

Um encontro de oralidades: os trovadores medievais galego-portugueses e os cantadores nordestinos brasileiros

An oral encounter: the Galician-Portuguese
medieval troubadours and northeastern
Brazilian singers

rafael hofmeister de Aguiar*



RESUMO

O artigo procura aproximar as práticas poéticas dos trovadores medievais nas tenções galego-portuguesas às dos cantadores de repente nordestinos brasileiros. Parte-se da premissa de que há uma aproximação entre as duas manifestações literárias, principalmente através da sua produção e/ou difusão na oralidade e/ou oralização por meio da *performance*. Para além disso, examina-se como elementos formais da métrica e versificação aproximam as composições medievais da produção contemporânea dos cantadores brasileiros. Para a inteligibilidade da exposição, o artigo está dividido em três partes, além da introdução e dos questionamentos finais. A primeira delas (item 2) aborda a possibilidade da manifestação/difusão das tenções através da oralidade ou da oralização. Nessa primeira parte, são desenvolvidos os conceitos de oralidade e oralização, de oralidade primária, mista, secundária e mediatizada e também se discorre sobre a utilização da tecnologia escrita pelos poetas medievais que serão base para as análises tanto da segunda quanto da terceira parte. A segunda (item 3) aborda o mesmo processo de difusão pela oralidade ou oralização nos cantadores nordestinos brasileiros na contemporaneidade. Por fim, a terceira parte (item 4) procura fazer aproximações entre os trovadores medievais galego-portugueses e os cantadores nordestinos brasileiros, em que se identificam constâncias na métrica e versificação entre a produção medieval das tenções e os gêneros da cantoria nordestina brasileira.

Palavras-chave: Trovadores medievais: Tenções galego-portuguesas: Cantoria de repente nordestina.

ABSTRACT

This article aims to approach the poetic practices of medieval troubadours in Galician-Portuguese “tenções” to northeastern Brazilian “repente” singers. Based on the assumption that there is an approach between both literary manifestations, especially through its orality and/or oralised production and/or broadcast by means of a *performance*. Beyond this, we examine how formal metric elements and versification approach medieval compositions to the production of contemporary Brazilian “cantadores”. To better understand the exposition, the article was divided in three parts, beyond the introduction and the final issues. The first of them (item 2) covers the possibility of manifestation/broadcast of “tenções” through orality or oralisation. In this first part, we develop the concepts of orality and oralisation, of primary orality, mixed, secondary and meditated, as well as discuss about the use of written technology by medieval poets that are the basis of the analysis of the second and third part. The second (item 3) covers the same oral and oralised broadcasting of contemporary northeastern Brazilian singers. Lastly, the third part (item 4) aims to approach medieval Galician-Portuguese troubadours and northeastern Brazilian singers, where we identify consistencies in metric and versification between the production of medieval “tenções” and the genders of northeastern Brazilian singing.

Keywords: Medieval troubadours, Galician-Portuguese “tenções”, Northeastern “repente” singing

1. INTRODUÇÃO

Aproximar produções literárias e culturais distantes no tempo e no espaço pode ser perigoso. Todavia, ao se permitir sair da zona de conforto e se entregar ao risco, o pesquisador pode realizar descobertas que rompam com o tradicionalmente admitido. Isso se torna evidente ao mirarmos a obra de Parry (1971) sobre as epopeias homéricas; ao compará-las com as epopeias orais eslavas da então Iugoslávia dos anos 1930, ele percebeu elementos que lhe permitiram afirmar a *essência* oral dos versos homéricos. Nesse sentido, seguindo o espírito de Parry (1971), arrisco-me a realizar uma aproximação entre os trovadores medievais galego-portugueses e os cantadores nordestinos brasileiros, ousando atribuir aqui um encontro de oralidades.

O trabalho se reveste de uma dimensão política ao rever perspectivas apriorísticas que orientam o cânone literário. Conforme já abordei em outra oportunidade (AGUIAR, 2018), se tanto os trovadores medievais quanto os cantadores nordestinos fizeram e fazem uso da oralidade na composição e difusão de suas obras, por que somente os primeiros são considerados dignos de serem incorporados à história da literatura luso-brasileira? Considero que isso parte de uma concepção não só classista como também *scriptocentrista* da historiografia da literatura. Aos primeiros, por serem em grande parte nobres, mesmo que possivelmente pouco alfabetizados, é atribuída a primazia da escrita, ignorando-se os inúmeros indícios que apontam para a sua *performance* oral. Aos segundos, principalmente por, no início da cantoria no Nordeste, pertencerem às classes populares, sendo na maioria das vezes analfabetos, mesmo que hoje haja inúmeros cantadores com curso superior e que teorizam sobre o seu fazer poético, é outorgada uma pecha de artistas menores, excluindo-os do sistema literário, segundo a aceção de Candido (2000).

Ademais, relacionar os trovadores medievais galego-portugueses com os cantadores nordestinos brasileiros une as duas pontas históricas da língua portuguesa, demonstrando a sua importância internacional, em movimento de busca de unidade que passa pela sua aproximação do galego e deste com ela, como postula o movimento reintegracionista galego.

2. ORALIDADE E ORALIZAÇÃO NA IDADE MÉDIA E NOS TROVADORES GALEGO-PORTUGUESES

Frenk (2005) afirma que a cultura da Idade Média europeia seguiu um estado de oralidade, ou seja, estava submetida ao “*imperio de la voz*”. A pesquisadora diz que havia uma cultura escrita, no entanto ela se manifestava em âmbitos mais restritos — clericais e conventuais, nas cortes, palácios, cidades —, e mesmo nesses espaços a sua recepção se dava de forma oralizada: “mesmo seus ‘leitores’ e seus receptores — letrados ou alfabetizados — estavam acostumados a ouvir o som das letras” (FRENK, 2005, p. 10, tradução nossa). Lemaire (2013) corrobora a perspectiva da estudiosa teuto-mexicana ao falar dos primeiros textos em antigo alemão e francês — dois juramentos

Relacionar os trovadores medievais galego-portugueses com os cantadores nordestinos brasileiros une as duas pontas históricas da língua portuguesa, demonstrando a sua importância internacional, em movimento de busca de unidade

pronunciados em 843 em Estrasburgo. Segundo ela,

As palavras *texto* e *escrever* não apresentavam naquele momento histórico o sentido que elas têm hoje em dia para o leitor do século XXI. Trata-se de dois juramentos pronunciados solenemente em voz alta, ditados a alguém que sabia escrever que os “manuscreveu” ou “transcreveu”, guardados e copiados sob a forma de manuscrito para serem lidos solenemente, em voz alta em momentos futuros de crise política. O que é fundamental nesse processo não é a palavra escrita, é a palavra falada, sagrada, declamada em voz alta, portadora da verdade, já o documento escrito só serve como guarda-memória. Durante séculos ainda, o verbo *ler* significará “declamar ou cantar um texto ditado/escrito perante um público”, antes de se tornar também, através de fases transitórias como ler em voz baixa ou com os lábios só, essa atividade silenciosa dos tempos modernos que não precisa mais da voz do ser humano nem da boca como seu instrumento (LEMAIRE, 2013, p. 9).

Lemaire (2013) entende que assim como o verbo *ler* modifica seu sentido até ter o sentido que tem hoje, o verbo *escrever* passará por transformação parecida. No período medieval, *escrever* corresponde a “transportar para o papel a palavra cantada/declamada/ditada, manuscruver ou transcrevê-la como suporte da memória oral”, o que é diferente do “ato da escrita moderna, que é muito mais um compor-escrevendo” (LEMAIRE, 2013, p. 9).

Nessa transição, é preciso que se compreenda a existência da escrita de acordo com o contexto sócio-histórico específico. Em outras palavras, é necessário levar em conta que Zumthor (1993) alerta para a marginalização da produção oral medieval, rotulada como infra ou paraliteratura. Ademais, o medievalista declara que o preconceito *scriptocentrista* faz com que se negue a oralidade em um texto do século XII, por exemplo. Tal perspectiva advém não só da concepção *letrada* da formação “à europeia” e da escravização às “técnicas escriturais e pelas ideologias que a secretam” como também por uma compreensão homogeneizadora do longo período a que se denominou “Idade Média”.

Considerando o que foi abordado, pode-se pensar a transição da oralidade para a escritura em uma perspectiva em que não se reduzam os fatos a uma homogeneização que, historicamente, não ocorreu. Por isso, a distinção de Zumthor (2010) em quatro formas de oralidade¹ (primária, mista, secundária e mediatizada) auxilia na medida em que se pode pensar em fases em que cada uma das “quatro espécies ideais” se manifesta de maneira predominante. Essas não são espécies que se manifestam de forma pura em uma sociedade ou período histórico; é provável que, na realidade empírica, elas se entremeiem em um mesmo contexto sócio-histórico. Dessa forma, é possível entendê-las na perspectiva weberiana de *tipos ideais* (QUINTANEIRO et al., 1995). O conceito de tipos ideais permite que se pense um objeto de estudo a partir de um número reduzido de aspectos da realidade para construir um modelo que dê conta de aspectos tangíveis de uma realidade complexa. Isso não significa que se está abrangendo toda a realidade empírica, mas operando um instrumento de análise dela. Nesse sentido, as oralidades primária (inexistência do contato com a escrita), mista (influência diminuta da escrita) e secundária (influência marcante da escrita)² são instrumentos analíticos da transição da oralidade para a escrita no período denominado Idade Média.

Em um primeiro momento, há a predominância de uma oralidade secundária, em que a escrita funciona como registro do que é produzido através do trânsito vocal. Nesse sentido, ao menos por três séculos, a voz, de acordo com o exposto por Zumthor (1993), foi o meio de comunicação privilegiado da palavra poética. O escrito existe durante o período, uma vez que a “Idade Média” é “também — uma idade da escritura” (ZUMTHOR, 1993); no entanto a escrita está subordinada à oralidade, servindo de registro auxiliar da memória e fonte de renda para os poetas.

Lemaire (2013) ensina que os poetas medievais da oralidade fazem uso da tecnologia da escrita, subordinando-a à voz. Como forma de assistência ao processo mnemônico, aquela tecnologia se manifesta através de cadernos manuscritos com poemas mais longos, produzidos, muitas vezes, em execuções performáticas. Como fonte de renda, surgem as folhas soltas, conhecidas também como folhas volantes, e os cadernos de jograis em uma dimensão de 11 × 16 cm³, devido às condições de transporte na vida nômade dos jograis.

Acerca da relação da letra com a voz, Zumthor alerta que

O que deve ter favorecido a difusão da escritura é a relação estreita que ela mantinha com a voz: para cima, de fato, na medida em que a escrita servia para fixar mensagens inicialmente orais; contudo, mais radicalmente, para baixo, porque o modo de codificação das grafias medievais fazia destas uma base de oralização (ZUMTHOR, 1993, p 97).

1 A obra original é de 1983. Ademais, o autor retoma as quatro formas de oralidade no artigo “La permanencia de la voz”, publicado no *Correo de la Unesco* em agosto de 1985.

2 A oralidade mediatizada não é aplicável ao momento histórico tratado neste artigo, uma vez que ela provém da utilização de meios técnicos constituídos a partir do século XIX, ou seja, é aquela que “hoje nos oferecem o rádio, o disco e outros meios de comunicação” (ZUMTHOR, 1993, p. 5, tradução nossa).

3 Dimensão muito próxima à do cordel nordestino.

A asserção do medievalista confirma a existência de um período em que predomina uma oralidade mista, sendo a escrita subsidiária da voz. No entanto, durante a “floração trovadoresca” galego-portuguesa (SPINA, 1984), ou seja, do século XII ao XIV, inicia-se uma transição para a oralidade secundária, que se diferencia da mista por “uma infinidade de matizes, tanto como graus há, segundo as sociedades e os níveis de cultura, na difusão e no uso do escrito” (ZUMTHOR, 1985, p. 5, tradução nossa).

Ao encontro da perspectiva acima enunciada, é importante a constatação de Lemaire (1998) de que a disputa entre oralidade e escrita é marcada no confronto entre trovadores e jograis, o que perfaz a demarcação social. Segundo a pesquisadora holandesa, os trovadores faziam cantigas de escárnio afirmando que os jograis não sabiam escrever ou seus versos eram ruins. Isso é perceptível na primeira estrofe da tenção “Lourenço, soías tu guarecer”, em que o trovador afirma que o jogral não sabe fazer versos (“trobar”). A competência do jogral é comparada à do asno em ler. Aliás, essa comparação já aparece na tenção “Joam Baveca, fé que vós devedes” (“bem quanto sab’o asno ler”), podendo se tratar de um ditado em voga no período, o que é passível de ser considerado uma marca de oralidade.

Ainda no campo de disputa entre trovador e jogral no campo da oralidade-escrita, é fundamental que mencione “Muito te vejo, Lourenço, queixar”. Nela, há uma segunda *fiinda*⁴ com um único verso atribuído a João Garcia de Guilhade. Segundo Gadzekpo (2007, p. 313), essa teria sido acrescida no registro escrito por Guilhade, transformando a “tenção a seu favor, programando na fase da escrita ‘erros’ que faziam um bobo o jogral que sempre o desafiava”.

Com o que abordei anteriormente, é perceptível que, na transição da oralidade para a escrita, cada vez mais esta procura se sobrepor àquela, passando-se de um período de oralidade mista para secundária. No entanto, mesmo com o aparente crescimento da importância da escrita durante a época trovadoresca galego-portuguesa, defendo a hipótese de que as tenções tenham sido compostas no próprio ato performático. Para defender essa pressuposição, volto-me para elementos que funcionam como índices de oralidade. Nesse sentido, inspiro-me na defesa que Lemaire (1987) faz das cantigas de amigo como composições orais.

De acordo com a estudiosa, o próprio nome *cantiga* indica oralidade, uma vez que tem seu trânsito através da música e da voz. Ademais, ela aponta para índices textuais como as exclamações, as apóstrofes, os imperativos em primeira pessoa do plural e a presença de personagens.

Da mesma forma que nas cantigas de amigos, podem-se identificar índices dialógicos, podendo sugerir a oralidade e ocorrência de *performance* nas tenções. Primeiramente, procedi ao levantamento dos versos que fazem referência ao cantar e ao tocar em quatro tenções de que me ocupei na minha tese de doutorado, o que pode ser sintetizado no seguinte quadro:

4 Estrofe final da tenção em que o trovador conclui os seus argumentos.

Reprodução. Acervo: The Morgan Library & Museum



Imagens de trovadores e poesia trovadoresca em fac-símiles de manuscritos medievais e renascentistas

Quadro 1 — Versos com referências ao cantar e tocar

Tenção	Versos com referência ao cantar e ao tocar
1 Joam Baveca, fé que vós devedes	6* <u>cantar d’amor</u> de quem non sab’amar 9 <u>dizer cantar</u> — esto creede ben 16 <u>os meus cantares</u> dizer ant’alguén 24 <u>os cantares</u> que eu digo fez quen
3 Lourenço, soías tu guarecer	2 como podias, per <u>teu citolon</u>
4 Muito te vejo, Lourenço, queixar	5 pois que t’agora <u>citolar oí cantar</u> , 6 mando que todemassi algo, 33 e mui ben vos <u>citolarei</u>
5 Pero da Pont’, e[m] um vosso cantar	1 Pero da Pont’, e[m] un vosso <u>cantar</u>

Fonte: elaborado pelo autor

* O número corresponde à posição do verso no poema.

Como é apontado no quadro, há 9 versos em quatro tenções que mencionam cantar ou tocar. Dessas, uma das mais significativas é a que aparece no verso 16 de “Joam Baveca, fé que vós devedes”, em que Pero de Ambroa diz que fará os seus cantares diante de alguém. Além da referência às suas composições musicais, o trovador diz que os executará diante de alguém, pressupondo um público espectador, elemento de suma importância para que ocorra a *performance* como “ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 2010, p. 31).

Um segundo tipo de índice de oralidade nos textos são aquelas marcas que remetem a *dizer, falar, escutar, ouvir e perguntar*. No quadro que se segue, identifico os versos em que aparecem termos e expressões que indicam as cinco ações em questão.

Quadro 2 — Referências a dizer, falar, escutar, ouvir e perguntar

Tenção	Versos com referência a dizer, falar, perguntar, escutar e ouvir
1 <i>Joam Baveca, fé que vós devedes</i>	2 que me <u>digades</u> ora ùa ren 5 e por aquesto vos <u>vin perguntar</u> : 7 que me <u>digades</u> porque lho <u>dizedes</u> . 8 — Pero d’Ambroa, vós nom <u>m’oiredes</u> 9 <u>dizer cantar</u> — esto creede ben 11 <u>non dig’estes</u> “bões” que vós fazedes, 12 ante <u>digo</u> dos que faz trobador os meus cantares <u>dizer ant’alguén</u> 17 <u>direi-vos</u> ora como vos avén: 18 nunca por en contra min per <u>dizedes</u> . 23 saber de min do que vos já <u>dix’en</u> : 24 os cantares que <u>eu digo</u> fez quen 28 <u>dig’eu</u> <u>verdad’</u> , esto non duvidedes.
2 <i>Joam Soares, de pram as melhores</i>	11 que tu nom és; mais <u>direi-t’o</u> que vi: 18 non criou mês, e <u>mais vos en direi</u> : 24 fiz-lhe <u>dizer</u> que <u>non dizia nada</u> ,
3 <i>Lourenço, soías tu guarecer</i>	3 ou bem ou mal, <u>non ti dig’eu</u> de non, 10 que <u>mi diziam</u> , se Deus mi perdon, 20 e vês, Lourenço, onde cho direi:
4 <i>Muito te vejo, Lourenço, queixar</i>	5 pois que t’agora citolar <u>oí</u> cantar 29 — Pois, Lourenço, <u>cala-t’e calar-m’-ei</u>
5 <i>Pero da Pont’, e[m] um vosso cantar</i>	4 E <u>dized’oratant’</u> , ai trobador: 17 <u>querrei-vo-lh’eu</u> responder, se souber, 18 como trobador <u>deve responder</u> : 25 mais ùa ren vos quero [eu] dizer: 26 em pedir algo non dig’eu de non,
6 <i>Pero Martiins, ora por caridade</i>	3 <u>dizede-mi</u> quen é comendador 6 ou quen em quanto mal se faz e <u>diz</u> . 7 Se o sabedes, <u>dizede</u> verdade. 8 — Pois, Don Vaasc’, un pouco <u>m’ascoitade</u> : 14 se mais quiserdes, por mais <u>preguntade</u> . 15 — Pero Martiins, mui ben <u>respondestes</u> , 20 mais ar <u>quer’ora de vós saber</u> al: 21 que mi <u>digades</u> de quen’o aprendestes. 23 doutros preitos; des i, ar <u>dig’assi</u> : 29 — Pero Martiins, <u>respondestes</u> tan ben
7 <i>Quem ama Deus, Lourenç’, am’a verdade</i>	2 e farei-ch’entender por que o <u>digo</u> : 5 e tu <u>dizes</u> que entenções faes 8 — Joam Soares, ora <u>m’ascoitade</u> : 13 fossen, ben feitas; e <u>direi-vos</u> mais: 15 — Pero, Lourenço, pero t’eu <u>oía</u>
8 <i>Vós que soedes em corte morar</i>	2 desses privados <u>queria saber</u> 8 — Destes privados <u>non sei novelar</u>

Fonte: elaborado pelo autor.

O repentismo no Brasil remonta, ao menos, ao período colonial; já no século XVII, depara-se com a figura de Gregório de Matos. Esse poeta teria percorrido o sertão improvisando versos, acompanhado de uma viola feita de cabaça

O quadro apresenta 43 versos em que se identificam menções aos atos de dizer, falar, escutar, ouvir e perguntar. Esses registros são importantes por se relacionarem com o ato performativo no diálogo entre dois poetas, atestado pelos vocativos em sete tenções — outra possível marca da *performance*. A interpelação de um pelo outro passa, muitas vezes, pela pergunta direta ou indireta. Em alguns casos, ela soa como ordem e vem acompanhada do marcador temporal de presente, como quando Pero de Ambroa pede para João Baveca: “me digades ora uma coisa” (dizei-me agora uma coisa). No jogo poético *quodlibetico* (BARROS, 2005), é dever do poeta questionado responder ao que lhe surge de surpresa.

Ainda, os índices temporais indicam, nas tenções, a presença não só de um trovador/jogral diante do outro como também de uma plateia. Diante desta, os dois se enfrentam em uma batalha aberta em que declaram dizer a verdade e exigem isso um do outro. Um exemplo disso ocorre quando Afonso Anes provoca Pero da Ponte, exigindo o motivo de ele se autodenominar escudeiro: “E dized’ora tant’, ai trovador:/ pois vos escudeiro chamastes i,/ porque vos queixades ora de mi,/ por meus panos, que vos nom quero dar?⁵”.

Assim, têm-se, ao menos, quatro modos indiciais de oralidade nas tenções. Conforme abordei anteriormente, os elementos internos ao próprio texto permitem intuir a oralidade presente nas tenções e podem ser marcas de improvisação performatizada.

Antes de encerrar esta parte do artigo, considero importante considerar a tenção “Quem ama a Deus, Lourenç’, ama a verdade”. Esta gira em torno de um ataque direto a Lourenço e indireto a João Garcia Guilhade, proferido por João Soares Coelho. Ao mesmo tempo que ataca Lourenço por *roubar* tenções de Guilhade, o trovador ataca este ao afirmar que as cantigas roubadas e proferidas pelo jogral possuem defeitos de métrica e de rima. Dessa disputa, advém o problema não só do litígio sobre a autoria como também a questão da possibilidade da composição através do improviso.

Acerca do duplo problema evidenciado, centro-me no aspecto da improvisação. Ora, se as tenções cantadas por Lourenço são de Guilhade, como afirma Coelho, elas foram produzidas na *performance* oralizada, na memória ou na escrita? No caminho de construção de uma hipótese sobre a pergunta, considero importantes as fases de existência do poema propostas por Zumthor. Segundo ele, a *performance*

5 “E dizeis agora com muita força, trovador:/ ainda que vos chamastes de escudeiro ali,/ por que vos queixais agora a mim,/ pelas minhas roupas, que não quero vos dar?”

Constitui o momento crucial em uma série de operações logicamente (mas nem sempre de fato) distintas. Enumero cinco delas, que são as fases, por assim dizer, da existência do poema:

1. produção;
2. transmissão;
3. recepção;
4. conservação;
5. (em geral) repetição.

A *performance* abrange as fases 2 e 3; em caso de improvisação, 1, 2 e 3 (ZUMTHOR, 2010, p. 32).

As cinco fases propostas pelo pesquisador permitem operacionalizar a reflexão acerca do poema. Quanto à produção, apresento duas possibilidades: a cantiga referida por Coelho teria se dado na *performance* improvisada entre Lourenço e Guilhade e depois repetida por aquele; a segunda considera que a composição poderia ter sido concebida por Lourenço, Guilhade ou outro poeta, e só posteriormente teria sido proferida pelo jogral, o que guarda semelhança com o que ocorre em alguns cordéis nordestinos que apresentam disputas poéticas que nunca ocorreram. Em ambas as conjecturas, *entram em jogo* as etapas de produção, transmissão, recepção, conservação e repetição. Nesse sentido, enquanto a primeira possibilidade concebe uma simultaneidade das fases 1, 2 e 3, a segunda desvencilha, só aparentemente, 1 de 2 e 3, uma vez que ela tanto pode ter sido produzida no improviso oralizado quanto ser fruto de um ato de composição mnemônico ou manuscrito de Lourenço, Guilhade ou outro poeta. Somando-se a esse aspecto contingente, há a incerteza sobre como teria se dado a conservação do texto: através da memória ou de um manuscrito? Seja qual for o modo de conservação da cantiga, ela passou, eventualmente, pela repetição, gerando outras transmissões e recepções através da *performance* de Lourenço. Em uma dessas, Coelho ouviu a execução de Lourenço (“Pero, Lourenço, pero t’eu oía/ tençom desigual e que nom rimava”⁶). Ainda, é provável que a repetição tenha surgido de um pedido do público para que Lourenço executasse a tenção, uma vez que a posição de jogral fazia com que ele tivesse de agradar ao público; disso dependia o seu sustento.

Apesar da acusação de Coelho de que Lourenço executa cantigas compostas por Guilhade em um momento anterior à *performance*, a hipótese de que as tenções foram produzidas na improvisação não deixa de ser plausível. Mais do que isso, a denúncia de Coelho permite pensar a sociabilidade que permeou o ambiente trovadoresco, não só composto por artífices e executores da palavra cantada, mas também por um auditório com participação ativa, tornando-se, como atesta Zumthor (2010), coautor do discurso poético. Em outras palavras, essa sociabilidade medieval construída através das manifestações poéticas abarca tanto o desafio e os cantares improvisados quanto a performatização de cantigas que foram compostas e transmitidas em outro momento.

6 “Porém, Lourenço, porém de ti eu ouvia/ tenção desigual e que não rimava”.

3. ORALIDADE E ORALIZAÇÃO NOS CANTADORES NORDESTINOS BRASILEIROS

O repentismo no Brasil remonta, ao menos, ao período colonial; já no século XVII, depara-se com a figura de Gregório de Matos. Esse poeta teria percorrido o sertão improvisando versos, acompanhado de uma viola feita de cabaça. Aliás, Pessoa (2017) assinala a viola como relevante objeto mediador na convivência social nos períodos iniciais da colônia, dimensionando o instrumento musical como imprescindível na sociedade da época: era urgente a sua fabricação pelos seus executores, que não podiam aguardar a chegada de exemplares europeus, consubstanciando a emergência de possuir os préstimos do utensílio sonoro. Ainda, infiro que a viola constituiu um elemento irradiador da sociabilização no Brasil Colônia, transfigurando-se em acompanhamento das composições poéticas dos versejadores coloniais, dos quais Gregório de Matos se tornou um dos mais conhecidos da história, tendo parte de sua obra preservada, mas não um exemplar destoante do fazer poético-musical daquele Brasil nascente: há a possibilidade de que tenha existido um número considerável de poetas-violeiros, porém as vicissitudes do tempo não permitiram a permanência de suas obras. Encontra-se a viola como importante elemento da sociabilidade do sertão ainda no século XIX, quando se dá a notícia sobre os primeiros cantadores, e, assim permanece na atualidade.

O fenômeno da cantoria está intimamente ligado a outro produto cultural tradicional do Nordeste brasileiro, muitas vezes se confundindo com ele: o folheto de cordel. Ele teria surgido por volta de 1890 pela confluência da tipografia barata no interior dessa região brasileira com a existência de cantadores predispostos a buscar uma fonte de renda que não fosse só aquela advinda do que era ofertado pelo auditório nas cantorias. Nesse aspecto, é importante elucidar como ocorria a remuneração dos poetas-cantadores: “a forma corriqueira de remuneração do cantador nordestino é, desde o século XIX, a bandeja” (SAUTCHUK, 2012, p. 206), ou seja, aquilo que espontaneamente as pessoas oferecem. Daí, a necessidade de se “apropriarem da tecnologia para criar uma nova fonte de renda” (LEMAIRE, 2013, p. 34).

O folheto de cordel na tradição brasileira manifesta-se de duas formas: os velhos folhetos da tradição portuguesa e o novo folheto de feira. Estes se caracterizam, de acordo com Lemaire (2013), por serem escritos em versos pelos poetas cantadores, que “eram, na cultura nordestina ainda massivamente ágrafa, os porta-vozes dos conhecimentos, do saber e da sabedoria da comunidade nordestina, do *povo* no sentido original do termo, quer dizer: de todas as classes sociais” (LEMAIRE, 2013, p. 32), perfazendo-se também a dimensão de meio de comunicação de massa. Essa prática aproxima-se da dos *Zeitungssinger* e das *Zeitungssingerinnen* da Alemanha medieval, que se constituíam em “cantadores e cantadoras de novidades e notícias, profissão antiga cuja memória se perde na noite dos tempos” (LEMAIRE, 2013, p. 14).

Com a invenção da tipografia (1453), os poetas vão utilizar também essa nova tecnologia para gerar mais uma fonte de renda; mas o folheto manuscrito

não desaparece. Quem não tinha dinheiro para a impressão, continuou durante séculos vendendo textos manuscritos. A primeira menção de uma folha volante impressa data de 1488; a mais antiga conservada até hoje é de 1492. Os documentos da época confirmam que elas constituem um objeto econômico, uma fonte de renda suplementar do poeta nômade que, muitas vezes, era também mascate. Um cônego suíço, Johann Jacob Wick (1522-1588) colecionou a vida toda essas *Flugblätter*. Reunidas e publicadas agora em 23 volumes, elas impressionam pela variedade imensa de temas, motivos, gêneros e áreas do conhecimento, trazendo uma autêntica enciclopédia da época (LEMAIRE, 2013, p. 15).

Assim como os folhetos brasileiros, os dos *Zeitungssinger* e das *Zeitungssingerinnen* europeus “serviam para leituras em voz alta, declamados ritmicamente ou cantados na voz de uma melodia tradicional, estratégia mnemotécnica por excelência para o registro mental dos conhecimentos trazidos pelos folhetos” (LEMAIRE, 2013, p. 15-16). Mas antes de serem leituras, tanto os folhetos de cordel quanto os cadernos dos cantadores medievais eram voz em *performance*.

Como ocorre, por seu turno, a *performance* dos cantadores nordestinos brasileiros? Ela se dá, sobretudo, em duplas de cantadores que se utilizam do instrumento de corda denominado no Brasil de viola, naquilo que é chamado de pé de parede. Segundo Sautchuk,

O pé de parede com uma dupla de cantadores [...] é o modo de apresentação por excelência da cantoria. O lugar de sua realização pode variar bastante. Ele pode acontecer ao ar livre ou num recinto fechado; em casas, fazendas, clubes, teatros, bares ou restaurantes (onde foi a maior parte dos que presenciei). Pode ser realizado para comemorações (como aniversários e festejos de datas religiosas) ou como um evento em si. Há quem convide uma dupla para cantar simplesmente por ligações com os poetas ou admiração pela cantoria, e quem o faça para apurar algum dinheiro com a venda de ingressos e/ou de comidas e bebidas. Há também cantorias em que são os poetas que se oferecem. Assim, o pé de parede comporta uma variedade de arranjos para sua realização, mas possui características regulares que determinam seu formato (SAUTCHUK, 2012, p. 202).

Nessas *performances*, podem ser executados 116 gêneros diferentes, conforme levantamento que realizei no livro *Repertório da cantoria* (AGUIAR, 2020). Além das diversas métricas e versificações, há inúmeras variações de acompanhamentos musicais – baiões de viola, nos dizeres dos cantadores. Assim, por exemplo, o gênero *Lua prateada* (FERREIRA; CAETANO, 2016) possui uma musicalidade completamente diferente do *Dez de queixo caído* (NOVA; BESSA, 2018). Todos esses gêneros são compostos no improviso, sendo concomitantes as fases 1, 2 e 3 (produção, transmissão e re-

cepção), valendo-se, por vezes, de refrãos predefinidos. Dessa forma, a própria música auxilia o processo de composição, uma vez que ela prepara o poeta para a produção, dando-lhe tempo para pensar nos versos que irá enunciar. Aqui, pode-se perceber a oralidade primária que, muitas vezes, é permeada pela oralidade mista, haja vista a influência de textos escritos sobre o cantar dos poetas. Ademais, a prática condenada pelos cantadores de alguns deles trazerem versos elaborados de antemão no repente, chamada de balaio, remete à oralidade secundária ou à oralização.

Afora os versos improvisados, os cantadores podem ser solicitados pela plateia a entoar algumas canções de sua autoria ou de outrem. Nesse caso, ademais de demonstrar o papel ativo dos ouvintes, a *performance* descola-se da fase I (produção), concretizando as fases 2, 3, 4 e 5 (transmissão, recepção, conservação e repetição). Nesse ponto, confluem formas diferentes de oralidade/oralização, sobretudo a mista/secundária e a mediatizada. Isso ocorre pelo fato de as canções solicitadas pelo público poderem ter sido inicialmente compostas na escrita (oralidade mista/secundária) ou registradas em álbuns ou difundidas de forma oral em rádio ou televisão (oralidade mediatizada). Assim, nas canções, depara-se mais com a oralização (ou, muitas vezes, reoralização) do que com a oralidade em sentido restrito.

Em linhas gerais, pode-se dizer que a cantoria se vale tanto da oralidade quanto da oralização. Nesse sentido, a cantoria aproxima-se do conceito de oralidade plenificadora, formulado por Aguiar e Conte (2013). Ela refere-se não só à confluência das quatro formas de oralidade de Zumthor (2010) como também àquela que plenifica o ser de modo ontológico, emanando a voz como “um habitar pleno do sertanejo” (AGUIAR; CONTE, 2013, p. 8).

4. O ENCONTRO MARCADO DEPOIS DE SÉCULOS: APROXIMAÇÕES ENTRE OS TROVADORES MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESES E OS CANTADORES NORDESTINOS BRASILEIROS

Penso que é possível fazer algumas aproximações entre as práticas poéticas dos trovadores medievais galego-portugueses e dos cantadores nordestinos brasileiros. Três delas surgem como óbvias se se levar em conta o que expus até aqui neste artigo: a difusão através da *performance* por meio da oralidade e da oralização, a utilização de instrumentos de cordas como acompanhamento dos poemas e a execução nos momentos de *performance* tanto de desafios dialogados, possivelmente improvisados, quanto de canções não dialogadas. Mesmo que não se admita que as tenções medievais tenham sido compostas no momento de sua execução, é ponto pacífico que elas, assim como as outras formas de cantigas, foram executadas diante de um auditório, tais quais os desafios e canções que ocorrem há séculos no Nordeste do Brasil. Confluem nas duas produções literárias a representação performática através da oralidade ou da oralização, tendo, como elementos sociabilizadores, o canto e a música, realizada por meio de um artefato musical de corda.

Outro ponto de encontro pode-se dar através dos aspectos formais dos poemas. Em um primeiro momento, ative-me à métrica e à versificação, entendida esta como os esquemas rimáticos, das tenções em comparação com os 116 gêneros de repente da cantoria nordestina brasileira. Não encontrei, nesse sentido, uma identificação perfeita entre as tenções e os desafios que contemplasse a um só momento os tipos de versos, os tipos de estrofe e os esquemas rimáticos. Todavia, repetem-se nos gêneros da cantoria a mesma metrificacão ou a mesma versificacão de algumas tenções.

Quanto à métrica, as confluências podem ser sintetizadas no quadro que se segue.

Quadro 3 — Confluências métricas entre as tenções e os gêneros da cantoria

Tenção	Autores	Métrica	Tipo de estrofe	Gênero(s) da cantoria confluyente(s)
1. <i>Pedr'Amigo, quer'ora ùa rem</i>	João Baveca, Pedro Amigo de Sevilha	10	Oitava; <i>fiindas</i> : quadra	Oitava decassílaba ¹
2. <i>Ai, Pedr'Amigo, vós que vos teedes</i>	João Vasques de Talaveira, Pedro Amigo de Sevilha	10	Septilha; <i>fiinda</i> : terceto	Mourão agalopado ¹¹
3. <i>Joan'Airas, ora vej'eu que há</i>	João Vasques de Talaveira, João Airas de Santiago	10	Septilha; <i>fiinda</i> : terceto	Mourão agalopado
4. <i>Joam Baveca, fé que vós devedes</i>	Pero Garcia de Ambroa, João Baveca	10	Septilha	Mourão agalopado
5. <i>Joam Soárez, nom poss'eu estar</i>	João Peres de Aboim, João Soares Coelho	10	Septilha	Mourão agalopado
6. <i>Joam Vaásquez, moiro por saber</i>	Lourenço, João Vasques de Talaveira	10	Septilha; <i>fiinda</i> : terceto	Mourão agalopado
7. <i>Juião, quero contigo fazer</i>	Mem Rodrigues Tenoiro, Juião Bolseiro	10	Septilha; <i>fiinda</i> : terceto	Mourão agalopado
8. <i>Lourenço jograr, há mui gram sabor</i>	João Garcia de Guilhade, Lourenço	10	Septilha	Mourão agalopado
9. <i>Lourenço, soías tu guarecer</i>	João Peres de Aboim, Lourenço	10	Septilha	Mourão agalopado
10. <i>Pedr'Amigo, quero de vós saber</i>	Vasco Peres Parda, Pedro Amigo de Sevilha	10	Septilha <i>fiindas</i> : terceto	Mourão agalopado
11. <i>Pero Martiins, ora por caridade</i>	Vasco Gil, Pero Martins	10	Septilha; <i>fiinda</i> : terceto	Mourão agalopado
12. <i>Quem ama Deus, Lourenç', am'a verdade</i>	João Soares Coelho, Lourenço	10	Septilha	Mourão agalopado
13. <i>Quero que julguesdes, Pero Garcia</i>	Lourenço, Pero Garcia Buralês	10 9 — versos 1 e 2 das <i>fiindas</i>	Septilha; <i>fiindas</i> : terceto	Mourão agalopado

14. <i>Rei D. Afonso, se Deus vos perdom</i>	Vasco Gil, Afonso X	10	Septilha	Mourão agalopado
15. <i>Rodrig'Eanes, queria saber</i>	Lourenço, Rodrigo Anes de Alvares	10	Septilha; <i>fiindas</i> : terceto	Mourão agalopado
16. <i>Vasco Martins, pois vós trabalhades</i>	Afonso Sanches, Vasco Martins de Resende	10	Septilha; <i>fiindas</i> : terceto	Mourão agalopado
17. <i>Vedes, Picandom, som maravilhado</i>	João Soares Coelho, Picandom	10	Septilha; <i>fiindas</i> : terceto	Mourão agalopado
18. <i>Vós que soedes em corte morar</i>	Martim Moxa ou Anónimo	10	Septilha	Mourão agalopado
19. <i>Vós, Dom Josep, venho eu preguntar</i>	Estêvão da Guarda, Josepe	10	Septilha	Mourão agalopado
20. <i>Joam Soárez, de pram as melhores</i>	Juão Bolseiro, João Soares Coelho	10	Septilha	Mourão agalopado
21. <i>Pero da Pont', e[m] um vosso cantar</i>	Afonso Anes do Cotom, Pero da Ponte	10	Septilha; <i>fiindas</i> : terceto	Mourão agalopado
22. <i>Vós que soedes em corte morar</i>	Martim Moxa ou Anónimo	10	Septilha	Mourão agalopado
23. <i>Muito te vejo, Lourenço, queixar</i>	João Garcia de Guilhade, Lourenço	10	Septilha; <i>fiindas</i> 1 e 2: terceto; <i>fiinda</i> 3: monóstico	Mourão agalopado
24. <i>Ai, Pai Soárez, venho-vos rogar</i>	Martim Soares, Paio Soares de Taveirós	10	Septilha; <i>fiinda</i> : terceto	Mourão agalopado
25. <i>Ûa pergunta quer'a 'l-rei fazer</i>	Garcia Peres, Afonso X	10	Septilha	Mourão agalopado
26. <i>Abril Pérez, muit'hei eu gram pesar</i>	Bernal de Bonaval, Abril Peres	10	Septilha	Mourão agalopado
27. <i>Ûa pergunta vos quero fazer</i>	Paio Gomes Charinho, Afonso X	10	Sextilha	Sextilha agalopada ^{III}
28. <i>Vi eu donas em celado</i>	Pero Velho de Taveirós, Paio Soares de Taveirós	7	Sextilha	Coqueiro da Bahia ^{IV} ; mourão de seis linhas ^V ; mourão trocado ^{VI} ; sextilha ^{VII} ; sextilha paraibana ^{VIII}

Fonte: elaborado pelo autor.

- I. Gênero composto de estrofes de oito versos decassílabos.
- II. Gênero composto de estrofes de sete versos decassílabos em que os trovadores se revezam de dois em dois versos.
- III. Gênero que constitui uma variante da sextilha composto por estrofes de seis versos decassílabos.
- IV. Gênero composto de uma sextilha com o refrão cantado pelos dois cantadores ("Coqueiro da Bahia/ Quero ver meu bem agora!/ Coqueiro da Bahia/ Quero ver meu bem agora!/ Quer ir mais eu, vamos/ Quer ir mais eu, vamos bem agora"), repetido antes e depois de cada sextilha improvisada pelos cantadores. O refrão entre as estrofes pode ser cantado pelos dois cantadores ou pelo público.
- V. Gênero que constitui uma variante do mourão tradicional, em estrofes de seis versos heptassílabos.
- VI. Gênero em desuso, composto por estrofes de seis versos heptassílabos, alternando-se os dois cantadores de dois em dois versos, sendo que o poeta iniciante da estrofe conclui a estrofe com os últimos três.
- VII. Gênero composto por seis versos heptassílabos. É considerada a modalidade preferida pelos cantadores, criada por Silvano Pirauá Lima no século XIX.
- VIII. Gênero que constitui uma variante da sextilha, composto por estrofes de seis versos heptassílabos, alterando-se somente o esquema de rimas em relação à sextilha tradicional.

Como se percebe no quadro acima, das 33 tenções do *corpus* profano da lírica galego-portuguesa, 28 se assemelham na métrica com um ou mais gêneros da cantoria: uma tenção com a oitava decassílaba, 25 com o mourão agalopado, uma com a sextilha agalopada e outra com o coqueiro da Bahia, o mourão de seis linhas, o mourão trocado, a sextilha e a sextilha paraibana. Já na versificação, há uma menor incidência de correspondências, como fica explícito no seguinte quadro:

Quadro 4 — Confluências entre a versificação das tenções e os gêneros do repente

Tenção	Autores	Versificação	Gênero(s) da cantoria confluyente(s)
1 <i>Muito te vejo, Lourenço, queixar</i>	João Garcia de Guilhade, Lourenço	ABBACCB; <i>fiinda</i> 1: CCB; <i>fiinda</i> 2: CCA(?); <i>fiinda</i> 3: B(?)	Mourão ^{IX} ; mourão agalopado; sete linhas ^X
2 <i>Ai, Pai Soárez, venho-vos rogar</i>	Martim Soares, Paio Soares de Taveirós	ABABCCB; <i>fiinda</i> : CCB	Mourão; mourão agalopado; sete linhas
3 <i>Ûa pergunta quer'a 'l-rei fazer</i>	Garcia Peres, Afonso X	ABABCCB	Mourão; mourão agalopado; sete linhas
4 <i>Abril Pérez, muit'hei eu gram pesar</i>	Bernal de Bonaval, Abril Peres	ABABCCB	Mourão; mourão agalopado; sete linhas

Fonte: elaborado pelo autor.

IX. Gênero composto de estrofes de sete ou dez versos heptassílabos. É um gênero dialogado em que os dois cantadores se alternam, cantando primeiro dois versos cada um, e o segundo cantador finaliza a estrofe de sete versos com três versos. Pode-se mudar a estrutura no meio da composição, quando um cantador pronuncia o verso “Agora eu vou mudar”, ao que se seguem oito versos cantados de dois em dois por cada cantador, e arrematando a estrofe com o verso “lá se vão dez em mourão”, cantado em conjunto pelos dois poetas.

X. Gênero composto de estrofes de sete versos heptassílabos. Esse gênero originou-se no início do século XX como criação do cantador Manuel Leopoldino de Mendonça, o Serrador, e foi difundido, especialmente, por Manuel Galdino Bandeira.

O quadro demonstra que quatro tenções possuem o mesmo esquema de rimas de gêneros da cantoria. Essas tenções aproximam-se do mourão, do mourão agalopado e do sete linhas, mantendo em relação a estes o mesmo tipo de estrofe, embora o tipo de verso seja diferente.

Neste momento inicial da pesquisa, é possível constatar essas semelhanças que me permitem pensar em um encontro entre essas produções literárias. Além do caráter performático da produção e/ou transmissão dos poemas, há, como tentei demonstrar, algumas semelhanças também quanto à construção formal dos poemas.

5. QUESTIONAMENTOS FINAIS

Para finalizar este artigo, quero fazer alguns questionamentos e provocações. Em primeiro lugar, pergunto se é possível encontrar fórmulas que aproximem ainda



O percurso aqui seguido, mesmo que indiretamente, contribui para a revisão de um cânone literário classista que coloca a cantoria como sub ou paraliteratura. Isso se deve, sobretudo, a sua origem e difusão popular

Dupla de repentistas se apresenta durante Bienal do Livro da Bahia (2013)

mais as tenções medievais galego-portuguesas dos desafios de repente nordestinos brasileiros. Ainda, a diversidade de gêneros do repente pode contribuir para se pensar em gêneros diferentes de tenções no *corpus* que resistiu à ação do tempo? Haveria toadas diferentes também nas tenções, como ocorre na cantoria? Essas são questões ainda sem resposta, se é que um dia poderão ser respondidas. Entretanto, é do espírito investigativo fazer perguntas.

Ademais, o percurso aqui seguido, mesmo que indiretamente, contribui para a revisão de um cânone literário classista que coloca a cantoria como sub ou paraliteratura. Isso se deve, sobretudo, a sua origem e difusão popular. Entretanto, ao relacioná-la com uma poética já arraigada na história da literatura luso-brasileira, a literatura medieval galego-portuguesa, demonstrando inclusive que a nossa cantoria de repente pode lançar luz para pontos obscuros dessa produção, contribuo para retirar esse fazer poético do apagamento e silenciamento historiográfico, contribuindo para a sua incorporação na historiografia literária, o que já mencionei de maneira mais tácita em outra ocasião (AGUIAR, 2014).

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pós-doutorando em Filologia Galega pela Universidade de Vigo (Galiza, Espanha) e professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (Campus Rolante).

Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada como conferência na Universidade de Vigo (Galiza, Espanha) em pós-doutorado na I Cátedra Internacional José Saramago com financiamento via edital de capacitação do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (Campus Rolante).

► Texto recebido em julho de 2020; aprovado em julho de 2020.

AGUIAR, Rafael Hofmeister de. A cantoria concebida como sistema artístico-comunicacional: proposições a partir do conceito de Antonio Candido. **Boitatá**, Londrina, v. 9, n. 18, p. 191-210, jul.-dez. 2014.

_____. **Repertório da cantoria**: os gêneros do repente do Nordeste brasileiro. Vigo: Universidade de Vigo, 2020. No prelo.

_____. **Vozes da literatura luso-brasileira**: uma história do improviso poético — dos trovadores medievais aos poetas do Brasil Colônia. 2018. 201 f. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Porto Alegre, 2018.

_____; CONTE, Daniel. Patativa do Assaré: uma poética em busca de uma oralidade plenificadora. In: SARAIVA, Juracy Ignez Assmann et al. (Coord.). **Cultura e literatura**: representações do espaço urbano — anais do IV Encontro Nacional de Língua e Literatura. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

BARROS, José d'Assunção de. Uma cadeia de cantigas de escárnio: uma análise sobre a poesia satírica ibérica do século XIII e suas tensões sociais. **Terra Roxa e Outras Terras**, Londrina, v. 6, p. 13-28, 2005.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 9 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

FERREIRA, Manuel; CAETANO, Titico. **Lua prateada**. 6 jun. 2016. 4 min. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=FLyrmOh_HTA>. Acesso em: 17 dez. 2019.

FRENK, Margit. **Entre la voz y el silencio**: la lectura em tiempos de Cervantes. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

GADZEKPO, John Rex. **Do duelo poético-satírico na gestão de conflitos sociais**: um tríptico de gêneros africano, português e brasileiro. 2007. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade de Poitiers, UFR Lettres et Langues, Poitiers, 2007.

LEMAIRE, Ria. **Eu canto a quem comigo camiña**. Santiago de Compostela: Laiovento, 1998.

_____. **Fonte de informação e conhecimento, folclore ou literatura**: o cordel como fenômeno multicultural. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2013.

_____. **Passions et positions**: contribution à une sémiotique du sujet dans poésie lyrique médiévale en langues romanes. Amsterdã: Rodopi, 1987.

NOVA, Ivanildo Vila; BESSA, Aldeni. **Dez de queixo caído**. 22 abr. 2018. 5 min. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=c9yJSyT3Wgs>. Acesso em: 17 dez. 2019.

PARRY, Adam (Ed.). **The making of Homeric verse**: the collected papers of Milman Parry. Oxford: Oxford University Press, 1971.

PESSOA, Almir. **Improvisação à viola caipira**. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, Goiânia, 2017.

QUINTANEIRO, Tania et al. **Um toque de clássicos**: Durkheim, Marx e Weber. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

SAUTCHUK, João Miguel. **A poética do improviso**: prática e habilidade no repente nordestino. Brasília: UnB, 2012.

SPINA, Segismundo. **Era medieval**. 7. ed. São Paulo: Difel, 1984.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. Permanencia de voz. **Correo de la Unesco**, n. 10, out., Paris, 1985.