Arte esta que, engendrada no panteão histórico das transformações e agitações ideológicas e culturais da centúria XVII, entendeu que as projeções do Renascimento não se sustentavam mediante as angústias e aflições do homem setecentista.

O padre Antônio Vieira inscreve-se nas letras tanto da literatura brasileira quanto na literatura portuguesa. Sua origem humilde na cidade de Lisboa, em 1608, sendo ele filho de um soldado da cavalaria e uma padeira, como atesta Vainfas (2011, p. 19), levou-o, com a família, para terras brasileiras. Ora, já afirmamos na página 50 desta tese, que a Idade Média persistiu junto à baixa estratificação social, portanto, Vieira e a família traziam consigo as práticas e a mentalidade inerentes ao medievo. Ou seja, de acordo com Guimarães (2012, p. 30), “Vieira é um homem medieval, porque o medievo o sobreviveu em várias maneiras”. Por isso, sua natividade portuguesa e a sua vida eclesiástica na colônia, o coloca entremeio ao novo e ao velho mundo, logo, uma ponte a ligar a Idade Média portuguesa ao Brasil.

Como se pode observar no trecho do Sermão da bula da Santa Cruzada, presente em Vieira (2008, p. 253), “tomai a Bula da Santa Cruzada, e sem sair de Lisboa fostes a Compostela, fostes a Roma, fostes a Jerusalém porque as graças que lá haveis de ir buscar aqui se vos concedem, não diversas, nem menores, senão às mesmas”. No fragmento em questão, o eloquente Vieira faz, pois, uma alusão aos procedimentos bélicos impingidos aos mouros à guisa de guerra santa na Península Ibérica, em particular Lisboa, do mesmo modo em que destaca as principais cidades sacras da Europa medieval.

O outro expoente do Barroco nacional é Gregório de Matos. Sobre este, Oliveira, Silva, Leite (2019, p. 3), afirmam que é um “poeta que soube retratar a sociedade, os costumes e as situações da vida colonial brasileira através dos versos satíricos, cheios de ironia, com um maravilhoso jogo de rimas, de palavras e imagens”. E como visto no capítulo 1, **Do contexto histórico de Portugal e da representação nas cantigas medievais galego-portuguesas**, inserimos Gregório de Matos no panteão da tradição satírica seguindo o exemplo da poesia trovadoresca de escárnio e de maldizer. No entanto, Spina (1995, p. 48), afirma que Gregório de Matos “militou por todos os setores da poesia: na sátira, na lírica profana e religiosa, na encomiástica, explorando também todas as

formas versificação”. Portanto, além de hábil versificador e crítico social, o poeta baiano também desfiou uma lírica impregnada de questões amorosas, morais e laudatórias bem ao gosto dos jograis e trovadores do medievo ibérico.

Na lírica profana, podem-se vislumbrar características da literatura do Trovadorismo medieval, como no soneto “Terceira impaciência dos desfavores de sua senhora”, presente em Matos (2010, p. 254),

Dama cruel, quem quer que vós sejais,
Que não quero, nem posso descobrir-vos,
Dai-me agora licença de arguir-vos,
Pois para amar-vos tanto me negais.

Por que razão de ingrata vos prezais,
Não pagando-me o zelo de servir-vos?
Sem dúvida deveis de persuadir-vos
Que a ingratidão a formosenta mais.

Não há cousa mais feia na verdade;
Se a ingratidão aos nobres envilece,
Que beleza fará uma fealdade?

Depois que sois ingrata, me parece
Torpeza hoje, o que ontem foi beldade
E flor a ingratidão, que em flor fenece.

Neste poema, o tema da *dama sem compaixão*, tão caro aos trovadores provençais e galego-portugueses, é retomado. A senhora, nomeada apenas pelo senhal, “dama cruel”, por quem o eu-lírico clama e declara seu amor é indiferente e mesmo sádica, por negar-lhe o que espera ser correspondido. Sendo assim, a expectativa seria a de levar o leitor a crer que essa indiferença por parte da dama faria o eu-lírico dela se distanciar, no entanto, o que ocorre é a intensificação da beleza feminina por meio desse descaso, uma vez que a “ingratidão a formosenta mais”. Esse sofrimento pode ser identificado ao serviço cortês e à *coita*, como nos versos, “Não pagando-me o zelo de servir-vos? E pois para amar-vos tanto me negais”. Certo de que o eu-lírico deseja servir à dama louvada e a impossibilidade de concretizar essa experiência o leva a padecer de amor.

Logo, deve-se concluir que o Barroco manteve características inerentes às trovas medievais. Seja na sátira, seja na lírica e ainda na encomiástica, os temas, as formas suaves e musicais (presença de canções e versos pentassilábicos e heptassilábicos⁶⁹) e os motivos que moviam as cantigas de amor, de amigo e as de escárnio e de maldizer do

⁶⁹ Sobre o processo de versificação em Gregório de Matos, ver: CHOCIAY, Rogério. *Os metros do Boca: Teoria do verso em Gregório de Matos*. São Paulo: UNESP, 1993.

medievo ibérico persistiram no decorrer do século XVII nos escritos de Antônio Vieira e Gregório de Matos, alcançando o alvorecer do século XVIII, na literatura árcade que despontava no universo das letras.

Diferentemente do Barroco, cuja influência direta era medieval, o Arcadismo, por ser um movimento literário de descendência renascentista e clássico, não explicita características do medievo, por isso desperta o interesse da pesquisa cuja proposta é a de verificar a presença de elementos do Trovadorismo da Idade Média na poesia de Adolfo Mariano, mas também nos escritos de alguns autores brasileiros no transcorrer dos séculos. No entanto, cabe pontuar que outras pesquisas como a de Ghirardi (1993) e a de Soares (2015) também se interessaram por analisar essa persistência em escritores situados literária e cronologicamente nos anos de atividade mais intensa do Arcadismo.

Sabe-se que Gregório de Matos, segundo Silva (2005, p. 124) era “tocador de violão, cantador de modinhas” e, desse modo, consoante Oliveira, Silva e Leite (2019, p. 12), “também é considerado antecedente do cancionero brasileiro, pois fazia *versos à lira*, apoiando-se em violas de arame para compor solfas e lundus”. Por isso, esta tese dedicou um capítulo, à parte dessa análise de autores e movimentos literários posteriores ao Trovadorismo, intitulado **Relações de continuidade literária: uma análise comparativa do Trovadorismo e da poesia árcade de Domingos Caldas Barbosa**, com o intuito de verificar como aquele movimento persiste nessa poesia e para averiguar outro ponto de contato com o cancionero lítero-musical do medievo ibérico, uma vez que, assim como o bardo do Barroco, Domingos Caldas Barbosa, um trovador do Arcadismo brasileiro, revelou-se um diligente poeta e um hábil compositor e tocador de cantigas, de modinhas e lundus.

Por tratar do Arcadismo brasileiro em Domingos Caldas Barbosa em um outro capítulo, cujo os motivos já foram explicitados, é que saltaremos algumas décadas, desde os finais do século XVIII e assentando em meados do século XIX, em que vemos o nascimento do Romantismo no Brasil e a valorização dos preceitos medievais da centúria XII se concretizarem na poesia e na prosa produzida naquele período aqui e em outras partes do globo. Consoante Coulanges (1961, p. 30), “felizmente o passado nunca morre por completo para o homem. O homem pode esquecê-lo, mas continua sempre a guardá-lo em seu íntimo, pois o seu estado em determinada época é produto e resumo de todas as épocas anteriores.” Portanto, a literatura e a história, podem ser construídas pelo acúmulo de sedimento residual, sendo este, consoante Pontes (2014, p. 113), “de natureza cultural, é matéria dotada de vigor, aproveitável a qualquer momento pela força criativa,

em razão da faculdade que lhe é inerente, de vir a ser nova obra”, isto é, proveniente de outros tempos, o que é residual na literatura e na história, tem por objetivo frutificar o elemento da novidade.

Desse modo, o Romantismo traz para a literatura do século XIX o material que, conforme Martins (2003, p. 304), “possibilitado pela tradição oral que guardamos em nossa literatura sob a forma de sedimentos mentais, herança de jograis, trovadores, segréis, contadores e cantadores medievais ibéricos”, fornece elementos e características que se tornaram usuais dos poetas brasileiros, como a *coita*, por exemplo. No fragmento do poema “O trovador”, de Gonçalves Dias (1959, p.136-137), reproduzido abaixo, podemos ver o que estamos afirmando; isto é, além do explícito título, a presença de aspectos referentes à beligerância cavaleiresca e ao sofrimento por amor.

Não queiras amar, não; pois que a'sperança
 Se arroja além do amor por largo espaço.
 Tens, brilhando ao sol, a forte lança,
 Tens longa espada cintilante d'aço.
 Tens a fina armadura de Milão,
 Tens luzente e brilhante capacete,
 Tens adaga e punhal e bracelete
 E, qual lúcido espelho, o morrião.
 Tens fogo corcel todo arreiado,
 Que mais veloz que os ventos sorve a terra;
 Tens duelos, tens justas, tens torneios,
 Que os fracos corações de medo cerro;
 tens pajens, tens valetes e escudeiros
 E a marcha afoita, apercebida em guerra
 Do luzido esquadrão de mil guerreiros.
 Oh! não queiras amar! — Como entre a neve
 O gigante vulcão borbulha e ferve
 E sulfúrea chama pelos ares lança,
 Que após o seu cair torna-se fria;
 Assim tu acharás petrificada,
 Bem como a lava ardente do vulcão,
 A lava que teu peito consumia
 No peito da mulher — ou cinza ou nada —
 Não frio, mas gelado o coração!

O Trovadorismo tem lugar nesta pesquisa, pois estamos comparando momentos históricos no âmbito da literatura, porque, segundo Pontes (1999b, p. 1),

Todos sabemos que a transmissão dos padrões culturais se dá através do contato entre os povos no processo civilizatório. Assim, pois, com os primeiros portugueses aqui chegados com a missão de firmar o domínio do império luso nos trópicos americanos, não vieram em seus malotes volumes d'Os Lusíadas nem das Rimas de Luís de

Camões, publicados em edições princeps apenas, respectivamente, em 1572 e 1595. Na bagagem dos nautas, degredados, colonos, soldados e nobres aportados em nosso litoral, entretanto, se não vieram exemplares impressos de romances populares da Península Ibérica nem os provenientes da Inglaterra, Alemanha e França, pelo menos aqueles homens trouxeram gravados na memória os que divulgaram pela reprodução oral das narrativas em verso. Assim, desde cedo, e à míngua de uma Idade Média que nos faltou, recebemos um repositório de composições mais do que representativo da Literatura oral de extração geográfica e histórica cujas raízes estão postas na Europa ibérica do final da Idade Média, justamente quando ganhavam definição as línguas românicas.

Portanto, esse repositório literário proveniente da Europa do século XV, deixou resíduos na literatura brasileira, sendo que um deles é constituído pela inserção da *coita* e os outros que, pela sua transformação e organização, foram relevantes por moldar e para fundamentar um homem carente de satisfação no aspecto do sentimento e de suas emoções. Aspectos como a questão de vivências tipicamente humanas antagônicas àquela sensibilidade que movia personagens e ações na épica dos primeiros dias; isto é, da Antiguidade Clássica.

O Trovadorismo é um fruto literário das questões postas em movimento pelas três categorias sociais, os *oratores*, os *belatores*, e os *laboratores*⁷⁰, conforme Duby (1982). Havia, então, naquele período histórico, uma efervescência suscitada pelas guerras e pelas questões religiosas, o que causou um fluxo considerável de humanos em deslocamento, originando, dessa forma, um movimento imigratório em relação à cultura peninsular. É interessante, pois, observar a relação existente entre a imigração e as origens do Trovadorismo na Península Ibérica.

Para explicar, então, essa relação, podemos inferir dois aspectos primordiais sobre a chegada da poesia trovadoresca na região ibérica. Embora essa informação já tenha ocorrido nesta tese, vale lembrar que o primeiro aspecto reside no fato de que, ao noroeste da península, situa-se a cidade galega de Santiago de Compostela, local em que, segundo a fé cristã, estão enterrados os ossos do apóstolo São Tiago. Durante a Idade Média, era, à exceção de Roma e Jerusalém, o maior centro de peregrinação da Europa. Consoante isso, deslocavam-se para esse centro urbano, maciças hordas de peregrinos oriundas de todo o continente que, em sua lenta jornada, estabeleciam contato com o Trovadorismo em *Langue d'oc* ou *Langue d'oïl*, ou seja, atravessavam a região em que hoje se situa a

⁷⁰ Mantivemos o original tal qual em Duby, que classifica as categorias hierárquicas medievais em homens que oram, que lutam e que trabalham, ou seja, o clero, a nobreza e a plebe.

França, ao Sul ou ao Norte, onde se falavam os respectivos *romances*. Dessa forma, levavam consigo a cultura local e ainda, se faziam acompanhar de jograis e trovadores, que muitas vezes, encerravam sua itinerância na sagrada cidade da Galiza.

Outro ponto que pode ser lembrado é a Cruzada. Sabe-se que as cruzadas foram um movimento cristão para expulsar os mouros e reaver o domínio sobre a terra santa de Jerusalém. No entanto, aqui podemos levantar dois pontos das cruzadas. O primeiro, trata dessa particularidade retro mencionada da imigração, todavia, o combate aos mouros que haviam se instalado na Península Ibérica, também pode ser considerado uma cruzada que atraía e agregava cavaleiros provenientes de diversos lugares da Europa. Esses, muitas vezes, vilões ou da aristocracia, praticavam a arte de trovar.

O segundo reside no fato de que esse levante cristão também foi utilizado como subterfúgio de combate e controle dos grupos considerados hereges pela Igreja Católica. E destes, podemos citar os cátaros ou albigenses, em cujo meio, muitos jograis e trovadores coexistiam, conforme Barros (2007, p. 97),

Parece procedente vincular o idealismo cortês a um diálogo com essa espiritualização albigense, já que a maioria dos trovadores provençais vivia no meio cátaro. A poesia provençal mantém, de forma similar, uma relação de encantadora ambiguidade para com a heresia cátara: ao mesmo tempo, uma suave tensão entre o desejo amoroso terreno e a espiritualidade cátara e, por outro lado, uma simpática assimilação da mística cátara como inspiração para uma mística profana. Isso não impediu que o amor cortês rapidamente se difundisse para outros meios cortesãos não cátaros, já que o favorecia seu componente associado ao circuito feudo-vassálico. Um componente carregou o outro, a vassalagem amorosa serviu de veículo ao amor idealizado. Quando o trovadorismo provençal entrou em declínio, após a cruzada anticátara, já tinha deixado raízes da Alemanha à Península Ibérica.

Ou seja, o esfacelamento do núcleo cátaro e os fatores já abordados retroativamente, provocaram, portanto, um cisma em que muitos dos poetas cantores pertencentes ao meio albigense, acabaram por se fixar nas terras de Espanha e Portugal onde, encontraram a liberdade para desenvolver o talento literário na arte da composição, seja no aspecto lírico ou satírico. Um exemplo disso, é o caso da relação, segundo Cabo⁷¹ (2012, p. 28), de possível mecenato, entre o poeta provençal, Marcabru e a família Cabrera.

⁷¹ Cabo (2012, p. 30), ressalta ainda o vínculo da família Cabrera “desde os inícios do século XII ao itinerário de peregrinação” do caminho francês de Santiago de Compostela.

Depois de dois séculos de prevalência do modelo trovadoresco, em meados do século XIV, conforme Spina (1997, p. 26), “o homem começara a acordar de seu milenar sonho medievalista. As experiências na arte, a partir daí procuram colocar o homem como centro de suas preocupações culturais”. Isto é, tal afirmação estabelece relação com o interesse da cultura pelo homem, algo que já era notado também no medievo, por meio da presença do amor e do riso na temática dos trovadores.

Enfim, se fôssemos buscar um elemento que, fazendo parte do campo da estética, pudesse funcionar como um liame que liga as distintas vertentes literárias, no campo do lirismo desde o século XII até as formulações estéticas do século XX, esse elemento certamente seria a *coita*, conforme já referenciado nesta tese. Entretanto, não podemos ignorar que aqui e ali a *coita* permaneceu apenas na lembrança e nos textos, como ocorreu, por exemplo, nos períodos clássicos da literatura; ou seja, nos períodos em que a literatura se limitou a representar a realidade nos moldes colocados em movimento por Aristóteles (2015) na mimese e por Chartier (1990), na teoria da representação.

Eis, então, porque escolhemos para demonstrar essas afirmações textos do Trovadorismo ibérico, como o de Martin Codax e o de D. Dinis, outrossim, textos e autores que figuram na composição literária brasileira entre os séculos XVI e XX, como José de Anchieta, Gregório de Matos, Domingos Caldas Barbosa, Gonçalves Dias, e ainda, para fundamentar essa discussão, o poema “O amor em Leonoreta” de Cecília Meireles.

No caso de Cecília Meireles, o sofrimento se repete e a fuga aparece mais uma vez como solução. O eu lírico vislumbra a viagem e nesta a possibilidade de fuga de uma realidade que a insere em um universo de sofrimento. Vejamos o poema de Meireles (2001, p. 687-701):

Pela noite nemorosa,
só por alma te procuro,
ai, Leonoreta!
Leva a seta um rumo claro,
desfechada no ar escuro...
O licorne beija a rosa,
canta a fênix do alto muro:
mas é tal meu desamparo,
Leonoreta, fin'roseta,
que a chamar não me aventuro.

Rondo em sonho a tua porta,
por silêncios esvaída.
Ai, Leonoreta,

sejas viva, sejas morta,
apesar de sofrer tanto,
puro amor é minha vida.
Com três séculos de pranto,
fez-se de sal a espineta
que me acompanhava o canto.

Leonoreta, fin'roseta,
branca sobre toda flor,
ai, Leonoreta,
nos bosques atrás do mundo,
por mais que eu não to prometa,
encontrarás meu amor,
desgraçado mas jucundo,
sem desgosto e sem favor.
Leonoreta, não te meta,
en gran coita a minha dor!

O licorne beija a rosa,
canta a fênix do alto muro...
Ai, Leonoreta,
salamandras e quimeras
vêm saber o que procuro.
Pela noite nemorosa,
tornam-se os picos das eras
vales rasos de violeta...
Não me digas que me esperas!
Não me acenes com o futuro...

Eu sou das sortes severas,
Leonoreta, fin'roseta.
Ai, Leonoreta,
e só do sonho inseguro.

Nesta cantiga de clara inspiração medieval, há uma ênfase única que perpassa todo o poema, ambientado em um espaço onírico com a presença de elementos do fantástico do medievo, como licornes, a fênix, salamandras e quimeras, estabelece elos com o surrealismo inerente à poesia modernista da autora. No poema, o eu-lírico afirma que a personagem encontrará o seu amor, mas ele dela nada espera, nem o amor nem ilusões futuras, somente a coita e o sonho lhe são reais. Cecília Meireles, portanto, retoma uma personagem, *Leonoreta*, cantada primeiramente em versos atribuídos ao trovador João Lobeira⁷², ativo no último quartel do século XIII, na cantiga “Lai de Leonoreta”, presente em Lopes e Ferreira (2011)⁷³, sendo que não é demais repetir que há entre eles uma distância medida temporalmente em oito séculos. Essa distância, porém, não deixa de

⁷² Biografia disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=69&pv=sim>

⁷³ Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=231&tr=4&pv=sim>

indicar a repetição da mesma qualidade temática, assentada na residualidade cultural e literária,

Senhor genta,
 mi tormenta
 voss' amor em guisa tal,
 que tormenta
 que eu senta
 outra nom m' é bem nem mal
 - mais la vossa m' é mortal!
 Leonoreta,
 fin roseta,
 bela sobre toda fror,
 fin roseta,
 nom me meta
 em tal coi[ta] voss' amor!
 Das que vejo
 nom desejo
 outra senhor se vós nom,
 e desejo
 tam sobejo
 mataria um leom
 - senhor do meu coração!
 Leonoreta,
 fin roseta,
 bela sobre toda fror,
 fin roseta,
 nom me meta
 em tal coi[ta] voss' amor!
 Mia ventura
 em loucura
 me meteu de vos amar:
 é loucura
 que me dura,
 que me nom posso en quitar
 - ai fremosfera sem par!
 Leonoreta,
 fin roseta
 bela sobre toda fror,
 fin roseta,
 nom me meta
 em tal coi[ta] voss' amor!

Outro aspecto importante e que cabe aqui analisar é o lamento do eu-lírico pela ausência do amor perdido. Há no poema uma idealização de um amor que se encontra no passado, mas que se presentifica pela sua representação no discurso literário. Uma versão do poema aparece também na célebre composição de 1508, a novela de cavalaria, *Amadis de Gaula* (LAPA, 1970).

Conforme Beltran (1991), esta Leonoreta seria uma referência e uma maneira de homenagear D. Leonor de Guzmán, frequentadora da corte de Afonso XI, de Castela. Essa personagem, em cujo nome acresceu-se o sufixo *eta* em um sentido de diminutivo de afeição. E conforme Mongelli (2000, p. 244.), “se Cecilia Meireles escolheu Leonoreta para *especificar* seu conceito de Amor, é porque bem viu ser difícil falar do tema sem remontar à Idade Média e aos trovadores, que forneceram à posteridade as receitas das quais ninguém, nunca mais, pôde prescindir”, pois a personagem simboliza a dama inacessível a quem devotamente o eu-lírico dedica seu amor, ou seja, um sentimento que sobreviveu ao tempo e às gerações literárias, do século XII ao século XX.

Assim sendo, este capítulo buscou abordar de modo geral os tempos literários, averiguando autores, em cujos escritos, é possível perceber, em meio aos sedimentos de características e aspectos de influências retroativas, elos entre os movimentos literários e o alicerce da literatura medieval, sobretudo, do Trovadorismo ibérico, presente e identificável em todos os momentos da literatura brasileira, em menor ou maior grau. Por isso, outros estudos e pesquisas foram realizados em função dessa investigação, dentre eles podemos citar os trabalhos de Portella (2005), de Oliveira, Silva e Leite (2019) e de Mongelli (2019).

Portanto, mediante os estudos, é perceptível que o período medieval e a produção cultural realizada entre as centúrias XII e XIV e resguardadas nos *Cancioneiros da Ajuda*, da *Vaticana* e da *Biblioteca Nacional*, deixaram marcas indeléveis nas literaturas consequentes. E esse conjunto de cantigas e as suas peculiaridades inerentes persistem ainda na literatura contemporânea, como no imaginário do cordel, por exemplo, no folheto *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás*, do cordelista e cantador, Leandro Gomes de Barros, (2012, p. 05),

Todos eram conhecidos
Pelos Leões da Igreja,
Pois nunca foram à peleja
Que nela fossem vencidos.
Eram por turcos temidos,
Pela Igreja estimados,
Porque, quando estavam armados,
Suas espadas luziam
E os inimigos diziam:
- Esses são endiabrados!

Nesse poema de 101 estrofes, sendo todas compostas em décimas e versos heptassilábicos, o poeta narra as aventuras de Ferrabrás e Oliveiros, este um dos “Doze

Pares de França”, guarda pessoal do rei Carlos Magno (742-814). Por sua vez, outras composições de cordel abordam também a Idade Média dentro da perspectiva do ciclo carolíngio, como por exemplo, *História completa do Cavaleiro Roldão*, de Antônio Eugênio da Silva (1958) e *A morte dos 12 Pares de França*, de Marcos Sampaio (1962). E sobre essa presença de temas ligados à Idade Média na temática cordelista, são significativos os trabalhos de Curran (2003) e Haurélio (2010).

A temática, as formas e a musicalidade do Trovadorismo persistem, outrossim, em canções da música popular brasileira. Para exemplificar, temos a presença do eu-lírico feminino nas composições “Esse cara” (1989)⁷⁴, do músico e poeta, Cazusa, e em “A outra” (2003)⁷⁵, da banda carioca, Los Hermanos. Ainda, é perceptível o sentimento da *coita* em “Tua cantiga” (2017)⁷⁶, de Chico Buarque e Cristóvão Bastos. Logo, há uma ampla gama de possibilidades investigativas que carecem ainda de estudo e análise. No entanto, como já aventado, pautaremos-nos na análise do cancionero de Adolfo Mariano, porém, antes, investigaremos a produção lítero-musical de Domingos Caldas Barbosa.

⁷⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_76j9RPGt-k

⁷⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sgxm6eCt1oA>

⁷⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dk8arhNQta0>

CAPÍTULO 3
RELAÇÕES DE CONTINUIDADE LITERÁRIA: UMA ANÁLISE
COMPARATIVA DO TROVADORISMO E DA POESIA ÁRCADA DE
DOMINGOS CALDAS BARBOSA⁷⁷

Assim como a História, a Literatura, analisada e organizada por meio de uma metodologia tradicional e positivista, é organizada de modo linear e fragmentário. Isto posto, pode-se afirmar que os estudos literários, sobretudo aqueles cuja finalidade é didática não estabelecem uma relação de continuidade no que diz respeito aos sistemas literários, apresentando-os de maneira estanque e antagônicos. Esta assertiva é sustentada por Saraiva e Lopes (2010, p. 13), quando informam que,

Mesmo que uma obra literária esteja inserida no contexto histórico em que foi criada e ainda, apresente transformações evolutivas em relação à literatura predecessora, aquela ostenta, muitas vezes características literárias, linguísticas e sociais de literatura anterior, o que vem de encontro ao modelo didático implementado nos livros didáticos, que ainda utilizam como forma de ensinar sobre literatura e seus movimentos, sobre a história, uma linha do tempo engessada e bastante limítrofe.

Portanto, sabe-se que em literatura e demais formas artísticas de expressão, o produto é o resultado de fatores como o contexto histórico, político, social e cultural do autor. Por isso, far-se-á necessário utilizar a teoria da residualidade cultural e literária que, conforme Leitão (2013, p. 89),

Busca apontar em determinada época certos vestígios de um período anterior. Assim, alguns aspectos de comportamento e cultura vivos, tidos como pertencentes a um dado período, são dados passíveis de serem retomados por uma pessoa ou por um determinado grupo de forma consciente ou inconsciente em outra época. Entretanto, a Residualidade não se propõe apenas a identificar vestígios; de certo, se assim fosse, não teria status de teoria. Ela vai além, pois procura explicar de que forma os modos de agir, de pensar e de sentir de determinado(s) indivíduo(s) foram parar noutras formações culturais e literárias em tempo posterior.

⁷⁷ Presente em: CARNEIRO, Fabianna Simão Bellizzi e CARDOSO, João Batista (Org.). *Abordagem crítica sobre temas conexos à literatura comparada*. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2020. p. 235-247.

Ou seja, a literatura de uma época está vinculada às literaturas passadas e os aspectos existenciais que movem a sensibilidade do autor resultam das condições culturais a que fora exposto.

Sendo assim, é intento deste capítulo verificar, por meio de uma metodologia comparativa e residual, a possível relação entre a produção poética de Domingos Caldas Barbosa, exclusivamente, a constante na obra *Viola de Lerenó*, e a produção poética dos trovadores e jograis do medievo ibérico a fim de encontrar os pontos de contato com a produção poética de Adolfo Mariano. Desse modo, visando a percepção da persistência e a continuidade do Trovadorismo das centúrias XII e XIV em terras d'além mar, já no último meado do século XVIII, anos de atividade cultural do poeta árcade mencionado.

Sobre Domingos Caldas Barbosa, Kiefer (1977, p. 9-10), traça, assim, o seu perfil:

Filho de pai branco e mãe preta. Estudou com os jesuítas. Já no colégio chamava a atenção com suas poesias; sua veia satírica, que não poupava pessoas gradas, acarretou-lhe, como punição, a vida militar e o conseqüente afastamento para a distante Colônia do Sacramento, onde permaneceu até 1762. Voltando ao Rio, deu baixa. Ao redor de 1770 deixou o Brasil, rumo a Portugal, onde passaria a gozar da proteção dos irmãos do vice-rei do Brasil. Com isto teve acesso às altas rodas sociais, as quais impressionava com as suas modinhas e lundus, cantados ao som da viola. As ordens sacras que recebeu lá não modificaram sua atividade de trovador.

Acompanhada da viola de arame, a poesia de *Lerenó Selinuntino*, pseudônimo árcade adotado por Domingos Caldas Barbosa, estabelece uma associação direta com a música, tal qual acontecia no Trovadorismo medieval, afinal, segundo Rennó (2002, p. 52), “os poemas criados pelos trovadores e menestréis eram todos cantados”. Também, a poesia de Lerenó destinava-se ao canto e ao acompanhamento musical. Vinculada à expressão oral dos trovadores, as apresentações do poeta eram espetáculos de música, poesia e *performance*, portanto, dotadas de uma expressiva coletividade. Distante, pois, da recepção que se tem ao ler a poesia apenas no seu aspecto gráfico.

Essa peculiaridade serviu a alguns críticos para julgar Domingos Caldas Barbosa como um poeta menor, estabelecendo, consoante Rennó (2002, p. 53), “os limites entre alta e baixa cultura e confundindo as distinções usualmente feitas entre cultura erudita e cultura popular” e por não vinculá-lo à imagem do trovador medieval e desconsiderar, como um cancionero que é sua coleção de cantigas editadas sob o título de *Viola de Lerenó*. Esta, publicada em dois volumes, teve sua primeira edição em Lisboa, no ano de 1798. O Brasil ainda esperaria o ano de 1813, para ver publicado o primeiro volume das

cantigas do trovador das modinhas⁷⁸ e dos lundus⁷⁹. Aliás, sobre essas duas modalidades de poesia popular, pode-se afirmar que, consoante Tinhorão (1974, p. 47), foram publicadas primeiramente no cancionário de *Lereno*.

Além de Kiefer, que denomina Domingos Caldas Barbosa de trovador, Coutinho (1986, p. 240), alcunha-o de jogral, pois a função exercida por ele era tal e qual a mesma do antecedente medieval, ou seja, a de entreter as “festas da corte lisboeta” e provocar na audiência a emoção e/ou o riso. Ponto, então, de convergência com a tradição trovadoresca medieval, pois, de acordo com Bakhtin (2013, p. 7), “a festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média”. Além, é claro, de espaço de interação social e produção cultural.

Inserida, portanto, nesse espaço festivo, a poesia de Caldas Barbosa permitiu ao poeta alcançar a popularidade em Portugal, uma vez que, afastando-se da linguagem artificial das academias árcades, aproximou-se dos níveis linguísticos e gestuais de caráter populares, misturando poesia e música de modo a carnavaizar a linguagem. Elaborando, como na cultura popular da Idade Média, conforme Bakhtin (2013, p. 9), “formas especiais de vocabulário e gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência”. Portanto, os saraus dos quais o músico-poeta se apresentava compunham-se de uma audiência entretida com a musicalidade dos versos e com o embalo da dança de herança ibero-africana⁸⁰.

Vale, pois, observar, que a Idade Média europeia é um período deveras complexo. A despeito dos estudos realizados, é um período ainda carregado de preconceitos, pois, de acordo com Le Goff (2013, p. 12),

A imagem dominante da Idade Média, elaborada e imposta pelos humanistas e depois pelos filósofos das Luzes, era a de uma idade bárbara e obscurantista, dominada pelos senhores incultos e predadores e por uma Igreja opressiva e que desprezava o verdadeiro saber.

⁷⁸ Sobre a Modinha, Tinhorão (1974, p. 9-10), informa que é “considerada até hoje o primeiro gênero de canção popular brasileira”. Era um tipo de canção apresentada por um solista acompanhado de um violão. A temática das cantigas, geralmente, era de caráter erótico-amorosa.

⁷⁹ Conforme Tinhorão (1974, p. 47), o próprio nome já é polêmico, uma vez que há variações no grafismo da palavra, que pode ser lundu, lundum, landu, londu, londum, loudum. Sabe-se, porém, “é que sob a grafia mais frequente do lundum, existiu desde o fim do século XVIII um tipo de cantiga cuja letra indicava uma inegável procedência afro brasileira”. Mais lascivo que a Modinha, o Lundu-canção trazia em suas letras, de modo implícito ou explicitamente, referências à atividade obscena e sexual. Sendo, portanto, associado pelos detratores, às camadas baixas da sociedade.

⁸⁰ Tinhorão (1974, p. 51), afirma que a referência mais antiga a uma dança de nome Lundu é de 1780 e sua descrição consiste em uma mistura de fandango castelhano e percussão dos batuques africanos.

Convencionou-se, então, pelo senso comum, a referir-se a esse período como a “Idade das Trevas”. No entanto, a representação e as características literárias do medievo, sejam temáticas ou formais, são retomadas pelos românticos que, em consonância com Le Goff (2013, p. 13), “vieram transformar a Idade Média em um período de fé, de exuberância e de desabrochar”, ou seja, muito além, ou ao menos, em contraposição da visão operada pelos renascentistas que, imbuídos pelo ideal de estabelecer uma restauração dos valores da Antiguidade Clássica, trataram pejorativamente a época medieval, sem valorizar os grandes avanços científicos e culturais que aconteceram naquele período. Franco Júnior⁸¹ (2008, p. 77e), por exemplo, afirma que, ao se referir à contemporaneidade, “embora muita gente não se dê conta, nosso próprio cotidiano está impregnado de hábitos, costumes e objetos que vêm de muito mais longe do que se pode imaginar”, quando se trata de Idade Média.

Assim posto, as cantigas de Domingos Caldas Barbosa, embora, alicerçadas e inculcadas de resíduos do medievo ibérico, foram publicadas no século XVIII e estariam na vanguarda das obras editadas no mesmo período, pois em consonância com Coutinho (1986, p. 240), a obra *Viola de Lereño* “se situa na linha de transição entre o Arcadismo e o Pré-Romantismo”, uma vez que o movimento Romântico ascendeu somente no início do século XIX.

Didaticamente, a Idade Média teve início no século V estendendo-se até o século XV. Entretanto, Le Goff (2013, p. 15), afirma que “a história conserva sempre uma parte de continuidade”, sendo assim, possível perceber resíduos culturais dessa época na estrutura política, social e cultural ainda vigentes⁸². E, sobretudo, nas literaturas portuguesa e brasileira, em maior ou menor proporção, em todos os períodos literários. Ou como atesta Cardoso (2017, p. 32), “o Trovadorismo, com sua forma de manifestação não se esgotou nos séculos XII, XIII e XIV, ele reapareceu com outros nomes ou seus sinais podem ser sentidos ao longo dos séculos em outras vertentes estéticas”. Um exemplo disso é, pois, a obra de Domingos Caldas Barbosa, que embora distante no tempo em relação aos trovadores e jograis, mostra resquícios desse período literário.

⁸¹ Em um artigo publicado na Revista de História da Biblioteca Nacional, intitulado, “Somos todos da Idade Média”, Hilário Franco Júnior aborda concepções e objetos que, engendrados no medievo, fazem parte ainda do nosso cotidiano. Disponível em: <https://reflexoesdehistoria.wordpress.com/2011/01/31/somos-todos-da-idade-media-por-hilario-franco-junior/> Acesso em: 28/12/20021.

⁸² Pode-se pensar, por exemplo, nas relações fundiárias no Brasil com a ocupação territorial de grandes extensões em posse de único proprietário. Ou ainda, a ideia de Cruzada medieval que justifica a invasão de territórios, discriminação e ataques contra povos muçulmanos promovidos por potências militares da contemporaneidade.

Mesmo que lentamente, mudanças gradativas ocorreram durante a Idade Média nos aspectos políticos, sociais e culturais do continente europeu. Maiormente, nas últimas cinco centúrias, uma vez que, segundo Spina (1997, p. 77), “o século XII é denominado o segundo Renascimento (o primeiro fora o Carolíngio)”. E este, se deu entre as centúrias VIII e IX. O mesmo autor (1997, p. 15-16), ainda afirma que,

A estrutura social, a influência permanente da Igreja, os sucessivos fluxos migratórios e invasores (germânicos, húngaros, irlandeses e árabes), de altas e complexíssimas consequências culturais; a organização política feudal, o fenômeno ecumênico das Cruzadas e a conseqüente contribuição das formas culturais do Oriente (asiática e bizantina); as heterodoxias religiosas e, como substrato disso tudo, a permanência de resíduos culturais da Antiguidade Clássica atenuada e descaracterizada pela Igreja constituem o pano de fundo de um longo período em que os povos anseiam pela sua unidade política na definição das nacionalidades, e em que os falares românicos procuram superar o latim como instrumento de comunicação oral e escrita.

Então, nesse torvelinho sociocultural, surgiu o movimento denominado Trovadorismo que, originário da Provença, espalhar-se-á pela Europa. Sendo ele, pois, como já tratado, um movimento lítero-musical que tem por características a influência das hierarquizantes relações feudais, das ordens de cavalaria, do amor ideal e da sátira social. E embora o movimento tivesse uma prolífica produção que durou em torno de 150 anos, apenas 1680 cantigas restam nos cancioneiros do Trovadorismo ibérico.

Apesar de sua tradição nobiliárquica, as cantigas trovadorescas tinham ampla audiência, pois perfilavam através das aglomerações humanas, das mais requintadas às mais simples, do ambiente cortesão dos palácios às feiras populares, atravessando, assim, uma vasta e diversificada categoria social. Em uma situação próxima daquilo que Bakhtin (2013, p. 9), denomina de “abolição das relações hierárquicas”. Isso, tanto diz respeito ao espaço do espetáculo quanto aos atores sociais e artistas que se apresentavam, uma vez que, por meio do talento literário, um jogral e um trovador, naquele espaço de festa e durante as apresentações, ocupavam o mesmo lugar social.

Essa sociedade medieval, apesar de suas virtudes alicerçadas nos valores cristãos, estava impregnada também de desvios morais, segundo concepções daquela época e que não podem ser julgados de maneira anacrônica, tais como a luxúria, a avareza, a ganância, a arrogância, a covardia, a homossexualidade, etc. E esses foram amplamente satirizados pelas cantigas de escárnio e de maldizer, que não poupavam sequer as figuras que também

caracterizam aquela sociedade, como os cavaleiros, as damas, os bispos e padres, e as figuras populares como as jogralesas e os vilões.

Porém, o grande destaque para essa feição literária foi a criação do *fin'amor* ou do amor cortês. Influenciados por autores latinos como Virgílio e, sobretudo, Ovídio, com sua *Arte de Amar*, os poetas trovadorescos, dispensaram muito de seu labor literário à produção de cantigas em que, extremamente devotados, punham-se na condição de vassalos de uma determinada dama. Esta, por sua vez, idealizada e inacessível, seja pela categoria social seja pelo matrimônio, impingia na alma do trovador e na lira trovadoresca o sentimento da *coita*.

A *coita* e o morrer de amor (no sentido figurado) vão instalar-se em toda literatura ocidental, encontrando vazão em poetas do Classicismo português, como Camões e em poetas do Barroco, do Romantismo e do Modernismo, como já foi abordado nesta tese. Em Domingos Caldas Barbosa, poeta considerado árcade, por uma questão cronológica, por suas características poéticas e pelo contexto histórico e social em que viveu, a *coita* também se fez presente, como nos versos da cantiga, “Moda de Tirce”, apresentada por Barbosa (1944, p. 3),

Vê, Lerenos desgraçado,
O teu destino cruel;
Amar, e morrer de amores,
Por quem te não é fiel.

Nessa quadra heptassilábica, o eu-lírico resigna-se ante a sua condição e o seu fado: “morrer de amores”. E mesmo que o motivo de tal morrer seja a infidelidade, (tema amplamente cantado no Trovadorismo, sobremaneira, nas cantigas de escárnio e de maldizer), aceita sua condição de desgraçado e como destino cruel, amar. Abandonando, pois, o equilíbrio emotivo da estética árcade, o poeta empregou temas e formas literárias que, pouco usuais no Arcadismo, o eram no Trovadorismo e, posteriormente se adensariam com o Romantismo, o Simbolismo e ainda, o Modernismo.

Sendo assim, esse mesmo sofrimento encontrado nas cantigas de amor trovadorescas e também na poesia de Domingos Caldas Barbosa, encontrou ressonância nos versos de algumas modas de viola de Adolfo Mariano (1978, p. 156),

Ó que vida tão cruel
A vida que eu estou passando
Eu por ti sou tão fiel

E você vive judiando
 Ó coração de mulher
 Quem eu vivia adorando
 Foste para mim infiel
 É o pago que está me dando.

Nessa estrofe, retirada da moda de viola, “Ó coração de mulher”, composta em redondilhas maiores, tal e qual os versos de Lereno, o poeta goiano lamenta por sua situação, uma vez que não houve reciprocidade entre o amor e a fidelidade que ofereceu à mulher. Esta, em retribuição ao seu desvelo emotivo e devocional, ofertou-lhe apenas a infidelidade e a coita.

Vale aqui pontuar que o Arcadismo, por sua vez, foi um sistema literário que ocorreu no século XVIII. Recebeu, outrossim, a alcunha de *Neoclassicismo*, visto que propunha a retomada dos valores da literatura clássica latina e da literatura do Renascimento do século XV. Esses valores assentavam-se no racionalismo e nas ideias iluministas, em uma tentativa de restaurar o equilíbrio perdido, característica da escola predecessora, o Barroco. Outro aspecto relevante da escola árcade é uma deliberada decisão de instaurar novamente o homem como sujeito e objeto do fazer artístico. Desse modo, antagonizar a dualidade espiritual barroca, que consiste na experiência corpórea e na salvação da alma. Ou seja, o homem do Arcadismo quer fugir da inconsistência espiritual cristã buscando no paganismo clássico uma aproximação com a natureza, imbuído, assim, pelo mito do bom selvagem, preconizado por Rousseau.

Ora, vale lembrar que a natureza é também um símbolo da presença do divino e do sobrenatural, pois assim era concebida no Trovadorismo com as cantigas de amigo, em que em um monólogo com os elementos bucólicos e naturais que cercavam a voz lírica, essa punha-se a fazer confidências ou a lamentar a ausência do enamorado. Pode-se mesmo sugerir uma interpretação em que esses elementos são personificados na voz feminina do eu-lírico que se dirige às ondas do mar ou às “Flores do verde pino”⁸³, cantiga de amigo muito conhecida do Rei-trovador, D. Dinis. Essas confissões e lamentos são recorrentes no Trovadorismo e são atravessados pelo farfalhar das árvores florindo na

⁸³ - Ai flores, ai flores do verde pino,/se sabedes novas do meu amigo?/Ai Deus, e u é?/Ai flores, ai flores do verde ramo,/se sabedes novas do meu amado?/Ai Deus, e u é?/Se sabedes novas do meu amigo,/aquele que mentiu do que pôs connigo?/Ai Deus, e u é?/Se sabedes novas do meu amado,/aquele que mentiu do que mi há jurado?/Ai Deus, e u é?/- Vós me preguntades polo voss'amigo/e eu bem vos digo que é san'e vivo./Ai Deus, e u é?/- Vós me preguntades polo voss'amado/e eu bem vos digo que é viv'e sano./Ai Deus, e u é?/- E eu bem vos digo que é san'e vivo/e será vosco ant'o prazo saído./Ai Deus, e u é?/- E eu bem vos digo que é viv'e sano e será vosc[o] ant'o prazo passado./Ai Deus, e u é? (LOPES e FERREIRA, 2011)

primavera ou pelo marulho das ondas do mar. Como nessa cantiga de amigo, do jogral galego, Martim Codax, presente em Lopes e Ferreira (2011)⁸⁴:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
e ai Deus, se verrá cedo?

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
e ai Deus, se verrá cedo?

Se vistes meu amigo,
o por que eu suspiro?
e ai Deus, se verrá cedo?

Se vistes meu amado,
o por que hei gram cuidado?
e ai Deus, se verrá cedo⁸⁵?

Nessa cantiga, organizada com um refrão e uma estrutura paralelística de *coplas*⁸⁶ singulares, a natureza é, ao mesmo tempo, um espaço real do cotidiano em que a donzela esperava encontrar o namorado ou amante, pois amigo insere-se neste contexto de maneira mais erotizada, próximo daquilo que na atualidade, usando um jargão popular, poderia ser chamado de *amizade colorida*. Ou ainda, a natureza pode ser um espaço simbólico e mesmo místico em que a donzela lança mão de uma pergunta como se questionasse a um oráculo, mito pagão de adivinhação e profetização e como tais proibidas pela Igreja. Portanto, o poema traz clara subversão ao padrão religioso medieval. No Trovadorismo, e isso será mais evidente nas cantigas de amigo, cuja provável origem autóctone ibérica estabelece laços, conforme Cidade (1960, p. 5), com as primitivas “festas pagãs da Primavera”, ali a natureza surge como um elemento de renovação, de esperança e de alegria festiva (*joie* medieval).

No Arcadismo, por conseguinte, a natureza é o espaço bucólico de interação entre as figuras de influência clássica, um local mitificado em que jubilantes, convivem as musas e pastores em harmonia. Embora, conforme Coutinho (1986, p. 222), “o bucolismo, antes de ser uma constante arcádica, já era um motivo usado em todos os

⁸⁴ Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1308&pv=sim> Acesso em 21/07/2021.

⁸⁵ Ondas do mar de Vigo/acaso vistes meu Amigo?/Queira Deus que venha cedo!/Ondas do mar agitado,/acaso vistes meu amado?/Queira Deus que venha cedo!/Acaso vistes meu amigo,/aquele por quem suspiro!/Queira Deus que venha cedo!/Acaso vistes meu amado,/por quem tenho grande cuidado!/Queira Deus que venha cedo!

⁸⁶ Cobras, o mesmo que estrofes.

tempos e em todas as literaturas”. No entanto, ele se apresenta nessa escola literária agora como um ambiente de evasão; aquilo que os árcades adotaram como *fugere urbem*, termo latino que designa a necessidade de *abandonar* o espaço urbano, em função de buscar uma vida de simplicidade em comunhão com a natureza.

Na poesia de Domingos Caldas Barbosa (1944, p. 7), a natureza aparece personificada como no Trovadorismo, como uma entidade a ouvir as queixas do eu lírico. Uma amiga na qual se pode confiar as confidências e lamentos. Nessa composição, o poeta retoma a estrutura formal das redondilhas, apropriada à expressão oral da sua função jogralesca e *palaciana* de tocador de viola. Além da adoção da medida velha, a musicalidade reside no esquema das rimas e na presença do refrão.

Adeus belas ninfas,
 Gentil Sociedade,
 O mal da Saudade
 Começo a chorar,
 Ai! Que o meu pesar
 Assim não se explica;
 Vai mal o que vai,
 Bem fica, quem fica.
 Adeus, ó Campinas;
 Adeus, arvoredos,
 Que d’alma os segredos
 Me ouvisteis contar.
 Ai! Etc.
 O Fado me aparta
 Dos olhos, que adoro
 Dizei-lhe o que eu choro
 De assim me ausentar:
 Ai! Etc.
 Meu coração triste,
 Partido em pedaços,
 Só pode os seus passos
 Assim vigiar:
 Ai! Etc.
 Mas levo em minha alma
 Da ausência os temores,
 Invejo os Pastores,
 Que podem ficar:
 Ai! Etc.
 Amor por vingar-se
 Do livre Lereño
 Da ausência o veneno
 Assim faz provar:
 Ai! Etc.

Na primeira quadra, o eu-lírico, em tom oratório e premonitório, dirige-se às ninfas⁸⁷. Essa atitude de mesura frente à mulher, à qual se dirige primeiramente, é própria da função cavaleiresca/cavalheiresca e, por extensão, adotada pela jograria medieval, como nos dois versos, “A Deus grad'hoje, mia senhor, porque vos eu posso veer!” cantiga do trovador galego, ativo em inícios do século XIII, Vasco Praga de Sandim⁸⁸, em que o eu lírico interpela a *senhor*, utilizando-se do *senhal*. *Senhor*, portanto, é palavra indistinta de gênero na Idade Média e que servia para manter a discricção da dama, mote da canção.

O poeta árcade, dirige-se às damas, portanto, em uma atitude de despedida antevendo o mal da saudade. Esse sentimento, típico de todas as culturas, porém, deveras presente e expressivo nas culturas brasileira e portuguesa, resultado da ausência, atormenta-o. O que pressupõe ser ele alguém que passou por essa experiência ou então que conhece desse mal por outrem. Isso, gera duas possibilidades de interpretação e reação por parte do leitor/ouvinte: a primeira, uma reação de piedade daqueles que, frequentadores do espaço da festa, poderiam comungar de tal dor ou idealizá-la. A outra possibilidade, traz um aspecto mais humorístico, pois, percebendo o medo do eu-lírico, sabe-se da sua experiência e de sua falta de correção ante ao aspecto amoroso.

Mediante essa *não tomada de jeito*, o eu poético sente a necessidade de confessar os segredos da alma. Essa confissão é semelhante ao sacramento adotado pelas igrejas cristãs, romana e ortodoxa, como forma de expiar os pecados perante um membro do clero. Este, chamado confessor, geralmente um padre ou um bispo, ouve os pecados e depois aplica a penitência a quem está confessando. Esse recurso de caráter religioso, que confere aos sacerdotes o poder de ouvir, julgar e absolver um cristão é, na cantiga trovadoresca de amigo e na cantiga de Domingos Caldas Barbosa, destinado, subversiva e diretamente à natureza, negando a necessidade de um intermediário do clero ou da Igreja como única forma de acesso à salvação e a Deus. Sendo assim, a confissão feita à natureza extrapola os limites da cristandade e o tema universaliza-se ampliando as possibilidades do alcance do poema.

Esse alcance pode ser observado ainda, em versos como, “meu coração triste/partido em pedaços”, no uso de uma linguagem em tom coloquial que se aproxima

⁸⁷ A utilização de elementos ligados à tradição clássica é característica do movimento árcade e aparecem personificados, como as ninfas que, conforme Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 635-636), são “divindades das águas claras, das fontes, das nascentes”. Estas divindades geravam os heróis e os educavam, mas também suscitam uma dualidade de atração e medo, pois “perturbam o espírito dos homens aos quais se mostram”.

⁸⁸ Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=62&pv=sim> Acesso: 23/01/2021.

da fala popular, cuja característica é o tráfego em todas as camadas sociais. E ainda, como memória, que revisitada, materializa-se em versos da literatura e da música popular no decorrer do tempo, a instaurar uma concepção mais romântica da tristeza provocada pela saudade. Temática, aliás, que, tal qual o amor e suas dores e a relação com a natureza, percorre uma longa trajetória residual dentro da literatura de Portugal e do Brasil.

Sendo assim, cabe dizer que, das ondas do mar de Vigo, de Martim Codax e do aparato amoroso das cantigas líricas do medievo ibérico das centúrias XII, XIII e XIV à *Viola de Lereño*, de Domingos Caldas Barbosa, impressa no século XVIII, a poesia e a música do Trovadorismo mantiveram-se ativas, contrariando, desse modo, uma visão mais tradicional de organização dos sistemas literários. Esse tipo de relação entre os dois momentos literários pode ser notada também em Tomás Antônio Gonzaga, outro poeta do Arcadismo brasileiro, que apresenta em sua obra características do Trovadorismo, como atestam Soares e Pontes (2013, p. 52), em que é possível verificar “um resíduo do imaginário medieval amoroso numa obra árcade brasileira, isto é, em outro espaço e em outro tempo.” Portanto, pode-se concordar com Cardoso (2017, p. 32), quando afirma que o Trovadorismo é o “elemento literário que marcou e inaugurou a literatura ocidental dos tempos modernos”. E nestes, legou formas, melodias poéticas e temas presentes na literatura portuguesa e brasileira até à atualidade.

CAPÍTULO 4

DO CONTEXTO HISTÓRICO DE GOIÁS E GOIANDIRA E DA REPRESENTAÇÃO NOS VERSOS POPULARES DE ADOLFO MARIANO

Na vasta extensão do território brasileiro, ocupada pelos indígenas de maneira irregular, a preocupação primordial dos portugueses recém-chegados, foi instalar-se pela costa marítima. Ou seja, não se tinha certeza do que havia interior adentro e isso aguçava a imaginação e a cobiça do colonizador europeu. No entanto, alguns portugueses ousaram essa aventura chegando a passar por onde hoje situa-se o estado de Goiás, pois, conforme Polonial (2006, p. 13), “desde o primeiro século de colonização do Brasil, o Estado de Goiás foi percorrido pelas Bandeiras e pelas Descidas”. Estas, saídas do norte brasileiro, aquelas, provenientes, sobretudo, do Sudeste e, de acordo com Candido (1964, p. 36), “o bandeirismo pode ser compreendido [...] como determinado tipo de sociabilidade, com suas formas próprias de ocupação do solo e determinação de relações intergrupais e intragrúps”. Todavia, foi somente com a descoberta do ouro nas Minas Gerais que levou o bandeirante paulista a suscitar que, se ali encontrou o precioso metal, era provável que, seguindo rumo ao interior, encontraria mais e assim, destinou seu interesse pelas terras goianas.

Embora, ainda de acordo com Polonial (2006, p. 13), “a primeira Bandeira de que se tem notícia em terras goianas data de 1590-93, sob a direção de Domingos Luís Grau e de Antônio Macedo”, foi somente no século XVIII, que os portugueses começaram a ocupação definitiva do espaço goiano. A princípio, como geralmente ocorre com o povoamento voltado à mineração, o assenhoreamento das terras aconteceu de maneira instável e bastante irregular.

O início desse processo de povoar a região, motivado pela busca do ouro, foi de grandes dificuldades. Os caminhos percorridos pelas bandeiras e em consonância com Polonial (2006, p. 14), pelas “descidas que vinham do norte do país para capturar índios para suas aldeias nas missões da Amazônia”, eram bastante rústicos e acres de percorrer, sobretudo, pela irregularidade do terreno e pela sazonalidade das chuvas que permitiam o deslocamento apenas durante os meses de estiagem.

E, mesmo com tamanhas dificuldades, três fatores foram imprescindíveis para que houvesse um deslocamento do litoral para a região de Goiás, conforme Palacin (1994, p. 14-15),

Buscar um caminho por terra para chegar a Cuiabá, onde já se explorava o ouro desde 1719; o momento psicológico, favorecido pelas crenças populares e pelas teorias científicas que diziam existir o metal em Goiás; e o momento político favorável, com apoio oficial para explorar novas regiões em busca do minério.

Não foram apenas os bandeirantes, em sua corrida do ouro, ou os jesuítas, com suas missões catequizadoras, que perambularam pelas trilhas que levavam ao atual território goiano. De acordo com Polonial (2006, p. 34), “uma das principais contribuições para entender a história de Goiás nesse período são os escritos dos viajantes europeus como Saint-Hilaire⁸⁹, Pohl⁹⁰, D’Alincourt⁹¹, Burchell⁹², Gardner⁹³ e Castelnau⁹⁴”. Ou seja, o Brasil que já havia chamado a atenção, no início de sua colonização, de viajantes portugueses e de outras nacionalidades, como Pero de Magalhães Gândavo e Hans Staden, que percorreram o litoral e a foz do Amazonas, atraiu no século XVIII e XIX, o interesse pelos territórios pouco explorados do centro oeste.

Esses viajantes provenientes da Europa, deixaram escritos e registraram seus estudos em obras como *Viagem à província de Goiás* (1832) e *Memória sobre a Viagem do Porto de Santos à Cidade de Cuiabá* (1818), de Saint-Hilaire e D’Alincourt, respectivamente e, em conformidade com Doles e Nunes (1992, p. 85), “através destas memórias é possível conhecer detalhes sobre a população, comércio, indústria, origens das Vilas e dos Arraiais, nascentes e confluências dos rios, direções de serras e

⁸⁹ Augustin François César Prouvençal de Saint-Hilaire (1779 — 1853), botânico e naturalista francês. Esteve no Brasil entre os anos de 1816 e 1822, percorrendo os atuais estados do Espírito Santo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Paraná, Goiás, São Paulo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5860432>

⁹⁰ Johann Baptist Emanuel Pohl (1782 — 1834) foi um médico, geólogo, botânico e desenhista austríaco. Esteve no Brasil entre os anos de 1817 e 1822, perfazendo os territórios de Minas Gerais, Rio de Janeiro e Goiás. Disponível em: <https://brazilianjournals.com/ojs/index.php/BJAER/article/view/17676>

⁹¹ Luís D’Alincourt (1787 — 1839) foi um militar, escritor, ensaísta, memorialista, pensador, ativista, intelectual e pesquisador português. Viveu no Brasil desde 1809 e explorou, em campanhas militares, os estados do centro-oeste, como Mato Grosso e Goiás. Disponível em: <https://seppirhomologa.c3sl.ufpr.br/xmlui/handle/123456789/1925>

⁹² William John Burchell (1781— 1863) foi um botânico e desenhista britânico. Viajou pelo Brasil de 1825 a 1830, atravessando do estado do Rio de Janeiro ao Pará, passando pelos estados do centro-oeste. Disponível em: https://journals.co.za/doi/pdf/10.10520/AJA00382353_10350

⁹³ George Gardner (1812 — 1849), foi um médico e botânico britânico. Ficou no Brasil de 1836 a 1841, estabelecendo-se no Rio de Janeiro, para depois empreender uma viagem pelos estados da Bahia e Pernambuco. Percorreu também o interior do Ceará, Piauí, Goiás e Minas Gerais, lugares pouco conhecidos dos viajantes europeus daquela época. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5041/504152238002.pdf>

⁹⁴ François Louis Nompard de Caumont LaPorte, conde de Castelnau (1810 – 1880) foi um naturalista inglês que esteve em serviço da França. De 1843 a 1847, com dois botânicos e um taxidermista, cruzou a América do Sul, do Peru ao Brasil, seguindo o Amazonas e os sistemas do Rio da Prata. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/50301>

particularidades do solo”. Além, claro, das questões sociais, políticas e culturais fundadoras deste espaço.

O que se sabe, consoante Doles e Nunes (1992, p. 114), é que “Goiás, na primeira metade do século XIX, é terra em que vivem populações abandonadas, isoladas e iletradas, mantidas à margem da civilização capitalista”. Isto é, embora a mineração tivesse encontrado nesses rincões sua utilidade, a população, de modo geral, continuava reduzida e vivendo em condições miseráveis tal qual quando o ouro fora descoberto na região. Esta, tão severamente marcada pelos contrastes entre si e o litoral. Sendo assim, Saint-Hilaire (2020, p. 9-10), afirma que,

Nas regiões escassamente povoadas as coisas mudam com extrema lentidão. Faltam a eles os elementos que propiciam um progresso rápido. Uma população rala, disseminada por vastidões imensas e entregue à sua própria sorte, atormentada por um clima ardente, sem nenhum estímulo e quase nenhuma aspiração, não deseja e não sabe mudar nada. O botânico George Gardner percorreu em 1840 uma pequena parte do sertão que visitei em 1818 e viu o que eu próprio tinha visto – nada mais.

Isso implica dizer que a situação socioeconômica da região estava estagnada e, conseqüentemente, a vida dos moradores locais assentava-se na penúria e na parca produção agropecuária que começa a aparecer após, segundo Polonial (2006, p. 21) a escassez do ouro por volta da década de 1770. Essa informação é corroborada por Tiballi (1991, p. 33), que nos explica que “a extração do ouro em Goiás serviu apenas como estímulo inicial para o povoamento da região e para dar início à produção agropastoril”, e que vai ocupar, embora precariamente, o meio de subsistência dos colonos no século XIX. O próprio Saint-Hilaire (2020, p. 104), confirma esse tipo de débil subsistência,

Depois de ter percorrido 4 léguas a partir do Sítio de Gregório Nunes, parei numa propriedade denominada Sítio de Francisco Alves. Havia ali um engenho de açúcar ao ar livre, como são geralmente os dos colonos de poucas posses, e uma dúzia de casinhas esparsas. Uma delas pertencia ao proprietário e as outras eram habitadas por escravos e agregados. Todas, porém, tinham uma aparência igualmente miserável, sendo impossível distinguir a do dono. Os trajes dos moradores desses humildes casebres combinavam perfeitamente com a miséria que eles indicavam.

Mesmo que pequenas propriedades rurais comessem a espocar a esmo, com a criação de pequenos rebanhos, plantação de cana de açúcar e outras pequenas benfeitorias, conforme Polonial (2006, p. 36), “a agricultura era de baixa produtividade,

provocada pelas técnicas rudimentares de produção e pelos instrumentos obsoletos”. Sendo assim, isolado do contexto econômico, Goiás estava distante da produtividade agrícola apresentada por estados como Pernambuco e Rio Grande do Sul ou da urbanidade de São Paulo e Rio de Janeiro.

No entanto, de acordo com Alencar (1993, p. 51), “no decorrer do século XIX, Goiás viu povoarem-se áreas onde não havia ocorrido a mineração, formando-se fazendas e constituindo-se patrimônios urbanos”. Portanto, a segunda metade da centúria XIX, foi um período de transição econômica e que, por sua vez, implicou em mudanças, embora lentas, mas substanciais no intuito de escapar à inercia comercial que assolava a região. Consoante Polonial (2006, p. 36),

O governo estadual tomou medidas para dinamizar a economia como: incentivos fiscais, mais segurança para os comerciantes, tentativa de desenvolvimento da navegação e até mesmo estímulo à manufatura, uma indústria doméstica, que beneficiasse algodão e couro.

Embora, carente de recursos financeiros esses incentivos permitiram que, ainda que de modo um tanto mesquinho, uma população proveniente de outras partes do Brasil migrasse para Goiás, de maneira a desenvolver ofícios até então negligenciados no território e que foram listados por Polonial (2006, p. 40), como se segue:

Além do agregado, do camarada, e do trabalhador familiar, tínhamos os faiscadores, os tropeiros, os pequenos comerciantes, os pequenos sítiantes, os feitores, os vaqueiros, os carreiros, os arrieiros, os taverneiros, os oficiais mecânicos (ferreiro, carpinteiro, sapateiro, seleiro, pedreiro, telheiro, polvoreiro, latoeiro, alfaiate, fiandeira, rendeira, tecelã, ourives, santeiro, paneleira).

Interessante observar que alguns desses ofícios, ainda praticados em meados do século XIX em Goiás, já eram presentes no medievo, conforme Fernandes Marques (1996, p. 281), “o ferreiro que tudo fabricava deu lugar ao ferrador, ao alfageme, ao armeiro, ao cutileiro; os originais curtidores e peliteiros multiplicaram-se em correeiros, seleiros e albardeiros; os carpinteiros acompanharam-se dos calafates e tanoeiros”. Além desses, o aparelho militar ainda persistia no centro-oeste tal qual era prática no medievo ibérico e esse grupo encontrou incidência na cantiga de Pero Garcia de Ambroa⁹⁵, trovador galego ativo em meados do século XIII, presente em Lopes (2002, p. 392),

⁹⁵ Biografia disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=122&pv=sim>

Os beesteiros daquesta fronteira⁹⁶,
 pero que cuidam que tiram mui bem,
 quero-lhis eu conselhar ãa rem:
 que nom tirem com Maria Balteira⁹⁷;
 ca todos quantos ali tira[ro]m
 todos se dela com mal partirom
 assi é sabedor e arteira.⁹⁸

Nesta, o trovador tece um quadro sobre o comportamento vivido pelos soldados nos serões da guerra. Uma possível leitura nos leva a crer que nos versos os besteiros são aconselhados a não manterem relações sexuais com Maria Balteira, pois lhes transmitiria doença venérea.

A *equivocatio* encontra-se, segundo leitura proposta por Lopes (2002, p. 392), com o verbo tirar que deprenderia também uma alusão erótica e no verso “todos se dela com mal partirom”, cujo apontamento de Lopes e Ferreira (2011)⁹⁹, pode ser lido como “todos se saíram mal com ela/todos se partiram dela com mal (o "mal" sendo provavelmente venéreo)”

Há ocorrências dessas funções nas cantigas de escárnio e de maldizer, não necessariamente como protagonistas, mas como sujeitos imbuídos de uma conotação negativa que seu ofício e estatuto impunham. Como na cantiga do trovador português, ativo no segundo quartel do século XIII, João Garcia de Guilhade, em que tece críticas a Lourenço¹⁰⁰, provavelmente um jogral, que teria composto uma cantiga em homenagem a uma ama de leite, sendo assim pouco convencional, uma vez que o amor cortês é

⁹⁶ Limite entre os campos cristãos e muçulmanos, local onde acontecia os combates.

⁹⁷ Famosa soldadeira galega, ativa nas cortes castelhanas de Fernando III e Afonso X. Provavelmente originária da povoação de Armea (Betanzos, A Coruña), na Galiza, Maria Peres terá nascido numa família da pequena nobreza, de quem vai herdar algumas propriedades. Do documento de venda de uma dessa suas herdades ao mosteiro galego de Sobrado, datado de 1257, se depreende que deve ter acabado confortavelmente os seus dias como familiar deste mosteiro, e isto atendendo aos termos em que é feito o acordo, e que indiciam um certo desafogo económico. De resto, e embora no referido documento não conste o nome Balteira, como nele se refere explicitamente que a transação é feita com vista a uma cruzada a realizar por Maria Peres, e a cruzada da Balteira é um dos motivos das cantigas que os trovadores afonsinos lhe dirigem, os investigadores, desde Martínez Salazar, têm identificado a referida dona com a soldadeira. Já sobre o percurso posterior de Maria Balteira não há certezas, mas é possível que ainda fosse viva no início da década de oitenta do século XIII. (LOPES e FERREIRA, 2011) disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/pessoa.asp?cdpes=198&pv=sim>. Maria Peres Balteira aparece ainda em outras 11 cantigas, sendo todas elas de escárnio e de maldizer.

⁹⁸ Os beesteiros desta fronteira/embora pensem que atirem muito bem/quero-lhes aconselhar uma coisa:/que não atirem com Maria Balteira/pois todos quantos ali atiraram/todos se saíram mal com ela/assim é sabedor e esperto.

⁹⁹ Ver: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1598&tr=4&pv=sim>

¹⁰⁰ Biografia disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=88&pv=sim>

direcionado a “boas donas”, ou seja, uma mulher de estirpe nobre, conforme Lopes (2002, p. 218),

[...] que louv'eu donas, mais nunca per mi,
mentr'eu viver, seram amas loadas
[...] ca nunca eu donas mandei tecer,
nem lhis trobei nunca polas maladas.
[...] Lourenço, di-lhe que sempre trobei
por bõas donas, e sempr'estranei
os que trovavam por amas mamadas¹⁰¹

Ou est'outra, em que o satirizado “Dom Bernaldo, que tragedes convosc'ũa tal molher”, acusada pelo trovador galego, Pero da Ponte (2002, p. 374), de andar, “como veedes, com algum peom qualquer”.

Alguns ofícios, ainda presentes em Goiás no final do século XIX, eram tidos como negativos durante o período medieval, como os citados na terceira estrofe da cantiga do trovador português, ativo em meados do século XIII, Martim Soares¹⁰², presente em Lopes (2002, p. 306),

Benquisto sodes dos alfaiates,
dos peliteiros e dos medores;
do vosso bando som os trompeiros
e os jograres dos atambores,
porque lhis cabe nas trombas vosso som;
pera atambores ar dizem que nom
acham no mund'outros sões melhores¹⁰³.

Além das profissões de alfaiate e peliteiro, surge também a do músico que acompanhava a jograria, no entanto, com uma conotação negativa, uma vez que esses ofícios, eram, conforme Le Goff (2013, p. 116), “categoria de profissões desprezadas”. E a elas juntavam-se ainda, consoante Le Goff (2013, p. 117),

Estalajadeiros, carniceiros, saltimbancos, histriões, mágicos, alquimistas, médicos, cirurgiões, soldados, rufiões, prostitutas, notários, mercadores [...]. mas também pisoeiros, tecelões, correeiros, tintureiros, pasteleiros, sapateiros, jardineiros, pintores, pescadores, barbeiros; bailios, guardas campestres, guardas aduaneiros, cambistas, alfaiates, perfumistas, tripeiros, moleiros etc.

¹⁰¹ [...] Que eu louve donas, mas nunca por mim/enquanto eu viver, serão as amas louvadas/[...] pois eu nunca a donas mandei fazer/nem lhes trovei pelas criadas/[...] Lourenço, direi-lhe que sempre trovei/por boas donas, e sempre estranei/os que trovavam por amas de leite.

¹⁰² Biografia disponível em: <https://cantigas.fch.unl.pt/autor.asp?cdaut=98&pv=sim>

¹⁰³ Benquisto sois dos alfaiates/dos peliteiros e dos medores/do vosso bando são os trompeiros/e os jograis dos tambores/porque cabe nas trompas o seu som/mas os tambores também dizem que não/acham no mundo outros sons melhores.

Alguns desses ofícios se extinguíram com o decorrer dos anos, outros se mantiveram e adquiriram uma conotação positiva, devido a sua presteza, sobretudo, nos rincões do interior de Goiás, porque a região goiana, pelo isolamento social dos grandes centros urbanos nacionais, consoante Polonial (2006, p. 43), “principalmente devido à falta de um sistema de transporte eficiente, que pudesse incrementar a circulação de produtos e pessoas”, manteve certas práticas inseridas pelos colonos portugueses e pode-se concluir que no final do século XIX, muito pouca coisa havia mudado desde a passagem de Saint-Hilaire pelas terras goianas nos anos de 1818.

Enfim, o início do século XX, assistiu em Goiás algumas transformações advindas sobretudo pela implementação e a chegada, conforme Andrade (1950, p. 16), “da linha férrea, do trem, que, partindo de Araguari, no estado de Minas Gerais, fez ponto final em nossa cidade, em de 1911¹⁰⁴”, aqui uma referência à cidade de Goiandira e que estabeleceu um elo com as cidades do retro citado estado e também com São Paulo.

Se antes desse período, cada família produzia seu próprio sustento, Polonial (2006, p. 66), afirma que, “com a ferrovia é que a situação começa a mudar, pois aumentou a exportação do arroz, principal produto agrícola da economia goiana”, ou seja, com o escoamento da produção desse bem e de outros como o feijão, o milho e o gado, houve também, em contrapartida, segundo Polonial (2006, p. 66-67), uma intensa “imigração para Goiás, com a chegada de italianos, japoneses, alemães, etc. As cidades da região dos trilhos como Ipameri, Catalão¹⁰⁵, além da capital do estado, eram as que mais recebiam imigrantes”. Desse modo, alavancou a economia do estado e promoveu o crescimento das cidades que margeavam a ferrovia.

Ao tratar da chegada da estrada férrea em Goiandira e em Catalão, o poeta Adolfo Mariano (1978, p. 150-151) representa o feito, que, segundo Chartier (1990, p. 17), serve para “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada, dada a ler”, ou seja, o poeta registra nas sextilhas abaixo um marco de memória,

Assim a Estrada de Ferro

¹⁰⁴ Conforme Cornélio Ramos (1984, p. 40), em “24 de fevereiro de 1913 foi inaugurada a Estação de Catalão e em 10 de novembro deste mesmo ano, foi inaugurada a estação de Ipameri”.

¹⁰⁵ Sobre a imigração nas cidades de Ipameri, de Catalão e região, verificar as obras *Ipameri histórico*: volume 2, de João Veiga, publicada em 1994, pela gráfica e editora Kelps; e *Imigrantes em Catalão: 1835-1995*, de Antônio Miguel Jorge Chaud, publicada em 1996, com edição do autor.

Chegou naquele local
 Foi tão grande a animação
 Que abalou o pessoal
 Antes da inauguração
 Já tinha um grande arraial.

A turma da construção
 Muita gente admira
 Trabalhava sem cessão
 Dia e noite sem mentira
 Ao terminar a estação
 Deu o nome de Goiandira.

O dia da inauguração
 Teve uma festa animada
 Chegou a composição
 Com bandeirinha enfeitada
 Com destino a Catalão
 Para terminar a jornada.

Em seus versos em redondilhas maiores, o poeta destaca tanto o empenho do trabalhador na construção e término da ferrovia, quanto a euforia da população com a chegada da “composição”, nome dado à série de vagões puxadas por uma locomotiva.

Como já informado anteriormente nesta tese, a família de Adolfo Mariano, oriunda de Minas Gerais, acabou por se instalar na cidade de Goiandira, uma vez que vislumbrou a possibilidade de melhoria de vida no arraial que se desenvolvia. Esse período inicial encontrou representação em alguns versos que dizem que, segundo Mariano (1978, p. 151),

Em novecentos e doze
 Que começou Goiandira
 Com cafuas de zinco
 Todas amarradas na embira
 Em quinze era distrito
 Com tendências para vila.

Assim passou a Distrito
 Goiandira foi avante
 Diariamente no local
 Chegava um imigrante
 A procura de serviços
 Com os velhos habitantes.

Portanto, pode ser visto nos versos que devido à chegada da estrada de ferro, o arraial com suas construções precárias vê, de acordo com Andrade (1950, p. 16), surgirem “as primeiras casas de alvenaria de tijolos [...] e um ano mais tarde, isto é, em 1912, era

construído o prédio da Estação, dessa ferrovia; novas casas iam surgindo e sob a invocação de São Sebastião, nesse mesmo ano, era erguida a primeira capelinha”. Desta feita, o lugarejo foi se desenvolvendo até que, em consonância com Andrade (1950, p. 16), “pela lei municipal, número 39, de janeiro de 1915, da Prefeitura Municipal de Catalão, o povoado de Goiandira, foi elevado à categoria de distrito”. Isso acaba por impulsionar a economia, atraindo a atenção de pessoas de outras localidades brasileiras e também estrangeiras. Ou, nas palavras de Andrade (1950, p. 16),

O trem, esse grande povoador, contribuía em trazer ao novo distrito, homens de outras terras que, movidos por interesses econômicos, fixavam-se, no distrito, trazendo dessa forma, a sua colaboração, o seu esforço, o seu ideal.

Assim, de acordo com Polonial (2006, p. 68),

O período compreendido entre a década de 1920 e a de 1950 assistiu a uma imigração de povos de várias nacionalidades (sírios, libaneses, portugueses, italianos, espanhóis, alemães, japoneses, poloneses, russos, ucranianos, romenos, iugoslavos, entre outras). [...] a maior parte para o trabalho na lavoura, buscando um pedaço de terra, até os que vinham em função do comércio.

Logo, a chegada de imigrantes na região foi marco a ser considerado, pois com a inserção de outras culturas e modos de produção no torrão goiano, houve uma diversidade de produtos e serviços até então inexistentes. Conforme pode ser atestado nas sextilhas de Mariano (1978, p. 151-152),

A nossa zona rural
Aumentou a produção
O herói homem do campo
Honrando sempre a missão
Abastecia o local
Com milho, arroz e feijão

Eu sei que a primeira indústria
Que fundou neste torrão
Foi uma fábrica de prego
E uma de macarrão
E uma fábrica de queijo
Do afamado parmezão.

O distrito de Goiandira, ainda atrelado jurídica e politicamente a Catalão, tem, portanto, certo desenvolvimento econômico notável. Essa informação é corroborada por Andrade (1950, p. 16), quando afirma que,

Goiandira crescia; ora, era uma pequena casa comercial, que se instalava, ora, era uma nova residência que se construía, ora, era um fazendeiro ou agricultor que adquiria novas terras, ora, acolá, outros aumentavam as suas plantações e rebanhos; e desse modo, o distrito tomava corpo, em população e em progresso. O serviço de abastecimento de eletricidade, inaugurado em março de 1923, veio completar a obra civilizadora da ferrovia, arrancando maiores estímulos progressistas da florescente população goiandirense.

Interessante observar o ideário de progresso que rege a obra *Corografia do município de Goiandira*, publicada em 1950, sob a regência do então prefeito, Francisco Ferreira de Andrade. Ali, a ideologia positivista e por isso, progressista, do governo de Getúlio Vargas se faz presente no ensejo de que Goiandira viesse a se emancipar da cidade de Catalão, pois, conforme Andrade (1950, p. 16),

Com a vitória do movimento revolucionário, instalado em 1930, ao qual diga-se de passagem, não faltou o apoio e contribuição do povo de Goiandira, especialmente, de sua mocidade, cresceu, mais ainda, no espírito dos moços de Goiandira, o desejo, há muito acalentado, de reivindicar para sua querida terra, a autonomia política e administrativa. E assim é que, instaurado o governo revolucionário, no Estado, a mocidade, agora, contando com o valioso apoio do povo em geral, passou a exigir, por todos os meios, com toda a veemência possível, junto, ao então Interventor Federal, o seu beneplácito, para essa justa pretensão.

Esse momento apresentado, ficou também registrado nos versos populares de Adolfo Mariano (1978, p. 152),

Em novecentos e trinta
Por meio de uma pressão
Goiandira conseguiu
Desmembrar de Catalão
Devemos Getúlio Vargas
O chefe da revolução.

Em ato solene, no dia 6 de maio de 1931, o município de Goiandira emancipou-se de Catalão pelo decreto de número 799, para tornar-se autônomo econômica e

administrativamente. E para chefiar o recém município, foi nomeado um prefeito e uma junta de vereadores, de acordo com Mariano (1978, p. 153),

Senhor Absay Teixeira
Assumiu a direção
Recebeu a Prefeitura
Por meio de aclamação
E Câmara de Vereadores
Na mesma situação.

A Câmara de Vereadores
Eu vou contar em seguida
Mencionaram os componentes
E como foi constituída
Uns ainda é vivente
Outros já perderam a vida.

Eu Adolfo Mariano
Ostero e Idelfonso Teles
Agapito e Gumercindo
Eram dois homens fiel
Lamartine e Zé Barbosa
Fazendeiros em São Miguel.

Nesses versos, Mariano clarifica como a política era realizada em Goiandira, em Goiás e no Brasil, de modo geral. Não havia uma escolha democrática dos representantes. Isto é, a política que dominava Goiás era, de acordo com Polonial (2006, p. 65), “oligarquias que baseavam seu poder no pacto coronelístico, com o controle da terra e dos trabalhadores como reserva de poder”, uma vez que a escolha, tanto do prefeito quanto dos vereadores, aconteceu por serem eles membros de uma elite rural ou comercial da cidade. Sendo assim, Polonial (2006, p. 68), elabora a estratificação da sociedade goiana que “tinha no vértice os fazendeiros, os médicos, os comerciantes, os profissionais liberais e os funcionários da administração pública e privada; na base da pirâmide estavam os trabalhadores rurais, os sem profissão, que eram a classe baixa da sociedade”. Ou seja, a classe desfavorecida não participava das questões políticas, como mostra o poema.

No entanto, essa força política usava de violência física de modo a constringer a população e estabelecer a manutenção do status quo. Vivaldo de Araújo (2000, p. 46), em sua obra *História da Terra Branca e outras coisas mais*, traz o relato de um morador da cidade que, esbaforido, diz “lá em Goiandira a coisa está feia, com a presença, por todos os lados, de homens empunhando chicotes, a serviço do caiadismo”. Assim, conforme Polonial (2006, p. 61), “o controle do aparelho burocrático representava a fonte de todo

o poder no período, formando verdadeiras familiocracias”. Portanto, nos anos de 1930, o poder político local oscilava entre as famílias Caiado e Bulhões, estirpes de maior prestígio e detentoras do domínio econômico. E ainda afirma Araújo (2000, p. 45) que, “não raramente, os cabos eleitorais apareciam armados perto das seções eleitorais, exercendo ostensiva intimidação”. Ou seja, a política era feita de modo coercitivo e cuja ação refletia a maneira violenta como a população era subjugada.

A violência era presente e inerente à sociedade goiana do início do século XX¹⁰⁶. Conforme Candido (1964, p. 41), “os homens eram irascíveis e valentes, matando-se uns aos outros com frequência atestada pelas cruces e *capelinhas* votivas, desconfiando de estranhos, mas prontos à hospitalidade desde que não surgissem *dúvidas*”. Tanto é que há situações que encontraram representação nos versos de Mariano (1978, p. 151), que ao tratar da chegada do trem de ferro em Catalão, afirma,

Na cidade de Catalão
 Não foram bem recebidos
 Ao tecer uma oração
 O orador foi rebatido
 Por um chefe valentão
 Izá da Cunha destemido.

O episódio diz respeito a uma chacina ocorrida no dia 5 de fevereiro de 1916¹⁰⁷, quando o trecho da construção da estrada de ferro que ligaria Monte Carmelo, em Minas Gerais a Catalão foi interrompida, devido à morte de vários turmeiros (operários da estrada de ferro) baleados, conforme Araújo (2000, p. 27),

Dentro de uma composição ferroviária por policiais e pistoleiros comandados por Isaac da Cunha, a mando do delegado Mendonça que desejava prender alguns turmeiros acusados de prática de homicídio contra uma meretriz chamada Emerenciana Neiva, que era amante do “xerife”. Morreram 9 pessoas, inclusive 2 crianças.

Os poetas populares, então, são arautos dos acontecimentos e, de acordo com Nepomuceno (1999, p. 69), por meio de seus versos “contaram a história do Brasil,

¹⁰⁶ Um caso de extrema violência no município de Catalão diz respeito ao assassinato do farmacêutico, Antero da Costa Carvalho, que acusado de matar o fazendeiro, Albino Felipe do Nascimento, foi preso e arrastado até a sua morte pelas ruas da cidade em 16 de agosto de 1936. Atualmente, Antero foi elevado à condição de santo popular e a ele são atribuídos vários milagres. RAMOS, Cornélio. *Catalão: poesias, lendas e história*. 3ª edição. Catalão: Gráfica e Editora Modelo, 1997. p. 117.

¹⁰⁷ Em seu livro “Catalão de ontem e de hoje: curiosos fragmentos de nossa história”, Cornélio Ramos (1984, 41-44), traz um relato detalhado do acontecimento.

documentaram preconceitos sociais, os problemas políticos, as modificações culturais”. Isto é, elaboram uma representação de eventos e fatos que marcaram a coletividade na qual está inserido. Ou em consonância com Durkheim (2001, p. 22)

Os estados da consciência coletiva são de natureza diferente dos estados da consciência individual; são representações de outra espécie (...) Com efeito, o que as representações coletivas traduzem é a maneira pela qual o grupo se enxerga a si mesmo nas relações com os objetos que o afetam. Ora, o grupo está constituído de maneira diferente do indivíduo, e as coisas que o afetam são de outra natureza. Representações que não exprimem nem os mesmos sujeitos, nem os mesmos objetos, não poderiam depender das mesmas causas. Para compreender a maneira pela qual a sociedade vê a si mesma e ao mundo que a rodeia, é preciso considerar a natureza da sociedade, e não a dos indivíduos.

Essa tendência é vista em cantigas do cancionero medieval em que o jogral ou o trovador abastecia o imaginário social com relatos de conflitos entre os mouros e os cristãos nas denominadas Guerras de Reconquista ou ainda em uma referência às Cruzadas, como na cantiga “Joam Fernández, o mund' é torvado”, de João Soares Coelho¹⁰⁸,

Joam Fernández, o mund' é torvado¹⁰⁹
e, de pram, cuidamos que quer fiir:
veemo'lo Emperador levantado
contra Roma, e Tártaros viir,
e ar veemos aqui dom pedir
Joam Fernández, o mouro cruzado.

Nessa sextilha do trovador português, ativo entre os anos de 1235 e 1270, ele aborda, segundo Lopes e Ferreira (2011), a cruzada desenvolvida pelo papa Gregório IX “e ao momento em que, no início de 1241, o exército do imperador toma o caminho de Roma, que pretende assaltar (assalto que não se chegou a concretizar, em virtude da morte do Papa, em agosto desse ano)”. Portanto, a poesia era, nesse caso, um meio de registrar e representar um acontecimento histórico e um modo de transmitir esse acontecimento a outros lugares e a outras gerações incorrendo pois, em uma circularidade espacial e temporal. Esse uso da poesia se mantém até à contemporaneidade, como atesta, por exemplo, a literatura de cordel e alguns poemas de Adolfo Mariano.

¹⁰⁸ Biografia disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=76&pv=sim>

¹⁰⁹ Joam Fernández, o mundo é conturbado/E certamente, cuidamos que quer acabar/Vemos o Imperador levantado/Contra Roma e virem os tártaros/e também viemos aqui pedir uma dádiva/Joam Fernández, o mouro cruzado.

Sabe-se que no medievo a circulação de informações era bastante escassas. Devido às enormes distâncias espaciais e os precários meios de transporte. Por isso, as informações oficiais acabavam relegadas à Igreja que as manipulavam de acordo com os interesses do clero. Consoante Teixeira (1979, p. 1), “na Idade Média, quando ler e escrever eram privilégios de monges e de poucos nobres, os fatos e acontecimentos mais importantes da vida social perpetuavam-se pela poesia popular”. Do mesmo modo, de acordo com Freire (2002, p. 73), “a musicalidade existente na fala do caipira, ou sertanejo, carrega dentro de si toda a história do lugar”. Posto isto, tal como o caipira, cabia muitas vezes aos jograis e trovadores, a partir de suas próprias interpretações dos fatos, estabelecerem elos de comunicação com o povo, abordando e representando em suas cantigas os acontecimentos que não eram interessantes para o meio clerical ou nobiliárquico, embora, o trovador fosse alguém, muitas vezes, inserido nesta categoria social.

Portanto, o trovador brasileiro posiciona-se da mesma maneira, a despeito das escassas informações oficiais, conforme Nepomuceno (1999, p. 70), “funcionava, no Brasil antigo, como um jogral”, ou seja, “levava os fatos de um lugar para o outro, informando as pessoas sobre o que acontecia”. Dessa forma, Adolfo Mariano, em consonância com Teixeira (1979, p. 13),

Foi o cantor que erigiu em versos sonoros monumentos imperecíveis,
na memória popular, à Coluna Prestes e à revolução de 30. Esses fatos
políticos tão relevantes ele não só narrava, como os interpretava de
acordo com o meio social, de que se tornara verdadeiro eco.

Ou seja, registrou e representou em versos, eventos e fatos marcantes da história brasileira e da história local goiandirense, como um meio de perpetuar a memória dos acontecimentos daquele período, tanto para seus contemporâneos como para as gerações vindouras. Um exemplo disso, é sua abordagem sobre a copa do mundo de 1958, da qual transcrevemos a primeira estrofe do recortado¹¹⁰, presente em Mariano (1978, p. 36),

A copa de cinquenta e oito
Ficou gravada na história
Nossos craques mais afoitos
Em busca da grande glória
O Brasil não é biscoito

¹¹⁰ De acordo com Teixeira (1979, p. 23), “o recortado, é uma composição poética que merece reparos. Como complemento da moda, sua finalidade é provocar hilaridade. A toada também difere do tom melancólico da moda. É alegre e ligeira”.

Festeja hoje a vitória.

Nesse ABC, composto em sextilhas, o poeta ressalta a qualidade dos jogadores de futebol brasileiros como Pelé, Vavá, Garrincha, Zito, Mazzola, Nilton Santos, Didi, Gilmar, Zagallo, entre outros, que vencem a anfitriã Suécia por um placar de 5 a 2. De acordo com o site radionors¹¹¹, embora a televisão tivesse sido inaugurada no Brasil em 1950, a Copa do Mundo de 1958, teve sua transmissão televisiva apenas para os países europeus, para os demais, ficou ainda a cargo do rádio trazer as informações do evento. No entanto, esse objeto de comunicação era ainda escasso no interior goiano na década de 50, ou em conformidade com Martins (1974, p. 117), as pessoas “não possuem, pois, certos bens, como o rádio e a vitrola, sujeitos a audições ocasionais em casa de parentes, amigos ou vizinhos”, por outro lado, segundo Amorim (2002 p. 118), “os programas de rádio serviam como uma das principais influências, sobretudo para os cantadores ou iniciantes do meio rural, que viviam sem maiores contatos com a vida urbana¹¹²”. Sendo assim, muitos goiandirenses souberam do resultado final da partida de futebol por meio da moda de viola “Copa do mundo de 1958” e de seu recortado, ambos compostos pelo poeta e cantor retro citado, Adolfo Mariano.

Outros acontecimentos que mereceram destaque na poesia popular de Adolfo Mariano foram aqueles ligados a aspectos políticos, como o já referenciado “ABC da revolução”, que aborda o movimento da Coluna Prestes em Goiás. Segundo Teixeira (1979, p. 66-67), “os contingentes desta, perseguidos pelas forças legais, cruzaram o estado em todas as direções. Era natural que esse longo contato e convívio deixasse traços profundos na memória da população”. Portanto, coube ao poeta representar em versos as personagens dos movimentos revolucionários, tanto de 1924 quanto de 1930, em que, de acordo com Teixeira (1979, p. 67), “figuraram os heroicos revolucionários como bandidos, cangaceiros e inimigos da pátria”, no entanto, Adolfo Mariano (1978, p. 30), posiciona-se favoravelmente aos legalistas no poema “ABC de Goiânia – Posse de Goiânia,

Quantas coisa eu orgulho

¹¹¹ Disponível em: <http://www.radionors.jor.br/2013/09/1958-o-rio-grande-do-sul-vai-copa-com.html> Acesso em 19/12/2021.

¹¹² Rosa Nepomuceno (1999, p. 182), ao tratar da juventude de Chitãozinho e Xororó, afirma que “os meninos tinham crescido ouvindo o rádio de uma serraria de Astorga, no Paraná, para a qual o pai fazia frete. Caminhavam algumas léguas diariamente para ouvir Tonico e Tinoco e principalmente Jacó e Jacozinho [...] que tinham um programa na Rádio Nacional”.

Apareceu muito cedo
Devemos Doutor Getúlio
E o ilustre Doutor Pedro.

Representa só vantagens
O nosso herói brasileiro
Cortou a politicagem
E extinguiu os cangaceiros.

Nessas duas quadras, que, segundo Amorim (2003, p. 101), são “uma das formas poéticas mais antigas de que se tem notícia no Brasil, forma usual na Idade Média”, o poeta exalta, de maneira negativa e positiva, respectivamente, tanto o anti-herói representante do cangaço, quanto os dois ícones da política brasileira, Getúlio Vargas e Pedro Ludovico, pois, em consonância com Teixeira (1979, p. 79), os baluartes da política são,

Os dois nomes que o povo goiano tem gravado no coração. Ambos encarnando a revolução: a renovação dos costumes políticos e a realização de uma nova ordem econômica e social que façam todos os brasileiros felizes e arranquem o país do estado de semicolônia em que se encontrava, tornando-o grande, forte e próspero.

Para a população goiana e, quiçá, a população brasileira da década de 1930, Getúlio Vargas era tido como um sujeito que alçaria o Brasil à condição de desenvolvimento, todavia, a história tratou de revisar sua persona, em obras como *Getúlio Vargas: a construção de um mito: 1928-1930*, de Luciano Aronne de Abreu (1996), em que o autor ressalta o caráter positivista e populista do presidente, colocando-o como um grande orador e manipulador das massas.

No entanto, para a comunidade goiana, sobretudo a do interior, muitas vezes inculta e com pouco acesso à educação formal e à informação, o tipo de governo representado por Getúlio Vargas e Pedro Ludovico fazia sentido, uma vez que, segundo Chaul (2015, p. 210),

Os novos donos do poder não representavam os interesses de uma burguesia ou de um proletariado, também não representavam, literalmente, os da classe média local. Traduziam, sim, os ideais dos novos grupos políticos em ascensão, principalmente os do sul e do sudoeste do estado. O período não significa, portanto, uma simples alternância de oligarquias no poder político de Goiás: agora se trata de um aglomerado de políticos afinados com a política varguista e dispostos a promover o desenvolvimento capitalista da região.

Em suma, consoante Funes (1986, p. 62), “isolado do contexto econômico, Goiás viu predominar uma economia de subsistência que teve por base a agropecuária”. Dessa forma, gerou-se um ambiente favorável à eminência de políticos que, assentados em grandes extensões de terra, constituíam-se, resguardadas as proporções, em verdadeiros senhores feudais, com poder sobre àqueles que assistiam em seus domínios territoriais.

Além do isolamento econômico, outro fator que favorecia a manutenção do poder político em Goiás era o fato de que boa parte da população não tinha acesso à educação. De acordo com Polonial (2006, p. 53), “no campo educacional, imperava o analfabetismo. Em 1872, 79,71% dos goianos eram analfabetos, número que aumenta para 88,55% em 1890”. Essa tendência pouco se modificou na primeira metade do século XX. E ainda, consoante Polonial (2006, p. 53),

Vários problemas eram apontados como causadores dessa situação de penúria do ensino: a falta de recursos, a insuficiência de pessoal habilitado para o setor, os baixos salários, o desinteresse dos alunos, o isolamento da província e a falta de uma proposta didático-administrativa.

Essa problemática foi presente e marcante na vida do poeta Adolfo Mariano que, como já referido nesta tese, teve a oportunidade de estudar por somente 11 meses na própria fazenda em que residia. Amorim (2002 p. 118), afirma que os cantadores de viola, “sobretudo os das gerações que estão hoje na faixa dos 50 anos ou mais, tenham frequentado a escola por curtíssimo período ou meses”. Esse pouco tempo de estudo é um inconveniente para o bardo goiandirense, uma vez que há vários poemas em que ele faz alusão à pouca instrução formal recebida, como na “Biografia do poeta nato”, presente em Mariano (1978, p. 23-24),

Cumprimento o meu colega
Embora eu não conhecer
Não sei escrever na regra
Mas vou cumprir um dever
Frases que muitos empregam
Sinto muito não saber.

Como é costumeiro, na modalidade poética do ABC, o poeta cumprimenta um hipotético interlocutor, ou seja, o leitor a quem se dirige os versos e se posiciona humildemente dizendo que não é um conhecedor da “regra”, seja gramatical ou da arte de versejar. Embora, de acordo com Amorim (2002, p. 106), ao se tratar de normas de

trovar, o poeta respeita “as regras da cantoria: a quantidade de linhas, o esquema de rima, a acentuação tônica, o refrão, a oração (ou a capacidade de desenvolver o tema com fidelidade). Sem desleixar os cânones, parceiro e viola incitam o verso”. Em contrapartida, a despeito do seu suposto desconhecimento do padrão culto utilizado, seja na linguagem, seja na arte do verso, tece um elogio ao interlocutor que a conhece. E segue versejando.

Dificuldade em contato
 Seguiram um assunto reto
 Prático o que é exato
 Em mim só encontro afeto
 Eu sou um poeta nato
 Mas porém analfabeto.

Nesta estrofe, deixa claro que a sua poesia é construída e constituída de emoção, por isso, para elaborá-la procura a exatidão dos recursos e declara-se como um analfabeto, no entanto, de acordo com Amorim (2002 p. 118), “prova a facilidade que têm em lidar com as palavras e a inclinação para o autodidatismo”, declarando-se, portanto, como um “poeta nato”, título de sua única obra. Logo,

Imagina camarada
 Pense lá por sua vez
 Na escola de estada
 Frequentei só onze meses
 Não pude aprender nada
 Falta de tempo talvez.

Aqui, justifica o seu pouco conhecimento formal em relação à educação pela falta de tempo, dando um depoimento de seu parco percurso pela via da instrução.

Julgas que tem ambição
 Aos filhos interessados
 Se não tive educação
 Foi o meu pai o culpado
 Cortou minha inclinação
 Não quiz que eu fosse formado.

Lembro de meu pai dizer
 Meu filho eu lhe tenho amor
 Chega pra você viver
 Não precisas professor
 Sabendo contar e ler
 É bastante ao lavrador.

Nestas duas estrofes, atribui ao pai a falta de oportunidade para buscar o conhecimento por meio da educação. Esse tipo de atitude paterna era comum no início do século XX, uma vez que o trabalho no campo exigia uma vasta mão de obra e como a agricultura, como já mencionado anteriormente, restringia-se quase em sua totalidade, no tipo de subsistência, cabia aos membros da família, sobretudo aos filhos, a lida com o trabalho agrícola.

Pois isso o tempo passou
E eu não pude aproveitar
De certo meu pai pensou
Que eu queria malandrar
Na lavoura me aplicou
Só aprendi a trabalhar.

Nesta estrofe, o poeta lamenta a passagem do tempo e o fato de não ter se aproveitado dele para adquirir instrução, visto que o tempo disponível era empregado no labor agrário do qual teve aprendizado. Conforme Nepomuceno (1999, p. 69), “seus versos trouxeram a poesia, o lirismo e a labuta do homem do campo à compreensão das gerações urbanas”, uma vez que oriundos de seu passado, o eu-lírico, por meio dos versos, tem a capacidade de representar como era difícil o acesso à educação, de modo a aconselhar as gerações vindouras sobre a importância e sobre a valorização de adquirir uma instrução formal, ou conforme Benjamim (1994, p. 200), a poesia,

Tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos.

Muito embora, o eu-lírico assumia-se na condição de analfabeto, a experiência adquirida no decorrer da existência, coloca o cantador em uma situação de sapiência sobre o assunto abordado, de modo a dominar a arte de versejar e a de compor melodias na viola. Isto é, de acordo com Sant’ Anna (2000, p. 219), o cantador “em estado de isolamento e sem as oportunidades das lições formais, é que aprendiam os segredos da luteria e as sutilezas melódicas da viola” e, sobre essa relação entre o cantador e a viola, Nepomuceno (1999, p. 55), informa que,

Os colonizadores trouxeram-na para divertir os patrícios desembarcados nem sempre por vontade própria nesse paraíso imenso, desprovido dos confortos da corte e para seduzir o gentio. Na Península ibérica, ela já era bem difundida, desde os séculos XV e XVI, pelos trovadores. [...] e o fascínio da dupla viola e trovador já era notório. As portas se abriam à sua passagem, por mais trancadas e nobres.

Em suma, Adolfo Mariano, logo precocemente, conforme os dados biográficos do poeta, inseridos em sua única obra, Mariano (1978, p. 8), “aprendeu a tocar viola e sanfona e a escrever versos”, ou segundo Amorim (2002, p. 118), “muitos cantadores começam por reconhecer a aptidão para o verso embalados pelo que experimentam na infância e na juventude, no ambiente em que vivem”. Em suma, aprendizado este que o fez gozar de prestígio e a ser solicitado a tocar e a cantar em eventos regionais.

Exemplos disso são os poemas “Centenário de Catalão”, “Futebol e truque entre Ipameri e Goiandira” e “Moda de viola para Goiânia”, os quais foram cantados nas respectivas cidades, conforme Mariano (1978, p. 31), que, em Goiânia, em julho de 1942, verseja em quadras heptassilábicas de esquema rímico ABAB,

Fui chamado especialmente
Junto com meu pessoal
A convite do presidente
Pra cantar neste local.

Sinto não ser competente
Sou apenas um regional
Mesmo assim sinto contente
Com o batismo da capital.

Minhas trovas vou cantar
Trazendo no peito a lira
Vim aqui representar
O município de Goiandira.

Essas apresentações musicais e poéticas, que de acordo com Amorim (2002, p. 118), engendravam um “*status* que aquele ambiente sociocultural concede aos poetas da comunidade”, eram verdadeiros espetáculos de caráter festivo nos quais, segundo Zumthor (1993, p. 258), “a voz viva do jogral, a palavra gesticulada dos poetas, a música, a dança, o jogo cênico e verbal que é linguagem do corpo e colocação em obra das sensualidades carnavais – tudo isso, aqui e agora, é também remédio, equívoco mais eficaz, das almas”, o que, para a população laboriosa da cidade e do campo, era um alento.

Nesse ambiente festivo, comum na Idade Média e analisado na obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais, Bakhtin (2013, p. 8), afirma que, há “uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”. Essa afirmativa bakhtiniana, por sua vez, aplica-se, resguardadas as devidas proporções, ao elemento festivo que ocorre em Goiás na primeira metade do século XX, pois segundo Mariano (1978, p. 31),

Se atrevo a fazer esta
Forçando minha vontade
Porque sei que é uma festa
De inteira liberdade.

Esse espaço desregrado aparece, por exemplo, na moda de viola “Festança no Tietê”, do cantador pernambucano, Manezinho Araújo, a qual aborda a questão da embriaguez e o lugar de coletividade onde acontece o processo, objetivando o riso que, segundo Minois (2003, p. 99), “retira o indivíduo de seu ambiente cotidiano, transgride os limites e as regras”, para estabelecer um contrassenso com as normas sociais. A canção fez muito sucesso na década de 1940 e ficou conhecida como a “Moda da pinga”, quando gravada por Inezita Barroso em 1953. Está presente em Nepomuceno (1999, p. 119),

A marvada pinga é que me atrapaia
Eu entro na venda e já dou meu táio
Pego no copo e dali não saio
Ali mesmo eu bebo
Ali mesmo eu caio
Só pra carregar
É que dou trabáio.

Essa licenciosidade aparece também em cantigas compostas por Adolfo Mariano, tais como “ABC da cachaça” e “Moda da cachaça”. Nesta, o trovador goiandirense (1978, p. 159), diz,

Esta moda vou cantar.
Pra fazer uma devassa.
Com ela quero explicar
O resultado da cachaça.
A gente pra sociar
Tomo o gole pra ter graça
Só não pode é replantar
Se abusar a gente passa.

Nesta estrofe, composta em oitavas, tal qual *Os Lusíadas*, porém, em versos heptassilábicos, de tradição popular, o poeta, por meio do riso que zomba de si e de outros ao usar a locução pronominal de caráter popular “a gente”, busca expor sua representação dos efeitos da bebida alcoólica, afirmando que o sujeito, para se socializar, geralmente faz uso e excede no consumo do álcool¹¹³. Nesse caso, o riso abarca a ideia daquilo que é comum no imaginário da sociedade goiandireNSE, trazendo, então, um pressuposto de coletividade, pois de acordo com Alberti (2002, p. 87), para a comunhão do riso é necessário partir das “coisas mais conhecidas [...] aquelas sobre as quais todos estão de acordo, aquelas que são recebidas do *popular* e as que não se pode negar”. Sendo assim, o poeta segue dizendo que,

Se vai numa brincadeira
 Conforme as companhias
 Se entra na bebedeira
 Esquece até da família
 Passa as vezes a noite inteira
 Vai até romper o dia.
 Se a mulher for brigadeira
 Está formada uma arrelia.

Aqui, nestes versos, o poeta apresenta o *modus operandi* e o *modus vivendi* para representar como o cidadão comum goiandireNSE buscava o divertimento. Fica claro que era useiro e costumeiro o caráter social da embriaguez e este, sendo um hábito tipicamente masculino, com direito à repreensão feminina. No entanto, Mariano (1978, p. 91), afirma que,

Hoje está tão diferente
 Como era de primeiro
 Pois até mesmo as mulheres
 Vira bem o cotovelo.

Isto que estou dizendo
 São palavras verdadeiras
 Tem mulher que embriaga
 Até rolar na poeira.

¹¹³ O uso de bebida alcoólica associado à música e à interação social já havia sido relatado por Saint-Hilaire (2020, p.109), quando passou por Goiás, “o álcool provocou alegria geral. Marcelino pôs-se a tocar violão e a cantar modinhas, acompanhado por José Mariano”.

Nas quadras acima, o poeta posiciona-se de modo a comparar ações do passado e do seu presente. Aliás, um tema bastante comum em suas canções. Porém, tecendo sempre um juízo de valor favoravelmente àquele em detrimento desse, acaba por afirmar que, o que era um hábito masculino, passou a ser também feminino. Sendo assim, ele provoca o riso de maneira a analisar, julgar e punir um comportamento social, afinal, de acordo com Minois (2003, p. 99), “não há nada mais intolerante e impiedoso que uma assembleia de pessoas que riem”, desse modo, estabelecendo elos com o costume presente nas cantigas de escárnio e de maldizer do medievo ibérico. Ou consoante Barros (2005, p. 56),

Os meios trovadorescos ibéricos [...] eram ambientes excepcionalmente abertos à crítica social, política e pessoal. Desde que através do discurso poético-satírico ou travestida através do humor, muita coisa podia ser dita através das canções trovadorescas, o que incluía críticas sociais e políticas de todos os tipos.

Essa postura adotada pelos jograis e trovadores do Trovadorismo ibérico, se estendeu também aos cantadores populares e regionais brasileiros, uma vez que a crítica social presente em seu cantar no ambiente social da festa, no qual eram enunciados, suscitava o riso e portanto, era permitida e aceita. Portanto, consoante Candido (1975, p. 19),

A arte é social nos dois sentidos: depende da ação dos fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais.”

Sendo assim, conforme Candido (1964, p. 18), “nas sociedades rústicas, menos embora que nas primitivas, é acentuada a homogeneidade dos indivíduos”, ou seja, o poeta popular, por meio de seus versos, influencia e representa a comunidade na qual está inserido, ao mesmo tempo em que é um reflexo dela e consegue exprimir seus valores e comportamentos.

Seguindo, pois, a máxima horaciana do *ridendo castigat mores*, Adolfo Mariano, posiciona-se de maneira conservadora aos costumes emergentes na sociedade goiandireNSE, como fica claro no poema “Moda dos cabeludos”, presente em Mariano (1978, p. 132),

Esta moda eu vou cantar
 Pra mexer com os cabeludo
 Se acaso algum não gostar
 Não me chames de abiudo.
 Eu gosto de reparar
 O defeito de cascudo
 Não me importo de ganhar
 O nome de linguarudo.

Composta em oitavas, com versos heptassílabos e esquema rímico ABABABAB, a estrofe, embora não seja datada na obra, faz referência ao movimento hippie do qual alguns jovens da cidade aderiram,

Tem uns play-boy amarelo
 Cabelo cobrindo oreia
 Calçadinho de chinelo
 Em plena rua passeia
 Aquele que achar belo
 A si próprio ele tapeia
 Seja gordo ou magricelo
 É presente de mulher feia.

A música dos cabeludo
 É custosa de aguentar
 O cabra canta pozudo
 Não para de chaquaiá
 Com seu cabelo comprido
 Diz que é pras moça oiá
 Tem uns rapazinhos bicudo
 Sabe mesmo é conquistar.

Isto é uma brincadeira
 Desculpe rapaziada
 Pode usar quanto queira
 Vocês ganhou a parada
 Hoje tá de tal maneira
 Os pais não governam nada
 Vê os filhos de cabeleira
 E as moças quase pelada.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 40), na obra *Dicionário de símbolos*, o amarelo é, “intenso, agudo até a estridência, ou amplo e cegante como um fluxo de metal em fusão, é a mais quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores, difícil de atenuar e que extravasa sempre dos limites em que o artista desejou encerrá-la”. Desse modo, o uso do termo, indica, portanto, uma relação com a transgressão dos valores morais defendidos pelo poeta, que tece uma crítica à aparência física, estética e comportamental do jovem urbano inserido no contexto das novas ideias, já, de certa maneira, globalizadas,

uma vez que o movimento hippie não é originalmente brasileiro. Aliás, cabe aqui ponderar que há poucas referências sobre essa juventude na cidade de Goiandira, salvo por um breve comentário na obra *História da Terra Branca e outras coisas mais*, de Vivaldo de Araújo (2000), ou seja, eram jovens marginalizados e, por isso, relegados historicamente ao esquecimento.

Na última estrofe, o poeta, embora faça uma solicitação de desculpas por mera cordialidade, termina por criticar a falta de atitude dos pais, uma vez que esses “não governam mais” e são permissivos com a independência filial, já que os filhos deixam crescer, em um ato subversivo, os cabelos e as filhas, conforme seu parâmetro, não se vestem adequadamente.

Outro aspecto relevante a se abordar e costumeiramente presente na obra de Mariano, é sua abordagem crítica em relação ao universo feminino. Com a finalidade de reprovação, o poeta escreve versos satirizando o comportamento das mulheres, sobretudo, o modo com o qual elas se vestem. Esse tipo de abordagem aparece em poemas como “ABC dos regimes antigos”, presente em Mariano (1978, p. 43),

Primeiro se conhecia
Pelo modo de trajar
As mulheres sempre vestia
Para seu corpo ocultar
Não é como hoje em dia
Sendo assim dá que falar.

Quem conheceu os costumes
Daqueles tempos de outrora
As mulheres tinha vexume
De ver as pernas de fora
E das filhas tinha ciúme
Pra não andar fora de hora.

Ou ainda, no poema “ABC do tubarão”, em que critica o status e a autonomia feminina no mercado de trabalho e o poder da mulher junto às instituições públicas da política, em Mariano (1978, p. 48),

Quantas coisas bem erradas
Num mundo se realiza
Mulher quer ser deputada
Outras já quer ser juíza
Doméstica e bem educada
É somente o que precisa.

Também no poema, “ABC do almofadinha”, em que satiriza em sextilhas heptassilábicas com rimas apenas nos versos pares, o modo de trajar da mulher *moderna* em detrimento das de *antigamente* e ainda revela a crítica que aquela recebe por parte da sociedade, em Mariano (1978, p. 65),

Bem me lembro de algum tempo
Em antiga ocasião
Quando as moças se trajavam
Com roupinhas de algodão
Com saia muito comprida
Rastando a barra no chão.

Conseguia certa vida
Na sua casa paterna
Trajava grosseiramente
Não tinha vida moderna
Hoje muitas trajam bem
Mas ao público mostra as perna.

Deprecio muito esta moda
Quem ouvir eu dou conselho
As moças devem andar
Com decentes aparelho
E deixar de certos saíotes
Que bate só no joelho.

Estes vestidinhos curtos
É uma moda muito feia
Tem muitas que compõem
As que pode calçar meia
Outras andam quase nua
Por isso o povo flauteia.

Nestes três poemas, o autor goiandirenses elabora um panorama de como a mulher era vista e representada cultural e socialmente no início do século XX em Goiás. O que é corroborado por Silva (2019, p. 4),

Em sua juventude, cabia a moça aprender boas maneiras e uma boa educação com sua mãe. Serviços da esfera privada deveria ser o foco de aprendizado da jovem, para se adquirir um bom cônjuge, a partir de seus dotes. E manter um bom casamento com suas habilidades domésticas, de cuidado do lar e da família. Desta forma, na fase adulta, esperava-se que a moça já tivesse se tornado uma senhora, obtendo um bom casamento, e partilhando seus momentos entre o esposo e os filhos. Uma mulher de honra concilia-se entre uma boa dona de casa, mãe e esposa.

Vale pontuar que esse modo de representar a figura feminina nos poemas retro citados era matéria de derrisão naquele período. Em contrapartida, esse viés sobre a condição feminina começa a sofrer alterações, uma vez que, a partir de meados do século XX, consoante Silva (2019, p. 5), há “não só mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais no país, mas no mundo feminino também, na concepção do que seria o papel das mulheres. Mudanças deste gênero referentes à moda, à política, ao casamento e ao sexo trazem consequências ao período”, o que por sua vez, trouxe conflitos e reações por parte de uma ala mais conservadora da sociedade.

A condição de inferioridade feminina decorre de longa data, pois em conformidade com Duby (1989, p. 88), durante a Idade Média, as mulheres, sobretudo as “bem-nascidas” eram “estritamente vigiadas, subjugadas”. No entanto, é de se acreditar que essa condição de submissão estendia-se também a outra categoria social mais baixa, visto que o pensamento medieval é alicerçado pela Sagrada Escritura e, esta diz em Efésios (2021, p. 1918), capítulo 5, versículo 24, “a igreja está sujeita a Cristo, assim também as mulheres sejam em tudo submissas¹¹⁴ ao seu marido.” No entanto, ao menos idealmente, as mulheres, no Trovadorismo medieval galego-português, foram alçadas à condição de “senhor” e reverenciadas nas cantigas de amor, como nesta de Bernal de Bonaval¹¹⁵, segrel ativo nas primeiras décadas do século XIII, presente em Lopes e Ferreira (2011),

Essa que vós fezestes melhor parecer
de quantas sei, ai, Deus!, fazed-me-a veer,
senom dade-me a morte.

Na estrofe acima, o poeta louva sua mulher ou sua musa, colocando-a acima das demais. Esse tipo de louvor ou devoção, encontra-se também na cantiga “Morena tu é bonita”, moda de viola sob a pena de Adolfo Mariano (1978, p. 61),

Morena tua é bonita
Não precisas eu te falar
Pelo modo que te trato
Chega para desconfiar

¹¹⁴ Embora a submissão da mulher fosse acentuada durante a era medieval, houve mulheres que representaram “papéis influentes como mães e mulheres tomando muitas vezes nas mãos os destinos da vida familiar; como viúvas levando a cabo atividades econômicas e laboriais nos campos, no artesanato, no comércio; como aristocráticas favorecendo patrocínios artísticos e literários; como favoritas influenciando, no sistema da corte, as escolhas políticas do soberano; como mestres beguinhas, orientando, como laicas, com doutrina e piedade, comunidades que vivem do trabalho manual, conformadas com o exemplo da partilha apostólica.” (VALERIO, 2017, p. 270)

¹¹⁵ Biografia disponível em: <https://cantigas.fesh.unl.pt/autor.asp?cdaut=22&pv=sim>

Tu é mesmo uma chiqueza
 É um valor que vou te dar
 Num concurso de beleza
 Tira em primeiro lugar

Por outro lado, as mulheres foram depreciadas e objetos de censura e reprovação nas cantigas de escárnio e de maldizer. Como nesta, de Pero da Ponte, presente em Lopes (2002, p. 384),

Quem a sa filha quiser dar¹¹⁶
 mester, com que sábia guarir,
 a Maria Doming'há-de ir,
 que a saberá bem mostrar;
 e direi-vos que lhi fará:
 ante d'um mês lh'amostrará
 como sábia mui bem ambrar.

Aqui, nesta estrofe, o trovador elabora um curioso esboço da educação feminina durante a Idade Média. Utilizando-se do exemplo oposto, um recurso comum entre os trovadores, ele afirma que uma mulher para conseguir se sustentar, deve aprender a “bem ambrar”, ou seja, conforme Lopes (2002, p. 384), “menear bem as ancas”, em uma clara referência sexual, de modo a exaltar, contrariamente, os valores morais considerados ideais ao universo feminino, tal qual apresentados também nas composições de Adolfo Mariano já aludidas anteriormente. Sendo assim, é possível constatar que o ponto de vista sobre a beleza e o pudor da mulher, tanto no medievo quanto em Goiás do século XX, encontrou representação na poesia, porém, sempre no intuito de exaltar os preceitos tipicamente masculinos de sujeição em detrimento à liberdade feminina, considerada, em ambos os períodos históricos, como subversiva.

Portanto, fica claro que a literatura de caráter popular tem um forte poder de representação social e de memória, sendo capaz de registrar, seja por meio da prosa, seja por meio de versos, os fatos, eventos e comportamentos de uma dada sociedade e de um dado período histórico, trazendo ao lume aquilo que a literatura e a história tradicionais, por vezes, desprezam, uma vez que, conforme Candido (1964, p. 18), “a História se ocupa do que ficou documentado, e a documentação se refere geralmente à vida das camadas dominantes”. Por isso, os escritos literários, marginalizados ou fora dos cânones acadêmicos, prestam favor sociocultural, pois além de impregnados de labor e de beleza

¹¹⁶ Quem a sua filha quiser dar/Ofício com que saiba se manter/A Maria Dominga há de ir/Que a saberá bem instruir/E dirá o que fazer/Antes de um mês lhe mostrará/Como menear bem as ancas.

poética, são capazes de fornecer preciosas informações sobre uma determinada época, pois como suscita Nepomuceno (1999, p. 69), os versos populares,

Falam de tudo o quanto há ao redor do caipira, desde o rio que lhe banha os pés a infortúnios de todo tipo, a morte do boi preferido, o combate de rivais pelo amor da cabocla bonita. E ainda separações, desencantos, fatos engraçados, impressões de viagens.

Desse modo, os segréis, jograis e trovadores do Trovadorismo medieval ibérico, assim como os cantadores populares de Goiás do século XX, puderam tecer um amplo panorama daquele período e da sociedade na qual estavam inseridos, de forma a descortinar o passado e trazer ao presente importantes informações e a estética literária dos tempos idos.

CAPÍTULO 5

TROVADORES E CANTADORES EM GOIÁS DO SÉCULO XX: A POESIA E A CANÇÃO DE ADOLFO MARIANO

É fato, que a relação entre poesia e canção se distancia no tempo em uma longa tradição calcada na oralidade e no som das palavras, certo de que, segundo Oliveira (2002, p. 22),

No estrato sonoro da literatura, destacam-se imagens acústicas como assonância, consonância, aliteração, onomatopeia, variações tímbricas e distribuições fonemáticas, além de elementos relacionais, essência do ritmo e da métrica, que incluem acentuação tônica, rima, *enjambement* e pausas expressivas.

Por esse motivo, a linguagem cantada é presente, historicamente, nos salmos da Bíblia, na epopeia homérica, na poesia e na saga cavaleiresca dos trovadores e jograis do medievo. Essas, entre as centúrias XV e XVII, atravessaram o Atlântico, encontraram ressonância na música indígena e logo depois, na tradição musical africana. Desse amálgama, os cantares foram se diversificando e encontrando voz nos cantadores populares de cordel, lundus e modinhas. Por conseguinte, com o trânsito ampliado entre o litoral e o interior brasileiro em fins do século XIX e início do XX, a música e a literatura, suscetíveis à língua, adquiriram os aspectos geográficos, sociais e culturais próprios da região central do Brasil.

Conforme Martins (1975. p. 104), nas “regiões de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e Paraná”, fomentou-se uma cultura¹¹⁷, no sentido antropológico proposto por Geertz (1989), que estabelecida nos meios de produção agrários e nas cidades cuja economia dependia desses meios, gerou-se uma recíproca influência, no entanto, de acordo com Carneiro (2001, p. 6-7),

Nesse sentido, não caberia investir na busca de uma essência da ruralidade que distinguiria o rural do urbano, mas sim na investigação sobre a dinâmica social, econômica e cultural de determinadas regiões ou localidades levando em conta sua interação com universos culturais distintos (...) Sugerimos, então, orientar o olhar na direção dos atores sociais desse processo (...) Nesse contexto as categorias rural e urbano

¹¹⁷ “A cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade”. (GEERTZ, 1989, p. 24).

não designam espaços ou propriedades empiricamente observadas, mas representações sociais.

À vista disso, essa mútua interação possibilitou ao sujeito comum, geralmente de pouca ou nenhuma instrução formal, a expressão de seus sentimentos e também de seu cotidiano. Então, uma cultura poética e musical se instala nesse espaço urbano e rural do Brasil, o *sertão*, que muito além de ser apenas um espaço geográfico, é também uma construção histórica e social. Essa cultura, por conseguinte, passa a ser, assim, reflexo desse próprio espaço, engendrando uma identidade, entendida por Catelan (1989, p. 13), como um “conjunto de hábitos, costumes, ideais, padrões de comportamento, criações artísticas, literárias e folclóricas que formam nossa personalidade histórica”. Portanto, algo que nos assinala e qualifica como brasileiros.

Logo, este reflexo passa a produzir uma poesia e uma música cuja forma e temática expressam o imaginário e o ponto de vista do sertanejo sobre o espaço, o contexto histórico e a ideologia corrente nos quais se insere. Esse sertanejo, nas regiões supramencionadas, recebeu a alcunha de *caipira*¹¹⁸, cujo estereótipo de pronto se instala no imaginário brasileiro, sendo ele, de acordo com Candido (1964, p. 170), “andejo, caçador infatigável, perfeito conhecedor do meio físico circundante, familiarizado com os cantos mais recônditos do campo ou da mata” e, ainda, o de uma figura rude, sem instrução escolar, alicerçado ao meio agrário, mas, com certa itinerância, ou que oscilava entremeio o campo e a cidade, pois conforme Williams (1989, p. 11-12),

A realidade histórica, porém, é surpreendentemente variada. A ‘forma de vida campestre’ engloba as mais diversas práticas – de caçadores, pastores, fazendeiros e empresários agroindustriais (...) Além disso, em nosso próprio mundo, entre os tradicionais extremos campo e cidade existe uma ampla gama de concentrações humanas.

Portanto, esse sujeito, seja morador da cidade ou do campo, utiliza-se de linguagem simples e coloquial, é afeito a crenças e manifestações populares e ainda,

¹¹⁸ O contista goiano, Hugo de Carvalho Ramos, autor de *Tropas e boiadas* (1917), estabelece uma diferenciação entre o caipira e o sertanejo o lavrador, dizendo que o “caipira”, o “queijeiro”, etc., como é geralmente conhecido, apresenta de facto, muitas vezes, os estigmas physiomicos de depressão organica, oriundos da papeira, malária e outras. [Porém] a par do typo isolado do “caipira” existem as fazendas de plantação, largas culturas, na vizinhança das vilas e cidades, trabalhadas pelos proprios fazendeiros, filhos, camaradas ou aggregados. A todos esses, são nas cidades do interior designados genericamente pelo nome de “roceiros”. Os primeiros constituem o elemento sedentario, preso ao sólo, cujo horizonte visual não vae além do alqueire de terra que lavram; os últimos, se não viajados, têm ao menos, pelo accidentado da vida, um campo de actividade a abranger largas extensões, desde o pastoreio das manadas num ambito de varias leguas ao redor das fazendas [...] e mais além. É esse o elemento que se póde chamar genuinamente sertanejo. (RAMOS apud PIMENTEL, 1997, p. 24-25).

geralmente, é de baixa estratificação social. Esse modelo, muitas vezes parcialmente caricato do caipira é reforçado, segundo Duarte (2000, p. 137), no decorrer do século XX pelas obras de pré-modernistas e, mais adiante, pelos próprios modernistas, pelo teatro, televisão e cinema, como as personagens criadas por Amácio Mazzaropi¹¹⁹, por exemplo.

Muito embora, o caipira tratado por Monteiro Lobato, em seu livro *Urupês* publicado em 1918, tenha uma condição econômica favorável, sendo agricultores ou pecuaristas, é justamente a emblemática figura da personagem *Jeca Tatu* que passa a ser uma representação social do homem do interior. Sua vida simples, sua relação com o meio, sua expressividade poética e desenvoltura musical com a viola moldaram, a sua maneira, o cantador do gênero que foi denominado de música caipira, em suas diversas vertentes, sendo a moda de viola, consoante Dourado (2004, p. 209), “a música caipira brasileira por excelência”. Portanto, para esta análise, focaremos nossa atenção a esta expressiva variante da música caipira, por acreditar que, em consonância com Nepomuceno (1999, p. 69), “de toda esta mistura cultural e rítmica, a expressão musical mais típica do caipira, ficou sendo a moda de viola” e que, esse gênero musical, tão ou mais que os outros, representa, com densidade, a cultura caipira do sertão goiano.

A origem das modas de viola remonta ao fazer lítero-musical da Idade Média, uma vez que, consoante Nepomuceno (1999, p. 55), as cantigas foram trazidas pelos colonizadores “para divertir os patrícios desembarcados nem sempre por vontade própria nesse paraíso imenso, desprovidos do conforto da corte, e para seduzir o gentio”. A autora (1999, p. 29), afirma também que a moda de viola “é resultado da grande mistura da cultura negra dos escravos que vieram para trabalhar nas minas de ouro com a dos portugueses, dos tropeiros do sul e caboclos da terra”. E ainda guarda, conforme já abordado nesta tese, relações com o romanceiro ibérico e o nordestino, uma vez que, de acordo com Andrade (1989, p. 342), “a moda entre os caipiras é perfeitamente o que os nordestinos chamam de romance”.

Portanto, segundo Tavares (2005, p. 100),

O Romanceiro Popular no Nordeste teve origem ibérica, mas atraiu para si outras tradições, como um largo que por onde passa vai capturando afluentes. O Nordeste brasileiro não apenas passou adiante os romances em versos trazidos de Portugal, mas lhes deu um formato próprio, criou novos temas, personagens, ciclos inteiros de assuntos. No Nordeste também foram inventadas novas formas de estrofe, novas maneiras de

¹¹⁹ Conforme Santos; Carniello (2010), Amácio Mazzaropi (1912-1981), foi ator e diretor cinematográfico. Produziu e dirigiu, entre as décadas de 1950 e 1970, vários filmes que retratam a cultura caipira.

organizar as rimas, dando ao nosso romanceiro nordestino um perfil distinto do Romanceiro Ibérico.

Logo, os romances, no espaço europeu entre as centúrias XII e XIV, desenvolveram-se em duas vertentes: a primeira, na prosa das novelas de cavalaria; a outra, em uma poesia oral que, expressa em galego-português, apresentava um viés lírico e outro satírico. Acompanhada por instrumentos musicais, como o alaúde, o cistre, o pandeiro, o tambor, a viola e a lira, essa poesia era cantada por trovadores, jograis e menestréis, que compunham e/ou interpretavam-na, nas festas de caráter profano ou religioso que, segundo Teixeira (1979, p. 1), “eram outra fonte de inspiração da poesia popular” e local de ruídos, sons vários e musicalidade.

Portanto, a atividade trovadoresca estava associada ao elemento coletivo promovido pela ludicidade da festa, isto é, havia, então, uma circularidade horizontal e vertical das cantigas que possibilitou uma troca cultural entre as categorias sociais, promovendo uma carnavalização da linguagem, em que esta seja comungada sem distinção de hierarquia.

No entanto, no decorrer dos séculos XV e XVI, sobretudo, em meio à nobreza ibérica, conforme Cardoso (2017, p. 20), “a descoberta da versificação e de seus elementos constitutivos”, como a metrificação e a rima, “dispensou o acompanhamento por parte de instrumentistas durante o momento em que o poeta declamava”, ou seja, a poesia, sem perder sua musicalidade, separa-se da canção, seguindo uma vertente mais academicista e erudita visando à escrita, à leitura e à visão. Concorde-se com Marques (2003, p. 44) quando este, ao tratar do binômio música erudita/música popular, afirma que “da mesma maneira que a canção de câmara pode ser permeada por temas populares e folclóricos, a popular, por exemplo, não raro recebe tratamento orquestral tipicamente “erudito” dando origem à música de câmara”. A canção, claro, continuou seguindo características ora populares ora eruditas, muito embora este não seja o foco da pesquisa, vale aqui observar.

Portanto, a poesia acompanhada da canção continua a ser uma realidade nos meios populares tal e qual, de acordo com Proença (1977, p. 57-58), “uma forma original de ruptura com uma literatura oficial e regular, a que o povo não tem acesso”, de modo que, entre essa camada da população, o vínculo entre a poesia e a canção se mantém e essa arte sobrevive, conforme Sant’Anna (2000, p. 35), em “uma poética da oralidade, da qual a literatura tipográfica se desviou”, revelando, pois, uma persistência da tradição nos cantares produzidos no Brasil desde os tempos de colônia.

Sendo assim, a moda de viola é fruto da tradição ibérica adaptada ao meio sertanejo, já consolidado em sua miscigenação étnica e cultural, portanto, um produto do sujeito denominado de caipira que, conforme Andrade (1989, p. 342), “distingue com certa firmeza o que seja uma moda”, reconhecendo nela um meio de promover a informação, o entretenimento, a representação de sua subjetividade, outrossim, da memória coletiva (NEPOMUCENO, 1999).

Sob essa perspectiva, é necessário rememorar que a proposição desta tese é a de investigar os aspectos formais e temáticos desse gênero da música popular, sua relação literária e musical com o passado medieval, assim como conhecer a figura do cantador e suas relações com o meio. E ainda, analisar a produção caipira em Goiás por meio da composição poético-musical de Adolfo Mariano, no intuito de verificar suas convergências com o movimento trovadoresco do medievo ibérico, assim como as representações proeminentes na poesia do poeta, manifestadamente por ele mesmo, de goiano.

Vale aqui observar, como já aventado na introdução desta tese, que a obra de Mariano, compilada sob o título de *O poeta nato*, apresenta um sintoma típico da elitização da escrita. Primeiramente, por não perceberem que a poesia de Adolfo Mariano estava voltada para a palavra falada e não para a escrita, os poemas presentes na antologia foram transcritos, parcialmente, da grafia próxima à oralidade utilizada pelo autor, para a língua portuguesa corrente e escrita, atribuindo uma valoração e um *status* a essa em detrimento daquela, ou seja, foi realizada uma *correção* de seu texto¹²⁰, o que implica, muitas vezes, na perda da espontaneidade e originalidade de seu versejar. Outro ponto que merece destaque é não haverem se preocupado em elaborar e transcrever também as notações musicais, uma vez que os poemas presentes na obra são *letras* para as cantigas do trovador goiano, entretanto, deve-se deixar claro que, da década de 1920 a 1978, em Goiás, fazer um registro musical, com o aparato tecnológico da época, era algo raro e esporádico, como veremos adiante.

Entretanto, como já informado anteriormente nesta tese, alguns poucos resquícios da oralidade das canções de Adolfo Mariano foram coligidos por José Aparecido Teixeira, em seu livro, *Folclore goiano* (1979), quando esse, a buscar material para a confecção de

¹²⁰ Pode-se pontuar aqui que o mesmo aconteceu com a escritora Carolina Maria de Jesus, uma vez que, segundo Andrade (2008, p. 16), “vale lembrar que o livro “Quarto de despejo”, tal como o público conheceu, é resultado impresso de um trabalho de cortes e pequenos acertos feitos pelo jornalista Audálio Dantas sobre os originais cadernos manuscritos de Carolina”.

seu compêndio, passou por Catalão, Goiandira e Ipameri, local em que presenciou uma acirrada disputa de viola entre um soldado do 6º Batalhão de Caçadores e o poeta Adolfo Mariano, por ocasião de festejos na cidade. E os versos foram assim transcritos, conforme Teixeira (1979, p. 160),

Adolfo:
 Eu quero mi expandí
 Premêru peçu licença,
 Pra cantá em Ipameri
 Me achu sem competência.

Soldado:
 Arriei u meu cavalu
 A rédia caiu nu chão,
 Eu cantu nu Pameri
 I tamém nu Catalão
 [...]

Segundo o citado pesquisador (1979, p. 4), a peleja prolongou-se por quase toda a madrugada, sendo interrompida porque haviam outras apresentações. Consoante Amorim (2002, p. 108), “vem de longe o cantar poético ao desafio: do canto amebeu da Antiguidade grega, das disputas dos jograis da Idade Média, das diversas culturas espalhadas pelo mundo em todas as épocas”. Portanto, um desafio no cerrado goiano, pois, de acordo com Amorim (2002, p. 108), “nos sertões, despontaram poetas cuja tradição os mandava pegar o pandeiro, a rabeca ou a viola e sair de fazenda em fazenda pelejando com os colegas, em disputa versificada inteligente”, à moda das tenções praticadas pelos trovadores e jograis ibéricos da Idade Média, conforme retro mencionado, como esta *disputatio* verbal entre Abril Peres ¹²¹e o segrel, Dom Bernaldo, presente em Lopes (2002, p. 24-25),

— Abril Peres, muit'hei eu gram pesar¹²²
 da gram coita que vos vejo sofrer,
 ca vos vejo come mi lazerar
 e nom poss'a mi nem a vós valer,
 ca vós morredes come eu d'amor;
 e pero x'est a mia coita maior,
 dereito faç'em me de vós doer.

¹²¹ Biografia disponível em: <https://cantigas.fch.unl.pt/autor.asp?cdaut=2&pv=sim>

¹²² Abril Peres, tenho muito pesar/pelo grande sofrimento que vos vejo sofrer/Pois o vejo como a mim sofrer/E não possa nem a mim nem a vós valer/Porque vós morredes de amor como eu/Ainda que meu sofrimento seja maior/Faz bem a mim de vós ter piedade/Dom Bernaldo, que lhe perguntar/Como ousaste tal coisa empreender/Qual cometeste em vosso trovar/Que vosso sofrimento quis confrontar/Com o meu, que quanto é minha dama/Dom Bernaldo, que a vossa melhor/Tanto me faz um sofrimento maior.

— Dom Bernaldo, quero-vos preguntar
 com'ousastes tal cousa cometer
 qual cometestes em vosso trobar:
 que vossa coita quisestes pôer
 com a minha; que, quant'é mia senhor,
 Dom Bernaldo, que a vossa melhor,
 tanto me faz maior coita sofrer.

Nesta tenção, os dois poetas louvam as características de suas damas, seguindo os critérios da modalidade poética, em que um dita os versos e o outro segue o mesmo esquema. Tal e qual os cantadores ibéricos, os dois contendores de Goiás mostram habilidade e desenvoltura na arte de versejar, em uma linguagem caracteristicamente oral, ora um ditando os versos, ora o outro. Sendo assim, por meio da conduta de Teixeira frente à fidelidade na transcrição da oralidade, pôde-se registrar um fragmento poético espontâneo de Adolfo Mariano, fragmento este, capaz de representar aquele período histórico e a arte de trovar utilizada pelos cantadores da música caipira em Goiás.

Por sua vez, se há um parco registro dessa oralidade caipira, o registro das canções é ainda mais vago e esparso, devido, segundo Mendonça (2007, p. 58-59), à inexistência ou ainda, à precariedade de equipamentos de gravação em localidades do interior do estado e o pouco apelo comercial desse gênero em função de outros ritmos musicais emergentes, de acordo com Aragão (2005, p. 20), “tipicamente urbanos como o samba e o choro”, que chegaram a Goiás, embalados pela implementação de estações radiofônicas sob o governo federal de Getúlio Vargas. No entanto, em 1979, a gravadora paulista *Marcus Pereira*, lançou o *long play*, *Batismo Cultural de Goiânia*, a partir da seleção e recolha feita pelo professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo¹²³, para seu trabalho com a música folclórica.

Esse álbum consiste em uma coletânea das canções apresentadas durante os festejos referentes à inauguração da nova capital de Goiás, em 1942. Nele, foram registradas duas apresentações de congado, uma entrevista com o *rei* do congo da cidade de Goiás, Silvério da Costa Santos e ainda, 13 canções de compositores e intérpretes vários, como José Turuna, Chico Onça, Micuim e Adolfo Mariano.

¹²³ Sobre o trabalho de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, verificar a tese de doutorado de Henrique Drach, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, no ano de 2010, sob o título de “A Rabeca de José Gerônimo: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – Música, Folclore e Academia na Primeira Metade do Século XX”. Disponível em: https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2011_Henrique_Drach.pdf

Deste último poeta, foram selecionadas duas canções: “Beija-flor” e “Mês de agosto é tão triste”. A primeira, marcada nos créditos do disco como sendo uma marcha, com a interpretação do próprio compositor. Já a segunda, uma moda de viola, a interpretação ficou a cargo dos cantadores Clemente Vieira e João Henrique, com Domingos Diniz na sanfona e Adolfo Mariano na viola. Segue, pois, o poema da moda de viola, “Mês de agosto é tão triste”, conforme Mariano (1978, p. 133), cuja análise é proposta desta tese realizar,

Mês de agosto é tão triste
 Quando vai chegando a tarde
 Meu peito até não resiste
 O rigor de uma saudade
 Meu coração tu partiste
 E ficou com a metade
 Mesmo assim ainda persiste
 O usar tanta falsidade.
 II
 Essas tardes enfumaçadas
 É custosa de aguentar
 Depois vem a passarada
 Por todo lado piar
 A perdiz lá na queimada
 Faz meu corpo arrepiar
 É triste é de madrugada
 O choro de um sabiá.
 III
 Coitadinho do jaó
 Lá no mato sorrateiro
 Dá piados que faz dó
 Chamando seu companheiro
 Pra mim eu acho pior
 Sinto até um desespero
 O coitadinho vive só
 Lastimando o dia inteiro.
 IV
 É triste viver sozinho
 Sem ter um pra consolar
 Neste mundo sem carinho
 É custoso de passar
 Eu aqui nestes cantinhos
 Passo a vida a emplanar
 Sou igual aos passarinhos
 Canto pra me aliviar.

Formalmente, o poema é composto de quatro estrofes, demarcadas por Algarismos Romanos e cada uma delas apresenta oito versos heptassilábicos, confirmando que, conforme Teixeira (1979, p. 19), “a medieval redondilha maior é o verso preferido pelo

caboclo”, devido a sua sonoridade próxima à fala, possibilitando o canto e/ou a declamação. Dessa forma, a música é cantada de maneira muito mais rítmica do que melódica, sendo, de acordo com Dourado (2004, p. 209), “a cantoria¹²⁴ feita em duas vozes em terças paralelas”, quando a voz principal se eleva mais que a segunda, algo comum na música caipira.

Portanto, essa forma de cantar liga-se a uma tradição literária popular comumente associada a uma literatura e uma música de fazer espontâneo, não oficial, por isso, com uma abrangência temática que circunscrevia o contexto e o imaginário caipira, em conformidade com Teixeira (1979, p. 19), “quer em suas expansões amorosas, quer nas narrativas de façanhas, de pequenos romances da sua vida pastoril, celebrando bravuras de bois e de cavalos ou fatos sociais e políticos do meio rural”. Dessa maneira, segundo Barison (1999, s/p.),

Uma obra funciona em uma frequência dupla, pois ao mesmo tempo em que revela a cultura e o produtor, também serve para formatar a cultura e o receptor. Porém, esta função de dupla mão não se dá apenas no nível manifesto da estética da obra. Também ocorre uma comunicação latente, subliminar e que, mediada pela cultura e pela obra, coloca o artista e o receptor em um nível de sintonia inconsciente. A comunicação realizada transcende o nível formal.

Então, para além da estrutura formal heptassilábica e a temática pastoril, o poema herda residualmente também do medievo ibérico a saudade e o lamento, uma vez que, de acordo com Geraldi (1988, p. 108), “como o leitor, também o autor opera com os textos lidos anteriormente no seu trabalho de elaboração. O novo texto surge num universo já povoado por outros textos, com os quais dialoga”. Portanto, são recorrentes as temáticas usuais nas cantigas de amor e nas cantigas de amigo e, assim como a redondilha maior, são correntes e habituais nas literaturas de língua portuguesa. Sendo assim, o poeta popular desempenha também a função de perpetuar, por meio de seus versos, uma memória musical e literária, uma vez que esse fazer artístico é inspirado nas relações intersociais da comunidade, o que leva o autor/compositor a reproduzir concepções coletivas em sua obra.

No primeiro verso do poema, alçado à condição de título, também uma reminiscência medieval perpetuada na poesia lírica de Camões e de Gregório de Matos, o cantador de Goiás constrói uma ambiguidade entre a prosopopeia e a metonímia, oportunizando a percepção do sentimento reforçado pelo advérbio *tão*. O qualificativo

¹²⁴ Por extensão, segundo Zumthor (1997, p. 156), “a mesma palavra, *cantoria*, designa a atividade poética em geral, as regras que ela se impõe e a *performance*”.

triste para o mês de agosto corrobora o imaginário do homem do campo sobre este período do ano, que coincide com o inverno e a época da seca no cerrado goiano, em que as “tardes enfumaçadas” e cinzas denunciam a prática da coivara que antecedia o período do plantio, conforme o verso, “a perdiz lá na queimada”.

Esse tipo de representação é significativo para compreender outros aspectos além dos interessantes às áreas da música e da literatura, quiçá para a história e a sociologia em entender, por exemplo, os modelos agrícolas adotados durante o século XX em Goiás e seus impactos na vida da população rural, no qual o ser humano era a principal ferramenta do meio de produção, habitando em seu próprio espaço profissional.

Aliás, o espaço ressaltado pelo eu-lírico é o lugar de fala do caipira. Este, influenciado e agente transformador do cerrado, sujeito às intempéries do clima árido dessa época do ano, vê-se incapaz de transformar sua condição e resigna-se ante ao seu fado. No cenário pastoril e melancólico transmutado no entardecer, um indistinto sujeito poético, provavelmente, no ócio que se sucede ao intenso labor cotidiano, põe-se a rememorar alguém que já não está mais presente, porém, cujo vazão é preenchido pelo “rigor de uma saudade”. O uso do termo *rigor*, assim como o *tão*, intensifica a dor e a tristeza do caipira, tornando o que deveria ser um bucólico *locus amoenus* em um espaço de crescente saudade e, decorrente desta, angústia e desespero, refletindo a subjetividade do próprio sertanejo.

A representação bucólica do ambiente restrito do cantador universaliza-se na canção, de modo que pessoas, leitores/ouvintes, de outros lugares possam se reconhecer como pertencentes deste lugar que perpassa o imaginário pastoril brasileiro calcado na ruralidade e, conforme Monte-Mór (2006, p.6),

Os adjetivos urbano e rural, todavia, referentes à cidade e ao campo, ganharam autonomia apenas recentemente, e dizem respeito a uma gama de relações culturais, sócio econômicas e espaciais entre formas e processos derivados da cidade e do campo, sem, no entanto, permitirem a clareza dicotômica que os caracterizava até o século passado.

Este lugar, portanto, é ambíguo e extremamente fértil em *causos* e histórias, compondo a imaginação com elementos carregados de simbologia que refletem a visão de mundo tanto quanto a representação do que é familiar, não só ao homem do campo, mas também àquele que se exilou dali para o meio urbano.

Pode-se destacar na composição, como um dos elementos centrais do poema e intermediário entre o sujeito poético e os seus sentimentos, a presença da fauna

ornitológica. As aves que acompanham o entardecer no campo, “Depois vem a passarada/Por todo lado piar”, estabelecem uma relação canora com a musicalidade campestre e acentuam ainda mais o sofrimento do eu-lírico, como fica evidente tanto nos versos, “A perdiz lá na queimada/Faz meu corpo arrepiar/É triste de madrugada/O choro de um sabiá”, quanto na terceira estrofe. Sendo assim, por estarem associadas a metáforas que representam a condição e os sentimentos humanos, como o desejo de voar, a liberdade, a melancolia e a saudade, a avifauna, como elemento de composição espacial ou como tema, inscreve-se em uma tradição literária que perpassa as “Metamorfozes”, do poeta latino, Ovídio; os cantares dos trovadores provençais e ibéricos, a lírica de Camões e a dramaturgia de Shakespeare. Outrossim, há exemplos em toda literatura brasileira, segundo Canto (2015), em Santa Rita Durão, nos poetas do Romantismo ao Modernismo e, ainda, em canções da música popular brasileira.

O canto dos pássaros, retomado nas estrofes, confunde-se com o canto do próprio caipira, cujo sofrimento prolonga-se na narrativa em uma dinâmica que acompanha a ação cronológica do tempo. É no entardecer até a madrugada, que a solidão torna-se uma companheira indelével e o único recurso do qual o sujeito poético dispõe é cantar, mimetizando, pois, os pássaros, em lamento e alívio.

Seja pelo canto, seja pela plasticidade, os pássaros dos mais variados gêneros frequentam a literatura, como um abutre a consumir diariamente o fígado de Prometeu, como memória para poetas e músicos no exílio, como nos altos voos da romântica poesia condoreira, como o ambíguo albatroz baudelairiano e a graça e a leveza do cisne negro, epíteto do simbolista Cruz e Sousa. E geralmente, simbolizam o próprio cantador que associa o seu canto, ao cantar e lamento das aves, como na canção “Assum-preto”, de Luiz Gonzaga, ou ainda, alguns poetas, devido à desenvoltura e à sonoridade de seus poemas, recebem como alcunha o nome de pássaros, como o cantador cearense, Patativa do Assaré.

Sendo assim, tendo a natureza como espaço, isto é, conforme Amorim (2002, p. 119), “a observação da natureza [...] serve como subsídio para o poeta que, cantando pelo mundo, cultiva a nostalgia da vida no campo”, o poeta/cantador faz dela sua ouvinte e confidente, como o faziam a seu modo os trovadores e jograis nas cantigas de amigo galego-portuguesas, como neste exemplo de Pero Meogo¹²⁵, presente em Lopes e Ferreira (2011)¹²⁶, em que os cervos e as cervas do monte *escutam* o eu-lírico,

¹²⁵ Biografia disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=134&pv=sim>

¹²⁶ Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1216&tr=4&pv=sim>

Ai cervos do monte, vim-vos perguntar:¹²⁷
 foi-s'o meu amig', e, se alá tardar,
 que farei, velida?

Ai cervas do monte, vim-vo-lo dizer:
 foi-s'o meu amig', e queria saber
 que farei, velida?

Esse distanciamento da pessoa amada, tema da cantiga acima, é outro aspecto que pode ser aventado em “Mês de agosto é tão triste”, estabelecendo laços com o passado literário com a presença na canção da *coita* amorosa. Muito embora, não no sentido restrito que Spina (1997, p. 49) expõe, “como tentativa de união entre o homem que solicita e a mulher que nega”, todavia, em um sentido mais amplo ligado ao sentimento de amor perdido. Portanto, aqui, peço perdão por emitir um simples juízo de valor, mas, aparentemente parece mais doloroso ao eu-lírico perder algo, ou melhor, alguém com quem já desfrutou a companhia e a cumplicidade do que acaso nunca tivesse conhecido o amor.

Nessa canção, estamos diante de algo que é ao mesmo tempo emocional e material e que culmina por representar uma imagem que transtorna o corpo e a mente. O primeiro traço que vem à percepção é a preocupação do eu lírico consigo mesmo. Com o próprio sofrimento, com a própria dor. Sendo assim, analisando o poema, imbuído de características presentes nas trovas medievais, é possível paralelamente arrematar que a *cantiga de amigo* e a *cantiga de amor* têm um caráter fundamentalmente egocêntrico, pois o que importa não é o sentimento do amor em voga, mas a própria dor por ele provocada no eu-poético, seja pela sua subjetividade, seja pela ausência. A partir do Trovadorismo, então, de acordo com Cardoso (2017), assistimos a toda uma produção literária que tem, como já mencionado, o amor como aspecto motivador da ação narrada.

Daí, pode-se entender a literatura e a música como algo dinâmico, que se sujeita ao tempo e como elementos da cultura, são passíveis de transformações formais e temáticas, certo de que, de acordo com Oliveira (2002, p. 43), “poderíamos considerar ainda, entre várias estratégias partilhadas pelas duas artes, processos como o da reescrita e o da colagem. Tal como na literatura, a música recorre frequentemente a citações, alusões intertextuais a outras composições”. Por isso, há, como foi analisado, elementos

¹²⁷ Ai cervos do monte, vim a vós perguntar/Foi-se o meu amigo, e se lá tardar/O que farei, formosa?/Ai cervas do monte, vim a vós dizer/Foi-se o meu amigo, e queria saber/O que farei, formosa?

da canção, “Mês de agosto é tão triste”, que mantém relações de persistência com o passado histórico e com a tradição literária do Trovadorismo ibérico.

É relevante, também, acrescentar a existência de trabalhos dentro dessa mesma perspectiva teórica, no entanto, isto não é premissa apenas da literatura, a música popular brasileira dos séculos XIX e XX mantém, seja na forma seja nos temas, reminiscências das trovas medievais, como atesta Merçon (2014), dentre outras, em algumas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso.

Logo, este trabalho não tem intenção de exaurir a investigação e a análise acerca da obra de Adolfo Mariano nem do cancionário goiano. Ao contrário, espera-se que outras pesquisas possam ser desenvolvidas no intuito de compreender as relações que se estabelecem na história da literatura e da música, de modo que essas possam ser vistas, não de maneira estanque, como costuma ser a abordagem tradicional, mas, como um fluxo de características que se somam ou se subtraem na construção do fazer poético e musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Não é novidade no meio acadêmico o estudo das relações interdisciplinares e intertextuais entre os diferentes campos do saber, uma vez que, como a existência humana, as ciências de modo geral são dotadas de complexidade e de imbricamentos. Por isso, para analisar a poesia de Adolfo Mariano e a sociedade na qual se inseriu foi necessário, consoante Candido (1975, p. 47), “partir da observação concreta dos fatos, passar às análises estruturais e comparativas, para chegar à sua função na sociedade, sem sacrificar seu aspecto estético nem o sociológico.” Portanto, se fez plausível o estudo das relações entre a Literatura e a História e, indo um pouco além, foi necessário para o aprofundamento da pesquisa, buscar o conhecimento inerente à sociologia e à música.

Sabe-se que a poesia foi uma das primeiras manifestações artísticas praticadas pela humanidade. Portanto, seus recursos e sua linguagem ecoaram sonoras através do tempo, estabelecendo laços com a narrativa e com a música. Sendo assim, sempre esteve em meio ao povo, seu principal consumidor e produtor. Engendrando uma rica produção de caráter popular que, a despeito da escrita, mantinha sua característica na oralidade da linguagem e no cantar. Foi um percurso deveras fecundo, pois segundo Teixeira (1979, p. 17-18), a poesia cantada é presente,

Desde os hinos sagrados de Rig-Veda, na Índia, os salmos bíblicos, entre os hebreus, os himeneus, entre os gregos, ou as laudes romanas e nêniais ibéricas. E estava intimamente associada à música. Os poemas homéricos, a mais antiga poesia helênica, não eram primitivamente cantados pelos rapsodos nas reuniões festivas? A própria poesia lírica, cultivada no berço da civilização ocidental, que deu tão esplêndidos florões na literatura latina e nas literaturas ocidentais, não deriva seu nome da lira, com que eram acompanhadas aquelas poesias? O mesmo quadro nos oferece a matriz das modernas literaturas, a Escola Provençal, com suas "cantigas de amor", que os jograis e trovadores levaram aos mais longínquos recantos da Europa. As "cantigas de amigo" da velha lusitânia, bem como os "romances" da vizinha Espanha, também estavam associados ao canto e à música. E vários eram os instrumentos que acompanham os trovadores medievais: violars, joglars e os musars. E frequentemente a cantiga se associava à dança, como na dança-prima das Astúrias, na muinera da Galiza, em Espanha, ou nas bailias lusas, para só citarmos as de casa. Só depois é que a poesia se desgarra, tornando-se autônoma”.

E, muito embora, poesia e música tenham se desvinculado no transcorrer da história, cada qual seguindo seu natural percurso, dotadas cada uma delas de um aparato específico para a sua composição, pode-se afirmar que nos cantadores populares essa simbiose ainda persiste, pois são eles os herdeiros dessa longa tradição que se mantém ativa no sertão brasileiro. Conforme Starling (2010, p. 112), é necessária “a busca pela grandeza cantável do sertão, pela música subjacente das palavras e por aquilo que a canção representa para construção da memória, sensibilidade pública, imaginação e compreensão do Brasil”. Isto é, para conhecermos e reconhecermos as nossas origens lusitanas, africanas e indígenas que se fundiram no povo brasileiro é imprescindível um olhar sensível sobre as reminiscências.

Sendo assim, podemos perceber no decorrer da pesquisa, que a poesia constante na obra *O poeta nato*, de Adolfo Mariano, apresenta pois, características formais e temáticas oriundas da literatura feita na Península Ibérica durante os séculos XII, XIII e XIV, ou seja, reminiscências residuais das cantigas trovadorescas medievais galego-portuguesas mantiveram-se vivas e ativas no interior de Goiás do século XX. Embora, o termo “resíduo” possa parecer um tanto quanto pejorativo, foi utilizado, como já demonstrado nesta tese, por autores como Raymond Williams (1979) e Roberto Pontes (2006, p. 08), que assim o define,

Resíduo é aquilo que remanesce de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma obra, toda uma cultura. O resíduo é dotado de extremo vigor. Não se confunde com o antigo. É manifestação dotada da força do novo porque passa sempre por uma cristalização. É algo que se transforma, como o mineral bruto tornado joia na lapidação.

Por sua vez, aquela literatura produzida pelos nossos avoengos colonizadores e que foi expressa em uma longa duração de quase três séculos, foi capaz de produzir cantigas que traduziam a sensibilidade daquela época e as representações sociais daquele período histórico. Logo, uma literatura que veio na memória das primeiras naus portuguesas e aportou em solo brasileiro, primeiramente no litoral e no escoar dos anos migrou para o sertão do centro-oeste, deixando marcas indeléveis na produção poética goiana.

No entanto, o estudo da literatura popular produzida em Goiás ainda é carente, pois conforme Teles (1964, p. 41-42),

Os trabalhos que se conhecem sobre o folclore e a literatura popular em Goiás são todos falhos, por vários motivos; um dos quais é o de não terem sido ainda convenientemente exploradas as grandes regiões Norte, Nordeste, Sudoeste e Noroeste do Estado; [...] a região central, já estudada parcialmente num e noutro trabalho, é ainda rica fonte de elementos inexplorados.

Mesmo que autores como Eliane Vasconcellos (2010), Daiany Ribeiro Teixeira (2013), Rogério Max Canedo (2016), venham desenvolvendo pesquisas sobre a literatura goiana, há ainda um amplo espectro literário a ser investigado e analisado, de modo a buscar a compreensão das influências internas e externas e das formas de composição dos escritores de literatura popular em Goiás. Porque, segundo Saraiva (1975, p. 113), “No fim das contas, o desprezo ou esquecimento da literatura popular representará sempre o esquecimento e o desprezo do homem popular. E não se pense que isso é apenas um problema político, porque é também um problema científico e um problema estético”. Logo, estudar a literatura popular é um meio de conhecer de maneira ampla o funcionamento de uma determinada sociedade em um determinado período, para termos, então, a dimensão do fazer artístico inerente à humanidade e o conhecimento da alma de um povo.

REFERÊNCIAS.

ABREU Luciano Aronne. **Getúlio Vargas: a construção de um mito: 1928-1930**”. Porto Alegre: Editora da PUC, 1996.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia. **Estrutura fundiária em Goiás**. Goiânia: Editora da UCG, 1993.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: FGV, 2002.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado**. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. 3ª ed. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980.

AMADO, Janaína. Região, Sertão, Nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, V. 8, n. 15, 1995, p. 145-151. Disponível em:
<https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1990/1129> Acesso em: 23/12/2021

AMORIM, Maria Alice. Improviso: tradição poética da oralidade. In: **Literatura e Música**. CAMARGO, Luís Org. São Paulo: Senac, 2002. p. 97-135.

ANDRADE, Francisco Ferreira. **Corografia do município de Goiandira**. Araguari: Olisan, 1950.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989.

ANDRADE, Letícia Pereira. **O diário como utopia: Quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. 2008. Disponível em:
<https://repositorio.ufms.br/jspui/bitstream/123456789/1145/1/Leticia%20Pereira%20de%20Andrade.pdf> Acesso em: 23/12/2021.

ARAGÃO, Pedro de M. **Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os Estudos de Folclore no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947)**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em:
<http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Disserta%C3%A7%C3%B5es/Diss219.pdf> Acesso em: 12/11/2021

ARAÚJO, Vivaldo J. **História da Terra Branca e outras coisas mais**. Goiânia: Kelps, 2000.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

AZEVEDO, Álvares de. **Poesias completas**. São Paulo: Ediouro, 1996.

BARBOSA, Domingos Caldas. **Viola de Lereno**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.

BARISON, Osvaldo Luís. O inconsciente da moda: psicanálise e cultura caipira. **Psicol. USP** [online]. 1999, vol.10, n.1, ISSN 1678-5177. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65641999000100014&lng=pt&tlng=pt#1not Acesso em: 15/10/2021

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2013.

BARROS, José D'Assunção. A prostituta como agente de circularidade no trovadorismo ibérico (séculos XIII e XIV). In: **Revista Ártemis**. Vol. 2, julho, 2005. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/2350> Acesso em: 25/08/2019

BARROS, José D'Assunção. A gaia ciência dos trovadores medievais. In: **Revista de Ciências Humanas UFSC**. v. 41, nº 1 e 2. 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/15623>. Acesso em: 5-1-2018.

BARROS, Leandro Gomes de. **A batalha de Oliveiros com Ferrabrás**. Coleção Luzeiro literatura de cordel. São Paulo: Luzeiro, 2012.

BELTRAN, Vicenç. La Leonoreta del Amadís, in **Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval**: Santiago de Compostela, 1985, Ed.Vicenç Beltrán. Barcelona: PUP, 1988, e “Temas e tipos trovadorescos. Leonoreta, fin roseta, la corte poetica de Alfonso X y el origen del Amadís”, in **Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**, Barcelona 1989, Barcelona, PPU, 1991, artigos retomados em **Poética, poesia y sociedad en la lírica medieval**, Verba, Anexo 59, Universidade de Santiago de Compostela. Disponível em: https://www.academia.edu/9840880/Tipos_y_temas_trovadorescos_VII_Leonoreta_fin_roseta_la_corte_po%C3%A9tica_de_Alfonso_XI_y_el_origen_del_Amad%C3%ADs Acesso em: 19/09/2020

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre a significação do cômico**. Tradução: Nathanael C. Caixeiro, Ph.D. em Filosofia, Universidade do Texas. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 2ª Edição, 1983.

BÍBLIA SAGRADA. 23ª ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2021.

BORGES, Valdeci Rezende. História e Literatura: Algumas Considerações. **Revista de Teoria da História** Ano 1, Número 3, junho/ 2010 Universidade Federal de Goiás ISSN:

2175 5892. http://www.historia.ufg.br/up/114/o/ARTIGO_BORGES.pdf. Acesso: 23-10-2016.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. **Itinerários**, nº 10. Araraquara, 1996. P. 11-27.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011&lng=en&nrm=isso Acesso em: 19/12/2021

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras. 2005.

CABO, José A. Souto. **Os cavaleiros que fizeram as cantigas**: aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa. Niterói: Editora da Universidade Federal, 2012.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Portugal: Instituto Camões, 2000.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CANDIDO, Antonio. **Os Parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 4ª ed. São Paulo: Editora Nacional, 1975.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 30 e a cultura. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000. p. 181-198

CANTO, João B. de Moraes. Aves inspiradoras de manifestações artísticas. **Atualidades Ornitológicas**, 183, janeiro e fevereiro de 2015. Disponível em: http://www.ao.com.br/download/AO183_61.pdf Acesso em: 11/08/2020

CARDOSO, João Batista. Hibridismo cultural na América Latina. **Itinerários**, Araraquara, n. 27, p.79-90, jul. /dez. 2008. <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1127> Acesso: 25-5-2018.

CARDOSO, João Batista. **Noções de literatura portuguesa**: do trovadorismo ao limiar do modernismo. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2017.

CARNEIRO, Maria José. **Do Rural e do Urbano**: uma nova terminologia para uma velha dicotomia ou a reemergência da ruralidade. Campinas: NEA - Instituto de Economia UNICAMP, 2001. Disponível em: <http://www.eco.unicamp.br/nea/rurbano/textos/congrsem/iisemina/mjose.htm> Acesso em: 18/07/2020

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Global Editora, 2000.

CASIMIRO, Maria do Rosário. Campo Limpo: as raízes de Goiandira. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás** – nº 13, 1993.

CATELAN, Álvaro. **Viola Caipira Viola Quebrada: a cultura popular em debate**. Goiânia: Editora Kelps, 1989.

CIDADE, Hernani. **Lições de cultura luso-brasileira: época e estilos na literatura e nas artes plásticas**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1960.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. **A beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes**. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CHAUL, Nars Fayad. **Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade**. 4. ed. Goiânia: Editora UFG, 2015.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lúcia Melim. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COULANGES, Fustel. A cidade antiga. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDAMERIS, 1961.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil Vol. 2**. Rio de Janeiro/Niterói: José Olympio Eduff, 1986.

CURRAN, Mark. **História do Brasil em cordel**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

DIAS, Antônio Gonçalves. **Poesia completa e prosa escolhida**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar LTDA, 1959.

DIAS, Isabel de Barros. A equivocatio na narrativa historiográfica ibérica dos sécs. XIII e XIV. In: **e-Spania** – Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes, 2009. <https://e-spania.revues.org/18640> Acesso: 22-06-2017.

DOLES, Dalísia E. M. ; NUNES, Heliane P. Memória da ocupação e colonização de Goiás na primeira metade do século XIX: a visão dos viajantes europeus. In: **Ciências Humanas em Revista** – Revista do ICHL. Goiânia: Editora da UFG, V 3, nº 12, 1992, p. 71-118.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

DUARTE, Geni Rosa. **Múltiplas Vozes no Ar: O Rádio em São Paulo nos 30 e 40**. São Paulo: Puc-SP, 2000.

DUBY, Georges. **As três ordens ou o imaginário do feudalismo**. Tradução de Maria Helena Costa Dias. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

DUBY, Georges. **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

DURKHEIM, Emile. **Regras do método sociológico**. Tradução de Walter Solon. 16ª ed. São Paulo. Companhia Editora Nacional. 2001.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. Rio de Janeiro: O Globo. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

ÉLIS, Bernardo. Prefácio. In: Adolfo Mariano. **O poeta nato**. Goiânia: Oriente, 1978.

FERNANDES MARQUES, Maria Alegria. O povo – a identidade e a diferença no trabalho. In: SERRÃO, Joel; OLIVEIRA MARQUES, A. H. (orgs.). **Nova história de Portugal: do condado portugalense à crise do século XIV**. Lisboa: Editorial Presença, 1996. 252-295.

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Maria E. Tarracha. **Poesia e prosa medievais**. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1980.

FIORIN, José Luiz. A construção da identidade nacional brasileira. In: **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 115-126, 1o sem. 2009. <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3002/1933> Acesso: 04-5-2108.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. “O fogo de prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre mentalidade e imaginário”. In: **Signum: Revista da Abrem**. Número 5, 2003. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002183031> Acesso em: 02/01/2022.

FREIRE, Paulo. A música dos causos. In: **Literatura e Música**. CAMARGO, Luís Org. São Paulo: Editora Senac, 2002. p. 73-97.

FUNES, Eurípedes Antônio. **Goiás 1800 – 1850: um período de transição da mineração à agropecuária**. Goiânia: Editora da UFG, 1986.

GARRETT, Almeida. **O Romanceiro**. Porto: Livraria Simões Lopes, 1949.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Tradução de The Interpretation of Cultures. São Paulo: LTC, 1989.

GERALDI, João Wanderley. A leitura e suas múltiplas faces. **Revista Ideias**, v. 5, São Paulo: FDE, 1988, p.103-111.

GHIRARDI, Pedro Garcez. Poesia erudita e devoção popular: “La Santissima Vergine”, de Cláudio Manuel da Costa. **Rev. Inst. Bras.**, São Paulo. 35:156-163. 1993. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/71251/74247> Acesso em: 28/09/2019.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre Ficção e História: uma breve revisão teórica. **Itinerários**, n. 22, p.36-57, 2004. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2736> Acesso em: 28/12/2021.

GOUVÊA, Lidiana Ferreira e OLIVEIRA, Kátia A. da Silva. (2020). As Cantigas de Santa Maria de Alfonso, El Sábio: A Representação Mariana Na Cantiga X. **Revista (Entre Parênteses)**, 9(1). Disponível em: <https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/article/view/1132> Acesso: 26/07/2021.

GUIMARÃES, Raquel Drumond. **Vestígios do medievo nos Sermões do Padre Antônio Vieira** [tese] / Raquel Drumond Guimarães; orientador, Valmir Francisco Muraro. - Florianópolis, SC, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/96486/303102.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 19/12/2021

HAURÉLIO, Marco. **Breve história da Literatura de Cordel**. São Paulo: Claridade, 2010.

HEARNSHAW, Fossey John. A cavalaria e seu lugar na história. In: **A cavalaria medieval**. Tradução de Manoel Ricardo dos Anjos. Porto: Livraria Civilizações, S/D.

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. **Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1993.

LAPA, Manuel Rodrigues. **Origens da Poesia Lírica em Portugal na Idade Média – História da Língua e da Literatura Portuguesa – Edição de Autor / Deposito**. Lisboa: Seara Nova, 1929.

LAPA, Manuel Rodrigues. **A questão do ‘Amadis de Gaula’ no contexto peninsular**. Lisboa: Editorial Presença, 1970.

LEDDA, Giuseppe. A lírica em Itália. In: **Idade Média: castelos, mercadores e poetas**. ECO, Umberto (org.). Tradução de Carlos Aboim de Brito e Diogo Madre Deus. Alfragide: Grupo Leya, 2ª ed. 2017. p. 617-625.

LEITÃO, Mary Nascimento da Silva. **Representações femininas residuais na lírica de Vinicius de Moraes**. 2013, 176 f. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/8088> Acesso em: 21/12/2021.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LE GOFF, Jacques. **Homens e Mulheres da Idade Média**. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

LOPES, Graça Videira. **Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses**. Lisboa: Editorial Estampa, 2002.

LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro. (2011), **Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]**. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt> Acesso em: 02/01/2022

MACEDO, José Rivair. **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade/UFRGS / Editora Unesp, 2000.

MARIANO, Adolfo. **O poeta nato**. Goiânia: Oriente, 1978.

MARQUES, Maria Alegria F. As etapas de crescimento do reino. In: SERRÃO, Joel; OLIVEIRA MARQUES, A. H. (Org.). **Nova história de Portugal: do condado portugalense à crise do século XIV**. Lisboa: Editorial Presença, 1996. 37-64.

MARQUES, Pedro. **Musicalidades na poesia de Manuel Bandeira**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: (s.n.), 2003. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270148/1/Marques_Pedro_M.pdf Acesso em: 19/10/2021.

MARTINS, José de Souza. Viola Quebrada. In: **revista Debate e Crítica** nº. 4, São Paulo. Hucitec. 1974.

MARTINS, José de Souza. **Capitalismo e Tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil**. São Paulo: Ed. Pioneira, 1975.

MARTINS, Elizabeth Dias. “Sanção e metamorfose no cordel nordestino (resíduos do imaginário cristão medieval ibero-português)”. **Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa**, Curitiba, 2003 (p. 304-311).

MATOS, Gregório de. Crônica do viver baiano seiscentista. **Obra poética completa**, edição de James Amado. Rio de Janeiro, Record, 2010. 2 v.

MATTOSO, José. **Identificação de um país**: ensaio sobre as origens de Portugal 1096-1325. Vol. I – Oposição. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

MEIRELES, Cecília. Amor em Leonoreta. In: **Poesia completa I**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 687-701. 2 v

MENDONÇA, Cecília de. **A Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo**: música, memória e patrimônio. Dissertação de Mestrado em Memória Social. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO Centro de Ciências Humanas Programa de Pós-Graduação em Memória Social Rio de Janeiro Brasil 2007. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/A%20cole%C3%A7%C3%A3o%20Luiz%20Heitor%20Corr%C3%AAa%20de%20Azevedo.pdf> Acesso em: 20/10/2021

MENDES, Ana Luiza. **O diálogo entre a razão e o pecado nas correspondências de Abelardo e Heloísa**. São Paulo: Ixtlan, 2013.

MENDES, Ana Luiza. **A história que se faz cantigas nas barcarolas galego-portuguesas**. São Paulo: Ixtlan, 2014.

MERÇON, Marineis. A residualidade literária das cantigas trovadorescas na música popular brasileira: uma análise das músicas de Chico Buarque e Caetano Veloso. **Cadernos UNDB** | São Luís | V. 4 | jan/dez 2014. http://www.undb.edu.br/publicacoes/arquivos/14_-a_residualidade_literaria_das_cantigas_trovadorescas_na_musica_popular_brasileira.pdf Acesso em: 20/08/2020.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MONGELLI, Lênia Márcia. Quem é a Leonoreta de Cecilia Meireles?. In: **Atualizações da Idade Média**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2000.

MONGELLI, Lênia Márcia. **João Lobeira (português, século XIII), Cecília Meireles (brasileira, século XX), um poema**: nos meandros da análise de texto comparativa. Revista *Signum*, 2019, vol. 20, n. 2. Disponível em: <http://www.abrem.org.br/revistas/index.php/signum/article/view/506/436> Acesso em: 14/04/2020.

MONTE-MÓR, Roberto Luís de Melo. **O que é o urbano, no mundo contemporâneo**. Belo Horizonte: UFMG/Cedeplar, 2006. Disponível em: <http://www.cedeplar.ufmg.br/pesquisas/td/TD%20281.pdf>. Acesso em: 20/12/2021.

NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do. “Residualidade e complexidade em Thiago de Mello: a poesia insubmissa dos Estatutos do Homem”. In: PONTES, Roberto, MARTINS, Elizabeth Dias (org.). **A residualidade ao alcance de todos**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2015. p. 57-71

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 1999.

OLIVEIRA, Antônio Resende. A cultura das cortes. In: SERRÃO, Joel; OLIVEIRA MARQUES, A. H. (Org.). **Nova história de Portugal: Portugal em definição de fronteiras (1096 – 1325) - do condado portugalense à crise do século XIV**. Lisboa: Presença, 1996. p. 660-691.

OLIVEIRA, Matildes Martins. SILVA, Maria Quitéria Gonçalves. LEITE, Tânia Regina Carvalho Santos (Orientadora). O barroco e a influência da poesia satírica trovadoresca na poesia satírica de Gregório de Matos. **Repositório Institucional Tiradentes**. 2019. Disponível em: <https://openrit.grupotiradentes.com/xmlui/handle/set/2183> Acesso em: 17/06 2021

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: **Literatura e Música**. CAMARGO, Luís Org. São Paulo: Editora Senac, 2002.

ORTÊNCIO, Bariani. **Cartilha do folclore brasileiro**. Goiânia: Editora UCG, 1996.

PESAVENTO, Sandra J. Representações. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH/ Contexto, vol.15, nº 29, 1995.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. 2ª ed. Jandira, SP: Principis, 2019.

PALACIN, Luiz. **O século do ouro em Goiás**. 4ª ed. Goiânia: Editora da UCG, 1994.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

PIMENTEL, Sidney Valadares. **O chão é o limite: a festa do peão de boiadeiro e a domesticação do sertão**. Goiânia: UFG, 1997.

POLONIAL, Juscelino. **Terra do Anhanguera**. Goiânia: Kelps, 2006.

PONTES, Roberto. **Poesia insubmissa afrobrasilusa**. Fortaleza: EUFC, Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.

PONTES, Roberto. Residualidade e mentalidade trovadoresca no Romance Clara Menina. In: TAVARES, Maria do Amparo (Org.) **Atas III Encontro Internacional de Estudos Medievais**. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 1999b.

PONTES, Roberto. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade**, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, 05 e 14 de junho de 2006. Fortaleza, 2006.

PONTES, Roberto. **Residualidade ao alcance de todos**. MARTINS, Elizabeth Dias; PONTES, Roberto. (Org.). Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014.

PORTELLA, Eduardo. **José de Anchieta: poesia**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

POUND, Ezra. **A arte da poesia: ensaios escolhidos**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. **A ideologia do cordel**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1977.

RAMOS, Cornélio. **Catalão de ontem e hoje**: curiosos fragmentos de nossa história. Catalão: Distribuidora Kalil, 1984

RENNÓ, Carlos. Poesia literária e poesia de música: convergências. In: **Literatura e Música**. CAMARGO, Luís Org. São Paulo: Editora Senac, 2002. p. 49-73.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROBL, Affonso. As cantigas d'escárnio e maldizer. In: **Revista Letras**, v. 29. 1980. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19403>. Acesso em: 11-1-2018.

SAID, Edward. **Representações do intelectual**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

SAINT-HILAIRE, Auguste. **Viagem à província de Goiás**. Tradução de Regina Regis Junqueira. 2ª ed. Belo Horizonte: Garnier, 2020.

SAMPAIO, Marcos. **Morte dos 12 Pares de França (A)** [en ligne]. Juazeiro do Norte-CE - Brasil: SILVA, José Bernardo da (Ed. prop.), 1962, 32p. Disponível em: <<http://cordel.edel.univ-poitiers.fr/viewer/show/285>> Acesso em: 20/04/2020.

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola**: ensaio do cantar caipira. Marília: Ed. Unimar, 2000.

SANTOS, Moacir José; CARNIELLO, Mônica Franchi. A Urbanização e a Construção do Rural no Cinema de Mazzaropi. **Revista Internacional de Folkcomunicação** – Volume 1 – 2010. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/18796/209209214711> Acesso em: 02/01/2022

SARAIVA, Arnaldo. **Literatura marginal-izada**. Porto: Editora do autor, 1975.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 16ª edição, corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SEIXAS, Jacy Alves de. **Halbwachs e a memória-reconstrução do passado**: memória coletiva e história. São Paulo: Edunesp, 2001.

SILVA, Antônio Eugênio da. **História completa do cavaleiro Roldão**. Campina Grande (PB, BR): Manoel Camilo dos Santos, 1958. Disponível em: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/9633> Acesso em: 03/06/2020.

SILVA, José Pereira da. O Barroco no Brasil: Gregório de Matos e Vieira. **SOLETRAS**, Ano V, Nº 09. São Gonçalo: UERJ, jan./jun.2005 disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/4543/3319> Acesso em: 17/08/2020

SILVA, Kalina V.; SILVA, Maciel H. “Imaginário”. In: **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 213-218.

SILVA, Janaína F. dos Santos. Mulheres na política de Goiás no século XX: lugares sociais e trajetórias encontradas no jornal Folha de Goyaz. In: **1º Simpósio Internacional de Humanidades**. Brasília. 2019.

SOARES, Jéssica T. Loiola; PONTES, Roberto. A Teoria da Residualidade como abordagem literária: uma breve análise de Marília de Dirceu. **Revista Entrelaces**. Ano III – nº 1 – julho 2013. ISSN: 1980 – 4571. http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/23223/1/2013_art_jtlsoarespontes.pdf Acesso em: 11/08/2020

SOARES; Jéssica Thais Loiola. **Resíduos do amor medieval em Marília de Dirceu, de Tomás Antônio Gonzaga**. 2015. 148f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza (CE), 2015.

SOUZA, Guilherme Queiroz de. Da reconquista hispânica à conquista do novo mundo: uma análise do espírito cruzadístico ibérico na crux cismarina e na crux ultramarina. **Anais da Jornada de Estudos Antigos e Medievais**. Universidade Estadual de Maringá, 2011. ISSN 2177-6687. Disponível em: <http://www.ppe.uem.br/jeam/anais/2011/pdf/comun/03058.pdf> Acesso em: 15/08/2020

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca: estudo, antologia crítica, glossário**. [S.l: s.n.], 1972.

SPINA, Segismundo. **A poesia de Gregório de Matos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

SPINA, Segismundo. **A cultura literária medieval**. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. Tom & Rosa. **Revista USP**, [S. l.], n. 87, p. 110-123, 2010. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i87p110-123. Disponível. <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13834> Acesso em: 17/08/2020

TAVARES, Bráulio. **Contando histórias em versos: Poesia e Romanceiro Popular no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2005.

TEIXEIRA, José Aparecido. **Folclore goiano**. 3. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

TELES, Gilberto Mendonça. **A literatura oral em Goiás**. Goiânia: Editora UFG, 1964.

TELES, José Mendonça. **Dicionário do escritor goiano**. Goiânia: Kelps, 2006.

TIBALLI, Elianda Figueiredo Arantes. **A expansão do povoamento em Goiás – Século XIX**. Goiânia: Mimeo, 1991.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. Petrópolis: Vozes, 1974.

VAINFAS, Ronaldo. **Antônio Vieira: Jesuíta do rei**. — São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VALERIO, Adriana. O poder das mulheres. In: ECO, Umberto (Org.). **Idade Média: castelos, mercadores e poetas**. Tradução de Carlos Aboim de Brito e Diogo Madre Deus. Alfragide: Grupo Leya, 2ª ed. 2017. p. 266-270.

VIEIRA, Antônio. **Sermões**. Vol I. Organização: GALACHE, Gabriel C. e MONDONI, Danilo. São Paulo: Edições Loyola, 2008. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=ONm2GIJ1IUQC&pg=PA253&lpg=PA253&dq>
Acesso em: 28/07/2021.

XANTHES. **A arte da palavra**. Tradução de B. Dangenés. Lisboa: Livraria Ferin, 1916.

WILLIAMS, Raymond. Dominante, Residual e Emergente. In: **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 124-129.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Tradução de Amália Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Hucitec, 1997.

REFERÊNCIA DAS CANTIGAS.

ABOIM, João Peres de. Cavalgava noutro dia. In: LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro. (2011), **Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]**. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA

AFONSO X. O que filhou gram soldada. In: LOPES, Graça Videira. **Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses**. Lisboa: Editorial Estampa, 2002. P. 86.

AFONSO X. Se me graça fizesse este Papa de Roma! In: LOPES, Graça Videira. **Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses**. Lisboa: Editorial Estampa, 2002. P. 53.

AMBROA, Pero Garcia de. Os besteiros daquesta fronteira. In: LOPES, Graça Videira. **Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses**. Lisboa: Editorial Estampa, 2002. P. 392.

BONAVAL, Bernal de. Essa que vos fezestes melhor parecer. In: LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro. (2011), **Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]**. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA

BURGALÊS, Pero Garcia. Nunca Deus quis nulha cousa gram bem. In: LOPES, Graça Videira. **Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses**. Lisboa: Editorial Estampa, 2002. P. 417.

CODAX, Martim. Ai ondas que eu vim ver. In: LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro. (2011), **Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]**. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA

CODAX, Martin. Ondas do mar de Vigo. In: LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro. (2011), **Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]**. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA

CODAX, Martin. Ai Deus, se sab'ora meu amigo. In: LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro. (2011), **Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]**. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA

COELHO, João Soares. Joam Fernádes, o mund' é torvado. In: LOPES, Graça Videira. *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa, 2002. P. 193.

D. DINIS. Em gram coita, senhor. In: LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro. (2011), **Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]**. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA

GUILHADE, João Garcia de. A bõa dona por que eu trobava. In: LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro. (2011), **Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]**. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA

GUILHADE, João Garcia de. Que louv' eu donas, mais nunca per mi. In: LOPES, Graça Videira. **Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses**. Lisboa: Editorial Estampa, 2002. P. 218.

LOBEIRA, João. Senhor genta. In: LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro. (2011), **Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]**. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA

MEOGO, Pero - Ai cervos do monte, vim-vos preguntar. In: LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro. (2011), **Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]**. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA

PERES, Abril; D. BERNALDO. Abril Peres, Muit'hei eu gram pesar. In: LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro. (2011), **Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]**. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA

PONTE, Pero da. O mui bom rei que conquis a fronteira. In: LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro. (2011), **Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]**. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA

PONTE, Pero da. Quem a sa filha quiser dar. In: LOPES, Graça Videira. **Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses**. Lisboa: Editorial Estampa, 2002. P. 384.

SOARES, Martin. Benquisto sodes dos alfaiates. In: LOPES, Graça Videira. **Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses**. Lisboa: Editorial Estampa, 2002. P. 306.

SOARES, Martin. Pero Rodriguiz, da vossa molher. In: LOPES, Graça Videira. **Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses**. Lisboa: Editorial Estampa, 2002. P. 319.

TAVEIRÓS, Paio Soares de. No mundo nom me sei parelh'. In: LOPES, Graça Videira. **Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses**. Lisboa: Editorial Estampa, 2002. P. 42.

VINHAL, Gonçalo Eanes do. Amigas, eu oí dizer. In: LOPES, Graça Videira. **Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses**. Lisboa: Editorial Estampa, 2002. P. 180.