

## UM CORDEL, TRÊS CONTINENTES

António de Abreu Freire

Instituto Internacional de Macau

Palácio da Independência, Largo de São Domingos, n.11, 1150-320 Lisboa

(+351) 21 324 1020 | iimlisboa@iim.com.pt

Resumo: Os poetas populares são a memória viva de uma arte secular, eles são o testemunho do funcionamento da própria memória

Palavras-chave: poesia popular, literatura de cordel.

Abstract: The popular poets are the living memory of a secular art, they are the testimony of the functioning of the own memory

Keywords: popular poetry, string literature.

I – José Joaquim Monteiro (1913-1988) foi poeta popular, um dos últimos grandes personagens da arte espontânea do verso, nascido em Portugal. A trajetória da sua vida passa por três continentes, da terra-mãe até ao Brasil (Belém do Pará) e finalmente em Macau onde a comunicação em metro e rima, na vertente escrita mais simples e tradicional, alcançou com ele um significativo nível de qualidade e de apreço. Herdeiro de uma tradição milenária que se enraíza na península Ibérica em tempos ainda anteriores aos da formação das nacionalidades, que se desenvolveu prodigiosamente graças às façanhas das descobertas e da expansão, o poeta levou até ao Oriente, na bagagem da memória que lá desenrolou, uma das expressões culturais mais genuínas das culturas de língua portuguesa. Viveu quase meio século em Macau e deixou-nos uma obra em verso ao jeito de um génio solitário, que o Instituto Internacional de Macau publicou recentemente em três volumes de grande formato (*Meio Século em Macau*, 2 vols, 2010 e *Memórias do Romanceiro de Macau*, 2013), totalizando mais de oitocentas páginas. A sofisticação editorial não obedece aos parâmetros e cânones fixados a partir de meados do século XIX para a literatura popular, mas num contexto especial, distante do movimento prodigioso do *Cordel* moderno, esta edição excêntrica da obra do poeta solitário foi a forma encontrada para realçar tão inusitada originalidade. Outras obras publicadas anteriormente pelo autor, pela Direção dos Serviços de Turismo de Macau e pelo Instituto Cultural de Macau, somam mais cerca de quinhentas páginas de histórias em verso, um espólio diversificado e volumoso.

- 1913 Nasce em Pereiro (Tabuaço, Viseu). Aos nove meses foi viver na Murtosa (Aveiro)
- 1919 Parte com a avó juntar-se aos pais, tio e avô, emigrados para Belém do Pará
- 1923 Regressa à Murtosa com a avó, após a morte do pai e do avô.
- 1925 Lisboa
- 1932 Serviço militar no Batalhão de Caçadores 7
- 1936 Soldado voluntário na Madeira
- 1937 Soldado em Macau
- 1946 Regresso a Portugal
- 1951 De novo em Macau
- 1988 Morre em Macau

Aprendeu a ler na tropa, iniciou a atividade de escrita em verso em 1932. Publicou o primeiro livro *A Minha Viagem para Macau* em 1939, *A História de um Soldado* em 1940, *De Volta a Macau* em 1957, *Macau Vista por Dentro* em 1983. Publicações póstumas: *Anedotas, Contos e Lendas* 1989, *Meio Século em Macau* (2 vols) 2010 e *Memórias do Romancero de Macau*, 2013. Casou em Macau, foi pai de 6 filhos.

Um outro grande representante desta arte mágica da palavra que merece referência neste texto é o algarvio Clementino Domingos Baeta, de Almancil, por ser tão contemporâneo de José Joaquim Monteiro que ambos nasceram e faleceram no mesmo ano (1913-1988) e os percursos de vida deles revelam surpreendentes coincidências. Clementino, emigrou para a Venezuela aos trinta e quatro anos, em 1955 e por lá se fez à vida durante vinte e cinco anos, donde regressou à terra natal em 1980. Dois anos depois do regresso publicou um livro de versos, *Sonhos de Emigrante* (1982) e em 2013 o professor José Ruivinho Brazão, da Associação de Pesquisa e Estudo da Oralidade (APEO) reorganizou a obra escrita do poeta num volume intitulado *Sonhos de um Emigrante – À Janela da Vida*, numa edição crítica muito cuidada, também ela fora dos parâmetros convencionais dos folhetos de cordel. Até nas datas de edição de alguns livros existe uma estranha coincidência entre estes dois poetas populares que nunca se encontraram.

*A Literatura de Cordel*, hoje prontamente identificada como brasileira e nordestina, é na realidade a herdeira daqueles poetas ibéricos vigorosos e suaves *que esculpiam versos em chamas de fogo*, na expressão de um cronista judeu do século X; a expansão portuguesa pelo mundo e as grandes vagas migratórias fizeram com que a arte do verso popular, tão desenvolvida e apreciada até meados do século XX por todos os recantos rurais e urbanos de Portugal, encontrasse em novos climas do *Novo Mundo* um ambiente mais propício e generoso para a sua sublimação. Ganhou diversidade, multiplicou consideravelmente as variantes e tornou-se nos nossos dias um meio privilegiado de comunicação e um espetáculo da palavra que encanta e seduz multidões. Destinada ao consumo cultural quotidiano das massas populares, é hoje uma criatividade apreciada e minuciosamente vasculhada por estudiosos e investigadores que se interessam pelos fenómenos da linguagem e da memória. A língua portuguesa viajou e montou arraiais em quatro continentes, arrastando com ela histórias épicas e trágicas, romances e fantasias, e sobretudo muitos valores ocidentais, ideias novas sobre a religião, a vida social, a organização

política, as técnicas e as artes, enfim ela contribuiu generosamente para a expansão da cultura ocidental e latina pelo mundo; a mais poderosa de todas as formas culturais que se perpetua e marca a diferença pela sua originalidade é a arte única e inconfundível do verso popular, que quase desapareceu do espaço europeu da sua matriz.

Não existe uma fronteira definida entre literatura erudita e literatura popular, entre as quadras e sextilhas do poeta acadêmico e as do cantador analfabeto. O homem do verso popular não recorrerá a metáforas nem a hipérboles, usará apenas o vocabulário do linguajar quotidiano, mas não há regras nem cânones que definam limites entre uma e outra. A diferença entre as duas é mais evidente no modo de difusão de cada uma: a oralidade é a expressão mais adequada ao verso popular e o livro pertence à literatura erudita. Porém, desde os primórdios da tipografia que se imprimiram textos populares em folhetos, mais exatamente desde 1482 (*História da Princesa Magalona*). Os textos destinados ao povo tiveram desde os alvares da tipografia uma maneira própria de serem divulgados: pendurados em cordéis e daí a expressão antiga e hoje consagrada de *Literatura de Cordel*. Algumas peças de teatro de Gil Vicente foram divulgadas desta forma e o mesmo suporte diáfano do barbante que sustentava os folhetos servia também para oferecer outras leituras, não necessariamente em verso, de teor religioso e profano, tais as farsas, sátiras, contos e novelas, vidas de santos e notícias... Muitos dos feitos das descobertas e da expansão marítima que ornamentam a nossa história e sobretudo muitos panfletos sobre as oportunidades do *Novo Mundo* foram divulgados em folhetos ilustrados com xilogravuras e pendurados nos cordéis. Finalmente, podemos dizer que a poesia popular é aquela que anda nas bocas do mundo, a que o povo lê ou ouve ler por quem sabe, decora e declama; na verdade, até os membros da burguesia e da nobreza se deliciavam com os folhetos que os lacaios despregavam dos cordéis.

Na forma mais vistosa e badalada, tanto na versão escrita como na disputa cantada (cantoria, desafio, descante, peleja), o verso popular tem hoje o seu santuário no nordeste brasileiro, mas as raízes mergulham nas profundezas de um imaginário coletivo, cuja gênese está longe do espaço onde hoje exulta e brilha. O nordeste é uma terra rude e martirizada, vermelha e ubérrima na mata do litoral, imprevisível e pedregosa no agreste, seca e impiedosa no sertão. Neste pedaço de *Novo Mundo*,

qual fénix impaciente, brotou a semente adormecida que viajou com os forasteiros nos bojos dos navios que despejaram numa terra cheia de promessas incontáveis levadas de imigrantes. No nordeste brasileiro forjou-se a identidade de um povo que emergiu de três raízes poderosas, duas das quais em proveniência de outros continentes, entre nuvens de poeira vermelha, crescendo como as mangueiras em terra generosa ou sobrevivendo como o mandacaru no meio dos pedregulhos. Nesta terra onde os homens se confundem e os bichos se lamentam, tanto pedras como homens, são diferentes. *O nordestino é, antes de tudo, um forte (...) inconstante como a natureza que o rodeia. Ela talhou-o à sua imagem: bárbaro, impetuoso, abrupto* – escreveu Euclides da Cunha (1866-1909). O nordestino herdou da força da vida a natureza do macho e da fêmea. Cabreiros vigiam rebanhos de bode, vaqueiros guiam indomáveis boiadas... Mas eles são *a rocha viva da nossa raça, (...) que, como o granito, surge de três elementos principais* (E. da Cunha). No agreste pernambucano, a Fundação de Cultura de Caruaru e o Museu do Cordel, assim como a modesta oficina de xilogravura de Dila (José Ferreira da Silva, n. em 1937, garante ser irmão do cangaceiro Lampião, Virgulino Ferreira da Silva) são autênticos santuários do imaginário matuto no seu meio endógeno. Em Bezerros, entre Caruaru e Recife, tem a Casa de Cultura Serra Negra: é a casa onde mora e trabalha, rodeado de uma prole de dez filhos, aquele que Ariano Suassuna considerava como o melhor xilogravador do Nordeste, J. Borges (José Francisco Borges, n. em 1935). Por todo o Brasil cresceram academias e associações de cordelistas, desde as mais estruturadas, como a Academia Brasileira de Cordel, do Rio de Janeiro, presidida pelo cearense Gonçalo Ferreira da Silva, às mais informais como o Centro de Cordelistas do Ceará em Fortaleza e a Sociedade dos Cordelistas Malditos de Juazeiro do Norte. As grandes metrópoles, que acolheram milhões de *retirantes* nordestinos, não são exceção: A Fundação Casa de Rui Barbosa acolhe, no Rio de Janeiro, a maior coleção de cordéis do Brasil. A lista seria tão longa que a tarefa de citar algumas das instituições seria fastidiosa. São milhares os poetas que vendem folhetos ilustrados com xilogravuras, os cantadores populares que encantam, nas ruas, nas feiras e nos arraiais, uma população viciada na peleja entre artistas do verso. Violas, rabecas, sanfonas, flautas, pandeiros e tamborins ganharam vida nova e deram a outros artistas da luteria a oportunidade de ressuscitarem, para dela viverem, uma arte muito antiga. Centenas de poetas

populares, tanto da escrita como da cantoria, vivem hoje exclusivamente, alguns rusticamente mas vivem, outros com rendimentos acima da média, da arte da palavra em verso. Isto não acontece em nenhum outro espaço da língua portuguesa: apenas no Brasil.

A grande expansão do Cordel brasileiro surge no final do século XIX; ele é herdeiro direto do verso popular português, mas desenvolveu-se de maneira independente e muito mais vigorosa, criando o seu percurso próprio, um roteiro autónomo, no conteúdo e nas variantes, do seu ascendente. O processo evolutivo deu-se a partir da serra do Teixeira, na Paraíba, quando passou a ser impresso, graças à iniciativa de Leandro Gomes de Barros (1865-1918) e Francisco das Chagas Batista (1882-1930), que passaram ao papel, a partir de 1893, os versos do *trovador* Agostinho Nunes da Costa (1797-1858), dos seus filhos Nicandro e Ugolino e dos primeiros companheiros e competidores da serra. Eles foram os primeiros grandes divulgadores da *Literatura de Cordel* do Brasil, tal como a conhecemos atualmente. Outros apontam como pioneiro e grande impulsionador da arte o cantador Silvino Pirauá de Lima (1848-1930), que foi mestre e inspirador de Leandro Gomes de Barros. Os temas dos primeiros cordelistas brasileiros eram na grande maioria copiados ou herdados das tradições portuguesas, contavam histórias de cavalaria, de reis e princesas, de lutas entre mouros e cristãos, de anjos, santos, demónios e bruxas, lobisomens e feras das serranias. Rapidamente, as cantorias e as peijas dos arraiais nordestinos criaram um ambiente de desafio com temáticas próprias e exclusivas. O verso popular ganhou nova personalidade, uma feitura própria, mesmo na forma, onde a tradicional quadra portuguesa foi substituída pela sextilha como estrofe mais utilizada, introduzida no desafio verbal por Silvino Pirauá de Lima que obrigava o competidor a rimar o primeiro verso da réplica com o último da sua estrofe.

O gosto pelo verso popular chegou ao Brasil certamente com os imigrantes portugueses e acontece que a maior leva de sempre com destino ao Brasil aconteceu entre 1830 e 1940. As guerras liberais em Portugal, pragas agrícolas como o míldio e a filoxera, a instabilidade política, a pobreza do início do século XX e a primeira guerra mundial, condicionaram o despovoamento do país e a procura de novos horizontes. Por esses anos, o descante e as cantigas ao desafio ainda eram a maior atração dos arraiais populares por todo Portugal. Mas não consta que

tenham sido esses imigrantes os que relançaram no Brasil a arte popular das suas tradições. Todos os personagens conhecidos que contribuíram para a grande expansão da Literatura Popular no Brasil não são nem imigrantes nem filhos de imigrantes: são brasileiros de remotas origens portuguesas. Acontece porém que a grande maioria dos textos impressos, os primeiros cordéis brasileiros, têm por tema assuntos da história europeia e peninsular, os mesmos dos folhetos importados de Portugal em grande quantidade a partir do reinado de D. José: *Carlos Magno e os Doze Pares de França*, a *História de Jean de Calais*, a *Princesa Teodora*, *O Cavaleiro Roldão*, *Roberto o Diabo*, *A Tragédia do Marquês de Mântua*, *História da Imperatriz Porcina...* mais as lutas entre cristãos e muçulmanos, histórias de mouras encantadas, cavaleiros medievais, no meio dos quais surgem os primeiros temas tipicamente nordestinos de bois e boiadas, peões e jagunços, escravos e libertos, secas, fomes e cangaço que em pouco tempo suplantaram e fizeram esquecer os heróis importados.

Até ao final do século XIX, a arte do verso popular era essencialmente do domínio da oralidade, tanto no Brasil como em Portugal. Havia séculos que as trovas e temáticas mais populares se divulgavam impressas, uma divulgação que ficou ligada à atividade dos cegos que para tal obtiveram privilégios da administração real desde o reinado de D. João III (1521-1557). Mas muito poucos dos últimos poetas populares do século XX em Portugal viram os seus versos impressos, apenas aqueles que tiveram a sorte de encontrar ao longo do percurso algum erudito abastado que se entusiasmou pela arte popular. Antes da iniciativa de Leandro Gomes de Barros também não havia divulgação escrita das trovas populares no Brasil, para além daquelas que eram importadas da capital do reino. A edição brasileira dos folhetos e romances está na origem do grande desenvolvimento da arte. A primeira grande vantagem desta iniciativa foi a caracterização da *Literatura de Cordel* que obedece desde então a regras e cânones: ela apresenta-se na forma de *Folhetos* de formato A5 (15 x 10,5 cms) com 8 a 16 páginas, geralmente com cinco estrofes por página, ou em *Romances* de 24 a 56 páginas. Toda ilustração é em xilogravura. Ainda funcionam algumas dessas velhas máquinas impressoras, as *Minerva* de fabrico alemão, manuais e a pedal, que eram a grande novidade em meados do século XIX. Este padrão vem sendo respeitado desde as primeiras décadas do século XX; é o formato convencional da divulgação e

comercialização do verso popular, que os promotores brasileiros copiaram e preservaram da mais antiga tradição popular portuguesa. Destinada ao povo, a *Literatura de Cordel* cabe em qualquer bolso de gibão de vaqueiro, é barata e viaja com o peregrino por todos os caminhos e picadas do sertão, como também nas mochilas, bolsas e algibeiras dos viajantes pelas autoestradas, caminhos-de-ferro e aeroportos. O verso em livro de volume não cabe nos bolsos dos viajantes, exige o suporte de estantes, é modalidade reservada aos poetas académicos e aos seus raros, eruditos e sofisticados leitores.

Desde então e rapidamente surgiram no Brasil novas variantes com as quais os repentistas e cantadores ao desafio de Portugal jamais sonharam e nos nossos dias o verso popular nordestino conta com mais de três dezenas dessas variantes. Mencionamos as mais correntes: *parcela* ou *carretilha*, *quadra*, *quadrão*, *gabinete*, *sextilha*, *mourão* (uma *sextilha* dialogada), *mourão malcriado*, *setilha*, *oitava*, *décima*, *martelo*, *galope à beira-mar*, *martelo alagoano*, *toada alagoana*, *gemedeira*, *meia quadra*, *ligeira*, *oitavão rebatido*, *glosa*, *dez pés de queixo-caído*. Os mais sofisticados repentistas dificultam ao extremo a arte e exibem-se com *nove palavras por seis*, com o *assim está respondido conforme foi perguntado*, com o *falta um boi vaqueiro no meio dessa boiada* próprio aos coquistas e emboladores, mas tem ainda o *Brasil caboclo*, a *toada remo de canoa*, o *boi da cajarana*, o *rojão pernambucano*, o *rojão quente* e o *que é que me falta fazer mais*. A riqueza das variantes não tem comparação com qualquer outra forma de literatura oral ou escrita e, nas pelejas espontâneas, o cantador profissional deve estar preparado para responder a qualquer pedido do público ou desafio do seu concorrente, respondendo com destreza em qualquer uma destas variantes. Não existe em todo o planeta nenhuma outra forma de arte da palavra que se possa comparar ao da cantoria nordestina.

Em Portugal, foi também em terras rudes e isoladas, no nordeste transmontano e a sul do rio Tejo, que a tradição oral do verso popular mais tempo durou, apesar da desertificação provocada pela emigração. O isolamento de Trás-os-Montes, a paisagem telúrica, dura, misteriosa, as aldeias de gente rude, tenaz, obstinada, insistente, ajudaram a guardar a oralidade como um património colectivo e como fenómeno cultural de identificação. Mas enquanto o Cordel do nordeste brasileiro renasceu (como literatura popular escrita) no final do século XIX, em Portugal ela

já existia desde há quinhentos anos, sob a forma que sugeriu o nome consagrado de *Literatura de Cordel*, por ser vendida em libretos pendurados num barbante esticado entre dois galhos de árvore ou dois caibros de alpendre nas feiras e romarias, ou entre duas ombreiras dos pátios da cidade, o que se manteve com rigor no Brasil. O verso popular sempre foi pura oralidade e a sua forma escrita, o *Folheto*, era apenas uma parcela da criatividade, destinada a quem sabia ler, em tempos idos uma ínfima parte da população. Mas era também, como hoje, uma forma de divulgar para além da plateia ocasional a arte de alguém, o que proporcionou a celebridade dos mais criativos.

O verso popular, com origem nos trovadores medievais, tanto cristãos como muçulmanos, conheceu um prodigioso desenvolvimento nos séculos XV e XVI com as façanhas épicas das descobertas e da expansão que forneciam temas novos e variados aos cantadores que exibiam as histórias e os pregões nos lugares públicos e vendiam os folhetos das suas criações. Poucos deles chegaram até nós. O século XVIII marcou uma fase de grande criatividade e de expansão dos textos de cordel, a partir do reinado de D. José; muitos deles chegaram até nós. A burguesia urbana e a nobreza deliciavam-se com as adaptações de obras francesas, espanholas e italianas a folhetos de cariz popular e o próprio rei D. José gostava que lhe lessem folhetos de cordel. A literatura erudita continuava reservada a um público muito restrito, enquanto o folheto barato ganhava o apreço de uma clientela muito mais vasta. Exemplos desta época de um romantismo em expansão são o mulato brasileiro Domingos Caldas Barbosa (o *Lereno Selinuntino* da Academia de Belas Letras, c. 1740-1800) um poeta arcadiano que ganhou fama e glória em Lisboa com as *cantigas à desgarrada* e Francisco Joaquim Bingre (1763-1856, o *Francélio Vouguense*, de Canelas, Estarreja, um dos fundadores da Academia de Belas Letras, a *Nova Arcádia de Lisboa*), autor de uma vasta obra poética clássica e também exímio repentista. Ainda hoje o almanaque *O Seringador* que se publica desde 1865 e o *Borda d'Água*, desde 1929, divulgam-se em folhetos baratos que são lidos pelo povo, alcançando tiragens de mais de cem mil exemplares. A primeira página d'*O Seringador* continua a seduzir os leitores com as sextilhas em verso popular. No final do século XIX, o analfabetismo atingia cerca de 85% da população portuguesa, com mais incidência nas zonas rurais. A transmissão do conhecimento fazia-se através da oralidade e o povo desenvolvia as suas capacidades de memória graças

ao verso. O alfabetizado era o leitor público dos folhetos, situação que se repetia no Brasil rural do nordeste.

Comprar livros em livrarias é um hábito recente, do século XIX. As livrarias existiam já no século XVI nas grandes cidades; Lisboa contava na Rua Nova dos Mercadores onze livrarias, mas lá se vendiam outros livros, para gente sofisticada e erudita, juntamente com cartas marítimas, gravuras, objetos exóticos, clepsidras e relíquias, joias e marfins. Gente do povo não procurava o conhecimento nas livrarias. Em Portugal, como no resto da Europa, desde há séculos que os pobres e os cegos eram agentes ambulantes de venda de livros, folhetos, estampas e divulgadores das tradições orais. Em 1537 o rei D. João III concedia a um cego da ilha da Madeira o privilégio de editar e vender em locais públicos as suas histórias em prosa e em verso. Desconhecemos como naquele tempo um cego produzia histórias escritas, se as ditava e alguém as escrevia e de que modo as editava. Baltasar Dias pode ser considerado o primeiro cordelista português no sentido moderno: produzia, editava e vendia em espaços públicos a arte da palavra. Pelos textos de sua autoria que chegaram até nós, entre os quais peças de teatro e pelas referências posteriores que denunciam a sua influência, não seria um homem pobre nem simples, mas antes alguém dotado de uma considerável erudição. Não seria então o primeiro nem o único vendedor ambulante de papéis editados no reino, textos populares e não só. Também não sabemos quem seriam os compradores, se apenas gente do povo ou também burgueses abastados da cidade. Entre a nobreza do reino havia até ao século XVIII muitos ilustres analfabetos que dispunham de quem lhes lesse livros e folhetos: quem sabia ler exibia prestígio, tanto nos salões da burguesia como nas tavernas populares. A venda de folhetos era o jeito de ganhar a vida para pessoas como Baltasar Dias. As ideias arrojadas da Revolução Francesa e os acontecimentos políticos que se precipitaram a partir de 1789 foram divulgados por toda a França graças à *Littérature de Colportage*, tarefa de cegos, mendigos e caixeiros-viajantes. A *Encyclopédie* francesa, a grande obra de divulgação do século XVIII, publicada entre 1751 e 1772, não foi vendida em livrarias, mas por subscrição e distribuída por caixeiros-viajantes.

Como em Portugal, a poesia popular do Nordeste brasileiro também foi divulgada por cegos, que a cantavam e vendiam tanto pelos sertões do interior como nas ruas e praças das grandes cidades, fazendo dessa atividade um meio de subsistência. A

figura do cego Aderaldo (Aderaldo Ferreira de Araújo, 1878-1967) é das mais extraordinárias, tanto na memória dos nordestinos como na dos cariocas no meio dos quais se exibiu a partir de 1912 e onde se fixou no final da vida. Percorreu a pé, com sua rabeca, guiado por crianças que adoptava como filhos (foram vinte e quatro os que adoptou), milhares de quilómetros. Desafiou os mais célebres repentistas do nordeste, ganhando a todos pela inteligência, imaginação e rapidez. Morreu velhinho aos 90 anos no Rio de Janeiro, rodeado da admiração e do carinho de todos quantos escutaram a sua voz de bardo nas pelejas do sertão, nos serões das fazendas à volta de um fogo de ramos de aroeira ou nos salões da burguesia carioca. Cantou para políticos e religiosos, escutaram-no o padre Cícero e o cangaceiro Lampião. Dele disse o poeta e advogado cearense Jáder de Carvalho (1901-1985): *Essa alma era flor de manjerição, mel de jandaíra, ponta de faca, voz de ave, ferrão de abelha. Ah, sobretudo ferrão e mel de abelha...* A escritora e académica Rachel de Queiroz (1910-2003) dedicou-lhe páginas de uma intensa e sensual saudade, recordando as visitas que ele fazia à fazenda da família em Quixadá, no Ceará. O professor Sílvio Romero (1851-1914), co-fundador da Academia Brasileira de Letras, foi o primeiro que lembrou aos académicos do fardão que nenhum poeta erudito conseguia viver vendendo rimas, mas muitos dos poetas populares viviam, pobre e simplesmente mas viviam, alguns com rendimentos acima da média, exclusivamente da venda dos seus folhetos. Ele disse o seguinte num discurso de recepção na Academia a um novo eleito em 1913: *se vocês querem poesia, mas poesia de verdade, entrem no povo, metam-se por aí, por esses rincões, passem uma noite num rancho, à beira do fogo, entre violeiros, ouvindo trovas de desafio. Chamem um cantador sertanejo, um desses caboclos destorcidos, de alpercatas e chapéu-de-couro e peçam-lhe uma cantiga. Então sim...* O cego Aderaldo tinha-se exibido pela primeira vez nos salões da intelectualidade carioca, tinha trinta e seis anos, deslumbrando os auditórios com a virtuosidade das métricas e das rimas. Já nessa altura o boémio Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) se infiltrara com o seu violão, um instrumento da plebe, cúmplice de lundus de negros e de estivadores, nos salões da burguesia carioca e publicava as toadas nordestinas em folhetos de cordel, sua principal fonte de rendimento (que completava com a reparação de relógios). Isto aconteceu cerca de vinte e cinco anos antes da primeira obra de música clássica aceitar um violão numa orquestra,

o que aconteceu pelo génio de Joaquin Rodrigo no *Concerto de Aranjuez*, exibido pela primeira vez em Barcelona em 1940. Catulo viveu e morreu pobre, mas viveu do verso popular até aos oitenta e três anos. O *Luar do Sertão* continua a emocionar multidões e Fernando Pessoa, que virou bardo oficial da intelectualidade “lusófona”, considerava que Catulo era o único poeta de língua portuguesa a merecer o prémio Nobel. O funeral de Catulo provocou o maior engarrafamento de toda a história da cidade do Rio de Janeiro. Jamais algum literato académico de língua portuguesa, de Gregório de Mattos a José Saramago, mereceu tamanha homenagem.

Outros cegos fazem parte do património poético popular do nordeste, como o cearense Sinfrônio Pedro Martins (O Cego Sinfrônio), o pernambucano Elias Ferreira, o cego José Sabino. Como em Portugal, também no nordeste o verso popular foi literatura de cego, e até de escravo. A humildade dos comunicadores não polui a pureza nem a dignidade do ato poético. A *Ilíada* e a *Odisseia* foram também cantadas por cegos. O filósofo grego Xenófanes (séc. VI ac) deambulou, sozinho e pedinte, chorando e cantando por terras sicilianas a sua filosofia. As *Trovas* do Bandarra passaram de terra em terra, de feira em feira, e entraram nas igrejas até aos altares pela voz dos cegos e dos pedintes. Eu criança, nos últimos anos de '40 do século passado, entrava todas as Quintas-feiras pelo pátio da casa de lavoura um pedinte, o cego Lázaro, que não rezava como os outros pobres a pedir esmola. Ele contava em verso histórias bíblicas e uma delas era a de Raquel e Jacob. Passados anos, obrigaram-me a decorar no colégio um soneto de Camões (*Sete anos de pastor Jacob servia/ Labão, pai de Raquel, serrana bela...*) e nunca mais me esqueci do cego Lázaro. Camões, que morreu pobre como Lázaro, tem um túmulo vistoso para a gente admirar; ninguém sabe onde repousam as cinzas do cego Lázaro, mas foi ele e não Camões quem me contou a primeira história de amor.

Em 1986, o poeta Carlos Drummond de Andrade escrevia no jornal *O Globo*: *o verdadeiro profissional da poesia, no Brasil, é o poeta popular*. Pelos anos '50 do século passado desapareceu quase completamente de Portugal o espetáculo do verso, ao mesmo tempo que a arte conhecia no Brasil o período mais extraordinário da sua expansão. Milhares de artistas da palavra disputavam os melhores enredos, pelos caminhos dos *retirantes* até às grandes metrópoles onde o

verso popular assentou arraiais. Alguns nunca deixaram os sertões onde nasceram. Cora Coralina (Ana Lins Peixoto Bretas, 1889-1985) vendia nas ruas de Goiás os seus poemas escritos à mão nos papéis com que embalava os doces de mamão e de goiaba. O cearense Patativa do Assaré (Antônio Gonçalves da Silva, 1909-2002), foi um bardo humilde e despojado, dotado de uma criatividade poética em estado puro. A sua voz, gravada e difundida por todo o Brasil, encanta, emociona, seduz. Ouvir Patativa é deixar-se invadir por uma melodia mágica e sensual, guiado pela palavra para além do tempo, até à omnipresença mística do encanto. Ele inspirou milhares de trovadores de alpercatas e chapéu de couro, que escreveram versos em cadernos de duas linhas ou analfabetos que se disputavam, encharcados de cachaça, até à exaustão. O repente é uma arte sublime que só um espírito matemático e um neurologista experiente podem tentar explicar. É um complexo e sofisticado enredo de sílabas e de rimas perfeitamente organizado num sistema integrado de fonemas e de sentidos, fazendo apelo a uma atividade cerebral minuciosamente treinada para criar tempos e inventar espaços. A um mote *Namorei com Maria Madalena*, o cantador Antônio Sobrinho, do Rio Grande do Norte, respondeu assim num repente em perfeito *martelo agalopado* (versos de dez sílabas com acento na 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup>, rimando ABBAACDDC):

*Viajei num transporte igual ao vento*

*E fui lá conhecer o céu empírio.*

*Nestas mãos eu levei a flor do lírio*

*E nos braços levei meu instrumento.*

*Ao chegar lá no céu neste momento*

*Me senti o poeta mais feliz.*

*E Jesus, m'escutando, pediu bis*

*E eu lá repeti a mesma cena.*

Namorei com Maria Madalena

*Não casei lá no céu porque não quis.*

Os três irmãos pernambucanos Batista - Lourival, Dimas e Octacílio -, pertencem à elite dos maiores e mais sofisticados repentistas brasileiros. Dimas Batista (faleceu em 1986) respondeu com um repente a um mote que dizia: *A Lua sumiu do céu*. A Octacílio seu irmão a sorte ditou o mote *E a Terra caiu no chão*, que ele resolveu com a seguinte *décima* heptassilábica (ABBAACDDC):

*Com calma, tento e cautela*

*Por uma tarde ditosa  
 Eu plantei um pé de rosa  
 No centro de uma panela.  
 Nasceu uma roseira – e bela!  
 Mas por uma ocasião  
 Deu um enorme trovão  
 A panelinha quebrou-se  
 O pé de rosa arrancou-se  
 E a terra caiu no chão*

Lourival, o grande especialista do *quadrão*, uma técnica de peleja em que um dos repentistas pergunta e o outro responde, faleceu em 1992; Octacílio ainda vive e canta, tem agora 93 anos. O poeta modernista Manuel Bandeira (1886-1968), também ele nordestino de Pernambuco, depois de assistir em Feira de Santana em 1960 a um concurso de repentistas produziu o seguinte texto ao jeito de um repente:

*Anteontem, minha gente,  
 Fui juiz numa função  
 De violeiros do nordeste  
 Cantando em competição.  
 Vi cantar Dimas Batista  
 Octacílio seu irmão;  
 Ouvi um tal de Ferreira,  
 Ouvi um tal de João.  
 Um, a quem faltava um braço,  
 Tocava cuma só mão;  
 Mas, como ele mesmo disse,  
 Cantando com perfeição,  
 Para cantar afinado  
 Para cantar com paixão,  
 A força não está no braço,  
 Ela está no coração.  
 Ou puxando uma sextilha  
 Ou uma oitava em quadrão,  
 Quer a rima fosse em ilha  
 Quer a rima fosse em ão,*

*Caíam rimas do céu,  
 Saltavam rimas do chão!  
 Tudo muito bem medido  
 No galope do sertão.  
 A Eneida estava boba,  
 O Cavalcanti bobão,  
 O Lúcio, o Renato Almeida,  
 Enfim, toda a comissão.  
 Saí dali convencido  
 Que não sou poeta não;  
 Que poeta é quem inventa  
 Em boa improvisação.  
 Como faz Dimas Batista  
 E Octacílio seu irmão:  
 Como faz qualquer violeiro,  
 Bom cantador do sertão,  
 A todos os quais, humilde,  
 Mando a minha saudação.*

(Publicado em *Estrela da Vida Inteira*, Nova Fronteira, Rio, 1993, 256-7)

O professor Raymond Cantel, da universidade de Paris, um dos maiores estudiosos da Literatura de Cordel, considera a literatura popular de língua portuguesa, *a mais importante, no sentido quantitativo, entre as literaturas populares do mundo*. O professor Joseph Luyten, da universidade de Leiden, na Holanda, levou o *Cordel* até à universidade de Kyoto, no Japão e fez traduzir para japonês uma antologia de *Cordel* brasileiro. Na estatuária que ornamenta os espaços públicos das grandes cidades brasileiras, muito perto das estátuas de Castro Alves, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade... figuram as de Patativa do Assaré, Azulão e do cego Aderaldo.

II – Ainda criança, J.J. Monteiro presenciou os desafios de um dos maiores poetas populares de Portugal, o Marques Sardinha (faleceu em 1941 com 81 anos), que exibia a sua arte pelas feiras e arraiais da Beira Litoral. A rainha D. Amélia não prescindia da presença dele quando frequentava as termas de São Pedro do Sul e presenteou-o com um relógio de ouro. Era o convidado de honra do professor António Caetano de Abreu Freire Egas Moniz quando o futuro prémio Nobel de

Medicina recebia em Avanca, na Casa do Marinheiro, personalidades como o pintor José Malhoa e o bispo do Porto, D. António Barroso, ou quando a família Abreu Freire embarcava num moliceiro rumo ao São Paio da Torreira. O retrato do poeta em tamanho real figura num painel de azulejos da estação ferroviária de Avanca desde 1929, quando completou 70 anos. Foi o único poeta português que mereceu em vida uma homenagem desta envergadura, ao lado de uma outra personalidade, D. frei Caetano Brandão (1740-1805), que fora bispo de Belém do Pará, arcebispo de Braga e primaz de toda a península Ibérica. O José Maria Marques do lugar de Sardinha, na freguesia de Avanca, era um pobre jornaleiro e tinha uma parceira de desafio que seguia de perto a sua celebridade, a Maria de Sousa, a Barbuda (1869-1946), ela assava e vendia castanhas na praça de Estarreja, exibindo barba farta que nem homem. Ambos deslumbravam os peregrinos nos arraiais com repentes que entravam pela noite dentro e recolhiam as ofertas com que acalantavam a humildade. O Sardinha rimava as quadras em ABAB (*Eu sou o Marques Sardinha/ Da freguesia d'Avanca; Não posso mostrar carinha/ a quem me mostra carranca*) e a Barbuda em ABCB (*O Zé Marques diz que são / Grandes as barbas que eu tenho/ Que dia ele se visse / As barbas do meu engenho*). Nenhum deles tinha capacidade para escrever versos e ninguém transcreveu os épicos e desgastantes desafios que ficaram na memória do povo, pelo que nada ficou impresso da criatividade deles enquanto viveram. Somente muito depois se compilaram, através do que restava na memória da geração seguinte, alguns pedaços mais saborosos. Por esses anos ainda cantava no Algarve o António Aleixo (1899-1949), que teve os seus versos impressos em vida. Antes deles, todo o país conhecia o nome do calafate António Eusébio, o *Cantador de Setúbal* (1819-1911), cujos versos, impressos em 1905, se vendiam nas feiras por todo o país.

Monteiro admirava o Sardinha e Clementino Baeta deixou-se seduzir pela figura de António Aleixo e seguiu-o, procurando imitá-lo, desde os onze anos, durante os vinte e cinco anos mais produtivos do poeta de Loulé, que também foi emigrante em França durante alguns anos. Quando Clementino emigrou para a Venezuela, Aleixo já tinha falecido seis anos antes, mas versejava nas tabernas e na lota da Quarteira um dos seus discípulos, o pescador Manuel de Brito Pardal (1916-1984, que também teve os versos editados graças à devoção do professor José Ruivinho Brazão – *Em Cima do Mar Salgado*). No Brasil, para onde emigrou ainda criança,

José Joaquim Monteiro entusiasmou-se pelo que viu e ouviu no Pará, num ambiente particularmente animado de nordestinos do bairro de Nazaré, por esses anos em grande transformação à volta do santuário de Nossa Senhora da Nazaré, trabalhadores que frequentavam as pensões e quitandas da família. A passagem por Belém foi efémera e o jovem regressou a Portugal em 1923, depois de graves e funestos revezes da fortuna, mas com uma firme vontade de marcar e diferenciar a sua presença na sociedade através do verso popular, memória remota que concretizou quando finalmente aprendeu a ler e a escrever, já com estatura de soldado. Foi finalmente em Macau, onde chegou em 1937 com vinte e quatro anos, que realizou os sonhos de criança, contando as andanças da sua vida, dos ambientes sociais e culturais que conheceu, mais os quase cinquenta anos que viveu na cidade do delta do rio das Pérolas, em verso popular.

A vasta obra de J.J. Monteiro é única no género e no ambiente linguístico em que surgiu. A vida do poeta é a história de um emigrante português como milhões de outros sobre os quais já no século XVII o padre António Vieira, num célebre sermão pregado na igreja de Santo António dos Portugueses em Roma (em 1671) dizia: *Sem sair ninguém pode ser grande (...) Nascer pequeno e morrer grande é chegar a ser homem. Por isso nos deu Deus tão pouca terra para o nascimento e tantas para a sepultura. Para nascer, pouca terra; para morrer toda a terra: para nascer, Portugal; para morrer o mundo.* J.J. Monteiro viveu ao ritmo das oportunidades que a vida lhe ofereceu, à medida das ambições e da coragem que o levaram até ao outro lado do mundo por três continentes. Refletindo sobre ela viveu-a uma segunda vez através dos versos, partilhando-a com todos os peregrinos que encontram na palavra escrita um jeito nobre e generoso de acalantar a existência. Como muitos portugueses que fizeram do mundo inteiro o terreiro das leivas dos seus arados, ele cultivou uma arte de versejar que fazia parte do universo lúdico da infância e serviu-se desse diáfano instrumento para partilhar histórias de vida, a dele, a dos seus conterrâneos e a da comunidade que o acolheu. Escolheu a maneira de se diferenciar da gente comum e alcançou os objetivos através dos versos, escrevendo-os e exibindo-os em público, por vezes também em ambiente de desafio, quando encontrava competidores nas tavernas e nos becos de Lisboa (1946-1951). Aqueles que o conheceram em Macau, já exercendo as funções de contínuo no liceu, recordam-se dele ajudando os alunos nas redações de português

e enchendo cadernos de versos em cima de um dicionário. Dizem os filhos que em casa, na corriqueira conversa familiar, ele desatava muitas vezes a falar em verso. Seria banal, se este jeito de comunicar não se inserisse numa longa história que faz parte da identidade de povos de língua portuguesa desde tempos imemoriais. A literatura popular é hoje uma das mais poderosas manifestações da identidade cultural de uma parcela importante de falantes da língua portuguesa. Ela é palavra do povo destinada ao povo e por isso facilmente acessível, barata e manipulável. A obra publicada de J.J. Monteiro não obedece a estes critérios; não existia em Macau a tradição de editar versos em folhetos ilustrados com xilogravuras, levados para toda a parte nos bolsos dos caminhantes, nas dobras dos chapéus, nas algibeiras dos feirantes. Tal como foram editadas, são exemplares de biblioteca e de bibliófilos, não cabem nas estantes reservadas a esta literatura. Sem dúvida que um dia destes o poeta popular merecerá uma edição mais apropriada ao seu talento e à demanda popular, a fim de passar a fazer parte do que será brevemente reconhecido como mais um património imaterial da humanidade.

No Brasil, o *Cordel* e a *Cantoria* alcançam hoje a dimensão de todo o país, graças à diáspora dos *retirantes* nordestinos. Editam-se cada ano dezenas de milhar de folhetos e muitas dezenas de poetas populares, tanto cordelistas como repentistas, podem viver exclusivamente da venda das suas criações. Várias universidades e centros culturais do mundo, da Europa (Poitiers, Paris), aos Estados Unidos (Santa Bárbara, Ca) e ao Japão (Kyoto) criaram centros especializados de estudo dedicados à *Literatura de Cordel* e à *peleja dos Repentistas*. Em Portugal, que foi a matriz da arte, não se promove nem se estuda atualmente esta manifestação cultural, relegada como fenómeno marginal, quase como se nunca tivesse existido. O pouco interesse votado a esta temática é mais um exemplo dos venenosos atavismos da nossa diluída identidade, da nossa incapacidade de enfrentar a realidade; é que para nós, portugueses, a realidade sempre foi um mistério e a utopia um prazer sensual, gostoso que nem pecado: *Vai, amigo, que eu já vou, / Lá na ilha da Utopia, / Vais saber que Rafael / Hitlodeu será teu guia.*

O poeta popular não encontrou em Macau um ambiente propício para desenvolver as variantes que entretanto surgiram no Brasil graças à edição dos *Folhetos* e *Romances* e à *peleja verbal dos Repentistas*. Nem sequer teve um apoio semelhante ao que o Baeta e o Pardal obtiveram nas tavernas e nas lotas do Algarve e por isso

a grande maioria dos seus versos são quadras e sextilhas de sete sílabas, como no tempo da arte mais genuína. Como todo poeta que se preza, também fez incursões por quintilhas, pelas décimas e oitavas, até pelo soneto (como muitos poetas académicos se exibiram em cordéis), mas a originalidade de J.J. Monteiro está no fato dele ter criado, praticamente solitário, um universo próprio para desenvolver a arte, razão pela qual merece um estudo aprofundado. O seu contemporâneo Clementino Baeta regressou ao ambiente algarvio onde a figura de António Aleixo era venerada e lá iniciou a publicação dos seus versos; também ele se limitou à quadra de rima ABAB e poucas incursões fez por sextilhas (ABCABC) e décimas (ABBAACCDDC). O Pardal preferia as quadras em ABAB e as décimas em ABABBCCDDC. Muito mais modesta em dimensão que a obra de Monteiro, a poesia do Baeta é cuidada e rigorosa, tanto no metro quanto na rima, totalmente enquadrada no vocabulário popular e acentuadamente lírica. A do Pardal é mais espontânea e sensitiva, mais próxima da oralidade. Também na *Literatura de Cordel* brasileira, ou seja na poesia editada, a esmagadora maioria dos *Folhetos* e *Romances* é escrita em sextilhas, sendo as demais variantes o resultado das pejeas cantadas. A quadra de sete sílabas ou redondilha, de rima ABCB é, na língua portuguesa, a peça fundamental, o alicerce da arte do verso, seja na vertente popular ou no meio académico. Ela corresponde a um ritmo básico de três pancadas, uma síncope e três ecos, caindo a síncope numa sílaba átona.

<i>Minha terra tem palmeiras</i>	A	
<i>Onde canta o sabiá</i>	B	
<i>As aves que aqui gorjeiam</i>	C	
<i>Não gorjeiam como lá</i>	B	(Gonçalves Dias)

A variante mais próxima desta rima é a ABAB com o mesmo ritmo.

<i>Desde muito pequenino</i>	A	
<i>Fui ouvindo, em meu crescer,</i>	B	
<i>Coisas minhas de menino</i>	A	
<i>Que jamais posso esquecer</i>	B	(Monteiro, <i>Memórias</i> , 46)

Mais dificultosa é a variante de cinco sílabas, em redondilha menor, a *parcela* ou *carretilha*, com as mesmas rimas e o ritmo de duas pancadas, uma síncope e dois ecos. J.J. Monteiro não desenvolveu esta variante que só utiliza uma vez na letra de uma marcha (*Memórias*, 322), sem se preocupar com o ritmo. O poeta Guerra Junqueiro (1850-1923), que fez várias incursões pelo *Cordel* sob o pseudónimo de

Zé dos Anzóis, foi exímio nesta arte. Também ele confessou em 1904 que ganhava mais dinheiro com os folhetos populares vendidos a dois tostões do que com as rimas eruditas: *O Tolstoi de Sinfães ergueu-se então e disse: - À musa mercantil, que a outra... não vale nada!* Parecem tão simples e quase naturais os versos rítmicos que se seguem, mas que são na verdade de sofisticada feitura: lê-los é como cantá-los.

<i>Não negues, confessa</i>	A
<i>Que tens certa pena</i>	B
<i>Que as mais raparigas</i>	C
<i>Te chamem morena</i>	B (Guerra Junqueiro)

*Pois eu não gostava,  
Parece-me a mim  
De ver o teu rosto  
Da cor do jasmim*

Algo ainda mais difícil? Basta ler o mulato Domingos Chagas Barbosa exibindo-se em versos de quatro sílabas e rima ABBC:

*Deixa que a Lira  
Nas mãos eu tome  
E qu'ó teu nome  
Possa cantar*

*Vai-te ensaiando  
Desde pequeno  
A ouvir Lerenó  
Por ti chamar*

Pertence também à arte mais antiga da palavra em verso a sextilha: estrofes de seis versos de sete sílabas com rima predominantemente ABCBDB, mas que pode comportar cinco variedades de rima: aberta, fechada, solta, corrida e desencontrada. O ritmo mantém-se igual ao da quadra.

<i>Vou narrar uma história</i>	A
<i>Que no século aconteceu</i>	B
<i>Numa corte imperial</i>	C
<i>Que o reino comoveu</i>	B
<i>O sequestro de duas jovens</i>	D

*Por um pirata judeu*

B (*História de Jean de Calais, séc. XVIII*)

J.J. Monteiro recorreu frequentemente à sextilha com muitas variantes de rima, por vezes respeitando o ritmo, na maior parte das vezes não. A rima mais corrente é a desencontrada em AABCCB.

*A espera é prolongada* A

*Para a mulher casada* A

*Que se farta de esperar* B

*Por uma carícia do marido,* C

*Que se vê, pois, impelido,* C

*A andar sempre a navegar* B (*Anedotas, 178*)

Tem uma explicação para o fato dos versos de J.J. Monteiro não respeitarem o ritmo: enquanto a declamação nordestina implica sempre cantoria, já que todo poeta de *Cordel* apresenta e apregoa os versos cantando-os, para melhor os vender, não era essa a situação de Monteiro em Macau e por isso o poeta tem em conta a métrica e as rimas da praxe, sem se preocupar com o ritmo. Oitavas e décimas são também recorrentes ao longo da obra do poeta, por vezes quintilhas, sem no entanto evidenciarem as rimas nem os ritmos mais elaborados, próprios à competição e dela resultantes, que foram desenvolvidos pelos artistas em competição, tais os troquéus (ou coréus, com uma sílaba tónica seguida de uma sílaba átona), os martelos agalopados (com acentos nas sílabas 3, 6 e 10) e as décimas mais correntes de rima ABBAACCDDC. Os versos de doze sílabas obedecem na poesia popular à junção dos ritmos de sete mais cinco. O refrão da toada *Remo de Canoa*, consta de três versos de doze sílabas (sete mais cinco) e dois de sete sílabas, respeitando rigorosamente os ritmos das pancadas, das pausas e dos ecos: todas as pausas correspondem a sílabas átonas. Só mesmo a língua portuguesa permite tão sofisticada sonoridade.

*Segura o remo, meu amor, segura o remo* A

*Segura o remo prá canoa não virar* B

*Segura o remo que o remo comanda a proa* C

*Quem nunca andou de canoa* C

*Não sabe o que é remar.* B

No seu desenvolvimento ibérico, matriz de todo o processo da arte da palavra, o verso popular está intimamente ligado à prática do *descante*, palavra que ainda hoje se usa no norte de Portugal e que evoca, na realidade, a origem remota das

*cantigas ao desafio*. O único canto exibido em público e acessível ao povo nos tempos medievais era o canto litúrgico nas igrejas: cantava-se em latim e o povo memorizava o ritmo e a rima de palavras de uma língua morta que não tinham qualquer sentido fora do cerimonial do templo. Desde o século XII que se cantava nos funerais em coréus (sílabas tónicas seguidas de sílabas átonas) de rima AAA, uma composição em verso que aparenta ser simples, mas apenas na aparência, pois trata-se de uma das formas mais difíceis de comunicar em verso.

*Dies irae, dies illa*                    A

*Solvat saeculum in favilla*            A

*Teste David cum Sibilla!*            A

*Quantus tremor est futurus*

*Quanto ludex est venturus*

*Cuncta stricte discussurus*

Ou ainda, nos momentos mais solenes de adoração do santíssimo sacramento, o poema escrito por São Tomás de Aquino (1225-1274) de ritmo popular sempre com uma sílaba tónica seguida de sílaba átona e rima ABAB.

*Tantum ergo sacramentum*            A

*Veneremus cernui*                    B

*Et antiquum documentum*            A

*Novo cedat ritui*                    B

Terminadas as cerimónias religiosas, os artistas da palavra desensacavam violas e rabecas e disputavam-se nos adros entoando cantos profanos e brejeiros na língua vernácula que todos enxergavam, contando histórias de reis e princesas, tecendo críticas satíricas, inventando romances e cantigas de maldizer, obedecendo ao mesmo ritmo e às mesmas rimas do canto litúrgico: o *descante*. O papa Bonifácio VIII (1294-1303) ameaçou excomungar todos os que praticassem o descante nos adros das igrejas, sem sucesso. Na *Divina Comédia*, o poeta Dante Alighieri (1265-1321) colocou-o no inferno, sem piedade, em estrofes de três versos de dez sílabas em *arte maior*, com rima ABA, BCB, CDC...num total de três livros (Inferno, Purgatório e Paraíso); são cem cantos na língua mais vernácula do povo toscano, obra-prima de um dos maiores génios da humanidade. Ninguém impediu o cordelista cearense Moreira de Acopiara (n. em 1961), de adaptar a *Divina Comédia* para Cordel, com grande sucesso de vendas.

III – A magia dos números sempre fascinou os humanos, particularmente depois da invenção dos algarismos, no século IX, em Bagdad. O grande promotor dos números árabes na civilização latina e cristã ocidental foi o papa Silvestre II (um monge beneditino, Gerbert d'Aurillac, papa de 999 a 1003) que estudou matemática e astronomia junto dos intelectuais muçulmanos e judeus da península Ibérica, em Toledo, Córdoba e Granada. A ciência dos números sempre foi considerada de inspiração demoníaca e seiscentos anos depois da morte do papa ainda se procuravam no seu túmulo vestígios de alguma arte diabólica.

O número quatro representa a fronteira das quantidades que a memória humana mais comum consegue reter sem ajudas de ordem emotiva, sem recurso às operações matemáticas de dividir e de somar e sem o apoio de técnicas de memorização. Com treino, qualquer cérebro humano consegue reter maior quantidade de elementos, introduzindo entre eles marcas ou pontos de referência a cada sistema de quatro ou menos unidades. O número sete (um *número primo* que só pode ser dividido pela unidade ou por ele mesmo) parece oferecer, desde os alvares das artes da memória, uma especial magia. Foram sete os dias da criação, sete são os pecados capitais, sete os sacramentos, sete as virtudes cardeais, sete as obras de misericórdia, as bem-aventuranças, os dias da semana e os de cada fase da lua, as cores do arco-íris, as moradas celestes (os sete céus), sete as maravilhas do mundo e as notas de música, as propriedades da matéria, as colinas de Roma, fecham-se as preciosidades a sete chaves e enterram-se os mortos em sete palmos de terra, tem botas de sete léguas, tem sete mares e os anões da Branca de Neve são sete... Sete são as artes liberais: aritmética, geometria, música e astronomia (quadrívio), gramática, lógica e retórica (trívio), que desde a remota antiguidade constituem o alicerce da filosofia.

Sete elementos ultrapassam a capacidade natural de qualquer cérebro memorizar facilmente e por isso torna-se necessário recorrer a artifícios e a estratégias. Na linguagem, tais artifícios e estratégias têm como elementos da construção as letras, objetos abstratos como os números, com as quais se constroem sílabas e palavras. Como os números, as letras são abstrações, ferramentas virtuais com as quais identificamos e arrumamos as nossas percepções da realidade. Para excitar e desenvolver a memória, criou-se uma linguagem mais sofisticada do que o linguajar prosaico e quotidiano, submetendo as frases a um constrangimento

rigoroso de números, de ritmos e de rimas. O modelo mais simples e eficiente foi o da sequência de quatro vezes sete sílabas, obedecendo a um ritmo de três pancadas, uma pausa e três ecos, rimando pelo menos em duas dessas sequências e marcando as pausas nas sílabas átonas.

<i>Não há como as romarias</i>	A
<i>Prá gente se divertir</i>	B
<i>Há foguetes e folias</i>	A
<i>E promessas a cumprir</i>	B

(J.J. Monteiro, *Memórias*, 251)

Na língua portuguesa, esta é a ferramenta mais tradicional e mediática da memória: a quadra de sete sílabas (*redondilha*), que introduz no discurso regras e cânones que facilitam o recurso ao canto e dificultam qualquer infidelidade ao texto. As variantes próximas mais sofisticadas desta ferramenta são as quadras em versos de cinco sílabas (*redondilha menor*) e a sextilha.

<i>O meu pai era paulista</i>	A
<i>Meu avô pernambucano</i>	B
<i>O meu bisavô mineiro</i>	C
<i>Meu tataravô baiano</i>	B
<i>Meu maestro soberano</i>	B
<i>Foi António Brasileiro</i>	C (Chico Buarque)

No *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, a primeira coletânea de poesia erudita editada em Portugal, em 1516, que junta um milhar de poemas de 286 autores, a grande maioria dos poemas são quadras em redondilha maior. O decassílabo heroico era uma técnica de verso reservada para a poesia épica. Nenhuma destas variantes da arte poética coletada na antologia do *Cancioneiro* se destinava a ser cantada. A cantoria era reservada para a exibição pública do verso popular, desde o tempo dos primeiros bardos e menestréis. O *cantando espalharei por toda a parte* de Camões é apenas uma metáfora; não consta que Camões tivesse cantado qualquer estrofe dos Lusíadas a D. Sebastião (nem sequer as leu, tarefa que terá assumido D. Manuel de Portugal, fidalgo de boa linhagem e mecenas do poeta vadio).

A arte poética dos palácios e mansões, a poesia erudita que Garcia de Resende compilou, era uma arte de entretenimento, escrita e declamada, enquanto o verso popular, que também era entretenimento, exercia outras funções, as da comunicação, da informação e da preservação da memória através da oralidade; o

seu palco era a rua e os lugares públicos. A quadra, com a sua métrica, ritmo e rima, era o instrumento de comunicação mais eficiente para despertar a curiosidade excitando o cérebro, enquanto garantia a fidelidade da mensagem graças ao rigor dos números.

Decompondo a métrica de sete sílabas no ritmo de três pancadas uma pausa e três ecos, encontramos um outro número cheio de significados. Desde o tempo dos pitagóricos que o número três significa a perfeição e a unidade divina ou ainda as faculdades divinas. São três as divindades principais da teogonia grega, assim como no hinduísmo e na teologia egípcia. Também são três os ciclos da vida, assim como os reis magos; Jesus ressuscitou ao terceiro dia e o triângulo isósceles é uma das representações da divindade. Mais simples, prático e sedutor: são três os tempos do galope de um cavalo, com três pancadas, seguidas de uma pausa. O ritmo do galope do cavalo sempre foi, desde tempos imemoráveis o modelo do movimento. O *Martelo Agalopado* é hoje em dia uma das variantes mais apreciadas entre os cordelistas e mais aplaudidas na cantoria nordestina: estrofes de oito ou dez versos decassilábicos (decassílabos heroicos) com tónicas nas sílabas 3, 6 e 10:

*Quando olho flagelados retirantes  
 Nas cidades e nas brenhas do sertão  
 Humilhados mendigando como antes...  
 “cesta-básica” e “cheque cidadão”.  
 E o pobre pendurado na embirra  
 Mastigando barbatana de traíra  
 Bebe vinho, ri no circo, come pão  
 Vegetando na rotina da mentira.  
 (Raimundo Sta Helena, *Secas e Saques*, 2000)*

Patativa do Assaré conseguiu um ritmo perfeito e maravilhoso nas quadras em português matuto, em undecassílabos, com tónicas nas sílabas 2, 5, 8 e 11:

*Meu verso rasteiro, singelo e sem graça  
 Não entra na praça, no rico salão,  
 Meu verso só entra no campo e na roça  
 Nas pobre paíça, da serra ao sertão.  
 (O Poeta da Roça)*

*Não vá procurá neste livro singelo*

*Os cantos mais belo da lira vaidosa,  
Nem brio de estrela, nem moça encantada,  
Nem ninho de fada, nem cheiro de rosa.*

*(Ao leitô)*

O grande orador e mestre da prosa clássica que foi o padre António Vieira recorreu ao ritmo no espetáculo da oratória para seduzir o auditório. Um dos muitos exemplos de prosa ritmada é a seguinte passagem do *Sermão do Espírito Santo*, pregado no Maranhão em Junho de 1657:

*Vede o que faz em uma pedra a arte. Arranca o estatuário uma pedra dessas montanhas, tosca, bruta, dura, informe, e depois que debastou o mais grosso, toma o maço e o cinzel na mão e começa a formar um homem, primeiro membro a membro e depois feição por feição até à mais miúda: ondeia-lhe os cabelos, alisa-lhe a testa, rasga-lhe os olhos, afia-lhe o nariz, abre-lhe a boca, oculta-lhe as faces, torneia-lhe o pescoço, estende-lhe os braços, espalma-lhe as mãos, divide-lhe os dedos, lança-lhe os vestidos: aqui desprega, ali arruga, acolá recama: e fica um homem e talvez um santo que se pode por no altar (Sermões, V, 428).*

Defendem os estudiosos da neurodidática (Rui Costa, neurocientista da fundação Champalimaud) que os neurónios do cérebro humano trabalham em conjunto criando ritmos que correspondem a sistemas, tanto mais complexos quanto o treino ao qual são submetidos. David Eagleman, na série televisiva de sucesso na BBC (*The Brain*), expôs pela primeira vez ao grande público a extraordinária complexidade do funcionamento dos neurónios. Cientistas ingleses estudaram recentemente os fenómenos da aprendizagem da música por crianças e adolescentes considerados “superdotados” e estendem agora as suas investigações a outros domínios do conhecimento. Neurocientistas das universidades de Londres e Edinburgo publicaram recentemente um estudo (*Frontiers in Human Neuroscience*, Fev.2014) mostrando que as operações matemáticas se processam na mesma parte do cérebro que as emoções, no córtex orbito-frontal, o mesmo que é responsável pelo desenvolvimento da memória. A neurodidática é uma ciência nova, mas desde os finais do século XIX que os neurologistas descobriram as capacidades do cérebro humano na armazenagem e no tratamento da informação e nas particularidades diferenciadas do poder de inovação que alguns cérebros alcançam através de um treino intensivo, como acontece com qualquer atleta no desporto. Ninguém imagina pelo momento qual seja a quantidade de neurónios de

um cérebro humano, apenas se tenta conhecer como alguns desses neurónios se relacionam entre si quando existe para tal uma motivação, que tanto pode ser a da preservação da vida do próprio ser humano como a da sua criatividade material e cultural. O modo como os cultores do verso popular e os repentistas desenvolvem as suas capacidades sugere algumas pistas importantes para o estudo dos sistemas fisiológicos do cérebro. Já o padre António Vieira e os grandes pregadores sabiam que o ser humano era mais receptivo à mensagem quando excitado por solicitações externas, o que explicavam pela ação da graça divina que se servia para tal da palavra dos pregadores. Com o desenvolvimento da fisiologia cerebral a partir do final do século XIX, é-nos permitido hoje compreender o porquê de algumas funções do cérebro e da amplitude da sua criatividade.

Já em 1596, o jesuíta Matteo Ricci (1552-1610), italiano ao serviço do *Padroado Português*, chegou a Macau em 1582, servia de mediador entre a cultura latina ocidental e a civilização chinesa, traduzindo para chinês textos importantes da tradição ocidental e dando a conhecer aos ocidentais os fundamentos da cultura chinesa. Nesse ano escrevia em língua chinesa o *Método de Aprender de Cor*, um tratado sobre a memória e um método para memorizar a tradição oral que foi divulgado em manuscrito em Nanquim e publicado em Cantão (Ganzhou) em impressão xilográfica em 1625: ele mesmo aprendeu de cor, como faziam os letrados e os administradores públicos do império chinês, milhares de páginas de história, poesia, direito, costumes e tradições, crítica literária, servindo-se para esse efeito dos métodos utilizados no ocidente. O texto de Ricci mostrava aos funcionários chineses, fortemente hierarquizados pelo conhecimento e pela experiência, como se decoravam as mensagens e como se transmitiam fielmente na cultura ocidental. O missionário e os seus colegas assumiram a qualidade e a posição social dos letrados e administradores da dinastia Ming, imitando-os no vestuário e nos hábitos quotidianos, para melhor os convencer de algumas virtudes dos *bárbaros do sul*. Já no século XVII eram conhecidos mais de trinta métodos de memorização, desde o mais tradicional *Palácio da Memória* até à associação de sílabas (*Nicoecalco*...para decorar a sequência dos concílios da igreja católica, por exemplo), sendo o método da métrica, do ritmo e da rima aquele que mais sucesso teve no trabalho de Ricci. Foi graças à aplicação deste método na aprendizagem da língua e das tradições chinesas que os jesuítas

conseguiram seduzir governadores, mandarins e letrados que lhes facilitaram o acesso a Pequim onde, através dos eunucos e altos funcionários da corte do Celeste Império, fizeram chegar ao imperador Wanli (14<sup>o</sup> da dinastia Ming) os presentes que o encantaram, para obter as permissões necessárias à abertura de colégios e de missões na China. Graças à iniciativa e à perspicácia de Ricci e dos seus companheiros, a presença dos jesuítas na China traduziu-se numa empreitada de sucesso.

A história da expansão portuguesa por três continentes marcou profundamente a identidade de um povo pequeno e periférico que assumiu, no tempo da dinastia de Avis, uma vocação apostólica de cruzada: a de cumprir um destino divino, prometido numa teofania ao primeiro rei na véspera de uma batalha impossível (Ourique, 1139). No século XVI as *Trovas* do Bandarra, poeta do povo, ressuscitaram a ideia de uma glória messiânica que entusiasmou o reino um século mais tarde, no tempo angustiante da Restauração. A segunda *Constituição Política da República Portuguesa*, de 1933, tinha como pressuposto implícito a mesma motivação que levou Garcia de Resende, Damião de Góis, Camões e o padre António Vieira a construírem os modelos de identidade que marcaram até ao século XX as virtudes de um povo que se identificava sem constrangimento, até 1946, como *Império Colonial Português*. Foi nesse ano, o da independência da União Indiana, que o até então denominado *Estado Português da Índia* passou a chamar-se *Província Ultramarina*, denominação que já constava na Constituição Monárquica de 1822 e na Republicana de 1911 e que se estendeu, a partir da emenda constitucional de 1951, às restantes colónias, quando todo o domínio português passou a ser apresentado como *uma nação multirracial e pluricontinental*, revogando definitivamente o *Acto Colonial* de 1930 que tinha sido incorporado na Constituição de 1933.

O tempo colonial é página virada na história da identidade dos países, hoje soberanos, que adotaram o idioma português como língua oficial; eles procuram hoje uma identidade supranacional através de uma língua comum. Ninguém sabe ao certo quantas criaturas neste vasto mundo, espalhadas por todos os continentes, falam português no trato quotidiano, mas o número de 230 milhões não deve estar muito longe da realidade. O verso popular, de raiz ibérica e que merece hoje um extraordinário acolhimento por terras do Brasil, não teve igual

sucesso nos demais países de língua oficial portuguesa: não consta que por lá tenham surgido poetas populares, jograis dos números e das rimas em quantidade suficiente para criarem confrarias. Nos tempos que correm, a arte quase desapareceu de Portugal a partir de meados do século passado, enquanto ganhava exuberância e prestígio no Brasil. Os últimos gênios da oralidade que mereceram aplausos do público português desapareceram em meados do século passado e aqueles que lhes sobreviveram e preservaram a arte inspirados nos últimos grandes mestres, como Monteiro, Baeta e Pardal, não conheceram o século XXI.

Dos três, certamente José Joaquim Monteiro foi o que mais compulsivamente relatou e traduziu em verso as histórias de uma vida inteira. Nenhum deles teve o acalanto de um público entusiasmado nem o desafio de competidores cruéis, como acontece no Brasil, para exigir o aperfeiçoamento da arte dos números e a sedução da magia das rimas. Eles foram bardos por iniciativa própria, entusiasmados desde crianças pelo sucesso de mestres com os quais se cruzaram por ironia do destino. Na memória deles fez casulo uma crisálida, que no tempo certo se metamorfoseou. Os poetas acadêmicos nunca viveram, nem ontem nem hoje, dos seus versos. No ambiente brasileiro, são muitas centenas que vivem da arte da palavra em verso - *bravia e rusticamente*, na expressão de Catulo - deixando os *príncipes da poesia* a curtir ciúmes. Não pretendemos com estas observações avaliar a qualidade e o valor da arte pelas vendas do papel impresso, nem apreciar os textos pela qualidade das edições. Sugerimos a acadêmicos, investigadores da cultura, professores, formadores de opinião, que deem um olhar indiscreto e crítico sobre estes trovadores humildes, jograis de poucas palavras que, sem jeito nem feitio caprichado, encantam o povo e seduzem multidões. É a língua portuguesa, a filosofia do povo no estado mais próximo da pureza. Os poetas populares são a memória viva de uma arte secular, eles são o testemunho do funcionamento da própria memória e nada mais têm a esconder aos ambiciosos que se obstinam a desafiá-los, senão responder como qualquer peregrino:

*Meu verso, patrão,*

*Tem frio e calor,*

*Tem cheiro de chão.*

*São rimas, senhor!*