

**I CONGRESSO INTERNACIONAL LUSÓFONO
TODAS AS ARTES | TODOS OS NOMES
Livro de Atas**

**Glória Diógenes, Lígia Dabul,
Paula Guerra e Pedro Costa (Orgs.)**


**I CONGRESSO INTERNACIONAL LUSÓFONO
TODAS AS ARTES | TODOS OS NOMES
Livro de Atas**

**Glória Diógenes, Lígia Dabul,
Paula Guerra e Pedro Costa (Orgs.)**

Publicado em Março 2017
por Universidade do Porto. Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n,
4150-564, Porto, PORTUGAL
www.lettras.up.pt

Design: Tânia Moreira
Capa: Esgar Acelerado
ISBN 978-989-8648-85-3

O conteúdo dos textos publicados é da total responsabilidade do(s) seu(s) autor(es), e não reflete necessariamente a opinião dos organizadores desta obra.

 Atribuição CC BY

Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. É permitida a distribuição, adaptação e criação de trabalhos a partir dos conteúdos apresentados nos textos publicados nesta obra, desde que devidamente identificada a fonte.
Mais informações: <https://creativecommons.org/licenses/>

CAPÍTULO 10

O pregão do cancionero e outras cantigas em *O menino atrasado*, de Cecília Meireles

The pamphlet of *chansonnier's* sale and another songs in *O menino atrasado* by Cecília Meireles

Elizângela Gonçalves PINHEIRO¹

Resumo

O auto de Natal *O menino atrasado*, de Cecília Meireles, foi escrito no Brasil em 1940. Traz reconfigurações da tradição portuguesa no que tange à composição do gênero auto, ao tema natalino e à rima amalgamada na cadência oral dos cancioneros. Na linguagem há a metáfora do devir daquilo que se foi e que ainda é, sobretudo em relação à memória alhures e algures. No Brasil moderno, o ritmo oral dos pregões e das vendas ambulantes, herança dos folhetos ibéricos ou das trocas nas feiras medievais, retomada a partir de outro olhar, atualiza comportamentos culturais do Novo Mundo. Pretende-se trazer elementos da celebração do nascimento de Jesus e da visita dos Reis Magos, verificando ecos da história dos cancioneros no teatro lírico de Meireles, desde os ritmos que embalam as entoadas das Cantigas de Santa Maria, de Afonso X, e da canção "Noite de Santos Reis", de Elomar Figueira Mello.

Palavras-chave: *O menino atrasado*, cancionero, Reis Magos, Cantigas de Santa Maria, "Noite de Santos Reis".

Abstract

The Brazilian Christmas tale *O menino atrasado* was written by Cecília Meireles in 1940. It updates Portuguese tradition regarding the structure of the act (*auto*) genre, the Christmas theme, and the rhyme typical of *chansonniers'* oral cadence. The language used by Meireles metaphorically expresses the future of past and present, particularly with regard to memories from other contexts. Within modern-day Brazil, the oral rhythm of street trades, a heritage from Iberian pamphlets (*folhetos*) or from exchanges at medieval fairs, now taken up from a different perspective, updates cultural standards of behaviour in the New World. This study seeks to bring forth elements from the celebrations of Jesus' birth and the visit of the Wise Men, in an attempt to highlight echoes of the history of *chansonniers* in Meireles' lyrical theatre. Such echoes evoke the rhythms employed in Cantigas de Santa Maria, composed by Afonso X, and "Noite de Santos Reis", composed by Elomar Figueira Mello.

Keywords: *O menino atrasado*, *chansonniers*, Wise Men, Cantigas de Santa Maria, "Noite de Santos Reis".

1. Dois dedos de prosa: o introito

O menino atrasado, auto de Natal de Cecília Meireles, aborda questões do romanceiro popular brasileiro, herança do cancionero medieval ibérico. Essa herança vai desde o ritmo² longo, perfeito para o decassílabo e canções musicadas para o acompanhamento

¹ Universidade do Porto, Portugal/Brasil. E-mail: eliangelus(at)gmail(dot)com.

² Como sentimento de poder poético em nós e da repercussão de ressonâncias, da memória de nossos sentimentos recordados do passado, capaz de criar imagens e verdades no leitor, independentemente do tempo em que este se encontra, a contar com a simples experiência individual. Assim, a imagem do novo

dos versos, ao tema do amor petrarquiano. Para Marnoto (2015: 79), tanto “[o]s processos retóricos, estilísticos e de organização métrica e compositiva” dessa tradição literária, quanto “[o] ideal sacral, as reações às preces, ao sofrimento [e aos] desgostos, alegrias e tormentos por ele suportado” (2015: 80), condensam um ambiente de antinomias na coexistência de oposições.

O folclore resgatado no auto mostra-nos a dedicação aos detalhes, a seriedade do drama, ainda que seja para uma representação infantojuvenil de fantoches, bem como o cuidado e o rigor de Meireles revigoram as brincadeiras da tradição popular brasileira dos contos e das cantigas na rubrica teatral para “atrizes bonequeiras” (Souza, 2006: 14). A escritora opera, no que era para ser uma linguagem elevada e arquetizada pela erudição, uma desconstrução a partir do real, da práxis de um espaço habitado por pessoas simples, a transformar-se num cuidado com a escrita teatral.

Na senda de Souza (2006), Meireles capta o “Simbolismo francês de Maeterlinck” em devir de luzes e sombras, primeiro com o clarão da madrugada com que a peça inaugura, depois, ao meio, a presença de elementos simbólicos como a borboleta e o anjo — como os de Aleijadinho — para criar um simulacro opositor do efeito mimético a partir do real até chegar ao fim com o menino dormindo e sonhando. No Brasil, esses elementos eram valorizados e retomados no “teatro de Arte”, a conquistar o espectador para o “teatro poético” (Souza, 2006: 22) de linguagem sem mistério, sutil, numa atmosfera tomada por imagens.

A rubrica do drama em *O menino atrasado* é a simbiose das artes; ainda que seja apenas um texto escrito, pode-se perceber a influência da escultura, da dança, da melodia, do ritmo poético, da tragédia a descortinar a tensão do menino atrasado, das vozes ali contidas, dos pobres e marginalizados que se atrasam para tudo na vida, no trabalho, na compra do alimento, no recebimento do salário, nas comemorações de Natal, incluindo a peregrinação.

Assim, os personagens saem dos palcos religiosos da peregrinação dos Magos a Belém, no tempo de Herodes, para uma demonstração fundida num ritmo prosódico ameríndio e polifônico, correlato ao modo como Mario de Andrade (1972: 30) caracteriza a música brasileira: “da oratória amalgamada ao comensuralismo tradicional, feita de ritmos longos e cadenciados”. O auto desfila personagens da tradição brasileira, a miscigenação das raças e culturas: o trio de ciganas, as duas pretinhas de roça, os três roceiros, um grupo de baianas doceiras, o violeiro nortista, a costureira, o gaúcho e o vaqueiro do Norte.

transforma-se em “ser novo de nossa linguagem”, “um devir de expressão e um devir de nosso ser” (Bachelard, 2008).

2. A lição dos cancioneiros

O introito do livreto é feito por músicas, danças e representação dos pastores à maneira de Virgílio, isto é, com pastores-poetas que, em meio à paisagem amena do campo, celebram seus amores e disputam entre si a primazia no canto. O texto de Cecília retrata esse ambiente somado a outros elementos da cultura popular local.

1º pastorinha: (levantando-se)
O galo já canta,
A ovelha já berra,
O boi ajoelha-se
E prosta-se em terra.

(Falando para os companheiros):
Tocai os pandeiros
E as gaitas também,
Vamos ver Jesus
Nascido em Belém!
(Meireles, 1966: 10)

Na aparente simplicidade do campo pode-se encontrar uma hermenêutica de práticas mágicas³, de conceitos testamentários, da tradição egípcia enredada nas versões apócrifas, orais ou escritas. O legado que Meireles retoma acaba por ser um avatar da esperança messiânica, a tradição de dar e pedir conselhos aos Reis, desde o propósito dos eremitas indianos, a incluir a estrela de David com seis pontas, ou o “pentagrama do selo de Salomão, que significa regeneração, símbolo do internacionalismo”, ou ainda, “as sete pontas, símbolo do ser humano” e por último “a parte mítica relativas à natureza divina de Deus” em conjunto com as quatro outras pontas que representam a “encarnação humana”, “Deus humanado, apresentados aos Magos, na gruta ou no estábulo, como era costume dos camponeses” (Gomes, 2009: 8).

O estábulo ou a vida dos camponeses muitas vezes dura e solitária comum no mundo antigo. A escritora resgata, assim, conceitos e assertivas da benfazeja vida solitária: “De Vita Solitária de Petrarca, isto é, o aprofundamento da consciência por parte do pecador”, e por parte da condição do espaço daquilo que a vida no campo permite (Marnoto, 2015: 38–39). É claro que aqui será numa proporção atenuada de um novo tempo.

Essa vida solitária pode ser muito bem demonstrada nos autos pastoris, comuns na literatura portuguesa, descrita de modo correlato no Auto pastoril de Pedroso Rodrigues, de 1904:

Que raça d’homens é esta,
Tão fraca, tão pobre e má,
Que dorme sobre a giesta,
Como se não fora flor.

³ Magia das Ciências Sagradas executadas e inspiradas pelos Reis Magos, ocultismo.

O cardo é cama melhor.
Deixou morrer o rebanho
Rez a rez! Já não tem anho
Gordo, lindo e folião
Nem ovelha branca e pura,
Que galgue serra adiante
Nas lindas manhãs de v'ráo.
Mau pastor e má ventura!
(Rodrigues, 1904: 19)

A narrativa se passa na Serra da Estrela com vozes de pastores. Já ao amanhecer do dia, Ruivo, Tonio, Cego, Violante e os pastores percorrem caminhos com córregos floridos e cabras, num ambiente rústico da terra: veem a produção diária dos homens que ali habitam, uma manta estendida na terra, uma cantarinha de barro e uma flauta. Uma cena tomada pela luz solar, por árvores e penedias. Nesse idílio, Ruivo diz a Tonio: "Eh Tonio! Tu dormes já?" (Rodrigues, 1904: 19). E, depois, a cobrança para saber que homem é aquele que dorme no trabalho e perde o rebanho: "Mau pastor e má ventura!".

Cito outro trecho do livreto que se contrapõe à reclusão da vida solitária mas se aproxima do *locus amenus*, como a dedicação de práticas religiosas. As confluências pastoris no auto de Natal de Meireles são muitas. Uma delas justifica-se na caracterização do próprio nascimento e a manjedoura para divulgar um Brasil belo e de riquezas múltiplas. Assim, Meireles faz uma reconfiguração à brasileira da simbolização desse ambiente em defesa de uma autonomia.

Enquanto dançam e cantam, começam a sair da árvore passarinhos que dão voltas pelo ar.

Os Pastores e Pastorinhas aproximam-se de um arbusto onde pousa uma grande borboleta verde, e cantam (Meireles, 1966: 11).

A diegese do auto remete à representação do Natal que Meireles nos presenteia com elementos do ciclo natalino recriado a partir de um ambiente luso-brasileiro. Contudo, não deixa de ser também um legado levado para o Brasil pelos jesuítas no século XVI, época em que já eram comuns a doação e o recebimento de presentes enquanto eram entoados cantos e representavam-se as danças.

O segundo ato do livreto apresenta o presépio montado no alto da colina, tal como na tradição hebraica, a compor o cenário do nascimento, a iniciar o louvor; o galo, o boi e a ovelha, importados da cultura oriental, sobretudo do Oriente Médio, um sumário de forças primitivas, homem-natureza, ou a condensação musical das conquistas humanas. As pastoras, nesse folheto, estão mais para uma representação da natureza, sob o olhar do ser circundante do que para uma continuidade barroca da tradição católica, adquirindo no Brasil uma dimensão profana como a dramatização do Bumba-meu-boi, o Boi Tungão.

Com toda a ambientação profana que a escritora põe em sua pena, a caracterizar o duelo entre o profano e o sagrado ou entre o grotesco e o sublime, ao fim vence, mais uma vez, a fé cristã. Na atmosfera de redenção do menino Jesus intercedendo pelo menino

atrasado, o ciclo natalino comemora o nascimento do Messias em 25 de dezembro e celebra a visitação dos Reis Magos em 6 de janeiro com a Folia de Reis, tradicionalmente chamada de Terno de Reis.⁴ Uma festa sagrada e profana, colorida e alegre, composta por músicos tocando instrumentos, em sua maioria, de confecção caseira e artesanal, como tambores, reco-reco, flauta e rabeça, e, no Brasil, com a adição do ganzá e o coco.

As cantigas tornam-se objeto e motivo de reescritas a demonstrar consciência do desvio da moral e da racionalidade pela vivência amorosa, bem como a não obediência a um amor único. O trabalho com a linguagem mnemônica acessa as camadas primeiras das narrativas tradicionais, da história e da memória oral, na tentativa de lembrar sempre para não esquecer. O jogo antitético retrata os meandros da intimidade do Natal que englobam desde a simplicidade do nascimento do menino Jesus à vida do menino atrasado e aos pregões na rua, desde a baiana vendendo a cocada, ao sorveteiro e às trovas do violeiro.

Entram as baianas, muito movimento. Cantam o pregão:

Côro:

Olha o pé de moleque, a cocada preta e branca e côr di rosa!

Depois dançam, cantando:

Levamos cocadas,

Levamos cuscuz

E bolo de milho

pra dar a Jesus.

Quindim, bom-bocado

Levamos também

Pra dar ao Menino

Nascido em Belém

(Passam e vão desaparecendo com o pregão):

– Olha o pé di moleque, a cocada preta e branca e côr di rosa!...

Vem um violeiro do norte e canta para a sua companheira [...].

(Meireles, 1966: 14-15)

As comidas típicas simbolizam a miscigenação e as influências africanas e portuguesas do povo brasileiro: a cocada vinda de Angola, o cuscuz, prato árabe originário de Magrebe, região do norte da África, etc. O auto traz a combinação exemplar da simbiose de tudo que somos, cultuamos e produzimos, até mesmo a música, o coco da tradição popular: “Menina se queres vamos/ não te põe a maginá!/ Quem imagina cria medo/ quem tem medo não vai lá!” (Meireles, 1966: 15). Em seguida vem o Boi Tungão — coco de ganzá.⁵

⁴ “Pode ainda ser ligado a ocasiões festivas como romarias, feiras, desfolhadas, serões etc., (...) Nos cantares ao desafio, durante largos minutos, são abordados temas como escárnio e maldizer, amor e ódio, fé e caridade; improvisam-se as rimas e responde-se, preferencialmente de forma jocosa, ao outro cantor. Há nessa tradição origens trovadorescas”. Acedido em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Desgarrada>.

⁵ Coco significa cabeça, de onde vêm as músicas de letras simples. De origem africana e indígena, é uma dança de roda acompanhada de cantoria e executada em pares, fileiras ou círculos durante festas populares do litoral e do sertão nordestinos.

Ai, li-li-ô, Boi Tungão
boi do maiorá
Bunito não era o boi
Como era o aboiá
Eu chamava e ele vinha
pra purteira do currá
(Antônio, 1982)

No livro, as alterações da representação semântica na cantiga são quase iguais:

Aparece um grupo: Costureira, Cozinheira, Gaúcho e Vaqueiro do Norte.
O Vaqueiro do Norte pula no meio e canta o Boi Tungão — Côco de ganzá:
Solo:
 Ó li, li, liô!
Côro:
 Boi Tungão!
Solo:
 Boi do Maiorá!
Côro:
 Boi Tungão!
Solo:
 Eu tava em casa,
 tava danado no quarto,
 tava bebo de aguardente
 quand’ouvi chamá.
 Era uma nêga,
 Chamada Quitêra;
 Essa falou sério:
 Chico Antônio vá!
(Mireles, 1966: 15–16)

Em uma embolada da tradição oral — o desafio e o repente, estudados e problematizados por Mario de Andrade —, Chico Antônio, descoberto pelo escritor em 1929, no auto de Mireles é um dos ícones do sincretismo social e cultural do Brasil, de nossa memória e identidade. Trata-se da história do boi forte, capaz de ‘romper’ as dificuldades do lugar. Na narrativa de Mireles, o boi tem a função de abrilhantar e colorir a festa de Natal num ritmo em que a tendência das quadras “é ligarem-se umas às outras, senão pela repetição dos últimos versos, por alguma palavra dêle, ou pelo sentido nele expresso” (Miller, 1951: 160). Essa explicação serve para compreendermos a facilidade mnemônica das letras e o modo como se fixam à mente.

Outro recorte temático é o dos três Reis Magos, da paráfrase bíblica do Evangelho de Mateus. A leitura nesse estudo é de um palimpsesto do Códice de Toledo das Cantigas de Santa Maria, como a de nº 424, em que o velho se fez novo na Idade Média, depois em inúmeras outras narrativas e textos até chegar ao Brasil e ser representado por diversos veículos comemorativos. Enfim, o tema da narrativa do menino atrasado pode ser o

mesmo de Loor à Santa.⁶ A cantiga “Pois que dos reys Nostro sennor”, atribuída a Afonso X, o sábio, revigora a complexa relação entre a produção profana e religiosa na tradição galego-portuguesa, numa sociedade patriarcal e feudal em que o padrão feminino exigido era nada menos do que a perfeição e abdicação plena.

As configurações no século XX do teatro litúrgico trazem a música cantada na rua pelos pregoeiros com histórias preexistentes da Antiguidade, reconfigurado nas pessoas de quem trabalha e tem uma vida na rua: o menino, o doceiro, na forma de vendedor, o Velho, Chico Antônio, a nega Quitéria, a ambientar a atmosfera natalina.

A presença do cancionero medieval é ecoada desde o sincretismo religioso à tradição das cantigas medievais, a narrar a viagem e a adoração dos três Reis Magos a usar como fontes a narração bíblica.

Pois que dos reys Nosto Sennor
Quis de seu linage descer,
Com razon lles fez est’amor
Em que lles foi apareçer.

Esto foi quand’em Beleen
De Santa Maria nasceu
Que cada ùu per seu sem
E na estrela connoçeu
Com’era Deus Rey; e poren
De longe o foron ver [...]

Esto cá non maravidis,
Ofereron a Deus los reys;
Porend’assi os guardar quis
Aquele que juntou as leis,
Que per sonos os fez ben fis
Que sonnaran vel cinc’ou seis
Que fossen a Tarssis,
Passa-lo mar por guarecer. ⁷

⁶ Nas Cantigas de Santa Maria encontra-se a trajetória de vida da Virgem, desde milagres canonizados a relatos ligados à devoção mística, gerados pela imagem da santa vista por milhares de pessoas. Na organização das cantigas, há poemas com profundos significados relacionados à devoção e à fé, tendo como resultado verdadeiras orações à Virgem. A cantiga em questão conta a história e a criação do reinado de Cristo, com suas leis e súditos, e a superioridade aos humanos, pois, mesmo com toda semelhança, o reino está nos céus, nos corações, na fé e na alma cristãs. Surge como herança da época medieval e dos aspectos sociais, históricos e políticos calcados na cultura patriarcal, dentro dos princípios de racionalização intelectual e social. No caso particular de Meireles, há um combate ativo em conjunto com o momento histórico brasileiro em que os artistas se unem em defesa do nacional, daquilo que formou o povo com todas as suas particularidades culturais e identidade literária. A simbiose com o paganismo, herança do solstício de inverno romano, é muito anterior ao 25 de Dezembro.

⁷ Isto é, passar o mar para se salvarem. Códice Toledano. *Cantigas de Santa María*, nº 424. *Pois que dos Reis Nostro Seno*. Acedido em http://www.cancioneros.si/mediawiki/index.php?title=Pois_que_dos_Reis.

A versão original do Códice de Toledo mostra que na diegese da cantiga, antes mesmo do nascimento de Jesus, já havia começado a peregrinação. Há cruzamentos das histórias de Maria e José e da mãe ainda em gestação com o ramo do reinado de Davi, um resgate da fé cristã dogmática. Nas Cantigas de Santa Maria encontram-se a trajetória de devoção mística e dos milagres da santa. Nessa última estrofe, a peregrinação estende-se à trajetória do Oceano Índico até Tarsis, um idílio provavelmente situado ao norte de Espanha, um porto fenício.

Os Reis levam ouro como reconhecimento de seu reinado, incenso para o espírito e mirra como proteção corpórea para a morte, a evitar o apodrecimento do corpo. Meireles metamorfoseia esses presentes em uma colcha e um cobertor; queijo; melado, rapadura e cocadas; cuscuz, bolo de milho e bom-bocado, levados respectivamente pelo trio de ciganas e pelas duas pretinhas, símbolos de um Brasil regional e agrário antes da revolução verde de 1950.

O lirismo de Gil Vicente é fortemente estereotipado quando se trata da finalidade estritamente circunstancial. A exame desse lirismo pode-se ler a cantiga posta na boca de uma mãe judia em *Auto da lusitânia*: “D’onde vindes filha,/ Branca e colorida?/ De lá venho madre,/ De ribas de um rio;/ Achei meus amores/ Num rosal florido,/ Florido enha filha,/ Branca colorida” (Vicente *in* Bernardes, 2003: 122-123). Bernardes (2003: 122-123) aduz que “parece constituir um ritmo diluído de uma cantiga de amigo, tanto sob o ponto de vista semântico como sob o ponto de vista fônico-ritmo”.

A herança do lirismo dos autos luso-brasileiros transcende o espaço físico temporal, para diluir-se numa dimensão metafórica de consciência humana e de expressividade exornativa do folclore. Outro exemplo é um fragmento contido em *Triunfo do inverno*, de Juan Guijarro, ao “queixar-se da penúria em que o amor o deixou”: “Por do passar é la sierra/ Gentil serrana morena?/...../ Ti ri ri ri ri: queda tu aqui./ Tu ru ru r uru: que me quieres tu?” (Guijarro *in* Bernardes, 2003: 123). Como nas cantigas de amigo há aqui o tema da donzela que dá satisfação à mãe e geralmente entra em cena cantando, a estabelecer uma certa tensão, uma subdivisão das cantigas do gênero.

Há, na memória portuguesa e na história literária, a influência do petrarquismo nos versos endecassílabo italiano, na repetição dos motes do bailado e da idealização do amor, na glossa popular à exemplo de Camões e na retomada da medida velha, bem como na estreita relação política de fins do século XV do contato entre “D. João II e Angelo Feliciano” a frequentar as “escolas humanistas” (Braga, 1997: 103). Ademais, intelectuais portugueses comumente viviam em vários sítios italianos, dentre eles Roma, Milão e Bolonha.

Eis o Cancioneiro musical de ‘los siglos XV y XVI’, comentado por Barbieri em Madri:

Mengua la del bustar,
Que yo nunca vi serrana
De tan bonico bailar

Yo me iba, la mi madre

A Santa Maria del Pino
Vi andar uma serrana
Bien à cerca del caminho.

Saya trala pretada
De um verde florentino...
(Braga, 1997: 128)

Para demonstrar a corte feita na época trovadoresca, nos bailes oferecidos pela nobreza, a dama dança de maneira a destacar a beleza da roda de seu vestido, do bailado que desenha no salão. O lirismo do cancionero ascende a uma intensidade amorosa, “expressão reflectida da escola italiana, nesse verso de redondilha” (Braga, 1997: 130). Já em *O menino atrasado* “Entram as baianas, muito movimento. Cantam o pregão:/ Coro:/ Olha o pé de moleque, a cocada preta e branca e côr di rosa! (Meireles, 1966: 14).

Outro cancionero moderno que pode ser hipertexto de Meireles é o de Elomar Figueira Mello. Coetâneo da escritora, reproduz também essa passagem em “Noite de Santos Reis”, mas trazendo uma versão sertaneja na retomada do mito original da narrativa sagrada do nascimento de Cristo. Mello humaniza Cristo, sobretudo quando este pode ser qualquer menino pobre e nordestino. A dicção religiosa multifacetada ambienta um universo pictórico brasileiro recuperando as poesias profanas de Afonso X no fazer satírico, no lirismo e, por vezes, até na rima.

Noite de Santos Reis
I — Entrada
Meu patrão minha sinhora
Meu patrão minha sinhora
Cum licença de meceis
Nóis chegemo aqui agora
Viemo nunciá o Santo Reis
Viemo nunciá o Santo Reis
II — Louvação
São José Virge Maria
São José Virge Maria
Vai um jumentin também
Vai um jumentin também
Pirigrinamo os três
Pirigrinamo os três
Nas istrada de Belém
Nas istrada de Belém
O sinhô com sua Dona
O sinhô com sua Dona
Tem nessa casa um tisôro
Tem nessa casa um tisôro
Os filhos qui istão durmino
Os filhos qui istão durmino

Vale mais qui prata e ôro
Vale mais qui prata e ôro
Oi lá vai os Três Rei Mago
Oi lá vai os Três Rei Mago
Cum a estrêla de guia
Cum a estrêla de guia
Visitano na capela
Visitano na lapinha
O Minimo qui nascia
O Minimo qui nascia
III — Aleluia
Na palha o boi parou de remoer
O carneiro na eira mugiu
O burro levantou quando Jesus nasceu
E os pastores na guarda deram Glória
a Deus
Aleluia... aleluia... aleluia
O cego viu o côxo caminhou
O mudo de nascença falou
Quando Jesus andou aqui
Jesus o Bom Pastor da casa de David
Aleluia... aleluia... aleluia
(Mello, 2005)

A canção de Figueira Mello, um musicista e compositor que faz louvação ao nascimento do menino, um retrato da peregrinação que acontece de casa em casa no sertão do Brasil. O paratexto bíblico e o cancionero com todo o paralelismo fazem ecos na canção, intensificando a representação dramática dos autos tal como na tradição das cantigas de amigo — ela descreve uma peregrinação religiosa, logo é intitulada de 'romaria'. O violeiro percorre casa por casa dos cantadores a fazer a folia e a oração. Farta-se no banquete que lhe é oferecido e canta as músicas de louvação em agradecimento ao acolhimento; em troca, dá-lhes a louvação do nascimento do menino Jesus. Assim, aquela casa que crê e segue as leis divinas do herdeiro de Davi continuará a ter boas colheitas e dádivas celestes para uma vida plena.

Mello tece toda essa dramatização dentro da representação do cancionero como exposto na Cantiga de Santa Maria, isto é, com as repetições de temas, léxico ou rimas dentro do verso longo e melódico — numa toada prosaica, como diria Mario de Andrade. A "aleluia" no terceiro ato anuncia o ambiente pastoril do lugar, da ovelha, da palha e do jumentinho. E quando Jesus nasce o universo para perante o esplendor do momento, o boi para de moer a palha, o burro "se alevanta" e os pastores dão glória ao filho de Deus.

Não obstante, Figueira Mello e Meireles atualizam e demarcam certa ruptura dos moldes tradicionais dos autos, inserindo elementos próprios da cultura popular brasileira. Se, por um lado, revivem aquilo que Vasconcelos (1996: 75) nomeia "o cantar velho" da criação "verdadeiramente popular" dentro das divagações filológicas e das repetições lexicais, num repente de "saudades da minha terra" para "sodade" da alma — herança do bilinguismo do latim vulgar arraigado no culto da ternura nacional e na linguagem sertaneja brasileira, com suas diversidades linguísticas e culturais —, por outro marcam os novos tempos literários, modernos num país totalmente independente.

Uma questão proposta por Vasconcelos continua válida nos dias de hoje para erigir um panteão aos cancioneros portugueses: "Serão os Cancioneiros manuscritos realmente uma instituição nacional? Avaliaram os portugueses a arte das artes de modo diverso das restantes nações neo-latinas? Mais altos ou mais baixos?" (1924: 16). Se o legado popular abrange um feito democrático e histórico, é inegável que o alcance e o tempo não limitam esse tipo de canção a um único país. Contudo, a herança portuguesa é irrefutável, seja em livros de trovas, nas cantigas de amor, de amigo, de escárnio e de maldizer. Segundo Vasconcelos (1924: 17): "Ninguém ignora que os três exemplares que subsistem e se completam felizmente, se chamam Cancioneiro da Ajuda, Cancioneiro da Vaticana, e Cancioneiro Colocci-Brancuti".

A manutenção dessa continuidade ainda hoje deve-se à epistemologia antropológica que abarca o mito, a memória, a leitura e os leitores. O mito como narrativa que perdura ao longo dos tempos entre os homens configura-se como relato, discurso mítico "que dispõe em cena (...) cenários geralmente não naturais (...), segmentáveis em seqüências ou reduzidas unidades semânticas (mitemas)" (Durand, 1985: 245), onde está investida uma crença que faz funcionar uma lógica da identidade.

Dentro das inúmeras configurações da memória, a que será abordada aqui é a de lembrar, de cultivar a boa memória como tentativa de combater o esquecimento. Meireles faz uma apologia aos cancioneiros numa retomada da práxis dos cantadores medievais e das cantigas populares brasileiras. Com esse ato, a autora traz por intermédio do lirismo poético toda a gama de significado histórico da literatura medieval. Mesmo que em tempos modernos a engrenagem seja outra, o espaço e a cultura regional também se transformam em novo devir. A poetiza problematiza o passado e o moderno nas figuras dos personagens à brasileira, a resultar numa síntese de expressão com a figura do sorveteiro, por exemplo, uma figura grotesca a desfilarem o sublime, o sorvete, elemento moderno que esfria e alegra nos dias quentes.

Com a sorveteira à cabeça canta a seguinte trova: "Sorvetinho, sorvetão,/ Sorvetinho de ilusão,/ quem não tem duzentos réis/ não toma sorvete não" (Meireles, 1966: 17). Logo, o sorveteiro, ao lembrar as trovas da fórmula medieval, retoma os artistas da memória, pois lembrar é considerado arte principal, 'arte espacial': no discurso "o artista da memória precisa apenas repassar em pensamento a sequência de lugares (latim, permeare, pervagari, percurrere), e com isso pode vagar em série as imagens da memória" (Weinrich, 2001: 30–32). Tudo que deve ser confiavelmente lembrado tem seu lugar determinado, menos o esquecimento.

Para a história cultural é fundamental a reformulação que acentua a pluralidade compreensiva da liberdade criadora, ainda que regulamentada. Nela há os 'agentes' que não servem aos textos nem às normas, naquilo que Michel Foucault considera como apropriação social dos discursos, como procedimentos maiores aos quais os discursos são submetidos. Um sentido que a hermenêutica confere à apropriação, seja como narrativa particular ou a situação do leitor que reconfigura sua compreensão de si mesmo e do mundo (Chartier, 1992). Assim, a experiência pessoal é um fenômeno tido como universal e separado de toda variação histórica.

De donde la necesidad de un segundo desplazamiento cuya atención se centra en las redes de práctica que organizan los modos, histórica y socialmente diferenciados, de relación con los textos. La lectura no es sólo una operación abstracta de intelección: ella es una puesta en obra del cuerpo, inscripción en un espacio, relación consigo misma o con el outro (Chartier, 1992: 54–55).

Como agentes históricos em seu tempo, o baiano e a carioca revivem o mito bíblico com caracterização autônoma. As narrativas ali contidas permeiam desde o tecido testamentário a transitar pela recordação do mito dos três escrínios de Shakespeare, em "Tem nessa casa um tisôro /Os filhos qui istão durmino/ Vale mais qui prata e ôro", ao valorizarem a ordem natural das coisas e da essência humana, já que entre o chumbo, a prata e o ouro, o primeiro pode ser o mais autêntico, o menos ilusório. Meireles e Figueira Mello não estão interessados na riqueza, mas em seu oposto, na simplicidade humana por excelência. Essa simplicidade pode ser resultante das religiões totêmicas comemoradas no Reisado, pois a simbiose dos elementos profanos, decorrentes da cultura africana e

indígena — como a baiana com o cuscuz e a cocada, além do boi Tungão —, aparecem no auto de Natal para harmonizar e embelezar o cenário. Assim, quando o menino atrasado chega interessado em assistir a representação de Natal e em brincar com o menino Jesus de “pião, papagaio,/ gude, amarelinha,/ cantigas e danças” (Mireles, 1966: 25), e o porteiro nega, a harmonia do cenário acalma o menino e ele adormece. Um ato de desumanização ganha elevação na peça, e a catarse desencadeada pelo embate com o porteiro dilui-se e intensifica o efeito dramático:

Vá para casa depressa!
não lhe digo isso outra vez!
Então pensa que o Menino
é assim como vocês?
Este é o Rei da Humanidade,
Não vai como vocês vão
Perdendo tempo nas ruas
Com papagaio e pião!
(Mireles, 1966: 25)

Isso até que Jesus e os anjos o ouvem e caminham todos na direção do menino que começava a pegar no sono. Mireles simboliza aqui uma dualidade corpórea do Cristo, podendo ser ele o rei distante ou o menino adormecido na calçada. Em suma, O menino atrasado pode ser considerado um monumento aos mortos, àqueles que vivem ao longo da história literária e humana, que combateram bravamente em guerra, cujo inimigo fora o próprio tempo. A simbologia da palha, do burrinho, do galo remete-nos ao idílio perdido, recupera-nos as pastoras e suas canções pueris, porém repleta de sonhos num espaço e tempo perdidos. A tradição do folclore brasileiro luta, enfim, para sobreviver dignamente contra todos os fenômenos trazidos pela modernidade tecnológica, pela cultura das facilidades e comodidades.

Referências bibliográficas

- Andrade, M. (1972). *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, MEC.
- Antônio, C. (1982). *Boi Tungão*. Acedido em http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/O_turista_aprendiz.pdf.
- Bachelard, G. (2008). *A poética do espaço* (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Bernardes, J. A. C. (2003). Gil Vicente. In M.J. Brillhante et al. (Eds.), *Gil Vicente 500 anos depois* (pp. 120–124). Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda. Vol. II.
- Braga, T. (1997). *História da literatura portuguesa II: Renascença*. Lisboa: Livros de Bolso Europa-América.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. História cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Código Toledano. *Cantigas de Santa María nº 424. Pois que dos Reis Nostro Seno*. Acedido em http://www.cancioneros.si/mediawiki/index.php?title=Pois_que_dos_Reis.

- Durand, G. (1985). Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, mitoanálise e mitocrítica. *Revista da Faculdade de Educação*, 11(1-2), pp. 244-256. Acedido em <http://www.revistas.usp.br/rfe/article/viewFile/33348/36086>.
- Gomes, P. (2009). *Memória acerca dos Reis Magos*. Braga: Minhografe.
- Marnoto, R. (2015). *O Petrarquismo português no cancioneiro geral a Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- Meireles, C. (1966). *O menino atrasado: Auto de Natal*. Rio de Janeiro: Edição comemorativa do 25º aniversário de Fundação de Livros de Portugal, S.A.
- Mello, E. F. (2005). Noite de Santos Reis. In *Na quadrada das águas perdidas*. Salvador: [s.e.].
- Miller, C. A. (1951). *Poesia popular* (pp. 159-162). Acedido em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/20712/12990>.
- Rodrigues, P. (1904). *Auto pastoril: peça em 1 acto em verso* (2ª ed.). Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira.
- Souza, I. V. D. (2006). *O teatro poético de Cecília Meireles* (Tese de Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Vasconcelos, C. M. (1996). *A saudade portuguesa: divagações filológicas e literárias em volta de Inês de Castro e do cantar velho "saudade minha — quando te veria?"*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Vasconcelos, C. M. (1924). *Estudos Camonianos II: O Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Weinrich, H. (2001). *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

