

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL INSTITUTO
DE LETRAS**

JOÃO DE DEUS VIEIRA ALVES

**O improviso no Rio Grande do Sul
(Payada e Trova : Raízes, Troncos e Ramagens)**

Porto Alegre

2018

JOÃO DE DEUS VIEIRA ALVES

**O improviso no Rio Grande do Sul
(Payada e Trova : Raízes, Troncos e Ramagens)**

Trabalho de conclusão apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras.

Orientadora: Ana Lucia Liberato Tettamanzy

PORTO ALEGRE

2018

AGRADECIMENTOS

Como não podia deixar de ser, em primeiro lugar agradeço a Deus pela orientação dada desde a escolha do curso e a cada decisão tomada ao longo dessa caminhada. Agradeço por me conceder forças diante das dificuldades e por me dar fé para crer que “O Senhor é meu Pastor nada me faltará” (Salmo 23).

Aos meu pais João de Deus Almeida Alves e Maria Vieira Alves (in memoriam) , meu pai por me ensinar a ler a estrelas nas madrugadas frias, e saber que após a tempestade vem a bonança, minha mãe por inocular em mim o salutar vício da leitura e a paixão pelas letras.

À minha Esposa Nara Elizene Porto Alves, incentivadora de primeira hora, guerreira, chata e exigente, para que eu concluísse o Ensino Superior.

Aos meus filhos queridos Priscylla (Nega), Allysson (Mano), Eliasson (Liko) ,joias preciosas, razão e luz de meu viver.Meus Irmãos Alamir, Janja, Martinha e Narinha amos vocês.

À minha orientadora, a Professora Ana Lucia Liberato Tettamanzi pelo apoio e compreensão em um dos momentos de provação e sofrimento pelo quais eu e minha família estamos passando.

Aos Professores Sergius Gonzaga, Regina Zilbermann, Gabriel de Ávila Otero, Marcos Goldnadel,Paulo Seben, Adauto Locatelli Laufer. Antonio Barros

Aos Colegas da Turma de 2010, que me adotaram como um “tiozão”, Lucas Reis, Renata Einsfied, Karina Kowalski, Dado Vargas, e outros, aos funcionários do Bar do Antônio, o pessoal do xerox do “DAEMA” e da Clê onde sempre cabia um “pendura”.

Agradeço aos meus alunos do 7º ano da Escola de Ensino Fundamental Camila Furtado Alves, onde fiz o Estágio I em Português, e aprendi que das pedras nascem flores.

À minha amiga Priscila Nunes braço amigo e mão estendida para que o trabalho tivesse continuação e fim, DEUS te abençoe sempre!

Agradecer a todos aqueles que de uma forma ou outra , tentaram barrar meu caminho até aqui, desde o ato da matrícula, até a conclusão do curso, de maneira velada ou explicita, foram negados a mim bolsas de pesquisas, PIBID, PPE, Monitorias, em favor de pessoas mais jovens, não é fácil para alguém com cinquenta e cinco anos ser escolhido. A Universidade é seletiva.

RESUMO

Este trabalho refere-se à análise da tradição oral, através de histórias passadas de gerações em gerações nos diversos povos, na África, Povos Indígenas, Esquimós, povos isolados que tem na oralidade a marca indelével de sua identidade cultural; e a preservação e continuidade de valores. A motivação principal é mostrar a natureza criativa e o improviso dos trovadores e payadores do Rio Grande do Sul. As principais características desse tipo de manifestação estão na criação de versos, sobre o modo de vida, suas estórias recolhidas das vivências rurais, sentimentos de pertencimentos. Notamos que cada vez mais esta cultura oral, vai perdendo, vez e voz, na modernidade em que o tempo é exíguo e as atribuições cotidianas, não deixam espaço para as memórias. Os trovadores por intermédio dessas manifestações de sua arte demonstram o poder do improviso, mesmo sendo muitos iletrados, mínimo acesso ao letramento, que lhes possibilite assinar o próprio nome. O trovador/payador transmite seu conhecimento, sua arte através de versos rimados, trovas, suas lidas no campo, histórias de sua terra natal, orgulho e pertencimento. Para desenvolver esse trabalho, foi necessário contato com conceitos teóricos de Teoria Literária, Estilo Oral, Estudo de Literatura Brasileira Contemporânea. Salientam-se autores como Emilio Bonvini, Walter Benjamim e Mikhail Bakhtim, entre outros.

Palavras- Chaves: Tradição Oral – Trovador- Improviso

ABSTRACT

This work refers to the analysis of the oral tradition, through stories passed from generations to generations in the different peoples: Africans, Indians, Eskimos; isolated people who have in orality the indelible mark of their cultural identity and the preservation and continuity of values. The main motivation of this paper is to show the creative nature and improvisation of the troubadours and payadores of Rio Grande do Sul. The main characteristics of this type of manifestation are the creation of verses on the way of life, their stories collected from rural experiences, feelings of belonging. We note that more and more this oral culture is losing place and voice in modernity whose meager time and everyday tribulations leave no room for memories. The troubadours, through these manifestations of their art, demonstrate the power of improvisation, even though most of them are illiterate, with minimal access to the literacy that enables them to sign their name. The troubadour / payador transmits his knowledge and his art through rhymed verses, ballads, their works in the field, stories of their homeland, pride and belonging. To develop this work, it was necessary to contact theoretical concepts of Literary Theory, Oral Style and Study of Contemporary Brazilian Literature. Emilio Bonvini, Walter Benjamim and Mikhail Bakhtim, among others, stand out.

Key Words : Oral Tradition – Troubadour - Improvisation

Sumário

| | |
|---|-----------|
| RESUMO..... | 4 |
| ABSTRACT..... | 5 |
| APRESENTAÇÃO..... | 7 |
| Capítulo 1- Oralidade e Literatura Oral..... | 8 |
| 1.1 Oralidade | 9 |
| 1.2 Literatura Oral..... | 11 |
| 1.3 A Falta de Valorização da Literatura Popular (Oral) no Cânone | 12 |
| Capítulo 2 – O que é Literatura Popular? | 13 |
| 2.1 O que é Literatura Popular?..... | 14 |
| 2.2 Literatura de Folhetos no Brasil..... | 16 |
| 2.3 O Repente | 17 |
| Capítulo 3 – Trova e Payada: Frutos da mesma árvore..... | 18 |
| 3.1 Pajada ou Payada..... | 19 |
| 3.2 Diferenças entre Payada e Trova..... | 22 |
| 3.3 Jayme Caetano Braun | 25 |
| 3.4 Entrevista com Albeni Carmo De Oliveira..... | 27 |
| Considerações Finais | 33 |
| Referências..... | 37 |

APRESENTAÇÃO

“ Não há Brasil sem o Rio Grande, e nem tirano que mande na alma de um Farroupilha”.

Jaime Caetano

A quem nasce na fronteira do Rio Grande do Sul, dos Gabriel, terra das carretas, dos últimos carreteiros, dos marechais, dos poetas, tem o sentimento atávico, terrunho, o cheiro da flor de laranjeira inundando as narinas, em uma noite de lua cheia de outubro, tenho o cordão umbilical cortado, pela tesoura já gasta da negra velha parteira.

Por ânsias de novos ares, e necessidade da profissão do pai, novos horizontes abriram-se, e a mescla de fronteirismo e castelhano, transformou-me em um’’ Doble Chapa’’, uruguayo- brasilenõ, mescla de raças. A lembrança das convivência nos galpões, ajudando na dura lida campeira, pés descalços, arremangado, nos mormaços de janeiro, nos rebençaços do minuano, uivando nas quinchas do galpão, me inspiraram para começar este trabalho.

Conheci o trabalho da oralidade através da audição de programas radiofônicos no fim da década de 60 e início de 70, principalmente na rádio Zym87- rádio São Gabriel, programas apresentados por Adão Brasil dos Santos o ‘’ Canário Alegre’’, em que se apresentavam ao vivo cantores, declamadores. O ponto alto do programa era o desafio dos trovadores em suas trovas galponeiras, ou seja conforme Walter Benjamin (1994, p.198) salienta:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.

A pesquisa bibliográfica, em livros, blogs ,sites, concursos de trovas, rodeios artísticos e culturais, proporcionou-me o estofo para complementação do conhecimento empírico, o suporte teórico. Para tanto fui a campo e entrevistei Albeni Carmo De Oliveira Benil, poeta,

payador, escritor, historiador, que me brindou com os conceitos de cada estilo e recitou, trovou com criações na hora fazendo trovas e payadas. Realizo uma reflexão sobre o que Mikhail Bakhtin, em *Estética e Teoria do Romance* (1972), explica que se alguém narra pela voz ou por escrito, fora do tempo e do espaço em que o episódio teve lugar, deixando claro que há um distanciamento da realidade que está intrínseco à narração, que a remete para a ficção, já que uma história, quando é narrada, nunca será igual àquela que realmente ocorreu, uma vez que entre as duas há o tempo e a experiência pelos quais o agente da enunciação passou, tornando-o num outro que não estava lá quando o fato narrado aconteceu.

Este trabalho constitui-se de três capítulos, o primeiro capítulo conceitua o que são os gêneros orais e populares, reflito sobre o que é oralidade, onde ela faz sentido, seus recursos próprios, o oral versus o escrito, nos conceitos de Emilio Bonvini (*Textos orais e textura oral. A Tradição Oral*, Sônia Queiroz, 2006. p.5), Louis Jean Calvet (*Estilo Oral. A Tradição Oral*, Sônia Queiroz, 2006. p.24), e Ruth Finnegan(*O significado da literatura em culturas orais. A Tradição Oral*, Sônia Queiroz, 2006.p.64).No capítulo dois, abordo o conceito de popular e narrativas populares, para isso conto com a ajuda dos teóricos literários Elias Xidieh(1993) e Alfredo Bosi, e os artigos de Bruna Paiva Lucena (2010) e do repentista, João M. Lantchuk. No capítulo três, Trova e Payada, frutos da mesma árvore, defino o que é, diferenças, semelhanças, seus tipos de trova. Apresento um aparato histórico do gênero poético musical, de Jaime Caetano Braun, com Biografia do expoente máximo dos payadores, Gildo de Freitas, e a origem de uma música, que foi transformada em trova com seu nome. Apresento a trova Galponeira versus a Trova Literária, e a entrevista com Albeni Carmo De Oliveira, com a metodologia usada e o roteiro de perguntas.

1. Oralidade e Literatura Oral

1.1 Oralidade

Quando pensamos em oralidade, logo nos vêm à mente a palavra “ Comunicação”, que é fruto da fala, ou seja do oral. A gênese desse pensamento, interfere de forma significativa para o conceito do que é literatura oral, pois sempre pensamos que o oral não tem espaço na materialidade escrita. Para tanto, é de suma importância no início deste trabalho, definir o que é, de fato, a oralidade na literatura oral. Bonvini (2006, p.5) define com primazia a oralidade na textura oral:

A oralidade, nesse tipo de comunicação, é o suporte da transmissão de experiência de A e B, por meio da fala. No plano individual, a comunicação oral se elabora a partir das limitações impostas pela presença do interlocutor. A pronúncia, suporte material, resultará de um equilíbrio constante, a ser assegurado, entre uma interlocução cuidada- exigida pelo esforço de compreensão, no nível do ouvinte- e uma elocução relaxada, determinada pela lei do menor esforço.

A oralidade, então é esse suporte de transmissão de experiências, que apresenta um código que é a língua falada, BONVINI (2006, p.5). O código que norteia a oralidade não é a língua escrita, mas sim a língua falada. Portanto, a oralidade traz para a literatura oral, o que BONVINI (2006, p.5) chama de “stilo falado”:

O procedimento mnemônico é assumido pelo *stilo falado*, que serve para pontuar o discurso, para ritmar a mensagem, facilitando sua memorização, enfim para atrair a atenção do interlocutor.[...] O código se realiza sob a forma de língua oral, pois ela utiliza procedimentos gramaticais e lexicais que lhe são próprios, destinados a torna-lá mais “ monitorada” com relação à língua de todos os dias.

Calvet (2006, p. 42) afirma que os textos autenticamente orais são marcados por uma pontuação ritmada que facilita para o intérprete a memorização e para o público a compreensão. O autor cita como exemplo um provérbio bambara, e propõe que o poema seja escrito em “versos claudelianos”, para conservar na escrita o seu ritmo oral, deixando claro que existe a oralidade segue um ‘stilo e não é simplesmente jogar palavras em um texto, mas há um processo estético/ semântico trabalhando para que o ritmo oral, seja mantido na textura oral, como sintetiza Calvet (2006, p. 44):

Assim, a recorrência de ‘Fórmulas’ repetitivas que dão ao texto oral seu aspecto particular não implica de modo algum uma condição passiva do intérprete, pois cada enunciação é ao mesmo tempo uma recriação e uma retransmissão, seja num texto oral, seja numa canção das nossas sociedades, há o estilo do fragmento e o estilo do intérprete, há a história e maneira de conta-la. Essa variante individual, que pode ser estilística, pode também ser contextual, adaptada a tal e evento ou a tal auditório.

Desse modo, a oralidade é o veículo de transmissão de experiências, possui um código, um estilo que se vale desse código, e do sentido que diferentes situações de oralidade precisam transmitir em forma de texto. Segundo Bonvini (2006, p.9), essa mistura entre à oralidade e as formas textuais gera uma, *simbiose*, em que o texto original é inserido na forma textual proposta, “por vezes é necessário fazê-los acompanhar do texto original em língua africana”. O autor ressalta a necessidade de que a simbiose entre a forma (texto) e o conteúdo (oralidade), não seja ignorada, pelo autor ao realizar uma narrativa oral, muitas vezes a performance oral precisa ser registrada ao pé da letra.

1.2 Literatura Oral

Começo esse tópico fazendo a seguinte pergunta: O que é literatura oral?, Essa denominação ‘Literatura Oral’, surgiu em 1881, criada por Paul Sébillot, como sintetiza Cascudo (1949 p.13), “literatura oral é persistência pela oralidade”, formada por provérbios, adivinhações, contos, frase-feitas e orações, ”Cascudo (1949,p.13) descreve duas vertentes que ainda sustentam à literatura oral:

Duas fontes contínuas mantém viva a corrente. Uma exclusivamente oral, resume-se na estória, no canto popular tradicional, nas danças de roda, danças cantadas, danças de divertimento coletivo, ronda e jogos infantis, cantigas de embalar (acalantos), nas estrofes das velhas xácaras e romances portugueses com solfas, nas músicas anônimas, nos aboios, anedotas, adivinhações, lendas, etc. A outra fonte é reimpressão dos antigos livrinhos vindos de Espanha ou de Portugal[...] poetização de trechos de romances famosos tornados conhecidos Escrava Issaura, Romeu e Julieta.

Ambas vertentes têm como utilitários uma população e a sua memória, a sua história. Calvet (2006, p. 45) chama atenção sobre a diferença entre *Tradição Oral* e *Literatura Oral* “é que não se pode confundir tradição oral e literatura oral, a literatura oral é uma forma particular de tratar a herança cultural própria da tradição oral, que diz respeito à sociedade como um todo: a tradição oral engloba, portanto, a literatura oral, mas não poderia se limitar a ela”. Não se pode limitar a tradição oral, à literatura oral, pois existem muitos aspectos de nossa cultura que não estão registrados em uma ‘Literatura’, como por exemplo, as sociedades não-letradas, que não têm um registro escrito literário, e se mantêm apenas com formas orais, como descreve Finnegan (2006, p.68):

A diversidade de formas possíveis nessas culturas orais pode ser mais bem ilustrada com alguns exemplos. Apresentamos aqui a abertura de um poema de 450 linhas em louvor a Shaka, o grande rei e guerreiro Zulu do século XIX. A dicção figurativa e evocativa torna o poema obscuro para leitores de outras línguas, mas alguma coisa do seu tom ainda pode ser mantida na tradução.

Dlungwana filho de Ndaba!

O ferroz da brigada Mbelebele

Que espalhou devastação entre os grandes kraals,

De forma que até ao alvorecer as cabanas estavam vazias [...]

Portanto, não é tão tênue e direta a ligação entre literatura oral e escrita, há outro caminho que ainda não foi tão explorado, e muito menos discutido. Este trabalho tem como propósito contribuir para o incentivo da discussão desse mundo.

1.3 A falta de valorização da literatura popular (oral) no Cânone

Ao falar sobre cânone, logo nos remetemos a um grupo de obras seletas que permanecem na história da literatura até hoje. Os critérios de seleção das obras que entram ou não para o cânone são até hoje incertos, pois este deveria acompanhar as mudanças sociais e políticas de sua época, e se abrir para o que esse trabalho considera como “popular”, ao povo, à memória do povo, à oralidade. Conforme Aguiar (2018, p.18):

Ligada à reconstrução histórica do estabelecimento dos cânones vernáculos apresentada pelos mesmos autores, está a discussão acerca das mudanças neles. Essas podem acontecer por meio das modificações nas ordens política e social. No entanto, mesmo estando sujeito às transformações político-sociais, um determinado cânone pode se tornar um instrumento político – o que pode ocorrer na negação da literatura popular, sendo esse cânone instrumentalizado como elemento na luta de classes.

Portanto, há uma negação do popular pelo cânone oriunda da classe dominante de determinada sociedade, pois, como salienta Aguiar (2018, p.18), o cânone pode ser um instrumento político. O cânone visto com um instrumento político pode explicar o porquê de ele não ser tão aberto à literatura popular. Como ressalta Aguiar (2018, p.18), não é um problema de falta de liberdade:

Os pesquisadores ainda afirmam que uma sociedade democrática tem a liberdade de compor um cânone como quiser ou ainda não compor nenhum cânone. No âmbito do mundo democrático, há, na concepção de Fokkema e Ibsch (2006, p. 60), o desaparecimento de uma justificativa externa para o cânone (as justificativas externas podem ter desaparecido; os influxos sócio-políticos persistem), entretanto permanecem as necessidades pedagógica e didática, o que se liga à ideia anteriormente exposta em que os autores afirmam não ser possível ensinar sem um grupo determinado de textos predefinidos/“canônicos”. Todavia, esse cânone escolar é apenas um dos três tipos a que os autores fazem referência. Há ainda o dos críticos e o dos historiadores da literatura.

Uma das justificativas para não abertura do cânone é que se precisa ter um “conjunto de obras para serem ensinadas”, o que segundo Aguiar (2018, p.18), não se aplica, pois existem

mais dois tipos de cânone e nenhum abre-se de forma completa para a literatura popular. O autor deixa claro que neste cânone escolar também existe influência política:

Esse cânone escolar é não só um assunto literário, mas também um debate cultural mais amplo, nele interferindo tanto objetivos didáticos quanto políticos. Nesse sentido, há a necessidade de explicitar tais objetivos para que se possam ser postos ao crivo crítico e/ou para que sejam capazes de gerar propostas antagônicas.

Para mudar esse cânone é necessário como ressalta o autor, um debate sobre que princípios estão norteando essas escolhas. Quando se trata do cânone crítico AGUIAR (2018, p.18), o autor descreve que estes “dizem que eles são formados por estruturas seletivas de referência” e nessa seleção não está também a literatura popular.

Aguiar (2018, p.18) menciona que todos precisam estar sujeitos à mudança, pois precisam acompanhar a mudança da sociedade e o seu multiculturalismo. A discussão sobre o lugar da literatura popular no cânone é uma discussão intensa e que até este exato momento não tem conclusão, Aguiar (2018, p.19) define esse problema de espaço como:

A questão do espaço da literatura popular na reflexão intelectual brasileira passa, no meu entendimento, mais por uma visão qualitativa e axiológica do que por dados quantitativos que procuram mensurar índices de produção. Em outras palavras, sigo o caminho de pensar a imposição de um cânone estabelecido por critérios (muitas vezes, duvidosos) calcados em um scriptocentrismo e em pressupostos que privilegiam aspectos ligados à posição social em um movimento que pode relegar o estético a um segundo plano. Nesse percurso, atrevo-me a propor a inclusão das poéticas populares, marcadamente estigmatizadas na subalternidade, na historiografia oficial da literatura brasileira, o que passa pela premissa de rever algumas concepções edificadas ao longo da trajetória intelectual brasileira.

Portanto, para Aguiar (2018), os critérios de seleção desse cânone não parecem tão claros, e que aparentemente não se guiam pelo fator estético e sim pelo fator político. O autor propõe

que haja uma inclusão da literatura popular nesse cânone seletivo, e que essa inclusão siga à seguinte ordem de seleção:

Finalizando este capítulo, delimito quatro princípios no caminho de integrar a literatura popular ao cânone literário brasileiro. Esses princípios são: 1) a obra literária popular não é anônima; 2) a obra popular não deve ser colocada em segundo plano através de critérios extraliterários se comparada à literatura escrita; 3) interligando-se ao anterior, a produção literária popular deve ser avaliada por critérios estéticos; e 4) a obra literária popular deve ser encarada como produto cultural multimodal e pluri-semiótico, não sendo essas características motivos para sua exclusão na historiografia da literatura.

Este trabalho segue esses princípios e deseja colaborar na propagação dessa literatura tão estigmatizada que é a literatura popular e sua vertente oral. A espera pela abertura desse cânone para a literatura popular é, sem dúvida, muito idealizada por mim, que desde pequeno reconheço o valor do popular e de sua literatura.

2. O conceito de popular

2.1. O que é literatura popular?

Começo esse capítulo com a mesma pergunta feita no capítulo anterior, o que de fato é literatura popular? Xidieh (1993, p.23) na introdução do que já caracteriza as narrações populares como àquelas que têm “caráter religioso, mágico ou simplesmente edificantes”, logo depois, ele já determina esse gênero como “gênero de literatura não erudita”. Essas narrações oriundas do popular e de origem não erudita, tinham alguns tipos de contadores, como salienta Xidieh (1993, p.24):

Alguns senhores e senhoras em idade proecta, negras velhas e macumbeiros, parteiras e carolas, curandeiros e benzedeiros, rezadores e tiradores de cobra, capelães e cozinheiras, amas-secas e mumbavas, crias e cantadores, folientos do divino, penitentes, andarilhos e beatos podem contar muita coisa.

Esses narradores, segundo Xidieh (1993), escolhiam um certo momento para suas narrações, não apenas dias de semana ou meses específicos, mas momentos sociais em que essas narrações tivessem justificativa e funcionalidade. Esta funcionalidade das narrações populares são a sua marca de importância, Xidieh (1993,p.25-26) explica a necessidade e importância do não encaixamento da literatura popular na literatura erudita, declara que literatura popular não é uma imitação da literatura erudita:

Com observa Paul Sébillot, “la littérature orale comprend ce que, pour le peuple qui ne lit pas, remplace les littéraires”. No entanto não podemos aceitar essas “Productions littéraires”, a não ser no sentido mais amplo possível; jamais a literatura popular como uma imitação das linhas e das correntes literárias eruditas.

Não se pode confundir a literatura popular como uma imitação da literatura erudita, as suas formas de expressão não são oriundas de gêneros eruditas, mas sim da elaboração da literatura popular escrita e oral e da relação de real e imaginário que quem as narra, traz de

sua experiência na tradição popular que foi inserida. Xidieh (1993) deixa bem claro a importância da literatura erudita somente para conservar a literatura popular e que essa conservação siga algumas objeções de linguagem. Segundo o autor Xidieh (1993, p.30), em sua pesquisa, explica que “são abundantes os registros de relatos indígenas e afro-brasileiros”. Já do “Caboclo”, não há muitos registros:

Do caboclo que conserva, pode parecer incrível, uma herança lusitana maior com suas “adorações das almas”, ou “culto das almas”, sua observância ao ciclo lunar em relação ao trabalho, suas narrativas religiosas que conservam fragmentos dos evangelhos apócrifos e de escritos religiosos heréticos, suas rezas e seus capelães, suas plantas virtuosas, sua linguagem interpolada de arcaísmos, suas danças (fandango, cana-verde, ora-vamos tomar chá, ciranda, quadrilha..) etc., colheram-se de preferência, as narrativas jocosas e as de engenho. Só em período mais recente é que se lhe tem dado alguma atenção.

Quanto mais iletrado é considerado o povo, como no caso do caboclo é mais difícil haver registrada sua literatura. Esse registro da literatura popular foi ampliando com o surgimento na literatura em folhetos que será discorrida no próximo tópico.

2.2 Literatura de folhetos no Brasil

A literatura de folhetos no Brasil teve uma importância considerável para literatura popular, que em sua maioria tinham como gênero de divulgação somente a oralidade, Lucena (2010, p.52):

A voz, cantada ou declamada, que tem o corpo como único suporte, não é considerada, na historiografia, um meio de produção de obras literárias. Eric Havelock, argumentando a respeito da subalternidade da voz enquanto suporte de literatura e do preconceito epistemológico que a cultura da escritura instituiu, diz: [nos festivais], os versos de uma sociedade oral descobrem os seus meios de “publicação”, um termo exato para o processo, embora hoje se pense nela apenas em termos letrados, visto que a imprensa e a editora suplantam as situações orais do passado, ao ocasionarem uma circulação documentada entre leitores. (Havelock, 1996, p. 96).

A voz agora descobria outro suporte com a criação das imprensas e editoras os festivais orais foram assumindo formas impressas. Como LUCENA(2010, p.52.), afirma uma sociedade oral descobre os seus meios de publicação.

A criação da imprensa e de editoras, por questões de mudanças dos tempos, mas também pela postulação de meios mais legítimos de publicação, apagou a existência de outras formas de expressão – os festivais como rituais de sociedades orais, por exemplo. Dessa forma, o surgimento de sistemas de editoração, como, no caso do Brasil, as gráficas de folhetos, ao mesmo tempo em que ampliaram as formas de publicação, criaram a divisão, nem sempre condizente com a realidade, de práticas poéticas orais e escritas (submetendo a primeira à segunda).(LUCENA, 2010, p.52)

A modernidade trouxe este novo suporte tendo que existir assim uma transição do oral para o escrito. Lucena (2010) explica essa transição com o exemplo dos produtores de folhetos de cordel que somam ao seu repertório a cantoria e a embolada, sendo a voz e a escrita o seu meio de produção. Com o surgimento dos folhetos a poesia oral e a poesia escrita entrecruzaram-se, como salienta Lucena (2010, p.53):

A poesia oral, que circulava apenas por meio da voz de seus autores, pôde ultrapassar os limites do corpo e mover-se através do folheto. Esta mudança de suporte – da voz para o folheto – só foi possível a partir da invenção da imprensa, que chegou ao Brasil com a Família Real e com a criação da Imprensa Régia, em 1908. Antes disso, a publicação de documentos era censurada pela Corte portuguesa, que trazia os impressos de Portugal (Alves Filho, 1999).

O surgimento dos jornais e tipografias auxiliou a propagação da poesia dos poetas orais e divulgação da sua arte, pois pegavam os seus folhetos e saíam pelas cidades vendendo-os. Esse processo deu acesso aos poetas à um suporte que era considerado, segundo Lucena (2010, p.55), dos que tinham poder econômico:

Contradizendo Adorno e todos os fatalistas frankfurtianos que postulam que “o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade”, de modo que “a racionalidade técnica é a racionalidade da própria dominação” (Adorno, 2002, p. 114), o apoderamento dessas tecnologias da comunicação, como a tipografia, significa que os instrumentos utilizados pelos poderes e pelas elites intelectuais e econômicas para firmar sua dominação podem ser também utilizados pelos poetas populares para manifestar sua existência e afirmar seus projetos e protestos. Em outras palavras, o que é aparentemente dependência e dominação pode tornar-se resistência, refuncionalização e redefinição Martín-Barbero, 2003).

Essa transformação traz à literatura popular para a circulação pública. Traz o que era considerado iletrado para um ambiente letrado. Ao mesmo tempo que esse suporte trouxe benefícios, também trouxe malefícios, pois muitos aspectos da oralidade foram perdidos. A abordagem desse trabalho busca ser inovadora nesse sentido em seu último capítulo transcrevendo diretamente do autor as trovas e payadas.

2.3 O Repente

O repente é também conhecido como cantoria, é uma arte-poética musical, de origem Nordestina, Sautchuk (2010, p.167) salienta que “a cantoria, também conhecida como repente, é uma arte poético musical comum no Nordeste brasileiro, bem como em locais que receberam grandes contingentes de migrantes nordestinos, como São Paulo e o Distrito Federal”. Os poetas repentistas desenvolvem sua arte- poética musical em duplas, onde dividem os turnos de elocução dos cantos, Sautchuk (2010, p. 167) define as características dessa arte-poética musical:

Sua característica fundamental é o improviso, ou seja, a criação dos versos no momento da apresentação. A capacidade de sustentar o diálogo poético em apresentações que podem durar horas, respondendo às estrofes do parceiro e a pedidos dos ouvintes, é o aspecto mais intrigante e encantador dessa arte. Trato aqui justamente das habilidades, métodos e estratégias da criação poética na cantoria e investigo o ritmo poético incorporado como o principal fundamento prático desses poetas.

O repente utiliza-se de uma criatividade complexa para formar o canto improvisado, Sautchuk (2010, p. 167) explica que por mais que o improviso pareça ser algo despreparado, mas é justamente o “contrário, no improviso (poético ou musical), há muito da linguagem comum, da manipulação de tradições compartilhadas, de analogias de ideias e formas como recurso criativo, a partir das quais o improvisador é capaz de criar constantemente mensagens originais”. A composição dos versos do repente é formada por três fundamentos, segundo Sautchuk (2010, p. 167), são eles métrica, rima e oração. Sautchuk (2010,p.167) define rima como:

Nesse contexto, a rima é consoante, ou seja, só é permitido rimar palavras que sejam correspondentes quanto ao som desde sua vogal tônica até seu final. Além disso, há um apego à chamada norma culta da língua portuguesa. Assim, “mulhé” não rima com “café”, “cantá” não rima com “Ceará”, “ilha” não rima com “Brasília” e “céu” não rima com “menestrel”.

A métrica no repente é a quantidade de versos por estrofes e de sílabas por versos. A oração é a coerência temática no interior de cada verso, a modalidade poética mais usada em apresentações é a Sextilha, Sautchuk (2010), à explica com o exemplo do cantador Zé Maria sobre o que é Sextilha:

A sextilha é uma estrofe que mostra no seu contexto seis versos de sete sílabas E apresenta o seu texto rimando o segundo verso com o quarto e com o sexto.

O repente é uma poética cantada, oriunda do popular, e carrega essa essência popular para à literatura. No próximo capítulo, o estilo poético-musical será definido e detalhado destacando, e outros aspectos do repente serão discorridos.

3. Trova e payada: frutos do mesmo tronco

3.1 Pajada ou payada

É uma forma de poesia improvisada vigente na Argentina, no Uruguai, no sul do Brasil e no Chile (onde chama-se Paya). É uma forma de repente em estrofes de 10 versos, de redondilha maior e rima ABBAACCDDC, com o acompanhamento de violão.

A pajada remonta os romances e quadras medievais e renascentistas, trazidos pelos povoadores europeus e adaptadas as temáticas campeiras. A Pajada está presente no sul da América desde quando as fronteiras eram imprecisas, e, por isso, é difícil dar-lhe uma nacionalidade. Pajador (ou Payador em castelhano, quer dizer repentista) é o artista da pajada, um repentista que canta seus versos de improviso. No Brasil, as referências desta modalidade são Jayme Caetano Braun e Paulo de Freitas Mendonça. As fronteiras eram imprecisas, o que impossibilita dar uma nacionalidade ao gênero artístico. Os pajadores brasileiros atuantes no momento vivem em grandes cidades, embora a maioria seja oriundo de pequenas cidades do interior do Rio Grande do Sul. Geograficamente os pajadores representam diversas regiões do Estado. Encaminham-se para a pajada por influência de Jayme Caetano Braun. Alguns vão beber noutras fontes e aprimorar seus conhecimentos.

Paulo de Freitas Mendonça, escritor, jornalista e payador em matéria publicada no blog Gildo de Freitas – O Rei dos Trovadores em 04 outubro de 2008, nos explica:

O repentista histórico é o andejo ou gaudério que surge na origem do gaúcho (ou el gaicho). Cruza os campos em busca de lonjuras, quando no sul da América as fronteiras são imprecisas. Até que provem ao contrário, justifica-se sua presença em terras, hoje brasileiras, do mesmo jeito e no mesmo período em que, em uruguaias, argentinas e chilenas. Da mesma forma que afirma o pesquisador argentino Abel Zabala, que o pajador constitui o arquétipo da identidade rio-pratense, pode-se dizer que o pajador é a própria identidade cultural do gaúcho brasileiro, muito bem retratada no personagem Capitão Rodrigo de Érico Veríssimo, em O Tempo e o Vento. Um dos indícios de que não se pode impor uma fronteira para o pajador é a semelhança cultural entre gaúchos brasileiros, uruguaios e argentinos. O próprio Martin Fierro, uma referência do cantor gaúcho, andejo e pajadoresco, escrito por José Hernandez nestas três nações, não identifica diferenças. Sabe-se que no ciclo do gado chimarrão o sul da América é disputado por índios, espanhóis e portugueses. Os cruzadores de campos vivem a cantar seus cotidianos e passam a improvisar aleatoriamente suas vivências, tornando-se os primeiros jornalistas xucros destes campos largos povoados por analfabetos (MENDONÇA, PAULO DE FREITAS, 2008, Blog Gildo de Freitas)

Enquanto alguns intelectuais procuram definir as fronteiras culturais, há outros que buscam derrubá-las e encontrar as semelhanças no sul do continente. O Brasil é um país de apenas quinhentos anos (e o Rio Grande, de trezentos). Numa análise radical, não se encontra uma cultura delineada e própria. Tudo está em formação. A busca das raízes do improviso vai mais longe. *"En su ascendência lírica aparecen rapsodas y aedas griego, bardos celtas, trovadores y troveros provenzales, segriers galaico-portugueses..."*(ABEL ZABALA) afirma o escritor e pesquisador argentino Abel Zabala, uma das autoridades do canto improvisado daquele país.

A pajadora argentina Marta Suint define a origem do pajador em seu livro Guía Practica Para el Conocimiento del Payador como anterior aos tempos de Homero, considerado o primeiro poeta grego, e complementa:

“Como antecedente literal, aparecen en las Eglogas de Teócrito y Virgilio, contrapuntos pastoriles de la poesía provenzal, en la mitología griega (contrapunto entre Apolo y Pan) y en lo que sería el cimiento de la cultura Islamita. Las tribus árabes se establecieron en el desierto, en la península delimitada por el Mar Rojo, el Océano Indico y el Golfo Pérsico, decenas de siglos antes de Cristo. Por entonces había dos classes de improvisadores: los sayyid y los saalik (que es plural de shuluk, que quiere decir cantor, vagabundo y salteador)(SUINT, Guia Practica Para El Conocimiento Del Payador)

O folclorista brasileiro Luis da Câmara Cascudo em seu Livro Vaqueiros e Cantadores segue pela mesma linha de pensamento para definir o cantador do Nordeste:

“Quem é o cantador? É o descendente de Aedo da Grécia, do rapsodo ambulante dos Helenos, do Glee-man anglo-saxão, dos Moganís e metrís árabes, do velálica da Índia, das runoias da Finlândia, dos bardos armoricanos, dos scalcos da Escandinávia, dos menestréis, trovadores, mestres-cantadores da idade-Média. Canta ele, como há séculos, a história da região e a gesta rude do homem. É a epea grega, o barditus germano, a gesta franca, a estória portuguesa, a xacara recordadora. É o registro, a memória viva, o Olám dos etruscos...”.CASCUDO(Livro Vaqueiros e Cantadores)

Do mesmo tronco, brotam os repentistas do Rio Grande do Sul, tanto o trovador quanto o pajador. No sul do Brasil e em nosso tempo, o pajador canta seus versos no estilo recitado e não se acompanha musicalmente. Um músico de apoio executa a milonga para a pajada. Segundo Alberto Juvenal de Oliveira, em seu “Dicionário Gaúcho”, o pajador é aquele que recita versos de improviso. O espanhol, doutor em filologia e catedrático da Universidade de Las Palmas de Gran Canária, Maximiano Trapero, define o pajador com a mesma grafia em seu livro *La Décima Su História, Su Geografía e Sus Manifestaciones*, como "Poeta improvisador en Rio Grande do Sul (Brasil)." Ele também define Pajada como "Nombre de la poesia oral improvisada em décima en Rio Grande do Sul (Brasil)".

O primeiro pajador urbano profissional que anda pelas duas margens do Rio da Prata é o argentino Gabino Ezeiza (19.02.1858 - 12.10.1916), por volta de 1880, conforme afirma o pajador e pesquisador argentino Victor Di Santo em seu livro “El Canto Del Payador En El Circo Criollo”. Se lá recomeça por volta de 1880 com Gabino Ezeiza e aqui de 1958 com Jayme Caetano Braun (30.01.1924-08.07.1999), são 78 anos de uma distância que leva os menos avisados a crer que a pajada brasileira inexistia.

O Dia do Pajador Gaúcho, os festivais e os concursos dão maior difusão ao canto pajadoril e ao surgimento de novos valores, que se espelham no trabalho de Braun e dos seus seguidores. No sul do Brasil, as pajadas são cantadas em versos em Décima Espinela, no estilo recitado com acompanhamento musical de um músico de apoio, normalmente em milonga. Um dos maiores payadores do nosso Rio Grande do Sul foi, sem dúvida alguma Jaime Caetano Braun, que tem entre suas criações a Payada, que transcrevo a abaixo a primeira estrofe:

“Raíces, tronco, ramagem... Ramagem, tronco, raiz...

Abriu-se uma cicatriz de onde brotei na paisagem...

O tempo me fez mensagem que os ventos pampas dirigem,

Dos anseios que me afligem de transplantar horizontes,

Buscando o rumor das fontes pra beber água na origem.

Sobre o lombo da distância, de paragem em paragem,

**Fui repontando a mensagem de bárbara ressonância,
Fazendo pátria na infância porque precisei fazê-la,
E a Liberdade, sinueta, sempre foi a estrela guia
Que o meu olhar perseguia como quem busca uma estrela.”**

(Braun,1974)

Permeio este capítulo por definições dos gêneros da tradição oral e analisar os temas e a consonância com nos dizem os ícones citados nos capítulos 1 e 2 . O primeiro verso de “Payada. O sentimento de terra,fertilidade e propagação, **“raízes, tronco, ramagem...Ramagem, tronco, raiz”**, semente lançada em terra fértil gerando árvore forte, com frutos e ramos que se espalharão, **“Abriu-se uma cicatriz de onde brotei na paisagem”** o pajador brota e causa na terra uma ruptura no solo pátrio que não se fecha e fica marcada, **“o tempo me fez mensagem que os ventos pampas dirigem”**, a voz será lançada ao vento e tal qual como diversos ventos, seguirá sem rumo, alcançando sua mensagem a todos sem distinção, **“Os anseios que me atingem de transplantar horizontes”**, complementa o verso anterior, a liberdade é um libelo, **“buscando o rumor das fontes prá beber água na origem”**, a água revigorante , sua fluidez , nascedouro de civilizações, **“Sobre o lombo da distância, de paragens em paragens”**, o lombo deste cavalo levará nesta busca incansante de horizontes, o anseio e andarengo, precisa descansar e seguir adiante, **“ fui repontando mensagem de bárbara ressonância “**, tal como uma tropa bravia a mensagem vai sendo levada adiante e deixando pelo caminho seu passos ressoando, **“fazendo pátria na infância porque precisei faze-lo “**, desde a tenra idade já há o orgulho de pertencimento, e por fim encerra a primeira estrofe, **“ E a Liberdade, sinueta, sempre foi a estrela guia, que o meu perseguia como quem busca uma estrela”**, a Liberdade perseguida com afã esconde-se no infinito e o olhar perscruta o infinito em busca da estrela guia ,dos pastores e caminantes desde priscas eras.

3.2 Diferenças entre Pajada e Trova

Nascida da mesma fonte, há no Rio Grande do Sul a trova, forma mais popular de improviso. Possui três estilos, Campeira (Mi Maior de Gavetão), Martelo e Estilo Gildo de Freitas. Ela parece ter mais legitimidade, simplesmente por que é aceita oficialmente pelo tradicionalismo há anos, o que passa a acontecer somente em 2002 com a pajada. A diferença entre o pajador e o trovador brasileiro está na forma de expressão e estrutura rimática. O trovador canta seus improvisos em estrofes de seis linhas (ABCDBD) e acompanhado por acordeon e o pajador em décimas, por guitarra acústica (violão). Ambos se valem de um músico de apoio. Não executam seus instrumentos. O pajador e o trovador gaúchos possuem

a mesma origem. Muda a nomenclatura e a forma rimática. A métrica é a mesma em heptassílabo.(MENDONÇA2008)

A **Pajada** é uma forma de criação poético-musical improvisada existente em muitos países do Mercosul/; no Uruguai , na Argentina, no Paraguai, no Chile e na região Sul do Brasil. Essa forma de repente baseia-se na criação de versos, reunidos de dez em dez, com rima ABBAACCDDC, geralmente com o acompanhamento de violão, que toca uma milonga em tonalidade menor.(MENDONÇA,2010,P.65)

A **Trova** é típica do Rio Grande do Sul. Nela dois ou mais trovadores criam versos de improviso acompanhados de gaita e/ou violão. Geralmente o acompanhamento é tocado em tom maior. Paulo de Freitas Mendonça, Jornalista, Payador e Poeta nos explica:

“ Tanto no sul do Brasil, no Rio da Prata quanto no Chile a estrofe pela qual os pagadores se expressam é a mesma , a Décima Espinela (grifo meu). Sim, aquela estrofe que ele chama de redondilho e posteriormente Lope da Vega, passou a chamar de Décima Espinela em homenagem a seu ídolo. Segundo historiadores, ela surge no livro Diversas Rimas, de Vicente Espinel, no ano de 1531, na Espanha.(Mendonça ,Blog ABCDOGAUCHO,2018)

Após conceituar Pajada e Trova, Décima Espinela , passo a tratar dos tipos de trova mais usadas no Rio Grande do Sul.

3.2.1 TROVA GALPONEIRA – MI MAIOR DE GAVETÃO

O canto de improviso entre nós conhecido como Trova é uma das mais expressivas manifestações da cultura espontânea do Rio Grande do Sul. É talvez, a forma fundamental da música regionalista do nosso estado. Trova Galponeira é a denominação atribuída a toda forma de improviso no Rio Grande do Sul, em diferentes modalidades de versificação e com gêneros musicais de acompanhamento identificadores da cultura gaúcha.. O trovador do Rio Grande do sul, na parte do improviso, tem estilo próprio. Atualmente as mais conhecidas modalidades de trova são: Trova Campeira, Trova Tira Teima (em desuso), Trova em Milonga, Trova do Martelo e mais recentemente a Trova Estilo Gildo de Freitas.(FRAGA CIRNE,2015,P.7)

Para diferenciar da Trova Literária, acrescentou-se a palavra galponeira, portanto trova galponeira, pois sua propagação se deu dos galpões das estâncias para a modernidade das cidades de hoje através do talento dos trovadores. Redondilha Maior- A Trova Galponeira é composta de versos em redondilha maior. Redondilha é o nome dado, a partir do século XVI, aos versos de cinco ou sete sílabas- a chamada medida velha. Aos de cinco sílabas dá-se o nome de redondilha menor e aos de sete sílabas, de redondilha maior. A redondilha foi muito utilizada pelos poetas do Cancioneiro Geral, de Garcia de Resende e por Camões.(FRAGA CIRNE, 2015.P7).

O Improvise individual num passado não muito distante, vários trovadores em apresentações individuais, improvisam em milonga, por ser a melodia muito bonita, não tendo, no, entanto, compromisso com tamanho de estrofes ou esquema de rimas. Era de acordo com a habilidade e inspiração de cada cantador. O trovador Garoto de Ouro foi exemplo, pois tornou-se conhecido em vários Estados pelo seu talento como improvisador em milonga. O Trovador do Rio Grande do Sul, na parte do improviso, tem estilo próprio. Sua propagação se deu nos galpões das estâncias para a modernidade das cidades de hoje. A trova galponeira é a arte de improvisar versos em diferentes modalidades de versificação e com diferentes gêneros musicais de acompanhamento, identificadores da cultura gaúcha.

O improviso de outrora era em quadrinhas, ou seja, de 4 versos (linhas), com rimas intercaladas (2º verso com o 4º), normalmente ao som da viola de 10 ou 12 cordas. As primeiras, caracterizavam-se por apresentar melodia livre, as chamadas quero manas, do período fandangueiro. É a trova tradicional de desafio (disputa), no Rio Grande do Sul, com estrofes em sextilhas (6 versos ou linhas). Versos em redondilha maior, onde as rimas são alternadas (2º, 4º e 6º versos) e a métrica é setissílabica, isto é, versos em sete sílabas. Esta modalidade, popularizou-se a partir das comemorações do Centenário da Revolução Farroupilha em 1935. Seus primeiros grandes divulgadores foram os trovadores e gaiteiros Inácio Cardoso e Pedro Raymundo. Inácio Cardoso introduziu a sextilha (estrofe de 6 versos), que até então cantavam em quadra (4 linhas). Por ter acompanhamento de gaita com a nota musical mi maior, numa ocasião Inácio Cardoso teria chamado de mi maior de gavetão, (logo adiante apresento através de entrevista que fiz, outra origem que teria sido dado para o nome gavetão) sendo que também chamavam esta tradicional modalidade de trova campeira. Recentemente para efeito de rodeios e festivais designou-se chamar de trova campeira e o gênero musical de gavetão. Por volta de 1956 surgiu o tema ou mote usado no repente nordestino nas trovas de disputa, para evitar a repetição de velhos chavões, bem como para testar o conhecimento dos trovadores. (FRAGA CIRNE,2015, P.8)

3.2.2 A TROVA ESTILO GILDO DE FREITAS

O enfoque deste trabalho, é a história desta que é a mais nova modalidade utilizada e já oficializada maneira de disputa da trova de improviso – a Trova Estilo Gildo de Freitas. A origem desta modalidade, o trovador e cantor Valdomiro Mello, nos conta que no ano de 1975, numa apresentação nas comemorações de aniversário do município de Palmas, no Estado do Paraná, cantou “Definição do Grito”, autoria de Gildo de Freitas (Leovegildo José de Freitas) e ao término, continuo improvisando na mesma música e estilo. O canto e a rima – O improviso é feito em cima da música “definição do Grito”, de autoria do trovador e cantor Gildo de Freitas e segue o mesmo esquema de rima da letra, isto é: estrofes de nove versos (linhas), com rimas no 2º, 4º, 6º, e 9º e ainda rimando entre si, o 7º e 8º versos.

3.3.3 A TROVA DO MARTELO

Possui versos em redondilha maior, com rimas alternadas. A música é maneira e marcha, com início em Mi Maior. A característica é a rima interestrofica, o concorrente completa a rima do outro. Esta modalidade teria surgido por volta de 1955, mais adiante na entrevista com Albeni Carmo teremos a explicação do funcionamento deste tipo de trova.

3.4 Jayme Caetano Braun

Também conhecido como El Payador, nasceu em 30 de janeiro de 1924, na Fazenda Santa Catarina, Timbaúva (hoje município de Bossoroca), na época distrito de São Luiz Gonzaga, no Rio Grande do Sul e faleceu em 08 de julho de 1999, em Porto Alegre. De acordo com Guimarães (2012), Jayme cresceu em um ambiente com forte veia artística em que os familiares: mãe, avó materna, tio eram acostumados a recitar versos de improviso nas reuniões de família, herdando assim o gosto e a genialidade poética. O poeta abandonou os estudos antes de concluir o segundo grau e retornou a sua terra natal, onde passou a viver como campeiro na fazenda de seu tio Danton Ramos (ABOTT, 2015). Desse período, sobrou inspiração para criar o poema “Sem Diploma” em que remete à importância dos estudos, ao mesmo tempo deixa claro que o estudo não é capaz de mudar a essência, ele se coloca como um verdadeiro representante do gaúcho, esse mito que o próprio poeta criou.

Através da percepção do poeta, o poema é capaz de contar a história de um povo, mostrar os hábitos, as crenças, reproduzir a história por uma visão subjetiva do autor. Ao estruturar um poema, o autor constrói, através do vocabulário, da subjetividade, sonoridade de cada verso, a identidade de uma região. O poeta vale-se das metáforas que, muitas vezes, nem mesmo um especialista consegue decifrar seus verdadeiros significados. No processo de criação literária, a linguagem metafórica é capaz de dar vida a objetos e a seres inanimados:

Galo de Rinha **Jayme Caetano Braun**

Valente galo de rinha,
guasca vestido de penas!
Quando arrastas as chilenas
No tambor de um rinhedero,
No teu ímpeto guerreiro
Vejo um gaúcho avançando
Ensanguentado, peleando,
No calor do entreveiro!

Pois assim como tu lutas
Frente a frente, peito nu.

Lutou também o xirú
Na conquista deste chão...
E como tu sem paixão
Em silêncio ferro a ferro,

Caía sem dar um berro
De lança firme na mão!
Evoco nesse teu sangue
Que brota rubro e selvagem.
Respingando na serragem,
Do teu peito descoberto,
O guasca no campo aberto,
De poncho feito em frangalhos.
Quando riscava os atalhos
Do nosso destino incerto!

Deus te deu, como ao gaúcho
Que jamais dobra o penacho,
Essa de altivez de índio macho
Que ostentas já quando pinto:
E a diferença que sinto
E que o guasca, bem ou mal!,
Só luta por um ideal
E tu brigas por instinto!

Por isso é que numa rinha
Eu contigo sofro junto,
Ao te ver quase defunto.
De arrasto, quebrado e cego,
Como quem diz: "Não me entrego,
Sou galo, morro e não grito,
Cumprindo o fado maldito
Que desde a casca eu carrego!"

E ao te ver morrer peleando
No teu destino cruel.
Sem dar nem pedir quartel.
Rude gaúcho emplumado.
Meio triste, encabulado,
Mil vezes me perguntei
Por que é que não me boleei
Pra morrer no teu costado?

Porque na rinha da vida
Já me bastava um empate!
Pois cheguei no arremate
Batido, sem bico e torto ..
E só me resta o conforto
Como a ti, galo de rinha,
Se alguém dobrar-me a espinha
Há de ser depois de morto!

O Poema “Galo de Rinha” é um poema forte e incisivo eivado de metáforas fazendo comparações ao gaúcho ao galo, que num rinhedeiro, luta até a morte e não curva a espinha, o guasca (gaúcho) vestido de penas (pilchado e as agruras da existência), arrastando chilenas (esporas), 2º estrofe, a conquista deste chão (Revolução Farroupilha), 3º estrofe e o poncho feito em frangalhos (farrapos), o destino incerto (federalista ou republica rio-grandense; altivez de Índio macho, ostentando como o pinto(o gaúcho luta por ideal, e o galo briga por instinto. O narrador sofre junto, ele é o próprio galo no rinhedeiro, sofre e agoniza junto, e chega no fim da vida (rinha) num eterno lutar, alquebrado, claudicante, com o peso dos anos, mesmo assim, não se entrega, a não ser depois de morto. O poema é popular porque atinge seus objetivos, existe comunicação entre o emissor, o poeta e a compreensão do receptor, público ouvinte, as marcas da oralidade presentes ao longo do poema o uso do pronome pessoal “TU”, enfatiza o residual oral, o tratamento direto e igualitário, expressões idiomáticas, pertencentes a um grupo seletivo, um nicho cultural embora compostos por muitos iletrados, a comunicação oral não sofre solução de continuidade, e há fruição entre ambos.

3.5 Entrevista com Albeni Carmo De Oliveira

Albeni Carmo de Oliveira, nasceu no dia 21 de fevereiro de 1950 na cidade de São Vicente do Sul, RS, mudou-se para Santiago, e posterior para Porto Alegre, onde ingressou na Brigada Militar em 1970, Poeta, trovador, premiadíssimo em Rodeios Culturais dentro e fora do Rio Grande do Sul, lançou seu primeiro livro de poemas “Peleando com o Tempo” em 1986, com prefácio de Jayme Caetano Braun e capa de Glênio Reis. Fez parte do FEGART organizado pelo MOBREAL (Movimento Brasileiro de Alfabetização) hoje ENART, compôs a música vencedora do tema da Semana Farroupilha de 2009, cujo o refrão positivista ele tem orgulho de Cantar:

“Avante, não retrocedam
Porque a luta tem suas manhas
E só quem tem ideais
Pode contar suas façanhas”

(Albeni, 2009

Claramente, alusões à Capital Porto Alegre, “mui *leal e valorosa*” e um dos refrãos do Hino Rio Grandense, “*sirvam nossas façanhas de modelo a toda terra*”.

No dia 05 de Julho de 2018, na residência no Poeta Albeni Carmo de Oliveira (Beni), para uma entrevista, na verdade uma prosa ao pé do fogão à lenha, um chimarrão, mocotó à

moda campeira, aconchego e camaradagem e camaradagem, com as perguntas prévias sobre pajada e os tipos de trova existentes no Rio Grande do Sul.

Falamos inicialmente sobre Pajada, em que ele citou o conceito, já transcritos acima e pretendo ficar com os versos de improviso que ele fez questão de fazer para demonstrar cada modalidade de trova começamos pela Pajada ;

“ Certa feita estava eu apresentando um festival de Poesia no 35 CTG “ O Pioneiro” quando dei uma saidinha pra pitar, vicio que não recomendo a ninguém , do lado de fora do CTG , tinha um grupo de professoras conversando, este senhor que está apresentando os candidatos em versos rimados conhece a cultura grega, onde os aedos gregos faziam poemas para suas musas acompanhados de liras? Bah, voltei pro palco e antes da próxima candidata, lasquei”:

Diana Mulher de grande beleza
Nos tempos da Grécia Antiga
Quando presentia briga
Usava de esperteza

E chamava a realeza
Para virem lhe escutar
E começava a recitar
Coisas da natureza
Que a gente admira
E um anjo tocava lira
Para Diana declamar

(Albeni,2018)

João – Bah que baita Payada, mostraste que de cultura grega tu entende tudo e mais um pouco, gostaria de entrar no assunto trova, suas definições, como surgiram e por aí vai. A trova Galponeira hoje conhecida como Mi maior de Gavetão:

Beni: Olha João acredito que o nome da Trova Galponeira, teria adquirido este apelido no famoso “Grande Rodeio Coringa”, Programa Radiofônico , que tinha noites de Domingo na Rádio Farroupilha de Porto Alegre, no fim da década de 50 e início da década de 60 século vinte, pelo Grande Tradicionalista Darcy Fagundes e o folclorista Paixão Cortês , teria sido cunhado o termo GAVETÃO, ao apresentar uma dupla de trovadores, anunciou:

“Senhoras e Senhores representando a cidade de São Gabriel o trovador “Fulano de Tal” e representando a cidade de Santa Maria “Beltrano de Tal” e para acompanhar essa dupla de artistas o grande gaiteiro do Rio Grande, Albino Manique, me solta um mi maior beem do fundão da gaveta”.

“ Meu amigo João de Deus
 Me pediu explicação
 1º Trovador Desta trova galponeira
 Que é o mi maior de gavetão
 E eu puxo pela ideia
 Prá lhe dar definição

 Prá lhe dar definição
 Eis o meu ponto de vista
 2º Trovador No Norte dizem que é mote
 O tema pro repentista
 E essa nossa velha trova
 Já formou muito artista.”

(Albeni, 2018)

Existe na escala musica a nota MI, Mi maior, Mi menor, agora gavetão? fico com a explicação no meu entrevistado, sobre a origem do nome.

João – Vamos falar sobre a trova do Martelo, a definição como surgiu e porque é uma trova popular?

Beni - Bueno, sabe aquela batida no martelo numa tabua, aquele som, combinação das vozes num ritmo sincopado lembra o som do martelo numa batida intermitente num prego, improviso e não tem tema (mote). A gente costuma brincar com os avaliadores (e o tema?) eles se olham e não sabem o que dizer,(risos) é uma sextilha, o primeiro trovador, canta até o quinto verso e o outro continua. E o primeiro trovador encerra a trova

Exemplo: 1º Trovador “ Essa trova do martelo

 E nem tema não tem

 E trova do martelo

 Por causa do vai e vem

 E esse povo me quer bem

E agora deixo prá ti
2º Trovador E esse povo me quer bem
Encontrei o João de Deus
Na casa do Albeni
Tomando um chimarrão
1º Trovador Tô me sentindo um guri
(Albeni ,20180)

Antes de prosseguir com nossa entrevista a respeito da Trova estilo Gildo de Freitas apresento uma breve biografia de quem foi Gildo de Freitas e a estrofe inicial de “Definição do Grito”. Gildo de Freitas (Porto Alegre, 19 de junho de 1919 — Porto Alegre, 4 de dezembro de 1982), possuía um estilo muito próximo ao do também tradicionalista Teixeira, com quem, apesar de algumas divergências, por vezes fez parcerias e rivalizava em popularidade. Trabalhou em diversas profissões, mas era a rigor um trovador e cantador popular. Em suas andanças pelo país em apresentações, “cansado” das indagações sobre a nossa forma de falar “gritando”, ele compôs a música “Definição do Grito”, que transcrevo abaixo: Definição do Grito

Uma vez num outro estado me pediram informação...
Pelo que é que no Rio Grande todo gaúcho é gritão?
Bem ali no pé da Letra já lhe dei a explicação...
São tradições do estado para quem foi acostumado
A gritar com a criação.
Assim mesmo não são todos no falar agrisalhado...
O gaúcho da cidade tem um falar moderado;
Na campanha é que há razões de falar mais alterado...
Isto são cousas da vida prá quem se criou na lida,
Sempre gritando com o gado.

Observo que nesse poema popular a construção e os vocábulos utilizados pelo trovador são compreendidos pelo público ouvinte, ele após ser perguntado diversas vezes sobre o falar alto do gaúcho (gritão), resolve dar a resposta na forma oral, porém ao escrever ele utiliza o registro oral, que é sua forma simples de expressão, afirmo por conhecimento e acompanhamento de alguns processos criativos, que muitas trovas surgem do improvisado e

quase sua totalidade seguem os rumos dos ventos, e não temos registros em “literatura”, devido muitos serem iletrados.

João – Beni vamos falar agora da Trova Estilo Gildo de Freitas?

Beni _ Tu conhece a música do Gildo Definição do Grito, pois num rodeio o trovador Valdomiro Mello (Valdomiro Correa de Moura) em 75 , nas comemorações de aniversário do município de Palmas, no Estado do Paraná, cantou a “Definição do Grito”, e quando terminou , continuou improvisando na mesma música e estilo, tava amadrinhado pelo Moraezinho (Celmar Gomes de Moraes), autor de “Guasca de Fora”, “Panela Velha” e outras músicas.

João – Quero ouvir então versos desta trova.

Beni, sorve o ultimo gole do mate, ajeita a bomba, cerra os olhos, aliás características, quase mediúnica no processo de criação dele, após breve pausa passa a trovar:

Que era o meu avô
O melhor dos conselheiro
Quando eu era piá novo
Ele foi meu companheiro
Eu me lembro dos conselho
Que me dava no terreiro
Disse me segue guerreiro
Vai entender que o dinheiro
Não é o melhor companheiro

(Beni, 2018)

João – Algo mais que podemos acrescentar nesta nossa prosa?

Beni - Tu sabia, que quando os portugueses chegaram no litoral gaúcho (viajante) durante sua fainas diárias (agricultor sedentário?), citando Walter Benjamim, para saberem notícias da terrinha, das famílias , das coisas que ficaram prá trás, comunicavam em versos, trovando em quadras de quatro versos. E para exemplificar criou na hora esta quadrinha

usando os nomes de nossas mulheres , Nara e Maria, O nome desta trova chama-se *Trova do Lari lá lá*, já em desuso:

Primeiro lavrador

Se te apertar amigo
Garanto tu não dispara
Queria te perguntar
Como vai a amiga Nara

Segundo Lavrador

Como tá a Dona Nara
Que lá em casa é Rainha
Aproveitando a ocasião
Como vai a Mariazinha

(Albeni, 2018)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como podemos constatar ao longo do presente trabalho, tentei demonstrar o caráter criador e o dom do improviso dos trovadores e payadores gaúchos, comprovando que a oralidade é marca indelével, dos povos que ensimesmados garantem a longevidade e continuidade de suas culturas.

Na introdução, através de recordações da infância e adolescência, procurei nos escaninhos da mente soprar a poeira do tempo e trazer fatos e acontecimentos que me forjaram e construíram o estofo de fronteiro. Duas culturas Brasileira /Uruguiaia , que formam um ser só :o “doble chapa”, falando o “portunhol”.

A dificuldade pela exiguidade de tempo, o referencial teórico, e de algum ponto tínhamos que sair para cimentar o caminho a ser percorrido. Calvet nos afirma sobre a marcação e pontuação ritmada, facilita a memorização por parte do emissor no caso presente (trovador/payador) e pelo interlocutor a compreensão.

A oralidade foi aos poucos transcrita para a leitura, a literatura de cordel , a voz vira letra, a letra vira voz, a voz é expressa, o ouvido faz a compreensão, e a mão escreve novamente e assim por diante. Neste momento , faço outra regressão e cito o grande escritor João Simões Lopes Neto , retrata a essência da oralidade em seus livros “ Contos Gauchescos” e “ Causos do Romualdo”, os personagens Blau Nunes e Romualdo ”falam” o linguajar popular.

A narração popular é um gênero de literatura não erudita transmitido através de gerações na oralidade por anciãos, pretos velhos, macumbeiros, e particularmente no Rio Grande do Sul, nos galpões das estâncias, ao redor duma roda de mate, sol já posto, fogo de chão de angico crepitando, um costilhar de ovelha respingando gordura fazendo chamuscas nas brasas, e uma pura para esquentar o corpo, berro de touro distante, as galinhas aninhadas, um cusco enrodilhada sobre a bolsa de lã, e o piazedo ao redor, olhos acesos e ouvidos abertos saboreando os causos.

A literatura de folhetos deu luz a poesia oral que pode ultrapassar os limites do corpo e mover-se através do folheto, e como toda a modernidade, trouxe benefícios e malefícios, muitos aspectos da oralidade foram perdidos.O repente onde descobri a capacidade dos cantadores de improviso, criando versos e podendo ficar horas num embate entre ambos, e ainda respondendo a “motes” sugeridos pelo público. Suas características fundamentais, são métrica, rima e oração, semelhança como nossos tipos de improviso, a diferença que os músicos acompanham-se ,nas *emboladas* ,*coco*,e nos repentes geralmente violão e violas.Enquanto na payada , o acompanhamento é feito por violão por um músico, nas trovas o instrumento usado é a gaita ou acordeom , por outro músico.

Fui a campo e fiz uma espécie de entrevista , mais um bate papo informal e pessoal pela estreita amizade que temos , na residência do Albeni Carmo de Oliveira no dia 05 Jul , na Av. do Trabalhador , no Bairro Lomba do Pinheiro, Porto Alegre, RS, , numa tarde nublada , com um leve e gelado chuvisqueiro, mas nada que nos assustasse , sentados ao pé do fogão, e num chimarrão de patrão para esquentar o peito. Albeni Carmo de Oliveira (Beni) natural de São Vicente do Su,RS, Sargento da Reserva da Brigada Militar, .poeta, trovador e pajador, começamos a falar sobre payada , e como previamente combinamos o objetivo da entrevista, ele já estava afiadíssimo, de posse do livro Trova Galponeira , História da Trova Estilo Gildo de Freitas, de Antonio Derly e Fraga Cirne (2015.), conceitos que constam no Cap. 3, do presente trabalho optei por mostrar cada estilo com versos de improviso, explorando o processo de criação, o gestual e a interpretação do trovador.

A pajada em homenagem a Deusa Grega Diana, Deusa da Lua e da Caça, num rodeio de declamadoras e para mostra às Professoras que ele também conhecia a mitologia grega, ele enaltece a beleza de Diana, sua sagacidade e esperteza, a notar que haveria guerra, reunia a realeza, e recitavas poemas , sempre acompanhada de um anjo tocando lira, logo depois disso passamos a tratar da Trova Galponeira – Mi Maior de Gavetão – que só pode ser feita por dois trovadores , admite-se até três, mas num caso de festivais não valendo premiação .Fez duas estrofes, a primeira com um tipo de voz, , e postura e a segunda como se fosse outro trovador, voz, rima e métrica e marcação diferente do primeiro, mas sem “quebrar” o verso. Ressaltando a diferença de mote no Norte e tema no Sul.

Continuamos a prosa sobre a Trova Estilo Gildo de Freitas, que originou-se da musica definição do Grito , definição e estória já contemplados neste trabalho, também não se furtou de fazer uma estrofe ao seu saudoso avô , que foi seu incentivador, e lhe deu diversos conselhos, “ e que o dinheiro, não é o melhor companheiro” , e trova do Martelo, modalidade que é um desafio para os trovadores, não tem tema, devida sua agilidade sincopada, não precisa tema.

Concluo este trabalho, com a satisfação do dever cumprido, sei e tenho certeza que no futuro aprofundarei mais o tema, pesquisando ,lendo artigos , retornando ao meu interior para recolher eternas estórias dessa cultura oral, deixemos as porteiras abertas, para a poeira das estradas, para que as carretas nos sulcos de suas rodas num gemido lamentoso e choroso de seus eixos, o eco do grito do carreteiro, sejam os emissários de boas novas, e a contação de estórias e causos sobrevivam na memória de todos.Por derradeiro homenageio um grande contador de estórias que nas férias de verão, reunia os netos para contar estórias de pescarias, assombrações, lobisomem, mula sem cabeça e da árvore do enforcado, Carlito Vieira.

Provisório

baú empoeirado das lembranças

envoltos pela bruma, em fragmentos
correm varas da mangueira do tempo
libertando tropilha de recuerdos.
vêm do fundo do campo d'alma
rebetando a corrente dos olhos.
voz rouca, embargada
narrando "cosas", com calma

muitos , muitos janeiros
embaçados de viver e sofrer.
barba e cabelos de algodão
dando à fisionomia aguda impressão
velhice, ternura, sofrimento .
olhar vestindo, os piás, calados
histórias, causos, lendas
temores, assombrações, bravura.

(João de Deus,2009)

E me despeço com Albeni Carmo de Oliveira em ritmo de Payada.:

Gaúcho solto das ventas
Que sabe viver contente
Um abraço de presente
A este taura campesino
Que saiu quando menino
Em busca do o seu destino
Que o amigo seja capaz

De concluir seus estudos
Com outros tauras macanudos
Prá mundo viver em Paz

REFERÊNCIAS

COMTEPORÂNEA, Estudos De Literatura Brasileira. **Poética da Oralidade**, nº35, Brasília,janeiro/junho de 2010.

AGUIAR, Rafael Hofmeister de (2018). **Vozes Da Literatura Luso-Brasileira**, Tese.Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SAUTCHUK, João Miguel (2009). **A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino**. Tese. Universidade de Brasília, Brasília.

XIDIEH, Elias Oswaldo. **Narrativas Populares**. São Paulo: Editora Itatiaia Limitada,1993.

QUEIROZ Sônia. **A tradição Oral**. Belo Horizonte: Fale/ UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador** (1994.P.198)

BAKHTIN, Mikhail . **Conceitos Chaves** (2005)

BONVINI, Emilio – **A formação da Lingua Portuguesa** (1973)

MENDONÇA, Paulo de Freitas **Blog do Gildo de Freitas** (2006)

FRAGA CIRNE, **Trova Galponeira** . Porto Alegre, Ed Evangraf. (2015)