



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Sâmara Rodrigues de Ataíde

Confluências do Passado e do Presente: o resgate da memória em o canto das lavadeiras

Rio de Janeiro
2008

Sâmara Rodrigues de Ataíde

Confluências do Passado e do Presente: o resgate da memória em o canto das lavadeiras

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literatura Portuguesa e outras literaturas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria do Amparo Tavares Maleval

Rio de Janeiro
2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A862 Ataíde, Sâmara Rodrigues de.
Confluências do passado e do presente: o resgate da memória em
o canto das lavadeiras / Sâmara Rodrigues de Ataíde. – 2008.
109 f.

Orientador : Maria do Amparo Tavares Maleval.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Poesia galega – História e crítica – Teses. 2. Poesia medieval –
História e crítica – Teses. 3. Trovadores – Galícia (Espanha: Região)
– Teses. 4. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 5. Canto
coral – Almenara (MG) – Teses. I. Maleval, Maria do Amparo
Tavares. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Letras. III. Título.

CDU860(461.1)-1:869.0(815.1)-1

Sâmara Rodrigues de Ataíde

Confluências do Passado e do Presente: o resgate da memória em o canto das lavadeiras

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literatura Portuguesa e outras literaturas.

Aprovado em 26 de março de 2008.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Maria do Amparo Tavares Maleval (Orientadora)

Prof^a. Dr^a. Lenora Pinto Mendes
Faculdade de Música da UFF

Prof^a. Dr^a. Maria Helena Sansão Fontes
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro
2008

DEDICATÓRIA

A Wilson De Cola. Por tudo.

AGRADECIMENTOS

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro,

À Professora Doutora Maria do Amparo Tavares Maleval,

Ao Pesquisador Cultural Carlos Farias,

Às Lavadeiras de Almenara: Adélia, Emília, Tiana, Ana Isabel, Teresa, Valdênia, Juracy, Miriam e Santa de Lourdes,

A Wilson De Cola, pela colaboração incondicional,

À Marlene, Ingrid e Janaína, por toda compreensão nos momentos delicados e pelo incentivo irrestrito,

A todos aqueles que direta, ou indiretamente, contribuíram para a conclusão deste trabalho.

Procurei-me nesta água de minha memória que prova todas as distâncias da vida e onde, como nos campos, se podia semear, talvez, tanta imagem capaz de ficar florindo...

Procurei minha forma entre os aspectos das ondas, para sentir, na noite, o aroma de minha duração.

Compreendo que, da frente aos pés, sou de ausência absoluta: desapareci como aquele – no entanto, árduo – ritmo que, sobre fingidos caminhos, sustentou a minha passagem desejosa.
Cecília Meireles (Viagem/ Vaga Música)

RESUMO

ATAÍDE, Sâmara Rodrigues de. *Confluências do passado e do presente: o resgate da memória em o canto das lavadeiras*. 2008. 115 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

O diálogo estabelecido entre as cantigas de amigo galaico-portuguesas e as cantigas entoadas pelo grupo formado pelo compositor e folclorista Carlos Farias e as Lavadeiras de Almenara. Laivos da cultura trovadoresca permanecem nos nossos dias, mesmo no Brasil, que não vivenciou a Idade Média, segundo os valores da tradição européia ocidental. O repertório musical do coral das lavadeiras de Almenara como transformação e extensão do cancionero medieval trovadoresco, pois nele se preserva a principal característica das cantigas de amigo medievais: o sentimento feminino expresso. Outras semelhanças entre as cantigas de amigo medievais e as do coral das Lavadeiras como a predominância do ambiente rural descrito nas letras, a mulher camponesa/lavadeira tendo como confidentes elementos da natureza personificados, a estrutura de diálogo e a utilização do refrão presentes em diversas composições. Propostas delineadas nos capítulos que formam este trabalho dizem respeito a noções de cultura tanto popular quanto erudita, questões de identidade, bem como a relação intrínseca das cantigas com a memória e a tradição cultural. Leitura da *Lírica profana galego-portuguesa* e utilização dos CDs/livros *Batukim brasileiro* e *Acqua*, em abordagem metodológica analítico-comparativa. Compreensão do processo de diálogo entre as cantigas, ideologias concernentes à Idade Média, que ainda repercutem na atualidade, espaços em que essas cantigas estão situadas e sua integralização no contexto cultural. Dividido em três capítulos de desenvolvimento, a saber: As confluências do passado: a memória cristalizada nas cantigas de amigo trovadorescas; As confluências do presente: o canto das lavadeiras; O resgate do passado no presente: a Idade Média atualizada no canto das lavadeiras, o presente trabalho prioriza a continuidade entre os capítulos, bem como a unidade entre eles. Na abordagem do passado, a contextualização das cantigas de amigo medievais, a relação das mesmas quanto à História e à memória e um sub-capítulo dedicado ao culto à Virgem Maria, cuja origem remonta à Idade Média. Este louvor encontra ressonância com dois exemplos colhidos do repertório de Carlos Farias e das lavadeiras de Almenara. No capítulo dedicado às confluências do presente, a contextualização do repertório das lavadeiras, as origens do grupo coral formado por Carlos Farias e suas características. Em O resgate do passado no presente, trata-se das confluências entre as duas produções separadas por séculos, mas poeticamente semelhantes em suas temáticas. Indica-se a dialética entre passado e presente entre as cantigas de amigo e a das lavadeiras em um diálogo comparativo que contempla as duas temporalidades, o antigo encontrando ampla repercussão no atual. Na convergência de elementos aproximativos entre as moças solteiras que se constituem no eu lírico das cantigas de amigo e nas vozes carregadas de sabedoria de vida das lavadeiras, a construção de um repertório cultural formado por laivos medievos deixados pelos colonizadores portugueses que habitaram a região. As pertinentes justificativas desta hipótese foram salientadas em momento oportuno.

Palavras-chave: cantigas de amigo; trovadorismo; comparação; coral das lavadeiras de Almenara.

ABSTRACT

The dialogue between the Galician Portuguese lyrics and the ballads sung by the group formed by the composer and folklorist Carlos Farias and the Washer-women from Almenara. Traces from the troubadourism culture remain in our days, even in Brazil, which has not lived the Middle Ages, according to the values of the West European tradition. The musical repertory of the washer-women from Almenara choral as transformation and extension of the collections of songs the medieval troubadour period, because it preserves the mains characteristics of the medieval lyrics: the expression of the feminine feeling. Other similarities between the medieval lyrics and the Washer-women's choral as the predominance of the country environment described in the lyrics, the country/washer women having as confidants the personified elements of the nature, the dialogue structure and the use of refrains in several compositions. The proposals shown in the chapters that form this work concern to notions of the culture, popular or classic, identity questions, as well as the intrinsic relation of the ballads with the cultural memory and tradition. Reading of the *Lírica profana galego-portuguesa* and the use of CDs/books *Batukim brasileiro* and *Aqua*, in an analytic-comparative methodology. Comprehension of the dialogue process between the ballads, ideologies concerning the Middle Ages that still reflect nowadays, the spaces where these ballads are and the integralization in the cultural context. Divided into three chapters, namely: The confluences of the past: the crystallized memory in the troubadouristic ballads; The confluences of the present: the washer-women chant; The rescue of the past in the present: the Middle Ages modernized in the singing of the washer-women, the present work give priority to the continuity among the chapters, as well as the unity among them. The approach of the past, the contextualization of the medieval lyrics, the relationships of them according to History and to the memory and a sub-chapter dedicated to the cult of the Virgin Mary, which dates the Middle Ages. This praise meets resonance in two examples picked from the repertory of Carlos Farias and the washer-women from Almenara. In the chapter dedicated to the confluences of the present, the contextualization of the repertory of the washer-women, the origins of the choral formed by Carlos Farias and its characteristics. The rescue of the past in the present, deals with the confluences between the two productions separated by centuries, but poetically similar in their themes. The dialectic between the past and the present is indicated between the *cantiga de amigo* "song about boyfriend" and the ballads of the washer-women in a comparative dialogue which contemplates both temporalities, the old meeting great repercussion in the new. On the convergence of the near elements between the single women who constitute the lyric self of the *cantigas de amigo* and the voices full of life wisdom of the washer-women, the construction of the cultural repertory formed by medieval traces left by the Portuguese colonizers who inhabited the region. The appropriate justifications of this hypothesis were pointed out in the propitious moment.

Keywords: *cantigas de amigo* "songs about a boyfriend"; troubadourism; comparison; washer-women from Almenara choral.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 1 AS CONFLUÊNCIAS DO PASSADO: A MEMÓRIA CRISTALIZADA NAS CANTIGAS DE AMIGO TROVADORESCAS | 14 |
| 1.1 Cantigas de amigo: uma contextualização | 20 |
| 1.2 História e Memória | 26 |
| 1.3 A religião (culto à Virgem): romarias e peregrinações | 33 |
| 2 AS CONFLUÊNCIAS DO PRESENTE: O CANTO DAS LAVADEIRAS | 43 |
| 2.1 O canto das lavadeiras de Almenara: uma contextualização | 46 |
| 3 O RESGATE DO PASSADO NO PRESENTE: A IDADE MÉDIA ATUALIZADA NO CANTO DAS LAVADEIRAS | 51 |
| 3.1 Perspectivas utópicas nos caminhos e descaminhos da hipermodernidade nas cantigas das lavadeiras | 54 |
| 4 DIALÉTICA ENTRE PASSADO E PRESENTE NAS CANTIGAS | 59 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 86 |
| 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 89 |
| 7 ANEXOS | 91 |

INTRODUÇÃO

Embora desmereçam, muitas vezes, a atenção dos especialistas, por serem consideradas um gênero menor, as composições orais que são ouvidas, contadas, recitadas ou cantadas pelo povo pertencem ao patrimônio cultural de uma nação.

Sendo transmitidas ao longo do tempo, de geração em geração, as canções oriundas do popular sofreram transformações como supressões, adições e, até mesmo, invenções, mas, ainda assim, chegaram até os dias atuais.

As cantigas que constituem o *corpus* deste trabalho, divulgadas por meio do *Coral das Lavadeiras de Almenara*, assim como as cantigas de amigo trovadorescas a serem aqui referenciadas, ambientam-se em espaços abertos, em contato com a natureza, geralmente à beira de riachos. Encenam freqüentemente episódios do cotidiano, em que o eu lírico, uma moça, está lavando roupa, conversando com suas amigas, ou com sua “madre”, lamentando a ausência da figura amada.

As canções entoadas pelas Lavadeiras permitem, além do diálogo comparativo com as cantigas de amigo trovadorescas, a abordagem da religiosidade popular, em seu sincretismo, além de elementos da diversidade e da riqueza do folclore e da cultura da região e a de seu entorno.

Considerando-se que a cultura é um processo acumulativo, resultante de toda a experiência histórica das gerações anteriores, estimuladora da ação criativa do indivíduo, e, levando-se também em conta que o homem apreende o mundo por meio de seus paradigmas, tendo como conseqüência a propensão em considerar o seu modo de vida como o mais correto e o mais natural, tendência esta que se denomina etnocentrismo, torna-se comum a crença de que a própria sociedade em que o indivíduo se encontra inserido seja o centro da humanidade, ou mesmo a sua única expressão.

Entretanto, embora as manifestações culturais do Vale do Jequitinhonha nos saltem aos olhos devido a sua diversidade e riqueza, representando uma parte do patrimônio nacional, a população deste local é comumente classificada como um povo com poucos registros oficiais que possam detalhar sua existência ao longo dos séculos.

É sobremaneira instigante o fato de que um grupo de pessoas submetido a situações tão adversas, como o das Lavadeiras, continue mantendo práticas e modos de viver seculares. Torna-

se necessário, portanto, atentar para a preservação do acervo musical e cultural que este grupo de mulheres representa a fim de garantir sua sobrevivência material e espiritual, impedindo que a região perca esta pitoresca manifestação da cultura popular.

A presente dissertação tem como um dos objetivos o estabelecimento de um diálogo entre as cantigas das Lavadeiras e as cantigas trovadorescas de amigo medievais galego-portuguesas. Ao se pensar que laivos da cultura trovadoresca ainda permanecem nos nossos dias, mesmo no Brasil, que não vivenciou a Idade Média, segundo os valores da tradição européia ocidental, pode-se considerar o repertório do *Coral das lavadeiras de Almenara* como uma transformação e extensão do cancionero medieval trovadoresco. Nele se preserva a principal característica das cantigas de amigo medievais: o sentimento feminino que exprimem.

É possível estabelecer outras semelhanças entre as cantigas de amigo medievais e as das entoadas pelo grupo das Lavadeiras de Almenara, no Vale do Jequitinhonha. A predominância do ambiente rural descrito nas letras, a mulher camponesa/lavadeira tendo como confidentes elementos da natureza personificados, a estrutura de diálogo e a utilização de refrão estão presentes em diversas composições.

Ainda que sejam produzidas em épocas diferentes, separadas por séculos, os elementos aproximativos entre as duas produções se convergem na expressão de um sentimento amoroso feminino. A origem de inspiração popular é outro traço marcante, uma vez que as cantigas de amigo não se ambientam em palácios, mas em lugares mais simples, como o campo, por exemplo.

As cantigas de amigo trovadorescas mostram, freqüentemente, cenas do cotidiano, em que a moça lava roupa, vai a uma romaria ou freqüenta uma festa. Além disso, expressam uma visão mais realista do amor, pois este é colocado no plano terrestre dos desejos humanos e da sensualidade.

Outras propostas que se delinearão nos capítulos que formam este trabalho dizem respeito a noções de cultura tanto popular quanto erudita, questões que concernem à hipermodernidade, bem como à relação intrínseca das cantigas com a memória e a tradição cultural.

Na pretensão de contribuir para a preservação da identidade cultural do grupo de mulheres que pertencem ao *Coral das lavadeiras de Almenara*, nada é mais salutar que a concretização deste trabalho proposto.

A partir da leitura da *Lírica Profana Galego-Portuguesa* (Volumes I e II, 1996), bem como da utilização dos CDs/livros *Batukim brasileiro* (2001) e *Aqua* (2004), de Carlos Farias e o Coral das Lavadeiras de Almenara, propõe-se o diálogo de um valioso acervo de canções seculares de domínio popular com o trovadorismo galego-português.

Em uma abordagem metodológica analítico-comparativa, pretende-se compreender de forma mais ampla o processo de diálogo entre as cantigas, ideologias concernentes à Idade Média que ainda repercutem na atualidade, os espaços em que essas cantigas estão situadas e sua integralização no contexto cultural.

Vale destacar as possibilidades diversas do diálogo deste corpus com várias áreas do conhecimento humano. São, certamente, múltiplas as abordagens interdisciplinares. Entretanto, considerando-se a necessidade do aprofundamento em determinados pontos a serem desenvolvidos ao longo dos capítulos, optou-se pelo tratamento pontual acerca de algumas questões consideradas mais pertinentes para o que se propõe desenvolver.

Dividido em três capítulos de desenvolvimento, a saber: As confluências do passado: a memória cristalizada nas cantigas de amigo trovadorescas; As confluências do presente: o canto das lavadeiras; O resgate do passado no presente: a Idade Média atualizada no canto das lavadeiras, buscou-se unidade e continuidade entre os capítulos.

Propõe-se, na abordagem do passado, a contextualização das cantigas de amigo medievais, a relação das mesmas com a História e a Memória e, finalmente, um sub-capítulo dedicado ao culto à Virgem Maria. Originado na Idade Média, este louvor encontra ressonância em dois exemplos colhidos do repertório de Carlos Farias e as Lavadeiras de Almenara.

No capítulo dedicado às confluências do presente, contextualiza-se o canto das lavadeiras, as origens do grupo coral formado por Carlos Farias e suas características.

Em O resgate do passado no presente, procede-se à análise das confluências entre as duas produções separadas por séculos, mas poeticamente semelhantes em suas temáticas e anseios expressos. Indica-se a dialética entre passado e presente entre as cantigas de amigo e a das lavadeiras em um diálogo comparativo que contempla o passado e o presente, o anterior encontrando repercussão no atual.

Vale-se, no presente estudo, além dos já referenciados Cancioneiros da lírica profana galego-portuguesa e dos CDs/livros de Carlos Farias e o Canto das Lavadeiras de Almenara, de uma extensa referência bibliográfica em que se destaca o valoroso trabalho de Luis Weckmann,

La herencia medieval del Brasil (1993), no qual se delineia uma teoria original a respeito dos laivos medievos trazidos pelos primeiros colonizadores portugueses. Estes resquícios medievais teriam encontrado em solo brasileiro amplas possibilidades de continuidade, permanecendo em várias instâncias da sociedade, na religião, na economia e na divisão de classes.

Destaca-se também a valiosa contribuição de Maria do Amparo Tavares Maleval nas obras *Poesia medieval no Brasil* (2002) e *Peregrinação e poesia* (1999). Ambas são estudos a respeito da poesia em sua relação com o contexto cultural da Idade Média ibérica e suas atualizações na poesia brasileira, notadamente com heranças e influências ibéricas.

As Lavadeiras de Almenara são mulheres que, na contramão da tão alardeada tendência de automatizar os ambientes, permanecem atreladas às suas raízes identitárias. Após serem relegadas ao exótico e ao pitoresco, suas cantigas se destacam devido à singularidade e à conservação de traços autóctones de uma identidade brasileira fragmentada e diluída em tempos de massificação cultural.

Na convergência de elementos aproximativos entre as moças solteiras que se constituem no eu lírico das cantigas de amigo e nas vozes carregadas de sabedoria de vida das lavadeiras, tem-se a construção de um repertório cultural formado, hipoteticamente, por laivos medievos deixados pelos colonizadores portugueses que habitaram a região. A confirmação e as pertinentes justificativas desta hipótese constituem-se também em objetivos do trabalho em questão, a serem salientadas no momento propício.

Na valorização e na reverência pelo meio primordial que possibilita a concretização de seu trabalho, a água e, sobretudo, pela certeza do mérito de seu ofício, muitas vezes considerado humilde e desqualificado, estas mulheres resistem mantendo suas práticas de trabalho, em seu cotidiano, perfeitamente integradas à natureza.

Ao tratarem da temática de sua vivência e de sua prática cotidiana, este grupo de mulheres demarca seu território e sai da margem em que permaneceu ao longo da história sem perder sua autenticidade e originalidade.

Na árida paisagem do sertão mineiro, as lavadeiras são parte integrante deste cenário em que a opulência da cultura contrasta com a miserabilidade econômica. Sua arte permite a consecução deste trabalho analítico-comparativo com as já referidas cantigas de amigo galaico-portuguesas, cujas evidências serão delineadas a seguir.

1 AS CONFLUÊNCIAS DO PASSADO: A MEMÓRIA CRISTALIZADA NAS CANTIGAS DE AMIGO TROVADORESCAS

Na história da Literatura Portuguesa, o Trovadorismo constitui a primeira escola literária situada no período compreendido entre o século XII e o século XIV. De acordo com Maria do Amparo Tavares Maleval (2002):

[...] Trovadorismo é nomeada, na Idade Média central, a produção dos fidalgos trovadores, regidas por normas rígidas coligidas nas Artes de trovar, em tudo diversa do que hoje se entende por “trova”, composição de cunho popular, de versos curtos, geralmente redondilhos. Essa produção medieva, feita para ser musicada e cantada, ou até dançada, denominou-se “*cansó*” nos territórios localizados ao sul da hoje França e “cantigas” na Península Ibérica. Dela divergiam também, em fins da Idade Média, por volta do século XV, as “trovas” e “cantigas” que foram documentadas nos cancioneiros ibéricos tardo-medievos, como o Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, publicado em Portugal em 1516. Tais composições apareciam ao lado dos vilancetes, cantigas de vilão (de origem não fidalga), embora também praticados por nobres, por ser a escrita uma prerrogativa das classes altas. (MALEVAL, 2002, p.13)

Quanto à tradição literária portuguesa, esclarece-nos Teófilo Braga:

A literatura portuguesa é um fenômeno social simultâneo com o estabelecimento da nacionalidade; para ser compreendida nas suas manifestações do gosto, que caracterizam as suas épocas históricas, nas criações geniais das altas individualidades, é preciso conhecer as raízes étnicas deste povo, que mantém todas as feições de uma raça pura, e a sua acção de concurso na marcha da civilização humana. Formada no século XII com a nacionalidade, a literatura portuguesa trouxe todos os caracteres dessa época fecunda do desenvolvimento das literaturas românicas: a língua escrita exerce-se nas canções subjectivas do lirismo trovadoresco, que viera acordar os germes de uma poesia tradicional, e ao mesmo tempo o predomínio da cultura latina eclesiástica desviou a actividade literária das suas fontes orgânicas para as traduções de lendas hagiológicas e erudição escolástica. Estas duas correntes, a tradicional e a erudita, aparecem em conflito permanente em todas as literaturas da Idade Média, variando o seu predomínio conforme a vitalidade de cada povo em frente da autoridade da cultura greco-romana, que se vai restabelecendo pela civilização moderna. Pela riqueza dos seus elementos tradicionais ou orgânicos, e pela estremada cultura senhorial e eclesiástica, coube à França a hegemonia na formação de todas as literaturas modernas. Historicamente se verifica que todas as literaturas românicas e germânicas, no seu período originário, imitaram as canções de um exagerado subjectivismo e de requintado artifício poético escritas na língua de oc, que se falava na parte meridional da França. Enquanto se estudou esta poesia separada das suas origens populares, a Provença apontava-se como iniciadora da renascença mental da Europa. (BRAGA, 2005, p.154)

Portugal, a partir da segunda metade do século XII, inicia seu processo de afirmação como reino independente, embora ainda conserve laços culturais, econômicos e sociais com Leão e Castela. Um dos países conquistados pelos romanos foi a Lusitânia, situada na parte ocidental da Península Ibérica. A alteração do latim vulgar gerou nessa região o galego, ou o galego-português, mais tarde diferenciado em duas línguas: o galego e o português. E, apesar de já no século XI existirem vestígios da língua portuguesa no latim bárbaro dos documentos forenses, os primeiros textos escritos em português datam do século XII.

A cultura trovadoresca refletia o panorama histórico desse período: as Cruzadas religiosas, a luta contra os mouros, o feudalismo e o poder espiritual do clero. Na literatura, desenvolveu-se na Península Ibérica cristã o movimento poético chamado Trovadorismo, cujos poemas eram feitos para serem cantados, com acompanhamento de instrumentos de corda e de sopro, por poetas e músicos (trovadores, menestréis, jograis e segréis) e recebiam o nome de cantigas. Mais tarde, essas cantigas foram reunidas em Cancioneiros. Para Oliveira (1995):

É abondo coñecida a escaseza de testemuños escritos desta manifestación cultural que chegaron os nosos días.

Três deles cadran co período relativamente amplo no que trovadores xograres se acolleron á sombra das cortes senhoriais e rexias do occidente peninsular. Referímonos ó Cancioneiro da Ajuda (A), ó chamado Pergamiño Vindel (N) e á folla que contén sete composicións de D. Denis com notación musical, recentemente atopada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. (OLIVEIRA, 1995, p.15)

As poesias dos cancioneiros podem dividir-se em três grupos: cantigas de amigo, nas quais o trovador utiliza o eu lírico feminino; cantigas de amor, aquelas em que o trovador faz uso do eu lírico masculino; e cantigas de escárnio ou maldizer, aquelas de caráter satírico.

De acordo com Manuel Pedro Ferreira, em *O som de Martin Codax* (1986), “Cantiga é uma obra vocal desdobrada em palavras (versos) e som (música). O assunto da sua letra pode ser profano ou religioso”. (FERREIRA, 1986, p. 09)

Dentre as cantigas profanas, há cerca de quinhentas classificadas como cantigas de amigo num total de 1680 textos compostos entre finais do século XII e meados do XIV, conhecidos por meio do Cancioneiro da Ajuda, do Cancioneiro da Biblioteca Nacional ou Colocci-Brancuti e do Cancioneiro da Vaticana.

No propósito de definir-se a cantiga de amigo, recorre-se à definição realizada por Ferreira:

Amigo é aquele por quem *úa moça* confessadamente se enamora. Este amor, de que são cúmplices madre e amigas íntimas da donzela (irmanas), constitui o horizonte temático do poema. Amigo, *úa moça* (ou equivalentes), madre e irmana são as palavras-chave que, usadas nos primeiros versos de um texto, indicam ao ouvinte a sua pertença a este gênero poético. (FERREIRA, 1986, p.09)

Segundo o assunto, classificam-se as cantigas em: alvas ou alvoradas, quando há nelas referências ao amanhecer; barcarolas ou marinhas, quando se relacionam ao mar; bailadas, quando destinadas à dança; pastorelas, as que falam dos amores do trovador com uma pastora; romarias, se os namorados se encontram a caminho de alguma romaria, ou se há nelas alguma alusão a um santuário.

O termo *trovar* pode ter sido originado do latim vulgar *tropare*, deduzido de *contrapore*, isto é, do uso de linguagem figurada e de comparações, conforme nos atesta Maleval (2002).

Outra característica marcante das cantigas de amigo é o paralelismo, ou seja, uma técnica de desenvolvimento poético que desdobra cada idéia em duas redações paralelas, segundo as regras convencionais que tomam o dístico (grupo de dois versos) como elemento fundamental.

Ferreira esclarece:

Eis essas regras na sua visão mais rigorosa: R1) cada dístico requer um seu semelhante, com o qual se forma um grupo binário; R2) dentro de cada grupo, há equivalência semântica dos versos pares entre si e dos versos ímpares entre si; R3) em cada par de versos assim relacionados, há um segmento que se repete (base) e outro que varia (coda); R4) entre as codas assim emparelhadas, há parentesco a nível acentual, semântico e/ou gramatical. Uma outra característica da cantiga d'amigo é a presença de refrão: encontramos-lo em mais de noventa por cento dos textos conhecidos. Esse refrão – verso ou versos repetidos a intervalos regulares – “é um elemento parcialmente fora da estrutura”, não muito diretamente ligado, do ponto de vista do conteúdo, ao corpo do poema, pelo que deveria assumir um “caráter prevalentemente melódico”. Há a referir, por fim, que a cantiga d'amigo consta em geral de um monólogo, supostamente ingênuo, posto nos lábios da moça enamorada, no qual é freqüente a invocação de confidentes femininos ou da Natureza. (FERREIRA, 1986, p.11)

Os trovadores cultuavam o amor e cantaram-no em forma de cantigas do século XII ao século XIV, no sul da França, na Itália, na Alemanha e na Península Ibérica. De acordo com Erich Auerbach (1982):

Consagraremos apenas algumas breves observações à literatura das duas outras línguas da Península, a literatura catalã e a literatura galaico-portuguesa. Ambas foram, desde seus primórdios, bastante influenciadas pela poesia provençal. A poesia catalã serviu-se mesmo, por longo tempo, de uma língua especial, intermediária entre o provençal e o catalão. (AUERBACH, 1982, p.147)

A poesia lírica em galaico-português, inspirada também no modelo provençal, produziu suas mais belas obras muito mais cedo, no século XIII, sob o reinado dos reis Afonso III (1248-1279) e Diniz (1279-1352). Chegou até nós em grandes coleções chamadas Cancioneiros; o mais célebre deles é o Cancioneiro da Ajuda, manuscrito do século XIV. [...] A influência castelhana foi muito intensa nos séculos XIV e XV; somente durante a Renascença é que a literatura portuguesa recomeça a se desenvolver independentemente. (AUERBACH, 1982, p.148)

O Trovadorismo, ou Primeira Época Medieval, é usualmente considerado o período que se estende de 1189 (ou 1198) – data provável da Canção da Ribeirinha, cantiga de amor de Paio Soares de Taveirós, considerada o mais antigo texto escrito em galego-português – até 1434, com a nomeação de Fernão Lopes para o cargo de cronista-mor da Torre do Tombo.

Muitos historiadores da literatura portuguesa discordam do fato de se situar a Canção da Ribeirinha como a primeira cantiga do Trovadorismo português, defendendo, em contrapartida, a idéia de que existiriam cantigas de amigo anteriores à de Paio Soares. De qualquer forma, sabe-se que os primeiros textos escritos em galego-português foram poesias.

Os textos poéticos desta primeira época medieval eram acompanhados por instrumentos musicais, surgindo, assim, uma verdadeira hierarquia de artistas, classificados em diversos segmentos (com o passar do tempo e dependendo da região, essas denominações caíram em desuso).

Assim, o trovador era o poeta, quase sempre um nobre, que compunha sem preocupações financeiras; o jogral, segrel ou menestrel, um homem de condição social inferior, que exercia sua profissão de castelo em castelo. Entretendo a alta nobreza, cantava poesias escritas pelos trovadores, chegando também a compô-las. Finalmente, a soldadeira ou jogralesca era a moça que dançava, cantava e tocava castanholas ou pandeiro.

A cultura trovadoresca reflete bem o momento histórico que caracteriza o período: na Europa cristã, a organização das Cruzadas em direção ao Oriente; na Península Ibérica, a luta contra os mouros; o poder descentralizado e as relações entre os nobres determinadas pelo feudalismo; o poder espiritual pertencente ao clero católico, detentor da cultura e responsável pelo pensamento teocêntrico que norteava a vida dos homens da época medieval. Em linhas gerais, nisto consiste o cenário da época.

O período histórico em que surgiu o Trovadorismo também foi marcado pelo sistema econômico e político chamado feudalismo, que consistia numa hierarquia rígida entre senhores: um deles, o suserano, fazia a concessão de uma terra (feudo) a outro indivíduo, o vassalo. O suserano, no regime feudal, prometia proteção ao vassalo como recompensa por certos serviços prestados. Essa relação de dependência entre suserano e vassalo era chamada de vassalagem. O senhor feudal, ou suserano, era quem detinha o poder, fazendo a concessão de uma porção de terra ao encarregado de cultivá-la, o vassalo.

Além da nobreza (classe a que pertenciam os senhores feudais) e da classe dos vassalos ou servos, havia ainda uma outra classe social: o clero. Nessa época, o poder da Igreja era intenso, visto que o clero possuía grandes extensões de terra, além de dedicar-se também à política.

A religiosidade foi um dos aspectos marcantes da cultura medieval portuguesa, influenciando e ditando as normas que faziam parte do cotidiano da população, voltado para os valores espirituais e para a salvação da alma. Os conventos funcionavam como centros difusores da cultura medieval, pois neles se escolhiam os textos a serem divulgados, em função da moral cristã.

Eram freqüentes as procissões, as romarias, além das próprias Cruzadas, expedições realizadas durante a Idade Média, que objetivavam a libertação dos lugares santos, situados na Palestina e venerados pelos cristãos. Essa época foi caracterizada por uma visão teocêntrica e até mesmo as artes tiveram como tema os motivos religiosos registrados nas pinturas e nas esculturas que procuravam retratar cenas da vida de santos ou episódios bíblicos.

A música, na Idade Média, era apresentada como uma herança científica que se transmite ao mesmo tempo pela audição e pela vista. Entretanto, de acordo com o Dicionário da Idade Média (1997), organizado por H. R. Loyn:

O quadro da atividade musical da Idade Média depende substancialmente da natureza e extensão das provas que existem para documentá-lo. Os sistemas de notação, fornecendo indicação de altura de som e ritmo, só entraram em uso geral no século XI e, mesmo então, careciam da precisão posteriormente alcançada. Além disso, provêm basicamente dos círculos letrados da Igreja, e a maior parte da atividade musical fora desses círculos – e, na verdade, muito da que decorria no interior dos mesmos – não deixou qualquer prova direta. A música era essencialmente criada e transmitida no âmbito de uma cultura oral, mesmo quando essa cultura era refinada e, sob outros aspectos, culta. Na falta de sistemas generalizados e inequívocos de notação, devem ser usadas outras provas para avaliar esse rico e variado período da história musical. A informação pode ser coligida com base em fontes literárias e pictóricas, e as descobertas arqueológicas revestem-se de especial valor na indicação do uso de instrumentos musicais, o que está quase inteiramente ausente da música anotada até os séculos finais desse período. Também é possível que, nas músicas “populares” ou “primitivas” existentes, nas quais as mudanças são comparativamente lentas, estejam preservados elementos de prática medieval. (LOYN, 1997, p.267-8)

Quanto ao registro dessas cantigas, encontra-se a seguinte observação:

As canções dos trovadores, que nada tinham de rudimentares ou “populares”, parecem ter existido em forma oral até dois séculos antes do surgimento da forma escrita, no século XIII. As coletâneas de música “artística” são, entretanto, cada vez mais “freqüentes” a partir desse período e refletem o restabelecimento do papel do poeta-compositor cortesão, bem como o de um ambiente secular que favoreceu a perpetuação de sua obra no que eram, por vezes, manuscritos suntuosamente produzidos. (LOYN, 1997, p.268-9)

De acordo com Teófilo Braga, “A palavra escrita quando por ela se dá a expressão às emoções e concepções subjectivas, ou se apresentam actos e aspectos da natureza objectivamente, torna-se pelos recursos estilísticos a mais elevada forma de Arte, a que na série estética se chama *Literatura*”. (BRAGA, 2005, p.55)

A literatura seria “o quadro do estado moral de uma nacionalidade representando os aspectos da sua evolução secular e histórica. O valor de qualquer literatura patenteia-se nas condições do seu desenvolvimento, definindo os factores sociais que a motivam e de que ela é a expressão consciente”. (BRAGA, 2005, p.56)

Entretanto, grande parte da produção medieval foi perdida ao longo do tempo devido à falta de transcrições. Maria do Amparo Tavares Maleval esclarece a respeito dos poucos registros escritos das cantigas, o que dificultou a permanência das mesmas até nossos dias:

[...] só muito posteriormente seria feita a recolha da maior parte da produção trovadoresca, nos Cancioneiros da Vaticana e da Biblioteca Nacional de Lisboa (antigo Colocci-Brancuti) – este, o mais completo de todos, contendo, embora incompleta, uma *Arte de trovar*. Ambos são cópias italianas do início do século XVI, feitas por iniciativa de Ângelo Colocci. Da época do Trovadorismo são apenas os códices das Cantigas de Santa Maria alfonsinas, ricamente iluminados e com pautas musicais [...] e o *Cancioneiro da Ajuda*, do século XIII, contendo este apenas *cantigas de amor*, anteriores a D. Dinis, e algumas miniaturas. As notações musicais, no que concerne à música profana, somente se encontram praticamente intactas no *Pergaminho Vindel*, em seis das sete cantigas de amigo de Martim Codax. Apenas recentemente, em 1990, foram descobertas sete fragmentadas e mal conservadas *cantigas de amor* de D. Dinis com as pautas musicais, por Harvey Sharrer, na Torre do Tombo de Lisboa. (MALEVAL, 2002, p.13-14)

Objetiva-se, a seguir, o estabelecimento de uma contextualização a respeito das cantigas de amigo, para não se perder de vista sua inserção no meio social de onde provêm, bem como dos fatores históricos que as permeiam.

1.1 Cantigas de amigo: uma contextualização

Tendo suas origens na própria Península Ibérica e, cronologicamente, sendo mais antigas que as cantigas de amor, as cantigas de amigo, porém, não eram registradas pela escrita. Apenas com a entrada das cantigas provençais e o com o desenvolvimento da arte poética é que se concretizaram em textos. De acordo com Braga:

Pode-se inferir que uma das causas que actuaram na revivescência da tradição lírica ocidental foi o desafogo da vida burguesa durante a época das Cruzadas. A primeira Cruzada, publicada em 1095, fez com que a classe senhorial se ausentasse dos seus castelos para a conquista do Sepulcro; a estabilidade civil desenvolveu pacificamente as suas garantias, em um bem-estar que levava a idealizar os velhos costumes. Este esplendor poético ou eflorescência da poesia provençal dava-se no período intermediário das Cruzadas: da primeira (1095) até à última (1268) é que o lirismo occitânico se esboça literariamente. Como se espalhou por todas as cortes da Europa esta nova poesia do amor? Não foi somente pelas aventuras dos trovadores meridionais, mas pelo gosto que eles acordaram ligando-se interesse aos cantos líricos populares em uma fecunda crise social. Canções líricas que pareciam originárias da Provença apresentavam símiles em Itália, na Galiza e Portugal, em Valência, Aragão e Castela, tais como as *pastorelas*, as *baladas*, as *serranas* e *cantares de amigo*. (BRAGA, 2005, p.157)

A principal característica das cantigas de amigo é o sentimento feminino evidenciado em seus versos, apesar de serem compostas por homens. Em suas letras, é a voz da mulher que expressa o sofrimento por estar separada do amigo (amante ou namorado); a mulher vive angustiada por não saber se o amigo voltará, ou não, ou se a trocará por outra amiga. O ambiente descrito nas cantigas de amigo não é mais a corte como ocorre nas cantigas de amor, e sim a zona rural. A mulher retratada nesse tipo de composição é sempre uma camponesa. Segundo Maleval:

As *cantigas de amigo* se filiam aos cânticos femininos de extração autóctone, muito embora escritos, ainda que documentando a tradição, também pelos mesmos autores dos demais gêneros, e apresentando por vezes uma clara influência da *cantiga de amor*. Nelas, as jovens solteiras, alvas, delgadas, todas igualmente belas, exprimiam desejos amorosos, o desejo de encontrar ou reencontrar o namorado, *amigo* chamado, a saudade provocada pela sua ausência; tinham por interlocutores a mãe ou as irmãs ou o próprio amigo ou algum elemento da natureza ou da religião, etc. Exercendo um papel ativo no processo de sedução, não se limitavam, principalmente nas *paralelísticas*, a serem objeto do respeitoso culto prestado à mulher incorporada das *cantigas de amor*. Antes, dirigiam-se às fontes e ermidas, onde, nos seus adros, ou sob as *avelaneiras frolidas*, bailavam para atrair os jovens com sua beleza e desenvoltura. (MALEVAL, 2002, p.15)

Outro aspecto interessante a destacar é que, além de o eu poético lamentar a falta do namorado, as cantigas de amigo normalmente apresentam outros personagens, que servem de confidentes (seja a mãe, uma amiga, ou mesmo um elemento da natureza personificado), montando-se uma estrutura de diálogo com seus interlocutores. Em algumas composições, o próprio amigo é o destinatário do texto, como se a mulher desejasse confidenciar seu amor.

Esta modalidade apresenta a utilização do paralelismo e do refrão, ou estribilho - nome dado ao(s) verso(s) que se repete(m) no final de cada estrofe.

Ao contrário da cantiga de amor, que trata de sentimentos irrealizáveis no plano físico, a cantiga de amigo evidencia a dimensão física da relação amorosa. Muitas vezes há referências nítidas à saudade do amigo (amante/namorado) ausente.

As cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses celebram como norma a ingenuidade quanto ao amor que é representada por meio de versos. Porém, ainda que muitos estudiosos da literatura medieval costumem atribuir a estes textos uma pureza de sentimentos, questiona-se, a partir deste momento, se tal característica poderá ser confirmada.

De acordo com Celso Cunha (1987) vários estudiosos se enredaram “na enganosa inocência das cantigas de amigo”, como elucida no trecho abaixo:

Um texto poético medieval é, por princípio, ambíguo, presta-se a mais de um entendimento, como o de toda poesia digna desse nome. No entanto, preceito crítico tão elementar, repetido insistentemente pelos poetas e tratadistas do tempo, não tem informado as cândidas interpretações que, não raro, encontramos em grandes estudiosos do trovadorismo galego-português, como D. Carolina Michaëlis Vasconcelos, Aubrey Bell, José Joaquim Nunes, Costa Pimpão e outros. (CUNHA, 1987, p.12)

A condição feminina ao longo da Idade Média tem se mostrado amplamente diversificada, conforme as pesquisas nesse campo evoluem. Porém, quase tudo o que temos sobre as mulheres medievais foi realizado através dos olhos dos homens, e é através de sua visão que os principais arquétipos femininos se revelam.

Retomando a opinião de Cunha a respeito dos equívocos quanto à ingenuidade imensurável encontrada nas cantigas de amigo por estudiosos de renome, observa ele:

É claro que na poesia de um Pero Moogo, de um Vidal, judeu de Elvas, de um Estebam Coelho, por exemplo, os temas do cervo ferido que busca dessedentar-se, da enamorada que vai à fonte encontrar-se com o amigo, do convite ao banho de mar, feito pela “fremosinha” que, desnuda, aguarda o amante, esses motivos líricos, tradicionalmente eróticos, têm sido, por sua evidência, assim caracterizados pelos estudiosos. Mas – e para nos atermos a um só exemplo de ingenuidade interpretativa muito generalizada –, lembremos o caso de Martin Codax um dos maiores e mais republicados líricos medievais da Península, cuja mensagem poética tem sido examinada apenas na superfície, naquilo que nos diz o sentido literal: uma enamorada que, lamentosa, espera junto às ondas a volta do amado. Entretanto, essa poesia, analisada à base da função desempenhada pelas águas nas literaturas medievais, é, sem dúvida, das mais eróticas do trovadorismo galego-português. (CUNHA, 1987, p.12)

As cantigas de Martin Codax constituem uma raridade. Foram poucas as cantigas de caráter profano cujas notações musicais chegaram até nossos dias, praticamente intactas, como no denominado pergaminho Vindel, descoberto em 1914. A respeito deste pergaminho, esclarece Oliveira (1995):

Trátase dunha folla que contén sete cantigas de amigo do xograr galego Martin Codax. Escrito a catro columnas e só por um lado, tería probabelmente a configuración dos rolos ou rótulos mencionados unha outra vez em B. Malia a ausência de iluminacións e a pobreza ornamental das

iniciais, o feito de seis das sete cantigas estarem acompanhadas da respectiva notación musical – caso único na lírica profana peninsular ata que se descubriu o fragmento cón composicións de D. Denis – confírelle unha importância particular. O tipo de notación musical e as características paleográficas do documento suxeriron os investigadores unha datación próxima á de A, isto é, o derradeiro cuarto do séc. XIII. Os cancioneiros quinhentistas reproducen as sete composicións deste xogar galego e póla mesma orde com que aparecen neste manuscrito. (OLIVEIRA, 1995, p.16)

A origem de Martin Codax pode ser galega se considerarmos a insistência das referências a Vigo nas letras de suas cantigas. Dessa forma, de acordo com Maria do Amparo Tavares Maleval em *Poesia medieval no Brasil* (2002): “Tais alusões podem servir não só como prova de sua naturalidade plausível, como também do centro geográfico de sua composição poética”. (MALEVAL, 2002, p.139)

No referido Pergaminho Vindel encontram-se sete cantigas de amigo. A cantiga *Eno sagrado, em Vigo* difere-se das demais por apresentar a narrativa em terceira pessoa sobre o bailado de uma virgem em uma festa religiosa.

Nas demais, de acordo com as informações elaboradas por Maleval contidas no encarte do CD *Cânticos de amor e de louvor*, cujas cantigas são executadas pelo grupo *Música antiga da UFF*,

[...] vemos delinear-se a história de um namoro, através da voz de sua protagonista, que, ora se dirige às ondas do mar (*Ai ondas, que eu vim veer; Ondas do mar de Vigo*), ou a Deus (*Ai Deus, se sab'ora*), expressando o seu anseio pela falta de notícias do amigo (namorado), ora à mãe (*Mandad'ei comigo*), à irmã (*Mia irmana fremosa*) ou às amigas (*Quantas sabedes amar*), falando dos seus planos para o reencontro. Tal amor se concretiza carnalmente, segundo os indícios de alguns versos, sobretudo de refrãos, ou das sugestões imagéticas da poesia – do banho de amor nas ondas simbolizadoras da libido despertada à sagração do corpo no bailado, ao redor de um templo cristão, num claro sincretismo com ritos pré-cristãos sacralizadores da sexualidade, propiciadora da vida e, portanto, da continuidade do grupo, constantemente ameaçado por pestes, fomes e guerras. E ainda, evidenciam o hibridismo das formas artísticas embrionárias da época, onde a poesia lírica se une à narrativa e a recursos mais próprios da arte dramática, como o discurso direto, associando-se também à música, ao canto e à dança. (Música Antiga da UFF, 1996)

Voltando à interpretação ingênua das cantigas de amigo galaico-portuguesas, veementemente criticada por Celso Cunha, é o próprio estudioso que esclarece no texto *Amor e ideologia na lírica trovadoresca* (1987) que se trata de interpretações elementares “ligadas a uma questão maior”, uma vez que “Durante muito tempo a poesia trovadoresca de Galiza e Portugal foi considerada simples extensão do trovadorismo occitânico.” (CUNHA, 1987, p.12)

Esclarece o especialista que os compêndios tratavam o assunto de forma genérica, como “lirismo de inspiração provençal”, ou de “escola provençal”. E, somente mais tarde, surgiram estudos que procuravam reivindicar o caráter autóctone desta poesia:

Deixou-se, com isso, de estudar o fenômeno trovadoresco como um todo - matizado é certo aqui e ali por condições regionais específicas -, mas, no conjunto, expressão de certos anseios sociais, de ideologias que interligavam a Provença à Catalunha, e esta ao resto da Península. A Corte do Rei-Sábio era um importante centro cosmopolita, em que estiveram vários trovadores occitânicos. Nem se deve esquecer que parte substancial das cantigas portuguesas galego-portuguesas, mesmo de caráter profano, foi aí composta. (CUNHA, 1987, p.13)

A cultura literária da Idade Média inter-relaciona fenômenos literários diversos, com projeção deste período em outros posteriores até permanecerem laivos na atualidade, tanto no campo estilístico quanto no estético, assim como no âmbito histórico-social. O mundo contemporâneo ainda traz em sua realidade os mitos, costumes, gostos e experiências vividas pelo homem medieval.

A literatura medieval é provida de aventura e de encantamento, em suas cruzadas, cavalaria, catedrais, e, sobretudo, por relações feudais e senhoriais que mudaram a história européia.

Torna-se então necessária a abordagem do meio social, no universo mental e, sobretudo, na tradição literária que permeia a criação poética da Idade Média. Mas, conforme nos esclarece Spina (1997),

Uma classificação sinótica dos gêneros literários da Idade Média será sempre uma tentativa. Dificuldades de toda espécie impedem qualquer desejo de arrumação das formas literárias que sucederam à Baixa Latindade e anteciparam o Renascimento: fatores históricos, genéticos, sociológicos, políticos, econômicos interferem de tal forma na atividade literária medieval, que se torna inviável uma visão sumária e nítida da formação, da elaboração, da diversidade e da difusão da matéria literária, nesse longo e agitado lapso de dez séculos. A estrutura social, a influência permanente da Igreja, os sucessivos fluxos migratórios e invasores (germânicos, húngaros, irlandeses e árabes), de altas e complexíssimas conseqüências culturais; a organização política feudal, o fenômeno ecumênico das Cruzadas e a conseqüente contribuição das Cruzadas e das formas culturais do Oriente (asiática e bizantina); as heterodoxias religiosas e, como substrato disso tudo, a permanência dos resíduos da Idade Média atenuada e descaracterizada pela Igreja constituem o pano de fundo de um longo período em que os povos anseiam pela sua unidade política na definição das nacionalidades, e em falares românicos procuram superar o latim como instrumento de comunicação oral e escrita. Na diversidade e riqueza das formas literárias criadas e reelaboradas pela Idade Média durante esse milênio, o próprio conceito de estilo literário não pode ser estabelecido com clareza. (SPINA, 1997, p.16)

Entretanto, segundo o autor, a literatura produzida na baixa Idade Média (séculos XI a XV) apresenta características mais distintas. Entre elas está o distanciamento da produção litúrgica e a aproximação da produção literária uma vez que as intenções estéticas são mais evidentes.

Enquadrando a lírica trovadoresca na categoria de literatura de ficção, que consiste em uma produção estética bem marcada por suas características formais e temáticas, tem-se o século XI como o século das gêneses. Século este que foi marcado pelas canções de gesta, da arte românica, do drama litúrgico, da lírica trovadoresca e do renascimento da Escolástica.

O primeiro foco da poesia lírica teria sido a Andaluzia. Entretanto, segundo Spina, o verdadeiro centro de elaboração da grande poesia lírica da Idade Média foi o Sul da França, na região do Languedócio, comumente denominada Provença:

O seu aparecimento coincide com o nascimento das canções de gesta, ao Norte da França, no *século das gêneses* (XI). Literatura baseada numa concepção inteiramente nova do amor, a lírica trovadoresca constitui, com o romance cortês, os dois maiores acontecimentos literários do século XII. Irmã gêmea da novela cortesã pela importância, foi também pela capacidade de aclimação e difusão nas literaturas de quase toda a Europa. E, ainda, como o romance medieval, a poesia lírica occitânica comportou um número considerável de espécies poéticas, consoante a sua forma e o seu conteúdo. Entre as mais praticadas distinguem-se a *cansó* (amorosa), o *serventês* (político, satírico, moral), a *alba*, a *pastorela*, a *danza* e a *tensó*. (SPINA, 1997, p.27)

Segundo Teófilo Braga,

Atribuía-se à influência dos trovadores occitânicos o desenvolvimento do lirismo nas modernas literaturas, reservando ao gênio franco ou à França do Norte a criação das epopeias feudais, ou as grandes canções de gesta, que idealizaram como centro de toda a acção heróica a figura preponderante de Carlos Magno; mas considerados os factos, a França do Norte possuía também as formosas canções líricas das *pastorelas*, e a França meridional assim elaborou canções de gesta, dos heróis da luta contra as invasões sarracenas. A verdadeira crítica consiste em discriminar estas influências nos seus momentos históricos, abandonando as afirmações absolutas. (BRAGA, 2005, p.189)

Na priorização do caráter coletivo em detrimento das individualidades literárias da literatura produzida nesta época, impossibilita-se um tratamento de cada um dos compositores das cantigas de amigo neste trabalho, já que muito da produção literária é marcado pelo anonimato ou até mesmo pela dupla autoria de uma mesma composição.

De acordo com Spina (1997), o único movimento organizado da Idade Média foi o Trovadorismo, com tendências estéticas e ideais bem definidos, bem como em seus meios expressivos:

Embora a massa literária deste segundo período medieval se apresente com contornos mais precisos, subsistem dificuldades de vária espécie para quem pretenda ordenar, dentro de um critério único, as formas expressivas da época. Conquanto possamos falar, nesta época, de individualidades literárias, o caráter internacional, coletivo, institucional, é responsável pelo anonimato de grande parte da produção literária medieval. Tal fato não nos permitiria um tratamento da matéria, tomando como ponto de partida os autores dessa literatura. (SPINA, 1997, p.30)

Quanto às notações musicais, sabe-se que surgiram e se desenvolveram na Igreja Católica, mas foram utilizadas pela lírica profana:

Iniciado o segundo milênio da era cristã, produziram-se duas importantes novidades na história da notação musical. Por um lado, começaram a copiar-se os primeiros manuscritos que contêm música não litúrgica; por outro, a certos repertórios de música litúrgica foi incorporada uma dimensão espacial, ao surgir e difundir-se a polifonia. Em ambos os casos, a notação utilizada deriva diretamente daquela com a qual se copiava o cantochão litúrgico. É graças à aplicação da escritura musical a certas manifestações de música não litúrgica que chegou a nossos dias uma quantidade considerável de canções pertencentes ao repertório cortesão dos trovadores, troveiros [...] (HUSEBY, 1999, p.269)

Comprova-se o uso relativamente limitado da notação musical durante seus primeiros séculos de existência, quando se estuda o repertório dos trovadores e troveiros franceses dos séculos XI ao XIII. As canções desses repertórios que nos chegaram com suas melodias são comparativamente poucas em relação aos textos conservados, embora todos eles fossem cantados. Tinham, em muitos casos, mais de um século de existência oral quando foram finalmente copiadas para satisfazer o interesse de nobres colecionadores; esse acaso foi o que as conservou para a posteridade. Recordemos, também, que somente se fixava por escrito a própria essência de uma canção cortês, sua melodia e seu texto, visto que os demais ingredientes da versão final, acompanhamento musical, se houvesse, escolha de instrumentos, ornamentação vocal, e, ainda, muitas vezes o próprio ritmo da melodia, constituíam elementos variáveis das interpretações dos profissionais. Eles atuavam num mundo musical que normalmente não recorria à leitura, e no qual a improvisação criativa tinha importância primordial.

Registremos aqui que, durante vários séculos a partir de suas primeiras aplicações, a notação musical teve por finalidade principal conservar determinados repertórios musicais de modo que não estivessem à mercê exclusivamente da memória de um grupo de indivíduos. Os manuscritos musicais eram, então, verdadeiros repositórios, exemplares de arquivo de grandes dimensões e de uso prático relativamente restrito. A transmissão da música continuava sendo essencialmente oral, mas naqueles lugares em que existiam versões escritas, aqueles profissionais que sabiam ler a notação podiam refrescar sua memória consultando os exemplares de arquivo. (HUSEBY, 1999, p.269-270)

Destaca-se, enfim, o que mais interessa ao presente estudo: a escola trovadoresca portuguesa é marcada, sobretudo nas cantigas de amigo, pelo popular presente na voz feminina representante do eu lírico que se manifesta, também, na tradução do amor, referindo-se às ausências e ao retorno dos amigos, à integração com a natureza personificada e confidente das moças, à mãe e às amigas, igualmente confidentes e conselheiras e, sobretudo, a uma delicadeza de sentimentos que o tempo foi incapaz de apagar.

No sub-capítulo a seguir, far-se-á uma abordagem a respeito de História e Memória, elementos fundamentais para que se estabeleça a relação das cantigas de amigo inseridas em seu contexto e ideologias originais.

1.2 História e Memória

História e Memória se inter-relacionam. Em um diálogo entre passado e presente é possível abordar a trajetória do homem individual e coletivamente. Agente transformador da História no sentido de fabricar desde instrumentos de trabalho, de habitações, de culturas e de sociedades, o homem é agente da História ao mesmo tempo em que é transformado por ela.

Jacques Le Goff, em *História e memória* (2000), diz que nas línguas latinas a História exprime dois ou talvez três sentidos distintos. A saber:

Significa: 1) a pesquisa das “ações realizadas pelos homens” (Heródoto), que se esforçou por se constituir em ciência, a ciência histórica; 2) o objeto da pesquisa, aquilo que os homens realizaram. Como diz Paul Veyne, “a história tanto é uma sucessão de acontecimentos como o relato dessa sucessão” [1968]. Mas a história pode ter ainda um terceiro sentido, o de *narração*. Uma história é uma narração, verdadeira ou falsa, com base na “realidade histórica” ou puramente imaginária – e esta pode ser uma narrativa “histórica” ou uma fábula. (LE GOFF, 2000, p. 20)

De acordo com Le Goff

Foi também em função de posições e ideias contemporâneas que nasceu em Itália, após a Primeira Guerra Mundial, uma polémica sobre a Idade Média. [...] Ainda recentemente, o medievalista Ovídio Capitano evocou a distância e a proximidades da Idade Média, numa recolha de ensaios com um título significativo – *Medioevo passato prossimo*: “A actualidade da Idade Média é esta: saber que nada pode fazer, excepto procurar Deus lá onde ele não se encontra. A Idade Média é “actual”, porque é passado: mas passado enquanto elemento que se ligou à *nossa história* de maneira definitiva, para sempre, e que nos obriga a tê-la em conta, porque contém um grande conjunto de respostas que o homem já deu e das quais não pode esquecer-se, mesmo que tenha verificado a sua inadequação. A única solução seria abolir a história.” (LE GOFF, 2000, p.28-9)

Dessa forma, a historiografia surge como seqüência de novas leituras do passado, plena de perdas e ressurreições, falhas de memória e de revisões. Estas actualizações também podem afectar o vocabulário do historiador, introduzindo-lhe anacronismos conceptuais e verbais, que falseiam gravemente a qualidade do seu trabalho. (LE GOFF, 2000, p.28-29)

Prossegue Le Goff, distinguindo a História em dois planos:

[...] a da memória colectiva e a dos historiadores. A primeira é essencialmente mítica, deformada, anacrônica: essa constitui o vivido desta relação nunca acabada entre o presente e o passado. É desejável que a informação histórica, fornecida pelos historiadores de ofício, divulgada pela escola (ou pelo menos deveria sê-lo) e pelos meios de comunicação, corrija esta história tradicional falseada. A história deve esclarecer a memória e ajudá-la a rectificar os seus erros. Mas será o historiador imune à doença, senão do passado, pelo menos do presente e, talvez, à imagem inconsciente de um futuro sonhado? (LE GOFF, 2000, p.30)

A transição da Antigüidade para o mundo moderno efetuou-se em um período de dez séculos, denominando-se por isso Idade Média. Neste período surgiu o Trovadorismo medieval galaico-português com a produção dos fidalgos trovadores. Em Portugal, segundo Braga,

Predomina o lirismo trovadoresco em todas as cortes europeias, e essa corrente propaga-se a Portugal, primeiramente, acordando os latentes germes populares, depois pelas relações da corte portuguesa com a de Leão, à qual convergiam os trovadores italianos, como Sordello e Bonifácio

Calvo, referidos e imitados nos nossos cancioneiros; e, por fim, pela emigração de alguns fidalgos portugueses, que acompanharam D. Afonso III, quando conde de Bolonha, durante a sua permanência na corte de S. Luís, que era então o meio activo da imitação da poesia provençal modificada pelo norte da França.

Uma fase nova de desenvolvimento lírico começa com D. Dinis, que imita directamente a poética provençal, elaborando ao mesmo tempo as formas tradicionais populares dos *cantares de amigo*, das *serranas* e *dizeres galizianos*. (BRAGA, 2005, p.143)

Georges Duby, em *Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos* (1999), justifica o interesse humano pela História e no estabelecimento de paralelos, como se busca neste trabalho – entre as cantigas de amigo galego-portuguesas datadas da Idade Média e as entoadas pelas lavadeiras que vivem no Vale do Jequitinhonha no terceiro milênio –, devido à busca pela nossa ancestralidade. Segundo o renomado pesquisador, os homens e as mulheres que viviam há mil anos

[...] falavam mais ou menos a mesma linguagem que nós e suas concepções de mundo não estavam tão distanciadas das nossas. Há, portanto, analogias entre as duas épocas, mas existem, também, diferenças, e são elas que muito nos ensinam. Não são as semelhanças que vão nos impressionar, são as variações que nos levam a fazer-nos perguntas.

Por que e em que mudamos? E em que o passado pode dar-nos confiança? (DUBY, 1999, p.13)

Entretanto, apesar de tanta especulação e esforço por parte dos medievalistas quanto à preservação e ao estudo de documentos desta época, os registros que chegaram aos nossos dias, e dizem respeito à Idade Média, podem não ser suficientes. De acordo com Duby (1999),

Este período de nossa história está distante e as informações são raras. É preciso, portanto, considerar a Idade Média no seu todo. Constatamos que essa sociedade foi movida, entre o ano mil e o século XIII, por um progresso material fantástico, comparável ao desencadeado no século XVIII e que prossegue até hoje. A produção agrícola multiplicou-se por cinco ou seis vezes e a população triplicou em dois séculos, nas regiões que constituem a França atual. O mundo mudava muito rapidamente. A circulação dos homens e das coisas acelerava-se. Depois, na metade do século XIV, entrou-se numa fase de quase estagnação que durou até a metade do século XVIII.

[...] Percebemos, também, bastante claramente, a evolução das mentalidades. Nesse período de grande crescimento, como ocorre atualmente, os filhos não pensavam da mesma forma que os pais, mesmo que essa sociedade muito hierarquizada cultivasse, de maneira fundamental, o respeito aos anciãos. [...] Todavia, não podemos responder a todas as questões que nos colocamos sobre a Idade Média. Para comparar o homem medieval e o homem atual [...] é necessário abrir-se um pouco o campo, a fim de recolherem-se indicações e fatos suficientes.

É preciso, também, tentarmos esquecer o que pensamos e colocarmo-nos na pele dos homens de oito ou dez séculos atrás, para penetrar na civilização da Idade Média, tão diferente da nossa. (DUBY, 1999, p.14-15)

A necessidade de se registrar os fatos marcantes ocorridos foi a responsável pelo conhecimento preservado até nossos dias de uma amostra do que se passou na Europa a partir do século XI. Para Georges Duby (1999)

O que diferencia mais claramente a civilização européia das outras é que ela é essencialmente historicizante, ela se concebe como estando em processo. O homem do Ocidente tem o sentimento de que progride em direção ao futuro e, assim, ele é muito naturalmente levado a considerar o passado. O cristianismo, que impregnou fundamentalmente a sociedade medieval, é uma religião da história. Proclama que o mundo foi criado num dado momento e que, num outro, Deus fez-se homem para salvar a humanidade. A partir disso, a história continua e é Deus quem a dirige. Para conhecer as intenções divinas é necessário, portanto, estudar o desenrolar dos acontecimentos. É

isso o que pensavam os homens cultos, os intelectuais daquela época, ou seja, os membros da Igreja. Todo o saber estava em suas mãos. Um monopólio exorbitante. (DUBY, 1999, p.16)

Anotando com exatidão o que ocorria no cotidiano, esses registros feitos pelos servidores de Deus, ou seja, aqueles que sabiam ler e escrever, equivalem, hoje, aos anais. Neles havia a retomada de uma série de acontecimentos que foram, então, ordenados cronologicamente.

Como eram os religiosos os que escreviam e anotavam os fatos históricos, a maneira como concebiam o mundo estava presente nos registros realizados. Assim, a religião católica era a fonte de embasamento e a justificativa de todos os acontecimentos que permeavam o medievo.

Ainda recorrendo a Duby, observa-se que cabia aos religiosos a explicação dos desígnios divinos em qualquer acontecimento que fugia às expectativas da mentalidade da época: “Estavam convencidos de que não há barreiras estanques entre o mundo real e o sobrenatural, que existem sempre passagens entre ambos e que Deus se revela não só naquilo que Ele criou, na natureza, mas também na maneira pela qual orientou o destino da humanidade. Encontravam-se, portanto, no exame dos fatos do passado, espécies de admoestações divinas”. (DUBY, 1999, p.17)

Em suma, acreditava-se que Deus enviava mensagens por meio de desastres da natureza e da “desorganização” do mundo e os sábios eram aqueles destinados à interpretação desses sinais e à explicação de seus significados.

Traçando-se um paralelo da Idade Média lusitana com o Brasil, percebe-se que laivos de feudalismo, ainda presentes na mentalidade dos colonizadores portugueses, foram transplantados para a colônia. De acordo com Luis Weckmann, em *La herencia medieval nel Brasil* (1993), a colonização brasileira não surge em plena Idade Moderna, uma vez que o feudalismo influenciou a cultura brasileira em todos os níveis, como nos atesta Eulália Maria Lahmeyer Lobo, em prefácio da obra anteriormente referenciada:

La mayor parte de la bibliografía sobre el tema, que data de los años veinte, treinta y cuarenta del presente siglo, examina fundamentalmente las características políticas y jurídicas del feudalismo, en tanto que investigaciones más recientes parten de un punto de vista económico, frecuentemente relacionado con las doctrinas marxistas niegan la existencia de un capitalismo comercial argumentando que solo se puede definir al capitalismo con base en su forma de producción y no por la circulación de mercancías. Otros autores consideran la primera fase del periodo colonial brasileño como básicamente de transición a la luz del modo de producción que caracterizo a esa época, que fue el de la mano de obra de los esclavos. (WECKMANN, 1993, p.11)

[...] Una gran parte de la investigación literaria y folclórica sobre el tema ha identificado los orígenes de los rasgos medievales del Brasil e incluso ha trazado sus raíces, pero no se ha adentrado en los problemas más amplios, suscitados por el debate teórico en torno del modo de producción, aunque tal debate ha influido en la vida política brasileña desde 1930 y los años siguientes. El Partido Comunista incorporó a su programa una crítica severa a las tendencias feudales em el Brasil, especialmente em lo que toca al régimen de propiedad de la tierra. (WECKMANN, 1993, p.11)

Luis Weckmann, na retomada dessa análise, apresenta outros pontos de vista e não se limita a mencionar os vestígios medievais do Brasil apenas no que tange ao jurídico e à economia, mas também procura analisar os problemas conexos como os de ciência medieval, as experiências místicas e religiosas e a cultura popular, situando esses campos no da História das idéias.

A Idade Média portuguesa, adaptada às terras da colônia e em contato com outras etnias, sobretudo a dos indígenas e a dos escravos oriundos da África, exerceu influência sobre o Brasil, cujo descobrimento coincidiu com a crise do mundo gótico. Porém, a mudança de valores da transição do período medieval para o mundo moderno ocorreu gradativamente.

Weckmann enumera a diversidade de campos dos saberes e da cultura humana que o medievo tardio influenciou em terras brasileiras:

Entre los frutos tardios que el espíritu medieval produjo em plena Edad Moderna de este lado del Atlántico, em lo que hoy es el Brasil [...] podemos aqui mencionar los cabildes municipales (câmaras); la intensa devoción a la Virgen Maria; las bases medievales de la estructura de la sociedad (tenencias feudal y señorial de la tierra, la existencia de una nobleza, la Orden de Cristo, mayorazgos o *morgados*, Y la encomienda, de origen español); autos sacramentales y música, danzas e juegos de destreza o de salón; el arte de la navegación; los regímenes administrativos e comercial; um crecido número de tecnologías y de procedimiento de producción; el artesanado; el escolasticismo en la enseñanza y en los debates teológico-políticos; y múltiples manifestaciones de la religión cristiana, tanto en la doctrina y en la liturgia como en las numerosas formas populares de la devoción. (WECKMANN, 1993, p.18)

Na necessidade de se conhecer o Novo Mundo e de estabelecer diferenças que havia entre o continente europeu e a América do Sul, surgiu uma espécie de geografia visionária, na qual a realidade se confundia com a imaginação. Assim, tanto exploradores portugueses quanto espanhóis se lançaram à procura de seres fantásticos como sereias, unicórnios e amazonas e na busca do tão sonhado Eldorado, feito de montanhas de prata e de esmeraldas, assinalados nos mapas-múndi medievais e nas enciclopédias que datam do mesmo período.

O Novo Mundo também representou um terreno fértil para o renascimento de antigas instituições medievais como, no caso do Brasil, das capitânias hereditárias cujo sistema reforçou os privilégios feudais e senhoriais típicos da Idade Média.

O interesse da metrópole pela colônia lusitana foi, desde seus primórdios, diferente daquele que se executava nas Índias e na África. O comércio de especiarias, de ouro e de escravos realizado nesses continentes contrastava com os escassos recursos que o Brasil demonstrava possuir, como o pau-brasil e a escravidão dos índios. Apenas mais tarde teve início

a indústria açucareira e, ainda mais posteriormente, a exploração de minas de ouro e de diamantes.

Percebe-se, tomando como parâmetro o atraso em que ocorreu a ocupação e a colonização das terras brasileiras, a falta de importância significativa que a Coroa portuguesa atribuía à descoberta de Pedro Álvares Cabral. A metrópole, na intenção de defender a nova terra de aventureiros franceses que se estabeleciam, sobretudo, nas costas brasileiras, à procura de riquezas, apenas se preocupou em defender território conquistado anos após sua descoberta ocorrida em 1500.

A construção de torres de vigia no Brasil data de 1570. Gabriel Soares de Sousa foi quem iniciou a colonização do Vale do São Francisco em 1591 e construiu pelo menos três torres para impedir o roubo de ouro e de diamante, bem como o ataque de tribos de índios.

Para Weckmann,

La apropiación de metales preciosos, de otros tesoros, y aun de personas, llamada con eufemismo rescate (resgate) fue iniciada por los portugueses en las costas africanas a finales de la Edad Media, como una primera etapa del colonialismo mercantilista que empezaba entonces a practicar, política que los españoles imitaron sin tardanza en las Indias, y que Lisboa extendió al Brasil después del año 1500. En vista de que en esa primera época la plata y el oro escaseaban en este último país, su colonización en una primera etapa fue costeada mediante el establecimiento de estancos o monopolios reales de los productos naturales que fueron encontrados, en primer término el palo de tinte o palo brasil, que alcanzaba precios muy altos en los mercados europeos, y secundariamente, tabaco, sal y otras riquezas. Entre éstas no figuraron, lo que causó decepción a la Corona portuguesa, las especias (que hacían tan lucrativo el comercio con la India) ni ninguna otra *droga de proveito*, con casi la única excepción del ají o chile, que en algún tiempo fue conocido como “pimienta de las Indias”. (WECKMANN, 1993, p.250)

Com base nessas evidências, pode-se pensar na hipótese de que alguns desses aventureiros, em busca de ouro, estabeleceram-se na região do Vale do Jequitinhonha, às margens do São Francisco e, posteriormente às de seus afluentes, onde se situa a cidade de Almenara. Disseminaram, assim, sua cultura por meio de cantigas, de instrumentos musicais europeus, dentre outras manifestações como esclarece Weckmann:

Aunque creo que la música no podría ser computadorizada, Cascudo calcula en 1.3.5 las proporciones entre los elementos indios, africanos y europeos en la música popular brasileña; por elementos europeos quiere decir ibéricos, entre los cuales el portugués es el más significativo. Esos elementos, de creación medieval, empezaron a llegar al Brasil durante los primeros años del siglo XVI. Renato Almeida defiende la tesis de que en el campo de la música los portugueses crearon no sólo la tonalidad armoniosa que caracteriza a la música brasileña sino, también, la métrica de sus estrofas, y quizá aun su síncopa (la que fue más y más desarrollada bajo la influencia de ritmos africanos), además de todos los instrumentos musicales. Entre estos últimos, por lo menos que a la música popular se refiere, los primeros en llegar al Brasil fueron la viola, el rabel, la guitarra, la flauta, el oficleido, y dos clases de tamboriles, el pandero (pandeiro) y la adufa (adufe). Según el mismo autor, las canciones (cantigas) populares brasileñas, excluyendo al *lundus* que es de extracción africana, se dividen en siete grupos, que reduciremos a seis mediante la exclusión de letanías y deo gracias (*benedicties*), ya discutidas en relación con la música religiosa. (WECKMANN, 1993, p.225-6)

Weckmann resgata as origens da música produzida no Brasil durante os primórdios do período colonial, confirmando a hipótese traçada no início deste trabalho: a de que as cantigas entoadas pelas lavadeiras do Vale do Jequitinhonha, resguardadas durante séculos, conservadas na memória cultural perpetuando-se de geração em geração, são, na verdade, influências dos colonizadores e aventureiros. Estes, trazendo laivos do medievo que ainda não se extenuara na Europa, contribuíram com seus instrumentos musicais trazidos com eles nas embarcações, com suas modinhas, toadas, cantigas de roda, cantigas de louvor e, dentre outras manifestações, o sentimento feminino lamentando a falta do amado. Essas influências se transubstanciaram e hoje se constituem no patrimônio imaterial da cultura brasileira.

El primer grupo de canciones brasileñas, de caracter sentimental, son las *modinhas* que, aun si llegaron tarde al Brasil, vienen directamente de los trovadores de la Edad Media, tanto desde el punto de vista de la melodía como del arte poética, con tal vez una influencia adicional de las serranillas (serranilhas), de origen gallego o norteportugués (Tras-os-Montes). Las serranillas (cuyo nombre viene de las jóvenes montañesas, las serranas), en efecto, ya influían en el siglo XIII las canciones que se componían en la corte del rey Dionisio de Portugal, que fue él mismo un trovador de valía, y autor de varios *cantares de amigo*.

Las *tiranas*, el segundo grupo, son canciones para solistas, que pueden ser acentuadas por un zapateado. Se originaron en las Azores, y en el Brasil se cantan y bailan en festividades rurales, y también – para animarse en el trabajo – por lavanderas y piragüeros. (WECKMANN,1993, p.226)

Dessa forma, percebe-se o legado medieval deixado pelos colonizadores portugueses em terras brasileiras. A região de Almenara, devido à exploração do ouro e do diamante, era muito visada por aventureiros que buscavam o Eldorado e, devido à intensa exploração dos portugueses em seu território, acabou recebendo o legado musical que se manteria em sua essência, chegando até nossos dias com as cantigas resguardadas pelas lavadeiras.

Finalizando esse capítulo, vale ressaltar que a língua portuguesa, como é utilizada hoje no Brasil, independente da região e da condição social dos seus usuários, apresenta em seu vocabulário inúmeras formas arcaizantes, assim como na prosódia e na dicção empregadas pelos brasileiros.

Segundo Luis Weckmann,

[...] se trata de uma lengua viva (a la que llamaremos luso-brasileño) que arranca directamente del portugués medieval, lengua que hoy día está más cercana al viejo gallego y al castellano del siglo XV que la forma del portugués hablado en Lisboa, que es bastante culterana, y la cual, por razones políticas que datan de la separación de España, ha sido un tanto artificialmente alejada, en su prosodia como, especialmente, en su dicción, del tronco común lingüístico del occidente de la Península Ibérica.

Assim, pode-se pensar na riqueza das cantigas preservadas pelas Lavadeiras de Almenara. Transmitidas ao longo das gerações e preservadas em seus arcaísmos e em sua singeleza, constituem-se em um verdadeiro patrimônio imaterial da nossa nação.

1.3 A religião (culto à Virgem): romarias e peregrinações

A lírica trovadoresca, mais especificamente a cantiga de amor, é ligada à exaltação do amor infeliz, uma vez em que é pautada pela relação do homem que solicita o amor e da dama que o nega.

A esse tema se ligam os acidentes que a vida erótico-sentimental acarreta: a separação saudosa, o regresso e o encontro (comuns nos *cantares d'amigo* galego-portugueses); a separação dos amantes com o despontar da aurora (nas *albas*); o convite amoroso às mulheres do campo feito pelos cavaleiros (nas *pastorelas*), em que é evidente a oposição de duas classes sociais e de dois tipos antagônicos de educação: a nobreza (com a sua *cortesias*) e a pastora (com a sua *rusticidade*). [...] Nas cantigas de cruzada ou de romaria, a peregrinação é apenas motivo: a separação dos amantes é que sobe para primeiro plano. (SPINA, 1997, p.50)

Sobre este aspecto nos esclarece Maleval:

A escola trovadoresca ibérica foi certamente favorecida pelas peregrinações a Santiago de Compostela, que tiveram o seu apogeu no século XII, proporcionando interações culturais várias. Delas participaram muitos dos poderosos da época, inclusive Guilherme IX da Aquitânia, primeiro trovador em langue d'oc. Do final deste século XII datariam os primeiros poemas escritos em galaico-português que se conhece, terminando a sua documentação por volta de 1350, com a morte do conde de Barcelos D. Pedro, filho bastardo de D. Dinis. (MALEVAL, 2002, p.13)

Durante toda a Idade Média, a forma preferida de expressão literária foi a poesia em detrimento da prosa. O culto do amor teve origem nas canções dos trovadores provençais do final do século XI e as de origem galaico-portuguesas, cantigas de amigo, costumam refletir o aspecto mais popular da multifacetada produção da poesia lírica medieval. Conforme Spina (1997), concomitantemente ao amor, há na literatura produzida no período medieval outros assuntos, como se pode constatar na citação abaixo:

Outros temas tiveram ainda grande voga na literatura medieval, sobretudo na esfera da poesia lírica: o da *Virgem Santíssima*, o da *Morte* e o da *Fortuna*. O primeiro, visível no seu culto durante toda a Idade Média, é o pólo oposto ao tema da Morte. A Virgem encarna o princípio do Bem, como a Morte o fim; simboliza a fonte da vida, a esperança, a piedade, ao passo que a outra representa o reino do Nada, da negação e da inexorabilidade. O tema da Virgem pertence à literatura litúrgica, cujo culto data de fins do século IV, mas, como tema literário, já aparece em vários poemas líricos latinos do século seguinte, e na literatura profana faz um ingresso tardio, na altura do século XII, com as canções de gesta. [...] Até fins do século XII, o culto marial não atinge a poesia lírica dos trovadores; mas, a partir da cruzada contra os cátaros (1209), o culto literário da Virgem adquire o domínio temático da produção trovadoresca, graças à militância da ordem dominicana. (SPINA, 1997, p.57)

As cantigas de louvor e milagres da Virgem foram reunidas, dentre outras coletâneas, em Cancioneiro atribuído ao Rei Afonso X, de Leão e Castela. Como nos informa Maleval (2002),

As Cantigas de Santa Maria foram documentadas em quatro pergaminhos de finais do século XIII, desiguais quanto ao número de composições. São 420 cantigas (ou 427, se considerarmos também as cantigas de festas não exclusivamente marianas), compostas por narrativas de milagres e louvores à Virgem [...]. A coletânea é antecedida por cantiga biográfica de Alfonso X, apresentado como o cantor devoto de Maria, e cantiga-prólogo em que este se assume como seu “trovador”, atividade à qual é imprescindível “entendimento” e gosto. Tornado cantor exclusivamente da Virgem, por ela abandonando o “trobar” por qualquer outra dona, mostra-se confiante na sua mercê, no galardão que ela “dá aos que ama”. Na “Pitiçon”, cantiga que só não aparece na edição mais suntuosa, embora incompleta, a modo de epílogo é retomado o objetivo do(s) compositor(es): a recompensa celestial.

Os “loores” apresentam uma rica variedade de fórmulas métricas [...] Via de regra, a narração dos milagres, feita de forma breve e respeitosa, é ¹conservadora em relação às fontes, especialmente as latinas, muito embora por vezes rivalizem com os “miragres” de Santiago, por exemplo. (MALEVAL, 2002, p.18-9)

Para que se entenda melhor esta temática, torna-se importante, neste momento, o esclarecimento a respeito do amor cortês, que, reverenciado pelos trovadores medievais, apresenta linguagem e imagens do ambiente feudal palaciano e seus protagonistas assumem diferentes papéis. O cavaleiro, assim como procede em relação a seu senhor, jurava à dama leal e permanente serviço, ao mesmo tempo em que ressaltava seus préstimos como a coragem e o valoroso e nobre amor. Em troca, solicitava à dama piedade (mercê) e recompensa.

Embora se tenha a idéia primeira de que a dama ocupava o espaço como figura dominante neste cenário amoroso, ela era obrigada pelas convenções a condescender às solicitações do cavaleiro, com algum favor ou, simplesmente, um aceno de esperança.

Assim como o senhor feudal era obrigado a recompensar seus fiéis seguidores, se a dama não manifestasse sinal algum ao cavaleiro era considerada cruel e sem coração. Quase sempre a *mia senhor* era inatingível, devido a sua alta posição ou distância física ou, ainda, por medo da censura social.

¹ A autoria das cantigas vem gerando especulações que ora tendem para o reconhecimento de Alfonso X apenas como autor das cantigas autobiográficas, ora para a aceitação do seu papel fundamental, senão na composição integral das cantigas, na seleção do tema, no modo de o tratar e na revisão do texto. De qualquer forma, foi o Rei Sábio responsável pela maior coletânea medieval de poesias dedicadas à Virgem, mesmo que nela tivessem colaborado numerosos poetas que lhe freqüentavam a corte, como talvez Airas Nunez, que aparece mencionado em uma nota marginal do códice. Alfonso X, inclusive, aparece não apenas como sujeito em textos líricos, mas como personagem em poemas narrativos, relacionando alguns milagres à sua pessoa, a familiares e cortesãos. Por fim, visando à sua salvação, destina a recolha exortativa do culto mariano à igreja em que será sepultado, através de testamento (1284). Através de suas notações musicais e das suas miniaturas, o Cancioneiro Mariano é um dos documentos mais completos do contexto sócio-cultural da época áurea do trovadorismo ibérico, expresso em galego-português. (MALEVAL, 2002, p.18-19)

Porém, ao mesmo tempo em que esses fatores significavam impedimento para o ato amoroso; paradoxalmente, era a distância da amada que valorizava o paciente sofrimento do amante. Quando piedosa com um pretendente, era ainda mais valorizada, ao passo que, se submetesse precipitadamente, seria condenada.

A poesia de amor cortês apresenta tensão dramática e riqueza emocional, caso se pense na luta íntima travada pelo amante que duelava contra seu desejo de satisfação imediata, pois tinha consciência de que havia valor moral na batalha pelo inatingível. Assim, o trovador oscilava entre as ambições pessoais e as restrições sociais externas, entre o estado auto-imposto de submissão e a necessidade irresistível de expressar dor e ressentimento. Vale ressaltar que

O verdadeiro amor, também chamado de *Fin'amors*, contrastava com os *Fals'amors* da maioria, caracterizado pela inconstância, a insinceridade e o ciúme mesquinho, o que os excluía da elite amorosa. O *Fin'amors* foi cada vez mais "cristianizado" em fins do século XII, quando a imagem do amante ansioso foi assimilada a um código de busca religiosa de Deus, em que as virtudes cristãs foram adquiridas através do serviço a Maria. (LOYN, 1997, p.21)

A religião, como se mencionou anteriormente, foi o esteio da humanidade no período da Idade Média. Ela norteava os valores e as formas de agir da sociedade ditando idéias, crenças e modelos de comportamento. De acordo com Georges Duby (1999),

Ninguém duvidava, naquela época, que houvesse um outro mundo, além das coisas visíveis. Impunha-se, então, uma evidência: os mortos continuam a viver nesse outro mundo. Postas à parte as comunidades judaicas, todo o mundo estava convencido de que Deus havia se encarnado. Todas as culturas – emprego o plural porque junto à cultura dos membros da Igreja existiam, também, uma cultura guerreira e uma cultura camponesa – são dominadas pelas mesmas angústias em relação ao mundo. Elas partilham um sentimento geral de impotência para dominar as forças da natureza. A cólera divina pesa sobre o mundo e pode manifestar-se por este ou aquele flagelo. O que conta essencialmente é garantir a graça do céu. Isso explica o poder extraordinário da Igreja, dos servidores de Deus na terra, pois o Estado, tal como o concebemos hoje, não existia. O direito de comandar, fazer justiça, proteger, explorar o povo dispersava-se entre os vários pequenos núcleos locais. Os chefes, esses homens que empunhavam a espada, a espada da justiça, sentiam-se os representantes de Deus, encarregados da manutenção da ordem que Deus quer fazer respeitar na terra. (DUBY, 1999, p.15)

Segundo Jeffrey Richards (1993), o século XII se caracteriza por transformações significativas que influenciaram diretamente o comportamento do homem medieval. Caracterizado pela auto-expressão na religião e na sexualidade, homens e mulheres buscaram, implícita ou explicitamente, maior acesso a Deus e maior controle de seus corpos. No século XIII, a Igreja, as municipalidades e as monarquias nacionais emergentes se mobilizaram para restringir a liberdade que havia prevalecido no século XII: “A Igreja se preocupava particularmente com a regulamentação da sexualidade (a campanha contra homossexuais, a segregação das prostitutas, a sacralização do casamento) e a regulamentação da espiritualidade (a reafirmação do monopólio clerical sobre o acesso a Deus)”. (RICHARDS, 1993, p.13)

Para o autor supracitado, as Cantigas de Santa Maria, divididas em canções de louvor e narrativas de milagres, conforme já se verificou anteriormente, tem-se a substituição do culto à mulher, caracterizado nas cantigas de amor, pelo da Virgem. Ou seja, a substituição do amor profano pelo amor sacro, espiritual. Quadros vividos por Nossa Senhora, como o nascimento de Jesus, são freqüentes nessa modalidade de composição. Religiosidade, amor espiritual e o feminino são reverenciados. A Virgem Maria se torna o centro da devoção, resgatando-se, assim, cultos a divindades femininas tão freqüentes nas sociedades matriarcais pré-cristãs.

Quanto ao Brasil, sabe-se que os primeiros europeus que chegaram à América contemplaram o novo mundo por meio de perspectivas de visão medievais. Na vida religiosa na metade do século XVI, o caráter ortodoxo teria sido cópia fiel do que a ordem medieval estabelecia.

A devoção à Virgem Maria em terras brasileiras ocorre até mesmo nas denominações das capelas construídas pelos colonizadores em suas campanhas de povoamento das localidades fundadas: Copacabana, Conceição, Rosário e Auxiliadora, dentre outras. O culto à Virgem Maria encontrou terreno fértil no imaginário da população, conforme esclarece Weckmann: “[...] las fuentes primarias (y no únicamente la hagiografía) registran lo que a portugueses y a índios contemporâneos les parecieron apariciones de santos, la Virgen Maria incluida, en el contexto de una intensa experiencia mística que caracteriza aquellos primeros tiempos [...]”. (WECKMANN, 1993, p.165)

No CD *Aqua* (2004), de Carlos Farias e o coral das Lavadeiras, encontram-se dois exemplos de cantigas cuja referência é à Virgem Maria. São as canções *Senhora Santana*, um bendito de origem medieval, de acordo com o encarte do CD/livro, e a introdução da canção *Mestra Diôla*, cuja abertura é um trecho do Bendito de Nossa Senhora da Conceição adaptado por Carlos Farias.

De acordo com o encarte acima referenciado, “Santana era a mãe de Maria e avó de Jesus. Segundo Frei Chico Van der Poel, o culto à Senhora Santana teve início na Idade Média. No sincretismo religioso brasileiro ela equivale a Nanã Burukê, considerada a avó dos orixás, na cultura yorubá. Existem muitas variações melódicas e longos versos sobre o mesmo tema”.

A seguir, têm-se as transcrições do trecho do Bendito de Nossa Senhora da Conceição e a canção *Senhora Santana*:

Encontrei Nossa Senhora
Com seu raminho na mão

Eu pedia ela um *gainho*
Ela me disse que não

SENHORA SANTANA - Bendito, de origem medieval
Informante: Valdênia Lavadeira

Senhora Santana ao redor do mundo
Aonde ela passava deixava uma fonte

Quando os anjos passam bebem água dela
Ó que água tão doce, ó Senhora tão bela!

Encontrei Maria na beira do *ri*
Lavando os *paninho* do seu bento *fi*

Maria lavava, José estendia
O menino chorava do *fri* que sentia

Calai meu menino, calai meu amor
Que a faca que corta não dá *tai* sem dor

No Brasil, folclore e religião costumeiramente são interligados. Existiu e ainda temos registros em nosso país de um catolicismo tradicional, rural, impregnado de conteúdos e de expressões populares.

Desde o início da colonização portuguesa, estabeleceu-se no território brasileiro a idéia de unidade religiosa, condicionando e favorecendo a influência dominante do catolicismo cujos valores penetraram todos os setores da vida social.

Festas cíclicas, homenagens aos santos padroeiros nas principais praças das cidades, rezas e rezadoras, novenas, romarias, procissões e formas variadas de devoções são algumas das inúmeras práticas religiosas que podem ser citadas. Algumas expressões religiosas, inclusive, identificam nosso calendário folclórico com a própria religião. O religioso-popular e o sincretismo religioso estão presentes em eventos realizados durante todo o ano em diversas regiões do país.

Conforme já mencionado, o culto à Virgem Maria foi trazido praticamente com as caravelas desde o descobrimento de nossas terras. É curioso observar que, embora a Bíblia ofereça poucas passagens em que a Virgem Maria seja citada, ou seja, poucas informações sobre Ela, há um culto intenso de romeiros e devotos que a veneram, além de peregrinações e romarias a santuários religiosos dedicados a Nossa Senhora.

Para Weckmann: “[...] entre las diversas formas de devoción católica, el culto mariano há sido, desde el siglo XVI, de lejos la forma más ocurrida, y al mismo tiempo la fuente de inspiración más importante para el incremento de la fe cristiana y de las prácticas piadosas em todos los niveles econômicos de la sociedad brasileña”. (WECKMANN, 1993, p.172)

Muitos milagres foram atribuídos à Virgem, bem como inúmeras aparições igualmente milagrosas: “Los fieles, quienes en vida tenían visiones del Cielo o del Infierno, se reunían para pedir la ayuda de Nuestra Señora o de los santos, y para externas su devoción, em numerosas cofradías y hermandades, de las que había incluso tanto para estudiantes, como para indios, y para los esclavos” (WECKMANN, 1993, p.165)

No trecho do bendito de Nossa Senhora da Conceição, temos uma imagem da Virgem bem próxima aos apelos da humanidade. Pede-se a Ela um galinho do raminho que ela trazia na mão e a Virgem responde que não. Trata-se de uma ladainha entoada nas procissões.

A data comemorativa de Nossa Senhora da Conceição é 08 de dezembro. De acordo com o dogma católico, concedido unicamente a Nossa Senhora, Maria foi concebida sem o pecado original. Portanto, Ela é toda santa e cheia de graça desde o momento de sua concepção.

Para o catolicismo, por ser filha de Adão e Eva, assim como toda a humanidade, Nossa Senhora também deveria estar sujeita ao pecado original, mas dele foi preservada, em previsão aos méritos de gerar Jesus Cristo. Era, pois, conveniente, que Deus preservasse Maria do pecado original, pois era destinada a ser mãe de seu filho.

A primeira imagem de Nossa Senhora da Conceição chegou ao Brasil em uma das naus de Pedro Álvares Cabral. José de Anchieta foi o apóstolo da doutrina da Imaculada Conceição no Brasil, que desde o início de sua colonização dedicou a esse mistério inúmeras igrejas.

Esclarece-nos Weckmann:

Otras ceremonias litúrgicas que fueron corrientes en el Brasil colonial fueron también parte del legado de la experiencia religiosa medieval, como las letanías, las procesiones, los autos sacramentales y otras representaciones semejantes. Las letanías (ladainhas), rogaciones colectivas y públicas em ocasión de hechos calamitosos, fueron instituídas desde los días del papa Gregório *el Grande*, y en el Brasil há sobrevivido hasta el presente las que invocam la ayuda de Nuestra Señora, Todos los Santos y el Sagrado Corazón de Jesús.

[...] Otras procesiones contemporáneas que han llegado también de la época colonial son, entre muchas, las rogatorias, jubilares, de desagravio, congratulatórias, etc.; y entre las numerosas procesiones jubilatarias se cuentan las organizadas para festividades tales como de las Once Mil Vírgenes y Todos los Santos, usualmente asociadas com romerías (romarias) a grandes santuários [...] (WECKMANN, 1993, p.189)

A fonte é referenciada na canção *Senhora Santana*. A abundância deste manancial de águas é cultuada: “Senhora Santana ao redor do mundo /Aonde ela passava deixava uma fonte /Quando os anjos passam bebem água dela /Ó que água tão doce, ó Senhora tão bela!”

De acordo com o Dicionário de símbolos, Chevalier & Gheerbrant (2003), Santana e, mais freqüentemente, Nossa Senhora são responsáveis e protetoras dos mananciais em cujas águas jorram virtudes curativas válidas para as mais variadas doenças, desde a febre até moléstias cutâneas.

As fontes são comumente associadas à vida, à imortalidade, à juventude, ou ainda, à fonte do ensinamento. Sua sacralização é universal, pelo fato de constituírem a boca da água viva ou da água da virgem. Através das fontes se dá a primeira manifestação, no plano das realidades humanas, da matéria cósmica fundamental, sem a qual não seria possível assegurar a fecundação e o crescimento das espécies. A água viva que delas corre é, como a chuva, o sangue divino, o sêmen do céu, é um símbolo de maternidade.

Luis Weckmann esclarece que o período colonial brasileiro foi pródigo em fontes cujas origens foram atribuídas como milagrosas: “[...] la fuente más famosa del Brasil colonial fue la que brotó milagrosamente detrás del altar de la Iglesia de Nuestra Señora Auxiliadora (Nossa Senhora de Ajuda) en Puerto Seguro, de la cual se ha hablado desde el año de 1551, aproximadamente”. (WECKMANN, 1993, p.171)

Existem três versões sobre a ocorrência milagrosa. A primeira encontra explicação no fato de uma árvore ter sido cortada por um lenhador em frente à igreja em cujo altar aconteciam milagres atribuídos à Virgem Maria. Doenças dadas como incuráveis eram sanadas.

Mais tarde, especificou-se que o lenhador era, na verdade, um padre jesuíta. E, finalmente, na terceira versão, conta-se que dois padres da Companhia de Jesus queixaram-se da escassez de água potável em Porto Seguro para o padre Manuel da Nóbrega.

O último, ouvindo os queixosos, reclamou da pouca fé que nutriam e os convidou a realizarem juntos uma missa no santuário dedicado a Nossa Senhora em que pediriam juntos a intervenção da santa para que o problema fosse remediado.

Durante a missa, um ruído foi ouvido. Era como se a água estivesse brotando debaixo do altar e correndo em direção ao tronco da árvore situada em frente à igreja.

Tem-se vários testemunhos documentados a partir de 1552 sobre a série de enfermidades e de moléstias curadas pelas águas de Nossa Senhora. Desde mordidas de serpentes, mau-olhado,

verrugas e fraturas. Sem contar com os benefícios em casos de partos difíceis e infertilidade feminina.

Um diálogo pode ser estabelecido entre a canção *Senhora Santana* e as cantigas de Santa Maria, de milagres e de louvor. Escolheu-se para este diálogo a cantiga de Santa Maria *Des oge mais quer eu trobar*, na qual se realiza o Panegírico de Nossa Senhora, no reviver em quadros marcantes de sua história. Tem-se a letra transcrita:

Des oge mais quer'eu trobar
pola Senhor onrada,
en que Deus quis carne filhar
beeita e sagrada,
por nos dar gran soldada
no seu reino e nos erdar
por seus de sa masnada
de vida perlongada,
sen avermos pois a passar
per mort' outra vegada.

E poren quero começar
como foi saudada
de Gabriel, u lhe chamar
foi: "Ben aventurada
Virgen, de Deus amada,
do que o mund'á de salvar
ficas ora prenhada;
e demais ta cunhada
Elisabeth, que foi dultar,
É end'envergonhada."

E demais quero-lh'enmentar
como chegou cansada
a Belleem e foi pousar
no portal da entrada,
u pariu sen tardada
Jesu-Crist', e foi-o deitar,
como molher minguada,
u deitan a cevada,
no presev', e apousentar
ontre bestias d'arada.

E non ar quero obridar
com'angeos cantada
loor a Deus foron cantar
e "paz en terra dada";
nen como a contrada
aos tres Reis en Ultramar
ouv'a strela mostrada,
por que sen demorada
veeron sa oferta dar
estranha e preçada.

Outra razon quero contar
que lh'ouve pois contada
a Madalena: com'estar
viu a pedr'entornada
do sepulcr'e guardada
do angeo, que lle falar

foi e disse: “Coitada
molher, sei confortada,
ca Jesu, que vees buscar,
resurgiu madurgada.”

E ar quero-vos demostrar
gran lediç’aficada
que ouv’ela, u viu alçar
a nuv’ enlumeada
seu Filh’; e pois alçada
foi, viron angeos andar
ontr’ a gent’ assuada,
mui desaconselhada,
dizend’: Assi verrá julgar,
est’ é cousa provada.

Nen quero de dizer leixar
de como foi chegada
agraça que Deus enviar
lhe quis, atan grãada,
que por el esforçada
foi a companha que juntar
fez Deus, e ensinada,
de Spirit’avondada,
por que souberon preegar
logo sen alongada.

E, par Deus, non é de calar
como foi corõada,
quando seu Filho a levar
quis, des que foi passada
deste mund’e juntada
con el no ceo, par a par,
e Reia chamada,
Filha, Madr’ e Criada;
e poren nos dev’ajudar,
ca x’ é nossa’ avogada.

Ambas composições apresentam quadros da vida de Maria. Em *Senhora Santana*, temos um recorte do cotidiano de uma mãe ocupada em lavar os paninhos que seu filho utilizava. José, pai de Jesus, o “bento filho”, se ocupava em estendê-los. O menino Jesus chorava de frio enquanto as roupinhas secavam estendidas. Eis um retrato próximo à realidade de inúmeras mães brasileiras e das lavadeiras do Vale.

Na cantiga de Santa Maria acima referenciada *Des oge mais mais quer eu trobar*, tem-se o caráter laudatório, ou seja, um discurso elogioso. Pequenos quadros revivem toda a trajetória de Nossa Senhora, desde a anunciação do Anjo Gabriel até sua elevação ao Alto, transformando-se em advogada e consoladora da humanidade. Destaca-se, abaixo, o trecho em que se apresenta o nascimento de Jesus, seu filho, em Belém:

E demais quero-lh’enmentar
como chegou cansada
a Belleem e foi pousar

no portal da entrada,
 u pariu sen tardada
 Jesu-Crist', e foi-o deitar,
 como molher menguada,
 u deitan a cevada,
 no presev', e apousentar
 ontre bestias d'arada.

O local simples em que o Messias nasceu, entre animais em um estábulo, em Belém, funciona como uma exortação à humildade, tão cara aos preceitos religiosos que norteavam a conduta dos fiéis católicos na Idade Média.

A pobreza desta santa família se evidencia na dramaticidade da cena em *Senhora Santana*. Os poucos recursos, a privação de conforto e de abundância e, sobretudo, a lição de vida apresentada no momento em que se pede ao menino para calar o choro porque, assim como a faca que corta não o faz sem dor, a vida é feita de sofrimentos e sacrifícios é, sem dúvida, um alento para mulheres que se consolam quanto à impossibilidade de transcendência da condição miserável. Pode-se pensar que, ao vislumbrarem o quadro de uma santa mulher que também sofre privações junto a seu bebê, encontrem consolo e forças para suportarem as mesmas agruras.

Tem-se estabelecido o contraste entre fecundidade e privação. Santa Ana, ou Santana, que de acordo com a lenda áurea é casada com Joaquim, mãe da Virgem Maria e avó materna de Jesus Cristo, protetora das mulheres casadas e das grávidas, faz brotar as fontes sagradas e milagrosas cuja abundância de águas é aproveitada também pelos anjos. Conforme a letra de *Senhora Santana*, “Quando os anjos passam bebem água dela/ Ó que água tão doce, ó Senhora tão bela” e, ao mesmo tempo, tem sua filha Maria a lavar, ela mesma, as roupinhas “do seu bento fio”.

Quanto ao bendito de Nossa Senhora da Conceição, temos também uma santa tão próxima da humanidade ao ponto de negar um galho do raminho a quem o cobiça: *Encontrei Nossa Senhora/ com seu raminho na mão / Eu pedi ela um gainho,/ Ela me disse que não*”.

Lembremos que benditos são cantos religiosos entoados em uníssono nas procissões que são feitas pelos fiéis seguindo andores dos santos do dia. As procissões religiosas datam de 1549 no Brasil e até hoje são praticadas em todo o território nacional. Tem-se uma amostragem da cultura católica, trazida pelos colonizadores portugueses, que encontraram um terreno fértil no Brasil.

2 AS CONFLUÊNCIAS DO PRESENTE: O CANTO DAS LAVADEIRAS

A temática das cantigas das Lavadeiras permite a reflexão sobre a conservação de práticas seculares e a resistência quanto aos efeitos do capitalismo na vida cotidiana do grupo de lavadeiras-cantoras. Mesmo sobrevivendo à margem de parafernálias eletrônicas e do consumo desenfreado, essas mulheres pertencem à hipermodernidade porque este é o tempo em que vivem.

Vale ressaltar, neste momento, que o conceito de hipermodernidade significa uma modernidade ilimitada, extensa a todos os domínios da experiência humana, sendo ancorada em três fatores: tecnologia, individualidade e economia.

Há, portanto, o dialogismo entre os valores humanos considerados fundamentais – como a valorização do trabalho, as relações interpessoais, a religião, a necessidade do amor ao mesmo tempo ingênuo e carnal –, se contrapondo ao poderio capitalista, à interdependência entre ricos e pobres e ao jogo da sobrevivência humana à mercê dos mercados consumidores, o que caracteriza bem a sociedade hipermoderna.

Apesar de a Arte, de forma geral, ser considerada, dentre as atividades humanas, uma das mais importantes, até recentemente as cantigas de trabalho das Lavadeiras eram apenas manifestações populares folclóricas, regionais, restritas aos confins de Minas Gerais e relegadas ao esquecimento.

Entretanto, pode-se dizer que atualmente o etnográfico é cada vez mais incorporado, na medida em que alguns brasileiros puderam perceber que estavam cercados de arte popular genuína, produzida no vasto território nacional.

Nascidas e criadas no nordeste de Minas Gerais, em uma região de extrema miséria, essas mulheres adaptam à história da região seus repertórios culturais construídos ao longo de suas vidas. Vivenciando laivos medievos deixados pelos colonizadores portugueses que habitaram a região, vislumbra-se, inicialmente, sobretudo nas letras das cantigas, a opressão de uma vida de trabalho pesado, manual, sem possibilidade concreta de ascensão social e material.

Porém, o desencanto não se faz presente. Lavando a roupa e entoando cantigas herdadas de seus ancestrais, as Lavadeiras permanecem otimistas e suaves no que acreditam ser o amor, na valorização e na reverência pelo meio primordial de possibilidade para a concretização de seu trabalho, a água e, sobretudo, pela certeza do mérito de seu ofício, muitas vezes considerado

humilde e desqualificado. Quando inserido em sua complexidade ideológica, histórica e cultural, o trabalho simples torna-se grandioso na resguarda de um precioso acervo de cultura oral que resistiu a séculos de transformações.

Ainda que suas cantigas priorizem a identidade nacional, evidenciem a forte presença da natureza contida nas suas letras, retomem sempre os temas vinculados à terra e à água, de forma alguma cai-se na mitificação do ufanismo barato e alienante. Pelo contrário, as canções fazem parte de uma história de resistência, pois, mesmo excluídas do grupo dominante que constitui a sociedade, as Lavadeiras se fazem ouvir na desarticulação do discurso hegemônico.

Ao tratarem da temática de sua vivência e de sua prática cotidiana, estas mulheres demarcam seu território e saem da margem em que permaneceram ao longo de sua história sem perderem sua autenticidade e originalidade.

Aparentemente utilizando um vocabulário e um imaginário considerado idealista e até mesmo romântico, quando analisadas mais de perto, as cantigas denotam uma ingenuidade questionável. Superando a miséria e a opressão, as cantigas permitem o levantamento de questões de interesse universal de forma eloqüente, filosófica e poética.

Embora vislumbrem no amor correspondido a compensação e talvez a superação da miséria e, tendo o casamento como destino possível de felicidade, tanto no CD-livro *Batukim brasileiro* quanto no *Aqua* há em alguns momentos a subversão dessa ordem estabelecida pela sociedade burguesa e patriarcal na transgressão da corrente opressão masculina e da submissão a esta por parte das mulheres. Encontra-se em algumas músicas, como “Cessando areia” e “Adeus ferro de engomar”, que serão abordadas em momento propício, a transgressão da opressão e da submissão masculina a que as mulheres geralmente são submetidas.

Mesmo elegendo elementos da natureza como temática de muitas das canções, há nesta escritura metafórica da natureza uma superação dos limites impostos pelas práticas sociais, uma vez que, sob o véu de uma postura romântica em que o amor é a cura para todos os males em um grau máximo de idealização, as mulheres revelam seus desejos e o erotismo que lhes foram negados de serem exibidos explicitamente.

As Lavadeiras fazem parte de um grupo de mulheres que garantem seu próprio sustento com a dignidade do trabalho e não têm condições de se restringirem às regalias de uma esfera doméstica e confortável, pois precisam se preocupar com sua própria sobrevivência material, uma vez que usualmente não possuem o marido como provedor. Atuando como mão-de-obra em um

ofício pesado, sustentando muitas vezes suas famílias, elas não se limitam à lírica amorosa, pois não estão atreladas aos costumes e à moral castradora da sociedade no que tange à livre iniciativa e à espontaneidade das mulheres.

As mulheres-lavadeiras estão, portanto, livres das máscaras da sociedade, libertas dos artifícios do decoro e da feminilidade, características interpretadas como indícios de fragilidade e incapacidade para a vida prática.

Apesar da tendência de anulação do trabalho manual e/ou artesanal pela tecnologia, percebemos claramente que o capitalismo não alterou significativamente as relações sociais, econômicas e culturais das Lavadeiras de Almenara.

Ao contrário, a resistência em terem suas formas de vida modificadas, em meio às mudanças bruscas e às novas exigências do mercado, as Lavadeiras reconstróem novas práticas, como a gravação dos CDs e as apresentações de Carlos Farias e do Coral formado por elas; ou seja, o reconhecimento de seu acervo cultural, porém mantendo velhos costumes, uma vez que tomam consciência do valor que representam.

Tendo como ambiente a árida paisagem do sertão mineiro, essas mulheres se realizam à sua maneira e são partes integrantes deste cenário em que a opulência da cultura dos habitantes da região e de seu entorno, sobretudo na música e no artesanato, contrasta com a miserabilidade econômica a que a maioria da população do Vale do Jequitinhonha é submetida.

A divisão preconceituosa entre culturas popular e erudita é costumeiramente realizada de forma equivocada. É fundamental que ambas culturas coexistam, sempre complementando uma a outra.

Caso ocorra a supressão de uma delas, um prejuízo incomensurável acontecerá, uma vez que uma cultura desaparecerá, podendo desencadear conseqüências devastadoras para o acervo cultural de uma nação.

A seguir, assim como se procedeu em relação às cantigas de amigo trovadorescas, far-se-á uma contextualização do grupo coral formado pelo psicólogo e folclorista Carlos Farias e as Lavadeiras de Almenara. As cantigas presentes na vida dessas mulheres, verdadeiras manifestações de arte fadadas ao esquecimento, por serem orais e não apresentarem registros, transformaram-se, graças à sensibilidade e empenho de Carlos Farias, em uma fonte de renda para o grupo com a venda de CDs e dos shows, promovendo a inclusão social dessas mulheres lavadeiras-cantoras.

2.1 O canto das lavadeiras de Almenara: uma contextualização

“Eu vou procurar as águas
Que deixei no meu sertão
O rio da minha vida
Corre no meu coração”.
(Carlos Farias)

Em uma lavanderia comunitária, na cidade mineira de Almenara, um coral de lavadeiras foi fundado em 1992, por iniciativa do cantor e pesquisador cultural Carlos Farias, contando com o apoio de outras pessoas da comunidade. Essa iniciativa pode ser considerada parte integrante do patrimônio cultural imaterial do país e um exemplo bem sucedido de transformação social por meio da arte. No CD-livro *Batukim brasileiro* (2001), encontramos a seguinte informação:

O cantor, psicólogo e pesquisador cultural Carlos Farias presidiu a Casa de Cultura de Almenara – MG – no biênio 92-93 e naquela época fundou o Coral das Lavadeiras, juntamente com outras pessoas da comunidade, ao perceber que as mulheres integrantes da lavanderia comunitária do Bairro São Pedro cantavam muito bem, enquanto trabalhavam. Seriam lavadeiras-cantoras ou cantoras-lavadeiras?

O repertório era constituído basicamente de canções de domínio público: batuques, cirandas, cantigas de roda, folias, modinhas. A esse repertório Carlos Farias acrescentou várias canções resgatadas por ele mesmo do folclore do Vale, em suas andanças pela região a partir de 1985.

Dentre as mais de cinquenta mulheres integrantes da ASLA – Associação Comunitária das Lavadeiras de Almenara, cerca de vinte e cinco delas, dentre adolescentes e senhoras maduras, aderiram com entusiasmo à idéia de se reunirem regularmente para os ensaios. Poucas semanas depois, o grupo já estava se apresentando em eventos públicos em Almenara e região, com retumbante sucesso. Foi assim na cidade de Jequitinhonha, em 1992, durante o aniversário da cidade. No ano seguinte o grupo se apresentou no FESTIVALE – Festival da Cultura Popular de Vale do Jequitinhonha, realizado em Minas Novas e no 7º FESCAL – Festival da Canção de Almenara, recebendo fartos elogios do público.

Como todo grupo informal e sem recursos oficiais, o Coral das Lavadeiras de Almenara (formado por mulheres de baixíssima renda familiar) passou por várias mudanças ao longo deste tempo, mas nunca deixou de existir.

[...] Atualmente, cerca de trinta e cinco mulheres ganham o seu sustento lavando roupas na lavanderia comunitária. Uma dúzia delas participa do coral.

Parte dos recursos obtidos com a venda dos CDs pertence às Lavadeiras. Além do resgate de um acervo de canções de domínio público, enriquecendo o patrimônio cultural de nosso país, o projeto em execução contribui para a sensibilização de indivíduos e entidades no sentido de se mobilizarem para a busca da preservação dos valores culturais da sua região. O projeto ainda promove a inclusão social e melhoria das condições de vida destas mulheres.

O grupo formado pelas cantoras-lavadeiras se apresentou em Portugal e em diversas cidades brasileiras, em espetáculo denominado “Batendo roupa, cantando a vida”. Ao som de instrumentos musicais como violões, além de outros de sopros e percussões, o repertório é formado por antigas canções em ritmos como batuques, moçambiques, modinhas, sambas de

roda, chulas de terreiro, rezas e toadas de influência indígena, africana e portuguesa – herança de colonizadores, canoieiros e ribeirinhos que, guardadas na memória das Lavadeiras, agora se materializam e se conservam na memória coletiva. Estas cantigas revelam a rica diversidade cultural brasileira e estão registradas nos CD-livros *Batukim Brasileiro* (2001) e *Aqua* (2004), produzidos por Carlos Farias.

Almenara pertence à vasta região cortada pelo Rio Jequitinhonha, no nordeste mineiro, e atualmente vem se destacando muito mais pela sua rica diversidade cultural do que pelo baixo IDH de alguns municípios. A arte popular presente no artesanato, na culinária, nas danças folclóricas e, sobretudo, na música de raiz, tem servido de fonte de renda e de inclusão social para várias pessoas.

A arte das lavadeiras-cantoras contribuiu para o surgimento de iniciativas semelhantes no Vale do Jequitinhonha e em outras regiões do país. Vários grupos surgiram com o mesmo propósito de divulgação da cultura sertaneja e outros reproduzem o repertório musical entoado pelas Lavadeiras. Representantes de um manancial de sabedoria que a cultura popular constrói, contando histórias, ritmos e versos populares, retratando nos trechos das cantigas os elementos da região que habitam como a poeira do sertão, a pedra do rio, o bem-te-vi, amostras da alma mineira, sofredora, porém otimista, as lavadeiras-cantoras são mesmo fontes inesgotáveis de riqueza poética.

O garimpo predatório na região de extração de ouro e de diamantes, o desmatamento irresponsável e a prática secular do uso do fogo para limpar as pastagens secaram e contaminaram com mercúrio centenas de afluentes do Rio Jequitinhonha ao longo dos seus 1.100 km de extensão, desde a nascente no Serro à foz em Belmonte. A negligência de atitudes ecologicamente corretas afetou a vida humana e o ecossistema do Jequitinhonha, e a paisagem de abundância das águas foi substituída pelo assoreamento – em muitos pontos, o Rio Jequitinhonha pode ser atravessado a pé. Durante muito tempo a cidade teve a maior praia fluvial do Brasil, mas a diminuição do volume do rio retirou-lhe esse atrativo.

A origem de Almenara tem suas origens históricas ligadas às expedições que cortaram a região em busca de ouro por volta de 1727, comandadas pelo bandeirante paulista Sebastião Lima do Prado. Em 1811, o alferes Julião Fernandes Leão, a mando da Coroa Portuguesa, instalou quartéis de vigilância no Baixo Jequitinhonha com o pretexto de impedir o contrabando de ouro e de diamante pelo rio, naquela época navegável e única via de acesso ao litoral. O governo do

Brasil-colônia intensificava a ocupação do interior do país e povos indígenas resistiam bravamente à tomada de suas terras sendo – portanto, um obstáculo aos colonizadores.

Com a criação dos quartéis de São Miguel, da Água Branca, da Vigia e do Salto Grande, lideranças indígenas sucumbiram à força avassaladora dos colonizadores. A floresta atlântica que cobria toda a região também foi exterminada e em seu lugar surgiram as grandes fazendas para a criação de gado, uma das principais atividades econômicas da região. Os primitivos quartéis transformaram-se nas atuais cidades de Jequitinhonha, Joáima, Almenara e Salto da Divisa, respectivamente.

O antigo distrito de São João da Vigia emancipou-se de Jequitinhonha em 1938, ocasião em que teve alterada sua denominação para Almenara, palavra de origem árabe que significa farol, torre de vigilância para os navegantes, coerente com o sentido originário, já que servia exatamente como posto de vigilância da rota do ouro.

Almenara conta, atualmente, com pouco mais de trinta e seis mil habitantes. Grande parte é formada de pessoas com condições precárias, migrantes da zona rural e de outras localidades, em busca de melhores condições de vida. Apesar da crise econômica que assola o país, e o Vale do Jequitinhonha em especial, é uma das cidades mais prósperas da região. O Rio Jequitinhonha, mesmo assoreado, faz parte das mais belas paisagens naturais da cidade.

Singularidade, mineiridade e originalidade são palavras que se ajustam ao Canto das Lavadeiras de Almenara. Devido a sua peculiaridade, merece ser visto de perto por quem deseja conhecer um pouco da vasta cultura do Vale do Jequitinhonha.

Apesar de indícios de modernidade serem encontrados no Vale, sobretudo no processo de ocupação da terra pela cafeicultura e pela pecuária capitalistas, ocasionando um empobrecimento ainda mais significativo dos pequenos lavradores e uma intensa migração em direção a outras localidades da região Sudeste, verificam-se inúmeras práticas de resistências culturais, como a cerâmica e as festas populares que são mantidas vivas pela população.

Os habitantes do Vale do Jequitinhonha, devido às mudanças processadas ao longo de suas existências, decorrentes de seus sucessivos contatos com o capitalismo, em crescente processo de perdas de suas condições originais de sobrevivência, foram, pouco a pouco, alterando a sua realidade social, uma vez que as transformações no cotidiano de suas vidas são inevitáveis.

Submetidos a situações tão adversas vivenciadas pela maioria da população local, alguns grupos, como o das Lavadeiras, resistem e continuam mantendo práticas e modos de viver

seculares. Contrariando os prognósticos de a região tornar-se um enorme deserto, sem vida humana e sem as suas variadas formas de manifestação cultural que emocionam a todos que por ali passam, temos a preservação da memória cultural popular.

Apesar da pobreza e da falta de perspectivas do Vale, a região, como um todo, continua mantendo altos índices positivos de crescimento populacional. Certamente, algumas maneiras de resistência foram criadas, permitindo o eterno retorno à região, já que migrantes, depois de algum tempo em capitais brasileiras como São Paulo, voltam para sua terra natal e investem em atividades autônomas e em estabelecimentos comerciais.

É necessário salientar que o surgimento de práticas de resistência, ressaltadas no valoroso trabalho de Botelho (1999), proporcionou a preservação de práticas tradicionais e seculares, alcançando bons resultados. No caso do Vale do Jequitinhonha, os resultados foram bastante efetivos uma vez que o artesanato, a música e outras manifestações culturais são valorizados por artistas e intelectuais que dirigem o olhar à arte popular brasileira.

A valorização desta cultura deve-se, sobretudo, à consciência dos próprios artistas quanto à importância do seu papel. Procurando formas alternativas de sobrevivência, ao mesmo tempo em que se mantém a preocupação com a dilapidação daquilo que em seu local de origem é sagrado, a natureza, evitam a mutilação desta e, conseqüentemente, deles próprios, uma vez que se constituem nos sujeitos desta investida.

Nota-se que os mecanismos de produção utilizados pelas Lavadeiras, embora arcaicos (elas, até pouco tempo, lavavam as roupas à beira do rio, usando as pedras para esfregá-las), garantiram e ainda garantem a sobrevivência material das famílias a que pertencem.

Em 1990 foi construída, pela Prefeitura Municipal de Almenara, a primeira lavanderia comunitária. Mesmo com o empréstimo do local e o fornecimento gratuito de água e de energia elétrica, algumas lavadeiras preferem as margens do rio para exercerem seu ofício, desprezando inclusive a facilidade trazida pela modernidade que são os tanquinhos elétricos que agora fazem parte do ambiente de trabalho da lavanderia.

Entretanto, a dilapidação da natureza se faz presente, sobretudo no assoreamento do rio, bem como a sensação de não-pertencimento daqueles que tiveram suas práticas sociais alteradas em função da hipermodernidade trazida, sobretudo, pela mídia e pelas inovações tecnológicas.

Sabe-se que as práticas sociais são moldadas por sucessivas experiências e vivências. Os locais não são estanques; a sociedade em que as Lavadeiras estão inseridas não é ilhada, apresentando características favoráveis e desfavoráveis a elas.

A transformação das práticas cotidianas decorrentes do capitalismo acarreta a aquisição de novos conhecimentos e modos de vida prática impregnados de eliminação, supressão e, portanto, da destruição dos elementos genuínos constitutivos das práticas correntes.

A interferência do sistema capitalista no Vale do Jequitinhonha foi realizada sob a égide do mecanismo de destruição e recriação. Destruição do cerrado; recriação por meio de sua substituição pelo eucalipto. Destruição de algumas das práticas culturais e econômicas seculares; recriação por meio da indústria do artesanato e de iniciativas como o *Coral das Lavadeiras de Almenara*.

Contudo, ao movimento de destruição contrapõe-se um movimento de recriação, de resistência, recuperando a participação efetiva do indivíduo nesse processo que pode ser apreendido por meio da observação de um projeto tão bem sucedido como o realizado com as Lavadeiras. Ao manterem sua cultura, exportam-na por meio de uma arte retratada por um povo isolado geográfica e culturalmente, esquecido pelas autoridades e, por muito tempo submetido à servidão e ao abandono social.

Destaca-se que as fontes destas informações acima são colhidas em textos presentes nos CDs/livros *Batukim brasileiro* (2001) e *Aqua* (2004), bem como em anotações e registros de viagem realizada recentemente ao Vale do Jequitinhonha, onde se relacionou, por meio de entrevistas e depoimentos das lavadeiras, de Carlos Farias e artesãos da região, o conteúdo aqui registrado.

3 O RESGATE DO PASSADO NO PRESENTE: A IDADE MÉDIA ATUALIZADA NO CANTO DAS LAVADEIRAS

A presença da poesia medieval ibérica, com laivos galaico-portugueses, é percebida nas cantigas reproduzidas por Carlos Farias e o Coral das Lavadeiras de Almenara.

Sobre a tradição poética medieval no Brasil, Maleval esclarece (2002): “[...] das caravelas portuguesas, que trouxeram para o Brasil não apenas sede de riqueza e de poder, mas este legado magnífico de uma língua e uma cultura nascidas no antigo reino de *Galicia*, ao qual já pertenceram terras portuguesas, como a *Gallaecia Bracarense* onde hoje se situa Braga e arredores”. (MALEVAL, 2002, p.10)

[...] as caravelas trouxeram, primeiramente, pela voz, pelo canto dos colonizadores pioneiros, um tipo de composição anônima, coletiva, épico-lírica: os romances, que, após uma longa tradição oral, ibérica, foram documentados pela escrita, refundidos e recriados, nos séculos XV – XVI. E o são ainda hoje, não apenas por cantadores nordestinos, mas por poetas “cultos”. (MALEVAL, 2002, p.12)

Georges Duby (1999), em sua obra intitulada *Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos*, apresenta um quadro panorâmico da sociedade medieval. Dominada por homens que deviam desmatar terras para depois cultivarem campos, a Europa foi, desta forma, povoada.

A sociedade medieval era uma sociedade masculina. [...] uma mulher só, fora de sua casa, era uma prostituta ou uma louca.

Os homens e as mulheres com mais de 15 ou 20 anos eram muito numerosos no domínio familiar. Eles deviam partir para a aventura. Havia duas espécies de aventuras possíveis para os camponeses. A primeira era desmatar terras. A área agrícola estendeu-se de maneira considerável. No ano 1000, os arredores de Paris eram cobertos de florestas. A grande floresta de Yvelines ia do bosque de Bolonha a Rambouillet. Ela foi, aos poucos, aberta, retalhada pelos desmatadores, que partiam com as ferramentas que possuíam. O pai dava uma velha enxada, um desses arados de relha de madeira endurecida. Eles começavam por derrubar as árvores, arrancavam as raízes, queimavam-nas, e depois cultivavam os campos, construindo suas próprias casas. Foi assim que a Europa foi povoada. Houve, também, migrações para lugares bem distantes. Os flamengos partiram para colonizar a Polônia, por exemplo. Tudo era organizado por empreiteiros que recrutavam trabalhadores, transportavam-nos, após terem obtido dos príncipes eslavos a concessão de um terreno virgem, onde se criava um novo vilarejo. A outra aventura era partir para a cidade, na qual o artesanato desenvolvia-se em razão da elevação geral do nível de vida. Trabalhava-se a lã, a madeira, e fabricavam-se tecidos de qualidade cada vez melhor, que eram tingidos. Empregos eram criados junto aos tecelões, tintureiros, curtidores, carpinteiros, vidraceiros, pedreiros. Mas não havia trabalho para todos. Os últimos a chegar conseguiam, em alguns dias, ser contratados na grande praça, quando se necessitava de um trabalhador braçal ou de um estivador. Se não, era a miséria. E depois a velhice, a doença. (DUBY, 1999, p.42-44)

A participação da figura feminina na Idade Média possui poucos registros. Sempre calada e passiva, a mulher encontra-se situada, geralmente, no recolhimento dos conventos ou como simples objeto de uso ou troca. As mulheres distinguiam-se entre si pela posição desempenhada por elas na sociedade, pela instrução, pela faixa etária e por suas opções e ideais de vida.

Entretanto, na tentativa de busca de singularidades e rejeitando generalizações abusivas, cria-se a necessidade de se abordar as características distintivas das mulheres como comportamentos, códigos partilhados e formas próprias de pensar. Questiona-se, neste momento, se seria possível homogeneizar e rotular um grupo tão rico e diversificado quanto o feminino.

Reconhece-se que a Idade Média era regida e controlada por homens cujos valores oscilavam entre os princípios éticos cristãos e o ideal de guerra. A definição dos papéis sociais que cabiam a cada sexo era designada da seguinte maneira: ao homem cabia a força, a virilidade e a violência ; à mulher, o trabalho doméstico.

Não obstante estes esclarecimentos, ainda há um fator a ser considerado. Todas estas visões estereotipadas, ou pelo menos a maior parte delas, foram fornecidas por homens. Tem-se, portanto, a ótica de olhares masculinos desprovidos de imparcialidade. São relatos e documentos produzidos por, provavelmente, religiosos do medievo, que constituíam a pequena parcela da população letrada.

Estes religiosos registraram a História inspirados por princípios éticos impregnados pela idéia de culpa e de pecado, associando o sexo e a sexualidade ao demônio. A mulher seria, conseqüentemente, um ser demoníaco. Somente em uma pequena amostragem dos textos existentes, a mulher consegue falar por si mesma expondo seu ponto de vista sobre as coisas.

Fazendo um recorte específico no grupo das mulheres camponesas, dados o caráter e o objetivo do trabalho proposto, torna-se necessário pensar no tipo de atividade exercida, a que grupos essas mulheres pertenciam, ou seja, procurar situar a figura feminina no espaço que de fato ocupava na sociedade.

Torna-se oportuno ressaltar que, ao retomarmos o recuado período da Idade Média, estamos de certa forma pensando o presente, pois as experiências vividas pelas mulheres medievais podem nos indicar pontos de comparação significativos quanto à reflexão sobre o feminismo na sociedade atual.

As Lavadeiras do Vale do Jequitinhonha, apesar de viverem em outra época, separadas por séculos de distância das mulheres medievais, apresentam vários pontos de convergência quanto ao esquecimento quase marginal a que são submetidas.

Com poucos registros históricos, sua arte foi preservada na memória. Os versos entoados cantam o amor, o cotidiano, o trabalho. Muitos foram herdados de seus antepassados, uns tantos

outros são improvisados. Há certa urgência em registrar essas canções, pois a maior parte está apenas registrada na memória das lavadeiras mais antigas que estão envelhecendo.

Restritas às lidas do cotidiano, este grupo de mulheres participa de forma efetiva no orçamento doméstico. Impedidas de freqüentarem a escola devido aos poucos recursos da região, tendo como meio de trabalho lavar e cuidar das roupas, as Lavadeiras de Almenara reproduzem as atribuições das camponesas da Idade Média. O ofício, tipicamente feminino, é desmerecido, mal-remunerado e se não fossem as práticas de resistência exercidas por elas, grande parte do acervo musical que dominam teria sido perdido.

O espaço em que mulheres medievais transitavam foi variado e mutável. A vida rural contrastava com a das cidades que refletiam um processo de renovação das atividades econômicas ocorridas a partir do século XI. Presentes nas aldeias e nos castelos, nas feiras e nos mercados, as mulheres atuaram em todas as esferas da sociedade medieval.

Entretanto, pouco se sabe a respeito das condições de existência das mulheres camponesas, ainda que estas formassem um numeroso grupo. Quase nunca são citadas em documentos do período. Entende-se, contudo, que sua força de trabalho era importante na economia rural, e que uma camponesa deveria, quando casada, participar ao lado do marido de quase todas as atividades realizadas na parte do domínio feudal explorada pela família.

A vida dessas mulheres em terras arrendadas era de um labor interminável na luta pela sobrevivência. Podiam ainda, além de plantar, colher e ordenhar, serem obrigadas a prestar serviços na casa do senhor. Era incumbência das camponesas dependentes a fiação do linho, a tecelagem e a lavagem de roupas. A confecção de tecidos era de responsabilidade exclusiva das mulheres.

Habitando na periferia de Almenara, no bairro São Pedro, cujas ruas não possuem calçamento, as Lavadeiras, além da roupa que lavam e passam, ocupam-se com a criação de animais a serem consumidos na alimentação, na plantação de hortas e na confecção de bolos e biscoitos.

Isoladas geograficamente do centro da cidade, mantém práticas artesanais já em desuso, como a fabricação de alimentos, o trabalho com o tear; o fogão e o forno a lenha ainda são muito utilizados.

Portanto, as Lavadeiras do Vale do Jequitinhonha, apesar de viverem em outra época, separadas por séculos de distância das mulheres medievais, apresentam vários pontos de

convergência quanto ao esquecimento quase marginal a que são submetidas. Insistimos que há, pois, urgência em registrar as suas canções, por trata-se de documentos-monumentos de inestimável valor, em sua maior parte apenas registrados na memória das lavadeiras mais antigas, que estão envelhecendo.

3.1 **Perspectivas utópicas nos caminhos e descaminhos da hipermodernidade nas Cantigas das Lavadeiras**

“Eu vou procurar as águas
Que deixei no meu sertão
O rio de minha vida
Corre no meu coração”.
(Carlos Farias)

Uma das manifestações culturais mais marcantes em todo o Vale do Jequitinhonha é, sem dúvida, resultante de uma forma de trabalho cuja manutenção e preservação deve-se às várias gerações de famílias que, durante séculos, asseguraram parte da reprodução dos grupos sociais presentes em toda a região. Por meio dos trabalhos em couro, barro, taquara, fios de algodão e madeira, a população pouco favorecida de recursos materiais, que residia no meio rural, ou nos arredores da cidade, produzia tanto bens imateriais como os de utilidade doméstica local e regional.

Dentro dessa cultura imaterial, permaneceram as cantigas seculares entoadas pelas lavadeiras no momento em que exerciam seu ofício e que permaneceram até os dias de hoje, apesar da modernização estar no seu apogeu nessa era dos produtos eletrônicos e da fragmentação da identidade.

É necessário fazer, neste momento, um recorte das manifestações populares presentes em todo o Vale do Jequitinhonha a fim de se priorizar o *corpus* deste trabalho que se refere às cantigas de trabalho das lavadeiras. Embora se reconheçam a riqueza e a variedade das várias formas de manifestação da cultura material da região, a análise centra-se na cultura imaterial que, se não for preservada, como através da exemplar iniciativa do pesquisador e folclorista Carlos Farias, irá desaparecer sem talvez deixar vestígios.

A opção pelo Coral das Lavadeiras de Almenara deveu-se ao fato de que, através desta manifestação, foi possível recuperar algumas alterações que se foram processando na

apresentação dessa modalidade cultural, que é a compreensão de como aconteceram as mudanças impressas nas práticas desses sujeitos, implicando a paulatina perda do contato com a natureza.

Os grandes projetos de desenvolvimento implementados no Vale do Jequitinhonha, a partir dos anos sessenta do século passado, provocaram modificações nas práticas culturais, sobretudo na cerâmica, desencadeando outras ações, que visavam à preservação cultural, como as iniciativas individuais, no caso do *Coral das Lavadeiras*. Iniciativa esta que logrou êxito proporcionando às mulheres oprimidas, que fazem parte do grupo, o reconhecimento de sua cultura, a elevação da auto-estima e a melhoria material de suas condições de vida.

No Dicionário do folclore brasileiro, de Cascudo (2000), encontramos o seguinte verbete para cantiga de trabalho:

Com melodia do próprio cantador, fala de seu trabalho [...] no interior do Brasil há cantigas para quase todas as tarefas ligadas ao trabalho no campo: do lenhador, do plantador, do colhedor de cacau, do pilador de café, e por aí afora. Cantam as lavadeiras quando vão para a beira do rio com a trouxa de roupa na cabeça; canta a rendeira quando trança os bilros com destreza ao fazer sua renda. (CASCUDO, 2000, p.108).

A música é a expressão essencial na vida folclórica, juntamente com o verso e o acompanhamento instrumental. Entretanto, a música pode ser apenas um elemento rítmico, como se observa nos cantos de trabalho.

Já a música folclórica é espontaneamente criada e aceita coletivamente pelo povo, transmitida oralmente para outros membros da comunidade, e tem função relacionada aos interesses da vida do grupo:

A música folclórica pode ter raízes na música erudita, cantadas nas casas senhoriais e mantidas ao longo do tempo nos ouvidos do povo, como a modinha, os romances, as xácaras, de tempos medievais, ainda cantadas pelo país. É música aceita por quem ignora os aspectos teóricos da arte musical, depois transformada ou acrescida de novos aspectos, que correspondem às necessidades funcionais da coletividade. (CASCUDO, 2000, p.205).

A respeito da distinção entre a música folclórica e a popular, criação coletiva e anonimato, esclarece Cascudo (2000):

Quanto à distinção entre a música folclórica e a popular percebe-se que a segunda é conservada na memória de um povo, em diversos países [...] a primeira é a música anônima, de transmissão oral, antiga, e que constitui o patrimônio comum do povo de uma determinada região. Vale ressaltar que, devido ao uso, a expressão música popular é empregada como sinônimo escrito de música folclórica.

Um problema que se impõe, ao estudar o fenômeno da música popular, é o da criação coletiva e do anonimato. É evidente que uma peça musical popular qualquer teve um autor, foi composta por alguém; freqüentemente, recolhendo documentação no interior do país, o investigador depara com informadores que cantam ou tocam as próprias produções, sendo indiscutível que por esse fato elas não deixam de ser perfeitamente folclóricas. São folclóricas não pela Antigüidade e larga difusão do documento em si mesmo, mas pelo gênero, pelas suas peculiaridades rítmico-melódico-harmônicas e jeito típico de interpretar do informador; tudo isso é que é tradicional e faz parte do

patrimônio de conhecimentos do povo. Quando o documento persevera na memória popular e tende a tradicionalizar-se, caminha para o anonimato. E em seu processo de propagação intervém, realmente, a coletividade, para recriá-lo à sua feição, impondo o seu gosto, suas predileções e idiosincrasias. A multiplicidade e a diversidade das versões com que se apresenta um mesmo documento atestam essa colaboração popular. O documento é conservado, modificando-se; e essas modificações visam conformá-lo às tendências do grupo, podendo grupos diversos fixar versões diversas do mesmo documento, de acordo com o tipo de expressão musical predominante em cada um. (CASCUDO, 2000, p.406-7)

Em relação à música folclórica brasileira, encontra-se grande dificuldade em estabelecer cronologias, datas de suas origens. Porém, é inegável sua permanência nos dias de hoje em diversos grupos espalhados pelo vasto território nacional, como o Coral das Lavadeiras de Almenara.

[...] Convém observar, entretanto, que, se não temos elementos de prova para atribuir Antigüidade considerável a qualquer de nossos cantos populares, por outro lado já estamos em condições de constatar, hoje, a permanência de muitos deles, encontrados em uma determinada região, ou cobrindo várias regiões, repetidos pelos mais diversos informadores. Isso se observa, principalmente, em relação aos cantos infantis ou de trabalho, cantos que integram os autos populares ou estribilhos de cantos para dançar. (CASCUDO, 2000, p. 407).

No Coral das Lavadeiras, há a afirmação do valor do que se produz de forma imaterial, a música, e do produto do seu trabalho concreto, dos seus atributos, que constituem a lavagem das roupas. Desse modo, a mercadoria, fruto de trabalho, não representa nada sem aquela que o produziu. Silva observa que, neste caso, não existe o fetiche da mercadoria que assume o lugar das pessoas. Não se trata de uma relação entre coisas, e sim entre pessoas. “A coisa só tem valor porque a pessoa a possui. É a pessoa que transmite o valor à coisa”. (SILVA, s.d., p.99).

Nem todos os bens produzidos pelos artistas do Vale se destinam ao consumo imediato e necessário à subsistência. As Lavadeiras, por exemplo, recuperam uma dimensão da produção de bens culturais imateriais situados para além de sua utilidade. É algo parecido com o mesmo destino encontrado por esses bens fora de seu espaço de produção, ou seja, nos centros urbanos no qual o produto das populações mais pobres ganha a qualidade de arte com a gravação dos CDs-livros e de shows em casas de cultura e em outros espaços.

Assim, buscou-se compreender qual seria o significado da produção de bens que extrapolasse o uso imediato da necessidade cotidiana para uma população que, pensava-se, estava voltada e absorvida pela luta incansável de sobrevivência. O que moveria, então, a elaboração de bens que também não se destinavam à exposição em suas casas, uma vez que essa manifestação cultural era desprovida do caráter utilitário imediato?

Não se pretende, aqui, fazer uma reconstituição etnográfica da música e da cultura da região, mas trazer elementos relacionados a essa prática dentro de um contexto mais amplo de

entendimento, acerca dos fenômenos culturais da população rural do Vale do Jequitinhonha, em especial, de Almenara.

Sabe-se que toda a região do Vale foi, durante séculos, povoada por índios. Sabe-se, também, que os primeiros colonizadores e aventureiros que habitaram a região, os portugueses à procura de ouro e de pedras preciosas, permaneceram durante muito tempo isolados de outras povoações e, de certa forma, influenciaram e enriqueceram a cultura do Vale com resquícios das manifestações medievais oriundas de Portugal.

Entende-se que, aos elementos índio e branco português, somou-se o escravo negro, proporcionando, dessa forma, um verdadeiro caldeirão cultural. Certamente a abundância desta cultura se estendeu às novas gerações que foram se constituindo durante anos, a partir, inclusive, das miscigenações ocorridas.

A permanência desses três elementos formadores da cultura da região, e seus desdobramentos étnicos subseqüentes, marcou toda a forma de vida das populações locais, inclusive na sua relação com a terra e com o rio. As marcas profundas da vida simbolizada transparecem em todas as práticas culturais e, no caso das cantigas, a riqueza que representam se evidencia.

Um fato que se sobressai no contexto da produção artística, no Vale, é que nem sempre o que aí se produziu esteve vinculado à necessidade cotidiana. Nesse sentido, compreende-se outro significado proveniente da relação do homem com a natureza, impregnada de ritos e de simbologias que transparecem de forma efetiva nas cantigas entoadas pelas Lavadeiras.

Embora, na maioria das vezes, não tenham a compensação financeira merecida ou suficiente para a manutenção de sua sobrevivência, os artistas do povo, cada vez mais, contam com o apreço e o reconhecimento de uma parcela da chamada elite cultural brasileira.

Como o artista não vive de mecenato, há a necessidade de se validar perante algum público para a veiculação de sua cultura. E, ainda que a arte popular seja alvo de muitos preconceitos, e aí se inclui a música, essa mentalidade aos poucos vai se transformando no sentido de se reconhecer que os artistas são referências da raiz da identidade brasileira, mesmo vivendo em situação precária.

Relegados ao descaso, são representantes de uma cultura popular que se esvaírá, caso nada seja feito por parte de iniciativas públicas ou até mesmo privadas. Como esses profissionais

são freqüentemente mal remunerados e têm poucas oportunidades para se apresentar, a fama, as homenagens e os louros que recebem não são suficientes para tirá-los de uma situação precária.

Recorrendo-se a Sébastien Charles, analisa-se o poder que a mídia possui de formar o discernimento e o espírito crítico favorecendo, desta forma, à liberdade individual e o gosto pela iniciativa. Porém, com muita freqüência, a lógica da mercantilização faz com que a reflexão seja abandonada em favor da emoção, e a teoria, em favor do uso prático: “Em vez de promover uma cultura de qualidade, ela (a mídia) nos proporciona variedades insípidas, multiplica os programas esportivos e deixa para o horário mais tardio possível, quando não a suprime, a programação de caráter minimamente cultural”. (CHARLES, In: Lipovetsky, p. 44)

Analisar a dialética espacial que movimenta os processos culturais significa descobrir a mecânica da cena pública e analisar como se organiza a vida cultural, com o objetivo de recuperar a materialidade da atividade intelectual de modo a evidenciar os vínculos entre a produção estética e simbólica em seu suporte material.

Assim, a mídia, de acordo com Charles, é tomada pela lógica hipermoderna e pode favorecer tanto os comportamentos responsáveis quanto os irresponsáveis:

O futuro da hipermodernidade depende de sua capacidade de fazer a ética da responsabilidade triunfar sobre os comportamentos irresponsáveis. Estes não vão desaparecer sozinhos, pois se inscrevem necessariamente na lógica da hipermodernidade. De fato, são os próprios mecanismos do individualismo democrático que explicam tanto a responsabilidade de uns quanto a irresponsabilidade de outros, daqueles que preferem corromper a autonomia que herdaram, transformando-a em egoísmo puro. Esses últimos, preocupados com o próprio conforto e felicidade, retiram-se do social para o privado, aliás com a consciência absolutamente limpa, já que as instâncias tradicionais de socialização, desacreditadas pelo avanço do individualismo, não desempenham mais o papel normativo.

Não exageremos, porém, a força desse fenômeno: os comportamentos responsáveis continuam atuais. Eis talvez o fato mais espantoso: emocional e individualista, a sociedade de consumo de massa permite que um espírito de responsabilidade, dotado de geometria variável, coabite com um espírito de irresponsabilidade incapaz de resistir tanto às solicitações exteriores quanto aos impulsos interiores. O fato é que a lógica binária de nossas sociedades seguirá ampliando-se e que a responsabilidade de cada um ganhará cada vez mais importância. Nenhuma sociedade jamais possibilitou que se exercessem uma autonomia e uma liberdade individual tão grande, nem jamais o destino dessa sociedade esteve tão ligado aos comportamentos daqueles que a compõem. (CHARLES, In: Lipovetsky, p.46).

A multiplicidade de imagens identitárias, em consonância com as perdas das referências que asseguravam um mundo estável e a derrubada de verdades eternas somadas à rapidez das mudanças, produziram identidades móveis, fragmentadas ou estilhaçadas e pertencentes a um mundo onde as concepções de espaço e de tempo não são mais absolutas, resultando na ênfase no transitório, no efêmero, no descontínuo, no caótico.

4 DIALÉTICA ENTRE PASSADO E PRESENTE NAS CANTIGAS

“O povo soluça e chora
pelo leito do rio que derramou no mar.
As lavadeiras, à mímica,
já nem cantam cantilenas
com a roupa suja e a língua
sem a água molhar.

O mar ainda vai morrer de rio...”
(Gonzaga Medeiros)

As lavadeiras-cantoras de Almenara são guardiãs de antigas canções – batuques, afoxés, sambas, modinhas, toadas e cantigas de roda – cuja origem vem se perdendo na memória do tempo.

São cantos de trabalho, lúdicos e de louvação, herança de antigos canoieiros, ribeirinhos, caboclos, tropeiros e colonizadores. Retratos poéticos da alma de Minas Gerais, mostram uma fusão rítmica de elementos negros, indígenas e portugueses, reveladores de nossa brasilidade.

Uma das propostas deste trabalho é estabelecer um diálogo entre as cantigas de amigo galaico-portuguesas e as canções que pertencem ao repertório cultural de Carlos Farias e o Coral das Lavadeiras de Almenara.

Ao se analisar mais de perto o conteúdo das letras das músicas que fazem parte dos dois CDs/livros do grupo, *Batukim brasileiro* (2001) e *Aqua* (2004), vislumbrou-se o estabelecimento de uma estreita relação com as cantigas de amigo medievais, em um processo ao qual se pode denominar atualização ou, ainda, neotrovadorismo.

Resistindo ao tempo, à mudança dos costumes, a toda a parafernália eletrônica que avassaladoramente depaupera as iniciativas de preservação de uma identidade autóctone, pasteurizando as formas artísticas e culturais de expressão, encontra-se o grupo de lavadeiras-cantoras.

Isoladas geograficamente na região economicamente mais pobre do Brasil, o Vale do Jequitinhonha, estas mulheres são guardiãs de singelas cantigas nas quais o feminino se destaca.

Pode-se pensar em um Neotrovadorismo inconsciente, intuído por meio dos sentidos se considerada a singeleza dos delicados sentimentos que se transformam na matéria das cantigas. Nelas se reconhecem similitudes com os temas tão caros ao repertório das cantigas de amigo

medievais. O lamento feminino que se expressa por meio do eu lírico, as jovens solteiras exprimindo seus desejos amorosos de encontrar o amigo, a dor da saudade causada por sua ausência e a forte presença da natureza, confidente das queixas e esperanças da amiga que aguarda seu namorado, convergem nas duas produções.

Século XII - século XXI. Cronologicamente, muitos séculos separam as duas produções. Geografias distintas, contextos díspares e ao mesmo tempo tão próximos. O presente dialoga com o passado a despeito do conhecimento formalizado dessa produção, em uma intertextualidade que se evidencia em vários elementos comuns, como se verá a seguir.

O trovadorismo galaico-português encontra ressonâncias na atualidade presentificada por Carlos Farias e o Canto das Lavadeiras de Almenara. A proposta neste momento será a contemplação do diálogo comparativo sempre visando o apoio nos paradigmas medievais, que representam o denominador comum das duas produções.

As canções do repertório de Carlos Farias e das Lavadeiras de Almenara serão transcritas neste trabalho de forma a atender nosso objetivo: a similitude quanto à temática, ao motivos e símbolos das cantigas de amigo e de refrão.

Iniciando esse diálogo com a canção *Rua das pedrinhas*, colhida e adaptada por Carlos Farias, percebe-se claramente o intertexto que se pode estabelecer com inúmeras produções de amigo galaico-portuguesas em que a natureza é confidente do eu lírico, representado por uma jovem e bela moça, que aguarda novas do namorado, e indaga à natureza seu paradeiro.

RUA DAS PEDRINHAS – roda
DP – informante: Crisolina Guimarães e Lia Lavadeira
Recolhida e adaptada por Carlos Farias

Lá na rua das pedrinhas oi cio
Onde eu fui fazer minhas queixa oi cio
As pedrinhas responderam oi cio
O amor é firme não lhe deixa só

Eu subi num pé de rosa oi cio
Só pra vê se te enxergava oi cio
Cada rosa que eu tirava oi cio
Era um suspiro que eu dava oi cio

Fui na fonte beber água oi cio
Não fui por água beber oi cio
Eu fui ver as piabinhas oi cio
No fundo d'água correr oi cio

Por baixo da água é lodo oi cio
Por baixo do lodo é peixe oi cio
Meu benzinho fica ciente oi cio

Que por outra eu não lhe deixo oi cio

A folha de bananeira oi cio
Virou pau e virou vento oi cio
O olhar desse menino oi cio
Não me sai do pensamento oi cio

A folha da bananeira oi cio
Não se “bana” sem o vento oi cio
Toda moça sossegada oi cio
Não se perde o casamento oi cio

Eu joguei um limão verde oi cio
Na corrente do riacho oi cio
Quanto mais o limão desce oi cio
Mais meu bem bonito eu acho oi cio

Não te dou meu coração oi cio
Porque não posso tirar oi cio
Se eu tirar eu sei que morro oi cio
E não poderei te amar oi cio

Cravo branco no cabelo oi cio
É sinal de casamento oi cio
Menina guarda seu cravo oi cio
Que ainda não chegou seu tempo oi cio

Meu anel de trinca-trinca oi cio
Bateu na pedra e trincou oi cio
Vai falar pra minha mãe oi cio
Que minha hora já chegou oi cio

O eu lírico se dirige à *Rua das Pedrinhas* para se queixar da ausência amorosa. Porém, as pedrinhas, como em um encantamento, tranqüilizam a voz feminina respondendo-lhe que “O amor é firme/ não lhe deixa só”.

Esta canção encontra ressonância com várias cantigas de amigo referenciadas no cancionário lírico-profano da produção medieval. Um possível diálogo é quanto à cantiga de D. Dinis, neto de Afonso X. Compondo 137 cantigas, D. Dinis tornou-se o mais fecundo trovador da lírica galaico-portuguesa. *A cantiga Ai flores, ai flores do verde pino* (BREA, 1999, p.176), uma das mais conhecidas da lírica profana, apresenta uma situação poética similar à *Rua das pedrinhas*.

Na cantiga de Dom Dinis, uma moça indaga às flores do verde pinheiro sobre seu amigo ausente que lhe mentiu e não compareceu ao encontro:

Ai flores, ai flores do verde pino,
Se sabedes novas do meu amigo!
Ai Deus, e u é?
[...]
Se sabedes novas do meu amigo,
Aquel que mentiu do que pos commigo?
Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amado,
 Aquel que mentiu do que mh a jurado,
Ai Deus, e u é? (BREA, 1999, p.177)

A natureza também está presente nos demais versos da canção *Rua das pedrinhas*. O pé de rosa é meio para que o feminino lamentoso possa enxergar seu bem. A cada rosa colhida, um suspiro era dado.

A água, a fonte, símbolos ligados à feminilidade, são meios para que vidas se manifestem como as piabinhas que nadam nelas. A fonte seria a valorização feminina, sensual e maternal, a despertadora da libido.

Nos versos “Por baixo da água é lodo, (oi cio)/ Por baixo do lodo é peixe (oi cio)/ Meu benzinho fica ciente (oi cio)/ Que por outra eu não lhe deixo (oi cio)”, tem-se uma breve semelhança com as pastorelas. Esta estrofe apresenta um breve diálogo esboçado. O eu lírico tem a resposta de que não será abandonada por seu bem.

As referências às fontes são constantes nas cantigas de amigo galaico-portuguesas. Na cantiga de Pero Meogo, *Por mui fremosa, que sanhuda estou* (BREA, 1999, p.874), tem-se o refrão “que o foss’eu veer/ a la font’ú os cervos van beber”. A fonte é lugar de encontro amoroso, símbolo da fecundidade e da doação feminina enquanto o cervo é a representação da virilidade masculina. Há, portanto, um erotismo manifestado por meio da voz feminina.

A folha da bananeira é referenciada como símbolo da fugacidade das coisas. A transitoriedade do amor pode ser entendida nas mudanças pelas quais a folha passou virando “pau” e depois “vento”: “A folha da bananeira (oi cio)/ Virou pau e virou vento (oi cio)”.

Nos demais versos desta estrofe têm-se a lembrança da figura amada sempre evocada na presença da natureza: “O olhar desse menino (oi cio) / Não me sai do pensamento (oi cio)”.

Nos versos seguintes, a bananeira ainda oferece, metaforicamente, mensagens, ensinamentos para o eu lírico. Assim como a folha da bananeira “não se ‘bana’ sem o vento”, “toda moça sossegada/ não se perde o casamento”.

É importante lembrar que a bananeira faz parte das denominadas simpatias realizadas pelas moças solteiras que, na noite de São João, inserem na planta uma faca para terem uma letra, o nome do noivo e futuro marido, “escrita” devido à ação do tanino.

Limão verde, elemento presente em diversas cantigas de roda, desce na corrente do riacho. Ao contemplar o limão descendo, mais uma vez o eu lírico pensa no amado: “Quanto

mais o limão desce (oi cio) / Mais meu bem bonito eu acho (oi cio)”. Nas crendices populares, o limão afasta malefícios, o mau augúrio.

A estrofe seguinte é de uma beleza ímpar. Assim como as demais, composta em sete sílabas métricas, redondilhas maiores, portanto, tem-se a cortesia amorosa presente nas cantigas de amor (esta, utilizando-se de metros menos populares, até por serem produto da nobreza). O feminino pensa, em um sacrifício máximo, como convém à vassalagem amorosa do amor cortês, presentear o amado com seu coração e só não o faz porque assim morrerá e não poderá mais amá-lo: “Não te dou meu coração (oi cio) / Porque não posso tirar (oi cio) / Se eu tirar eu sei que morro (oi cio) / e não poderei te amar (oi cio).

Na cantiga *Des quando vos fostes d’aqui* (BREA, 1999, p.700), de Nuno Treez, provavelmente um jogral galego, originário de Pontevedra, onde se localiza uma ermida consagrada a San Clemenço, há um exemplo de sofrimento feminino:

Des quando vos fostes d’aqui,
meu amigo, sen meu prazer,
ouv’ eu tan gram coita des i,
qual vos ora quero dizer:
que non fezeron des enton
os meus olhos se chorar non,
nen ar quis o meu coraçon
que fezessen se chorar non.

O encontro com o amado é o desejo maior. Não a salvação espiritual: “E fui eu fazer oraçon / a San Clemenç’ e non vos vi” (BREA, 1999, p.700).

Obedecendo à seqüência do cancionero da lírica profana galaico-portuguesa, encontra-se a cantiga *Non vou eu a San Clemeço orar e faço gran rason*, um exemplo de irreverência religiosa. Conforme destaca Maleval (1999), a jovem encontra-se irritada porque San Clemenço não lhe traz o amigo, deixando de cultuá-lo e de acender velas caras em sua intenção.

Retomando a canção *Rua das pedrinhas*, percebe-se que a natureza ensina mais de uma vez. O cravo branco, quando preso aos cabelos, nos penteados, está ligado ao casamento. Entretanto, há uma advertência: a menina deve guardar seu cravo “que ainda não chegou seu tempo”.

Cravo branco no cabelo (oi cio)
É sinal de casamento (oi cio)
Menina guarda seu cravo (oi cio)
Que ainda não chegou seu tempo (oi cio)

De acordo com Câmara Cascudo (2000), o cravo era uma flor muito popular na Europa do século XV. O cravo branco era a flor tradicional dos amorosos, indispensável no código de sinais

dos namorados, como se pode comprovar na quadrinha folclórica abaixo, com pequenas mudanças semânticas em relação à *Rua das pedrinhas*:

Cravo branco na janela
é sinal de casamento
menina tira esse cravo
que ainda não chegou seu tempo. (CASCUDO, 2000, p.165)

Pai Gomez Charinho, trovador galego, é autor da bela cantiga de amigo, classificada como marinha, *As ffroles do meu amigo* (BREA, 1999, p.711). Nela, segundo seus versos: “As ffroles do meu amigo? Briosas van no navyo. / *E vanss’as frores/ d’aquí bem com meus amores,/ idas som as frores/ d’aquí bem com meus amores*”.

As flores fugazes, belas, mas breves, são levadas juntamente com o amor: “Pêra chegar ao ferido/ servimi, corpo velido./ *E vanss’as frores/ d’aquí bem com meus amores,/ idas som as frores/ d’aquí bem com meus amores*”.

Na cantiga Ay, *Santiago, padrón sabido* (BREA, 1999, p.711), o refrão faz referência às “froles d’amor”: “Sobre mar vén quen frores d’amor ten,/ myrarey, madre, as torres de Geén”.

O cravo era a flor presente no buquê das noivas, acompanhando-as no altar e depois distribuído entre moças e rapazes. Percebe-se a abundância de símbolos que transitam pelo universo semântico que faz parte do casamento. Fonte de água, bananeira, cravo constam no texto e até mesmo o limão verde, cor da esperança, capaz de carregar os maus agouros correnteza abaixo e trazer de volta o amado por quem o eu lírico lamenta.

Já a referência aos cabelos, presente em outras canções do repertório das lavadeiras, como se verá a seguir, também encontra ressonância em várias cantigas de amigo galaico-portuguesas. Em duas composições atribuídas a Pero Meogo encontra-se esta referência. Em *Enas verdes ervas* (BREA, 1999, p.872) o feminino está a lavar seus cabelos: “E com sabor d’elhos/ lavei meus cabelos,/ *meu amigo*”. Na próxima estrofe, complementa: “Desde los lavei/ d’ouro los liei,/ *meu amigo*”.

A “fontana fria”, símbolo da feminilidade, é o local destinado a lavar o cabelo das moças, “ligado aos ritos preparatórios do encontro amoroso” (MALEVAL, 1999, p.100), na cantiga de Pero Meogo *Levóus’a louçana, levóus’a velida* (BREA, 1999, p.873):

[...]
Vai lavar seus cabelos na fría fontana,
passa seu amigo que muit’a amava,
leda dos amores, dos amores leda.

Passa seu amigo que lhi bem quera,

o cervo do monte a augua volví,
leda dos amores, dos amores leda.

Passa seu amigo que a muito amava
o cervo do monte volví a augua,
leda dos amores, dos amores leda.

A respeito dos versos acima, tem-se a imagem do cervo que turva a água, um indício metafórico, caso se estabeleça a analogia do cervo com a figura masculina, de que a sexualidade se manifesta nos indícios de cópula.

Finalizando os diálogos possíveis com a canção *Rua das pedrinhas*, encontra-se a seguinte estrofe:

Meu anel de trinca-trinca (oi cio)
Bateu na pedra e trincou (oi cio)
Vai falar pra minha mãe (oi cio)
Que minha hora já chegou (oi cio)

O “anel de trinca-trinca” que pertence ao eu lírico bate na pedra e trinca. Este incidente é interpretado pelo feminino como sinal de que chegou o momento de se casar e logo pede que se anuncie à sua mãe que sua hora já chegou. A mãe, referida no texto, assemelha-se às “madres” nas cantigas de amigo galaico-portuguesas, que geralmente exercem o papel de confidentes das filhas quanto às questões sentimentais.

A referência ao anel também está presente na cantiga de amigo cuja autoria pertence a Pero Gonçalves de Portocarreiro, trovador português. Em *O anel do meu amigo* (BREA, 1999, p.856), tem-se a informação de que o anel do amigo foi perdido, causando choro e lamento ao feminino que talvez intua que a aliança estabelecida e simbolizada por este objeto tenha se desfeito: “o anel do meu amigo/ perdi-o sol o verde pino/ e chor’eu bela!”.

Símbolo que indica aliança, um voto, um destino associado a um elo, o anel possui forte significação. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (2003): “Apoderar-se de um anel é, de certo modo, abrir uma porta, entrar num castelo, numa caverna, no paraíso etc. Colocar um anel no próprio dedo ou no de outra pessoa significa reservar para si mesmo ou aceitar o dom de outrem, como um tesouro exclusivo ou recíproco”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p.55)

Ainda nessa linha de cantigas de roda, encontra-se *Chora limão*, pertencente ao repertório de *Batukim brasileiro* (2001). O limão é muito mencionado na literatura oral, sobretudo nas cantigas de roda e nas quadrinhas peninsulares, como ilustra Cascudo (2000, p.329):

Atirei um limão verde,
De pesado foi ao fundo
Os peixinhos responderam
Viva Dom Pedro Segundo.

Segundo a cantiga de roda presente no repertório das Lavadeiras, informada por Crisolina Guimarães e Juracy, recolhida e adaptada por Carlos Farias, cujos versos são transcritos abaixo, o limão entra na roda, anda de mão em mão e chora no coração. Este limão, em um plano conotativo, pode apresentar ambivalências como os sobressaltos causados pela ansiedade amorosa, pelo desejo de que o sentimento amoroso seja correspondido.

CHORA LIMÃO – roda
DP – informantes: Crisolina Guimarães e Juracy
Recolhida e adaptada por Carlos Farias

O limão entrou na roda... ô limão
Ele anda de mão em mão ... ô limão

Chora, por que não chora... ô limão
Chora no coração... ô limão

Da laranja eu quero um gomo... ô limão
Do mamão quero um pedaço... ô limão
Da sua boca quero um beijo... ô limão
Do seu corpo um abraço... ô limão

Eu joguei meu barco n'água... ô limão
Carregado de fulô... ô limão
Não tem “zóio” mais bonito... ô limão
Como o “zóio” do meu amô... ô limão

Eu joguei água pra cima... ô limão
E aparei com uma caneca... ô limão
Menininha “bunitinha”... ô limão
Cinturinha de boneca... ô limão

Já chegou, está chegando... ô limão
Já chegou quem eu queria... ô limão
Já chegou Carlos Farias... ô limão
Que tanta falta fazia... ô limão

A estrutura “ô limão” se repetirá ao final de cada verso cantado e, assim como na música *Rua das pedrinhas* (oi cio), tem-se a construção sonora constante ao final de cada frase poética. Além do limão, outras frutas são citadas como a laranja e o mamão. Frutas brasileiras, das mais conhecidas que servem para evocar a figura amada nestes versos formados por redondilhas maiores em sua silabação poética, bem ao gosto popular devido à facilidade de sua memorização:

Da laranja eu quero um gomo... ô limão
Do mamão quero um pedaço... ô limão
Da sua boca eu quero um beijo... ô limão

Do seu corpo um abraço... ô limão

Na cantiga de João Zorro, *Baylemos agora, por Deus, ay velidas* (BREA, 1999, p.571), tem-se a imagem de jovens que dançam sob as “avelaneyras frolidas” sedutoramente, com o propósito de atrair os olhares dos namorados. Sensualidade e natureza mais uma vez se integram.

Baylemos agora, por Deus, ay velidas,
sô aquestas avelaneyras frolidas
e quen fôr velida, como nós velidas,
s' amig' amar,
sô aquestas avelaneyras frolidas
verrá baylar!.

Nota-se que as cantigas de roda encontram correspondências com várias cantigas de amigo. Porém, escolhe-se aquela cuja autoria pertence a Airas Nunez, um clérigo provavelmente galego. Em *Bailemos nós já todas três, ai amigas* (BREA, 1999, p.122), como o próprio título indica, tem-se três belas moças a bailar sob as “avelaneiras frolidas”. O amigo, elemento evocado, verá as moças dançando caso passe por elas. Tem-se uma sedução livre de culpas e de moralismos judaico-cristãos:

Bailemos nós já todas três, ai amigas,
so aquestas aelaneiras frolidas,
e quen for velida como nós, velidas,
se amigo amar,
so aquestas avelaneiras frolidas
verrá bailar.

Uma estrutura similar à de *Chora limão* consta na canção *Avião avuadô*, que abre o CD *Batukim brasileiro* (2001).

AVIÃO AVUADÔ / Ô SIRI VEM CÁ – frevo/afoxé
DP – informante: Valdênia
Recolhida e adaptada por Carlos Farias

Avião, avião “avuadô”
Nem aqui nem na Bahia
Avião nunca pousô

Você viu Canavieira?
Eu não vi não
Eu só vi Barrada longe
Aonde “apousa os avião”

Você diz que bala mata
Bala não mata ninguém
A bala que mais me mata
É amar e querer bem

Ô siri vem cá... ô siri vem vê
Ô siri vem cá ... ô siri vem vê

Eu passei no pé da lima
 Chupei lima sem querer
 Abracei com o pé da lima
 Pensando que era você

Minha mãe me chamou feia
 Eu chamei ela formosa
 Quando foi no outro dia
 Venha cá botão de rosa

Da laranja quero um gomo
 Da lima quero um pedaço
 Da sua boca quero um beijo
 Do seu corpo um abraço

Avião, avião avuadô
 Nem aqui nem na Bahia avião nunca pousô

Avião, avião “avuadô”

A “lima” substitui o “mamão” e se confunde com a figura de quem se ama. A natureza é personificada nos versos seguintes:

Eu passei no pé da lima
 Chupei lima sem querer
 Abracei com o pé da lima
 Pensando que era você

A lembrança do amado ainda se repete quando associada ao “barco n’água” que está “carregado de fulô”. A bela imagem poética do barco carregado de flores evoca os bonitos olhos do “amô” do eu lírico.

A embarcação carregada de flores destinadas ao amigo é tema da cantiga aqui já referenciada, *As ffoles do meu amigo* (BREA, 1999, p.711-2), de Pai Gomez Charinho: “As ffoles do meu amigo/ briosas van no navyo./ *E vanss’ as frores/ d’aquí bem com meus amores,/ idas som as frores/ d’aquí bem com meus amores*”.

A cantiga *Chora limão* ainda possui um caráter de homenagem, pois o último refrão permite que se encaixe o nome de alguém a quem se pretende cortejar, ou que se respeita e admira.

Coqueiro novo é uma canção também presente no CD Batukim brasileiro, assim como as duas acima referenciadas. Trata-se de um samba em que o lírico se mescla ao satírico em um jogo lúdico.

Dada a temática e proposta do presente trabalho, as estrofes aqui transcritas são aquelas em que se vislumbra a possibilidade de diálogo com as cantigas de amigo trovadorescas:

Coqueiro novo, quero vê rodar
Tira o cacho do coqueiro
Quero vê balancear

Eu subi num pé de coco
Para enxergar a cidade
Meu benzinho ali tão perto
E eu morrendo de saudade

Valdênia é *bunitinha*
Bunitinha que ela é
Parecendo o Deus menino
Nos braços de São José

O cabelo de Emília
É um preto que *alumeia*
Quem tirar um cacho dele
Tem cem anos de cadeia

Inda *onte* eu vim do céu
Perguntando a Nosso Sinhô
Se a gente quando morre
Se pode levar um *amô*

Novamente, tem-se a estrutura métrica de sete sílabas poéticas nas estrofes que compõem a cantiga. O refrão faz referência ao coqueiro, árvore comum na Bahia, estado com o qual a cidade de Almenara faz divisa.

A natureza, embora não funcionando como confidente neste caso, ainda é uma facilitadora do encontro amoroso, uma vez que permite ao eu lírico que por meio do coqueiro se vislumbre a cidade, pois o “benzinho” está ali tão perto enquanto quem o ama “morre de saudade”.

Na próxima estrofe tem-se uma referência a uma das integrantes do Coral das Lavadeiras, Valdênia que, de acordo com os versos, é tão “bunitinha” que se assemelha a “Deus menino nos braços de São José”. Mais uma vez encontra-se a religiosidade popular presente nos versos profanos.

São José é um padroeiro com muitas homenagens recebidas e empresta seu nome a várias localidades brasileiras. É protetor dos lares católicos e permite morte serena a seus devotos. Quem crê em São José, de acordo com a tradição católica, tem seu trabalho garantido e jamais lhe faltará o pão. Mas os seus fiéis devem resignar-se a viver tranquilos na ausência de sonhos violentos de riqueza e de domínio social.

Já o cabelo de Emília, outra integrante do grupo, é tão preto que “alumeia” e quem dele tirar um cacho terá cem anos de cadeia. Mais um ponto convergente com as cantigas de amigo medievais em que se ressaltavam a beleza das moças em sua pele louçã, em seus belos corpos

dançantes. A beleza feminina pode superar, inclusive, a pobreza de seu pai, a falta de um dote, como se diz na letra de *Bambuê*: “Menina dos olhos pretos/ Sobrancelhas de veludo/ Se seu pai for muito pobre/ Tua beleza vale tudo”.

BAMBUÊ – coco/ maracatu
DP – informante: Crisolina Guimarães
Recolhida e adaptada por Carlos Farias

Casinha de bambuê
Forrada de bambuá
Auê, auê, auê
Auê, auê, auá

Menina diga teu nome
 que eu quero dizer o meu
 Eu me chamo Seda Fina
 Daquele vestido teu

Menina dos olhos pretos
 Sobrancelhas de veludo
 Se teu pai for muito pobre
 Tua beleza vale tudo

Fui no campo colher flor
 Todo o campo floresceu
 Colhi a flor roxinha
 Que é triste como eu

Menina não diga isso
 Deus pode lhe castigar
 Faz arruda botar fulô
 E as ondas do mar secar

Muito bem essa palavra
 Que você me disse agora
 Mereceu comer galinha
 E docim de hora em hora

Olhos que lamentam, olhos que choram. Há uma infinidade de referências aos olhos nas cantigas de amigo galaico-portuguesas. Em *Ai amigo, avedes vós por mi* (BREA, 1999, p.576), de Julião Bolseiro, jogral galego com pouquíssimas referências documentais, tem-se os belos versos:

E sei, amigo, d’estes olhos meus
 e sei do meu fremoso parecer
 que vos fazen [en] gram coita viver,
 mais, meu amigo, se mi valha Deus,
 pesa-mi a mi, por que paresco bem,
 pois end’ a vós, meu amigo, mal ven.

Já na cantiga *Madr’ e senhor, leixade-m’ ir veer* (BREA, 1999, p.613) de Martin de Caldas, jogral provavelmente galego, a jovem queixa-se à madre do seu sofrimento amoroso e

implora para que a deixe ir ver seu amigo. Caso não o veja, irá morrer, pois esse é o seu desejo. Os mesmos olhos do amado que despertaram nela o desejo de viver, despertam na sua ausência a vontade de morrer:

Aquel que Deus fez nacer por meu mal,
 madre, leixade-mi-o veer por Deus;
 eu naci por [gran] mal dos olhos seus,
 ca marr' el e moir' eu, u non jaz al,
 se o non vir, mais, se o vir, guarrei
 e el guarrá, pois me vir, eu o sei.

Voltando aos versos de *Coqueiro novo*, que também fazem menção ao cabelo de Emília cuja cor preta “alumeia”, de acordo com Câmara Cascudo (2000) foram mantidas no Brasil as tradições ligadas ao cabelo. Se fosse a primeira vez, só poderia ser cortado por mão de homem. Os cachinhos eram distribuídos às pessoas da família ou guardados como lembrança. Também poderiam indicar o estado civil de sua dona. Se solteira, poderia andar com a cabeça descoberta e manter os cabelos soltos e compridos.

Encontra-se a referência ao cabelo também em Johan Soarez Coelho, em *Fui eu, madre, lavar meus cabelos* (BREA, 1999, p.536): “Fui eu, madre, lavar meus cabelos/ a la fonte e paguei-m’ eu d’elos/ e de mi louçãa.” São muitas as cantigas em que esse símbolo de sedução feminina aparece sendo lavado nas fontes ou preso com fios de ouro na cantiga já mencionada de Pero Meogo, *Enas verdes ervas*: “Des que los lavey,/ d’ouro los liey,/ meu amigo.”

Coqueiro novo apresenta pontos de convergências com a cantiga de amigo *Amad’e meu amigo* (BREA, 1999, p.177) principalmente devido à presença da natureza. No caso da cantiga medieval, na “frol do pinho” e na “frol do ramo”:

Amad’ e meu amigo,
 valha Deus!
 vede-la frol do pinho
 e guisade d’andar.

Amigu’ e meu amado,
 Valha Deus!
 Vede-la frol do ramo
 E guisade d’andar

Em *Palma do rio*, navio e boiada se fundem nas imagens poéticas elaboradas. Elementos da região de Almenara, rica na criação de gado e em cujas águas do afluente do Rio São Francisco, o Rio Jequitinhonha, ainda navegam embarcações, são lembrados nesta canção de beira-mar.

PALMA DO RIO – beira-mar
DP – informante: Juracy
Recolhida e adaptada por Carlos Farias

Palma do rio, sou piloto do navio
Água barrenta
Ó que besta de passo macio
Agora que eu quero vê... ó meu boi lelê... diá
Boiada “trevesa” o rio... ó meu boi lelê

Ah!... quem me dera eu panhasse
 Ó meu boi lelê... diá
 Quem eu alembrei agora... meu boi lelê
 Se eu não visse a pessoa... meu boi lelê diá
 O retrato me consola... meu boi lelê

Ocê me chamou pra cantá
 Ó meu boi lelê diá
 Pensando que eu não sabia ... meu boi lelê
 Eu não sou como a cigarra... meu boi lelê diá
 Que pra cantar leva o dia... meu boi lelê

Mas cadê meus companheiro
 Ó meu boi lelê diá
 Que ajudava eu cantá ... ó meu boi lelê
 Nossa Senhora levou... ó meu boi lelê diá
 E botou em bom lugar... meu boi lelê

Aboio, o canto entoado sem palavras pelos vaqueiros enquanto conduzem o gado, está presente nos versos: “ó meu boi lelê”, “ó meu boi lelê diá”. Os vaqueiros abóiam quando desejam chamar a atenção dos companheiros durante as “pegas” de gado:

Palma do rio, sou piloto do navio
Água barrenta
Ó que besta de passo macio
Agora que eu quero vê... ó meu boi lelê diá
Boiada “trevesa” o rio... ó meu boi lelê

O sentimento amoroso mais uma vez está ligado à natureza, ao cotidiano do eu lírico que deseja “panhar” quem ele se lembra. Entretanto, mesmo não sendo possível tal desejo, consola-se com o retrato.

Desafiado a cantar, tem-se a comparação com a cigarra “que para cantar leva o dia”. Entretanto, não é o que se verifica nos versos. A voz que fala, na canção analisada, diz não ser como a cigarra e lamenta a falta dos companheiros que foram levados por Nossa Senhora, uma imagem eufemística da morte.

Barcas são elementos também presentes nas cantigas de amigo medievais. Em *Nas barcas novas foi-s’ o meu amigo d’aqui* (BREA, 1999, p.576), cuja autoria é atribuída a Julião Bolseiro, o eu lírico espera o retorno do amigo e a cada barca vista a esperança se renova: “Nas barcas

novas foi-s' o meu amigo d'aqui/ e vej' eu viir barcas e tenho que ven i,/ *mia madre, o meu amigo.*/ Atendamos, ai madre, sempre vos querei ben,/ ca vejo viir barcas e tenho que i vem,/ *mia madre, o meu amigo.*”

Sapatina flagelada é outra cantiga em que o sentimento amoroso de falta e de lamento se mescla à natureza. Esclarece-se que o título da cantiga significa sandália de tiras. De acordo com os versos, ela só deve ser usada no tempo de calor. Mas a voz feminina diz: “Hoje eu vivo abandonada, meu bem/ Foi você que abandonou”. O abandono também é registrado nos versos em que este sentimento encontra correspondência na natureza: “Açucena quando nasce, meu bem/ Se esparrama no jardim / Vou pedir a Nossa Senhora, meu bem/ Pra tomar conta de mim”.

SAPATINA FLAGELADA – samba canção

DP – informantes: Míriam e Maria Emília

Recolhida e adaptada por Carlos Farias

*Sapatina “fregelada” meu bem
Só pro tempo de calor
Hoje eu vivo abandonada meu bem
Foi você que abandonou*

Açucena quando nasce meu bem
Passa a rama no jardim
Vou pedir Nossa Senhora meu bem
Pra tomar conta de mim

Baixa, baixa serraria meu bem
Que eu quero ver a cidade
Minha mãe ali tão perto meu bem
E eu morrendo de saudade

Eu passei na minha roça meu bem
Rama verde me puxou
Não me puxa rama verde meu bem
Quem me puxa é meu amor

O fogo quando se apaga meu bem
Na cinza deixa o calor
O amor quando se acaba meu bem
No coração deixa dor

A coita amorosa é constante nos versos de Afonso Sanchez, filho de D. Dinis, na cantiga intitulada *Dizia la fremosinha* (BREA, 1999, p.102) como se pode verificar: “Dizia la fremosinha:/ “*ai, Deus, val!! Com’ estou d’amor ferida!/ ai, Deus, val!! Com’ estou d’amor ferida!*”. E assim, como em *Sapatina flagelada*, em que se pede a intercessão de Nossa Senhora, na cantiga de Afonso Sanchez pede-se que Deus intervenha e lhe valha no sofrimento amoroso.

A falta do amado pode ser percebida nos versos: “O fogo quando se apaga meu bem/ Na cinza deixa o calor/ O amor quando se acaba meu bem/ No coração deixa a dor”. O mesmo

lamento amoroso feminino é notado em várias composições medievais. Em Airas Carpancho, trovador galego, encontramos versos em que a madre é confidente da filha queixosa e arrependida por ter desdenhado alguém: “Madre velida, meu amigo vi:/ non lhi faley e con el me perdi;/ e moyro agura, querendo-lhi ben./ Non lhi faley, ca o tiv’ em desden: [moyro eu, madre, querendo-lhi bem]!” (BREA, 1999, p.112)

Uma prova dos improvisos que existem nas cantigas é a repetição dos versos que se seguem, presentes também, com pequenas variações, em *Coqueiro novo*: “Baixa, baixa serraria meu bem/ Que eu quero ver a cidade/ Minha mãe ali tão perto meu bem/ E eu morrendo de saudade”.

Neste caso, a serraria da cantiga anterior é substituída pelo pé de coco; “para ver a cidade” se transforma em “que eu quero ver a cidade”; e no lugar do “benzinho ali tão perto” figura a “mãe ali tão perto meu bem / E eu morrendo de saudade”.

O cotidiano rural se mostra nos versos “Eu passei na minha roça meu bem/ Rama verde me puxou/ Não me puxa rama verde meu bem/ Quem me puxa é meu amor” e também nos de *Bambuê*, a sexta música do CD *Batukim brasileiro*: “Casinha de bambuê/ forrada de bambuá”; “Fui no campo colher flor/ Todo o campo floresceu/ Colhi a flor roxinha/ Que é triste como eu”.

A natureza, que se ressentia com os sentimentos e palavras proferidas, aparece nos versos: “Menina não diga isso/ Deus pode lhe castigar/ Faz arruda botar fulô/ E as ondas do mar secar”. Nas cantigas de amigo medievais a natureza também reflete o sentimento expresso nos versos. As avelaneiras floridas, tantas vezes referenciadas neste trabalho, correspondem ao estado de espírito das moças casadoiras que, esperançosas de encontrarem um par amoroso, dançam sob elas.

As cantigas de trabalho, tão caras no medievo e presentes até hoje no Brasil, em vários grupos que exercem os mais diversificados ofícios, encontram uma exemplificação em *O canto das lavadeiras*, toada que também pertence ao repertório de *Batukim brasileiro* (2001).

O CANTO DAS LAVADEIRAS (Lenço Branco) – toada
DP – informante: Coral das Lavadeiras
Recolhida e adaptada por Carlos Farias

Mandei caiá meu sobrado...
mandei, mandei, mandei
Mandei caiá meu sobrado...
caiá de amarelo

Mas cadê meu lenço branco... ô lavadeira
 Que eu lhe dei para lavar... ô lavadeira
 Madrugada madrugada... ô lavadeira
 E o sereno serenou... ô lavadeira

*Não tenho culpa do que se passou
Deu uma chuva muito forte
E o lenço carregou*

Morena você se lembra... ô lavadeira
Da noite que se passou... ô lavadeira
Madrugada madrugou... ô lavadeira
E o sereno serenou... ô lavadeira

Fui descendo o rio abaixo... oi lavadeira
Como desce o lambari... ô lavadeira
Procurando amor de longe... ô lavadeira
Que o de perto eu já perdi... ô lavadeira

Fui descendo rio abaixo... oi lavadeira
Numa canoa furada... oi lavadeira
Arriscando a minha vida... oi lavadeira
Por uma coisa de nada... oi lavadeira

Mas cadê meu lenço branco... ô lavadeira
Que eu te dei para lavar... ô lavadeira
Madrugada madrugou... ô lavadeira
E o sereno serenou... ô lavadeira

Repleta de ensinamentos, nesta canção tem-se um diálogo entre a lavadeira e alguém que indaga a respeito do lenço branco dado a ela para que o lavasse. Elementos temporais, como a madrugada que “madrugou” e o sereno que “serenou”, marcam as estrofes. Aos versos formados por redondilhas maiores acrescenta-se, a cada um deles, a estrutura “ô lavadeira”.

A Lavadeira, por sua vez, responde dizendo que não é culpada pelo que se passou. A culpa é da natureza: em decorrência da chuva forte, o lenço foi carregado pelo vento.

Existem exemplos de cantigas de amigo em que o ofício de lavar roupa é a temática dos versos. Em *Levantou-s' a velida* (BREA, 1999, p.196), cuja composição é atribuída a D. Dinis, a moça “velida” vai lavar camisas, mas o vento as leva atrapalhando sua atividade, o que acaba por irritar a “louçã”. Tem-se, portanto, a mesma temática da canção *O canto das lavadeiras*.

*Levantou-s' a velida,
levantou-s' alva,
e vai lavar camisas
e-no alto.
Vai-las lavar alva.*

*Levantou-s' a louçana,
levantou-s' alva,
e vai lavar delgadas
e-no alto.
Vai-las lavar alva.*

[E] vai lavar delgadas,
levantou-s' alva;
o vento lh'as desvia
e-no alto.

Vai-las lavar alva.
 [...]

O vento lh' as desvia,
 levantou-s' alva;
 meteu-s' alva em ira
 e-no alto.
 Vai-las lavar alva.

O vento lh' as levava,
 Levantou-s' alva;
 Meteu-s' alva em sanha,
 e-no alto.
 Vai-las lavar alva.

Tanto o lenço branco é levado pelo vento na canção *O canto das lavadeiras* quanto as camisas em *Levantou-s' a velida*. Em algumas cantigas de amigo, temos a referência a outras peças de vestuário, como a cinta e a touca feminina. Em *Sanhud' and[ad]es, amigo* (BREA, 1999, p.460), de Johan Garcia de Guilhade, tem-se: “De pran non são tan louca/ que já esse preyto faça;/ mays dou-vos esta baraça,/ guardad' a cint' e a touca;/ *ca nunca já esse preyto/ mig', amigo, será feyto*”. Já na cantiga intitulada *De que morredes, filha, a do corpo velido?* (BREA, 1999, p.191), de D. Dinis, a cinta é trazida junto ao “corpo velido” em sinal de amor: “Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo,/ quando vej' esta cinta que por seu amor cingo./ *Alva e vai liero./ Quando vej' esta cinta que por seu amor trago,/ e me nembra, fremosa, como falou commigo./ Alva e vai liero*”.

Já o lambari, o rio e a canoa furada são metáforas do amor perdido: “Fui descendo o rio abaixo/ Como desce o lambari/ Procurando amor de longe/ Que o de perto eu já perdi”. Ao final, tem-se a lição de vida fruto da sabedoria popular, da filosofia construída por meio da experiência: a de que não vale a pena “arriscar” a vida por uma coisa de nada.

Fui descendo rio abaixo... oi lavadeira
 Numa canoa furada... oi lavadeira
 Arriscando a minha vida... oi lavadeira
 Por uma coisa de nada... oi lavadeira

Mas talvez valha arriscar a mudança de vida para uma situação mais confortável e menos sofrida. Em *Adeus ferro de engomar*, os versos indicam a possibilidade de ascensão: a agulhinha é vendida, o dedal emprestado. Só falta mesmo se desfazer do ferro de engomar, instrumento ao qual se vincula o trabalho da lavadeira. Transcreve-se a seguir a letra desta canção:

ADEUS FERRO DE ENGOMAR - chorinho
DP – informante: Valdênia
Recolhida e adaptada por Carlos Farias

*Vendi minha agulhinha
 Emprestei o meu ddal
 Só falta eu vender meu ferrinho de engomar
 Adeus goma, adeus goma, adeus
 ferro de engomar*

Tirei minha aliança
 Botei na ponta da mesa
 Quem quiser casar comigo
 Não repare minha pobreza

*Adeus goma, adeus goma, adeus
 ferro de engomar*

Amanhã eu vou-me embora
 Tô mentindo eu não vou não
 Se eu tivesse de ir embora
 Eu “num tava” aqui mais não

Fui na horta “panhá” coento
 Panhei “gai” de alevante
 Pra rezar o meu benzinho
 Que está cheio de “quebrante”

Menininho da calça curta
 Carreirinha de botão
 Se não for pra num casar
 Deixa de chateação

Essa casa é de “paia”
 Merecia ser de “teia”
 Pois a dona dessa casa
 É bonita e não é feia

*Vendi minha agulhinha
 Emprestei o meu dedal
 Só falta eu vender
 Meu ferrinho de engomar? Adeus
 Goma, adeus goma, adeus ferro de
 Engomar*

O eu lírico parece mesmo disposto a mudar de vida dando “adeus” à “goma” e ao “ferro de engomar”, refrão desta canção. Inclusive pensa-se na possibilidade de casamento. É a voz feminina quem toma a iniciativa de tirar a aliança e propor casamento com quem não reparar sua pobreza. Despreza o menininho que veste calças curtas e não tem ainda idade para se casar. E chega a anunciar sua partida, mas volta atrás:

Tirei minha aliança
 Botei na ponta da mesa
 Quem quiser casar comigo
 Não repare minha pobreza

Amanhã eu vou-me embora

Tô mentindo não vou não
 Se eu tivesse que ir embora
 Eu “num tava” aqui mais não

Elementos do sincretismo religioso brasileiro, como o quebranto e o mau-olhado, podem ser encontrados nos versos:

Fui na horta “panhá” coento
 Panhei “gai” de alevante
 Pra rezar o meu benzinho
 Que está cheio de “quebrante”

Este mesmo sincretismo religioso pode ser percebido em *Navio de guerra*, música de abertura do CD *Aqua* (2004):

NAVIO DE GUERRA/ CESSANDO A AREIA – afoxé e moçambique
Informantes: Valdênia Lavadeira e Miriam Fernandes

- Lá evém o navio de guerra!
 - Lá evém o navio de guerra!
 Navegando pelo mar...
 Auê Iemanjá! Não deixa meu barco virar

Eu vou cessar, eu vou cessar,
 Areia do mar eu vou cessar

Minha gente venha ver
 O que eu achei no mar:
 Foi um *piãozin* de ouro
 E uma peneira de cessar

Eu vou cessar, eu vou cessar,
 Areia do mar eu vou cessar

Eu vou cessar areia
 Eu vou cessar areia
 Eu vou cessar areia do mar!
 Areia do mar eu vou cessar

- Lá evém o navio de guerra!
 - Lá evém o navio de guerra!
 - Auê!...

Iemanjá, mãe d’água dos iorubás, a mais prestigiosa entidade feminina do candomblé, recebe oferendas e rituais. Festas são dedicadas a este orixá e embarcações se dirigem até alto-mar para lhe atirar presentes. Convergem para Iemanjá orações e súplicas, como no catolicismo, são dirigidas para Nossa Senhora.

- Lá evém o navio de guerra!
 -Lá evém o navio de guerra!
 Navegando pelo mar...
 Auê Iemanjá! Não deixa o barco virar

Na canção *Beira mar da vigia* encontra-se uma invocação, um pedido de proteção para que se consiga enfrentar os desafios do rio cheio de pedras.

BEIRA MAR DA VIGIA (*) – toada
Informante: Ana Isabel

*“Cheguei no poço e gritei
 Peguei o remo e remei
 Ô Mariazinha!... Seu namorado chegou ai, ai” (**)*

A) Beira mar, beira mar novo
 Foi só eu é quem sabia,
 Aprendi com os canoeiros
 Lá no largo da Vigia

B) Companheira me ajude
 Nem que for devagarinho,
 Eu sou muito vergonhoso
 Não posso cantar sozinho

C) Ai amor... Quantas pedras nesse rio!
 Mas eu vou enfrentando o desafio (***)

D) Rio arriba, rio abaixo
 Remador, minha canoa
 Vai descendo rio abaixo,
 Carregando coisa boa

E) De vigia a Belo Monte
 Vou seguindo a estrela guia
 Sob a proteção dos anjos
 Jesus e a Virgem Maria (***)

(*) Vigia foi o primeiro nome de Almenara. Por lá passavam frotas de canoas, num tempo em que o rio era a principal via de ligação entre o interior e o litoral. Hoje, assoreado, o Jequitinhonha só é navegável bem perto da Foz, em Belmonte BA.

(**) Este prólogo nos foi ensinado por Dona Joaninha, líder de um grupo de Folia de Reis em Teófilo Otoni – MG.]

(***) As estrofes C e E foram compostas por Carlos Farias.

Nesta estrofe transcrita, adaptada por Carlos Farias, o rogo é feita à Virgem Maria. Vigia foi o primeiro nome do que é hoje a cidade de Almenara.

De Vigia a Belo Monte
 Vou seguindo a estrela guia
 Sob a proteção dos anjos
 Jesus e a Virgem Maria

O quebranto também é tema das cantigas de amigo galaico-portuguesa, como se pode perceber nos versos da cantiga *Falou-m’ oj’ o meu amigo* (BREA, 1999, p.194), de D. Dinis: “Disse-m’ el, amiga, quanto/ m’eu melhor ca el sabia,/ que de quam bem parecia/ que tod’era seu

quebranto”; bem como em *Meu amig’, u eu sejo* (BREA, 1999, p.199): “Nom e se nom espanto,/ u vós nom vejo, quanto/ ei deseij’ e quebranto;/ e porem vivo coitada/ com aqueste mal tanto/ que sofr’ eu, bem talhada”.

Beira mar da Vigia e Cessando areia, presentes no repertório de Carlos Farias e das Lavadeiras de Almenara, são duas cantigas de trabalho. Peneira-se a areia na primeira e exerce-se a função de canoeiro na outra. Duas profissões intrinsecamente ligadas ao mar, ao rio, à água que garante o sustento de muitos, inclusive o das lavadeiras. Uma homenagem singela a duas profissões muito presentes nesta região do Vale do Jequitinhonha e profundamente dependentes da abundância das águas.

Em raros momentos o eu lírico manifesta explicitamente a mudança de posição econômica: “Essa casa é de ‘paia’/ Merecia ser de ‘teia’/ Pois a dona dessa casa/ é bonita e não é feia”. A casa de telha, no caso, é o indicativo da transcendência econômica e mesmo social merecida e justificada pela beleza que a dona da casa julga possuir.

Em *Cessando a areia*, encontra-se no mar, junto à peneira, um piãozinho de ouro. Encontrar ouro é sonho antigo, desde a época dos colonizadores portugueses, exploradores do ouro da região, que escoava nas canoas, nos escaleres e em outras embarcações sempre a carregar “coisa boa”.

Gavião, no repertório musical do grupo formado por Carlos Farias e pelas Lavadeiras de Almenara, também “penera”. É o motivo para se lembrar de que o seu bem também peneira. E se a alegria do carreiro, na música *Penera gavião*, é ver “o seu carro chiá”, a alegria dos olhos é ver seu bem chegar.

PENERA GAVIÃO

Informante: Teresa Novais

Penera gavião, penera gavião
Vem dos ares penerá
Eu vi meu bem penerando gavião
Penerou, penerá

Alegria do carreiro gavião
É vê o su carro chiá
Alegria dos meus olhos, gavião
É de vê meu bem chegá

Bebi vinho numa garrafa, gavião
Bebi cachaça na garrafinha,
Pra tirar uma mafagafa, gavião
Do ninho da mafagafinha

Alecrim da beira d’água, gavião
Não se corta de machado

Se corta de faca fina, gavião
Alecrim dos namorado.

Continua o ensinamento:

Alecrim da beira d'água, gavião
Não se corta de machado
Se corta de faca fina, gavião
Alecrim, dos namorado

De acordo com Câmara Cascudo, no *Dicionário do folclore brasileiro* (2000), nossa cultura é pródiga em exemplos de trovas em que o alecrim é citado: “Deita-te na cama de rosas, / Travesseiro de alecrim:/ No meio do teu sono/ Solta um suspiro por mim./ Alecrim metido n'água/ Pode estar quarenta dias!/ Um amor longe do outro / Murcha as suas alegrias”. Ou ainda esta amostra: “Alecrim que tanto cheira/ Na cabeça de meu bem/ Estou bem desconfiado/ Que foi dado por alguém/ Alecrim seco se chama/ Uma esperança perdida,/ Quem não ama o que deseja/ É melhor não ter mais vida”. (CASCUDO, 2000, p.12)

Em *Tributo a Jequitinhonha*, miscelânea de vários ritmos e músicas do folclore brasileiro, o alecrim também figura: “Flor branca na serra/ Inflorô meu pé de alecrim/ Quem tem seu bem e não zela/ Eu trato e levo pra mim”.

TRIBUTO AO JEQUITINHONHA
Informante: Crisolina Guimarães

Balanceia meu bem, balanceia
Num balanço de amor, balanceia
Se não fosse esta rosa, balanceia
Namorava com essa flor, balanceia

Lá vai a garça voando, balanceia
Com as penas que Deus lhe deu, balanceia
Contando pena por pena, balanceia
Mais pena padece eu, balanceia
Balanceia... balanceia... balanceia...
balancê!

Moreninha, tu me fez a boa
Me bateu a porta, me deixou à toa.

À toa não, que eu não lhe deixei
Na porta do *mei*
Foi que eu esperei

Ô Zé, quando *cê fô* pra lagoa
Toma cuidado com o balanço da canoa
Ô Zé, faça tudo o que *quisé*
Mas não maltrate o coração dessa *muié*

Flor branca na serra
Inflorô meu pé de alecrim

Quem tem seu bem e não zela
Eu trato e levo pra mim

O *ingein* tá *muendo* do lado de lá/ É Mané
Gravitin penerando fubá

Licotoco, licotoco, lagartixa no feijão,
O ferreiro fez a foice, mas não fez o gavião

Samba mais eu/ Samba mais eu/ Samba
mais eu companheiro/ Samba mais eu!

Da sala pra varanda, uma bela modinha, tem-se o lamento amoroso feminino causado pelo abandono e desprezo do amado. O lenço branco é perdido por Rosinha. Nele, está “iscrivido as quatro ponta” e foi seu bem quem escreveu. O lenço branco também aparece em *Rosa no batuque*, música que encerra o CD *Aqua* (2001): “Eu tenho meu lenço branco/ Bordadin de abc/ E no meio está escrito/ Que eu amo só você”.

DA SALA PRA VARANDA – modinha
Informante: Ana Isabel

Da sala pra varanda
Quem achar um lenço é meu,
Iscrivido as quatro ponta
Chora Rosinha
Foi meu bem que escreveu
Deixa chorar, deixa chorar.

Tico-tico na goteira, tico-tico na memória
Onde tem rapaz solteiro
Chora Rosinha
O casado não namora
Deixa chorar, deixa chorar

Ó que coisa tão bonita
Um *rapazim* de boa altura
Vestido de amarelo
Chora Rosinha
38 na cintura
Deixa chorar, deixa chorar

Meu bem quando foi embora
Nem de mim se despediu
Na subida da ladeira
Chora Rosinha
Lenço branco sacudiu
Deixa chorar, deixa chorar

Da sala pra varanda...

A amiga sofre o abandono do namorado em *Par Deus, amigas, já me non quer ben* (BREA, 1999, p.455-6), de Johan Garcia de Guilhade, e lamenta às amigas a perda: “Par Deus, amigas, ja me non quer ben/ o meu amigo, poys ora ficou/ onde m’eu vin, e outra o mandou;/ e

direy-vos, amigas, ûa ren:/ se m’el quisesse como soia,/ ja ‘gora, amigas migo seria”. Em *Unha pastor se queixava* (BREA, 1999, p.237-8), cuja autoria pertence a D. Dinis, a moça, em coita morosa, deita-se entre as flores: “Coitas lhe davam amores/ que nom lh’ eram se nom morte;/ e deitou-s’ antr’ ûas flores/ e disse com coita forte:/ mal ti venha per u fores,/ ca nom es se nom mha morte, ai amor!”

Rosinha chora a dor da perda de um “rapazin de boa altura, vestido de amarelo, 38 na cintura”. Não é a primeira vez que armas de fogo ou o universo que faz parte delas aparece nas cantigas das Lavadeiras. Em *Avião avuadô*, encontram-se os versos: “Você diz que bala mata/ Bala não mata ninguém/ A bala que mais me mata/ É amar e querer bem”.

Nas cantigas de amigo, às vezes a falta do namorado se deve por este servir à guarda e, por causa disso, tarda ao encontro amoroso: “Ai eu coitada! Como vivo en gram cuidado/ por meu amigo que ei alongado!/ *Muito me tarda/ o meu amigo na Guarda!*”, de Alfonso X. (BREA, 1999, p.138)

Porém, nem tudo vale na procura de um namorado, pois o “tico-tico na memória” ensina que “onde tem rapaz solteiro, o casado não namora”. Bem-te-vi, sabiá, tico-tico e João-de-barro aparecem na música *Rala o coco bem-te-vi*.

RALA O COCO BEM-TE-VI – batuque
Informante: Valdênia Lavadeira

Rala o coco, bem-te-vi
Panha o bagaço, sabiá
 João-de-barro prendeu Joana
 Eu não que eu não vou lá

João-de-barro prendeu Joana
 E tolice de mulher,
 Estando com o meu amor
 Eu vou lá quando eu quiser

Tico-tico fez o ninho
Marimbonde qué tomá,
 Quem é dono não ciúma
 Quem não é *qué ciúma*

Lá em casa no terreiro
 Tem um pé de alecrim,
 Toda gente que namora
 Passa lá e eu dou um *galhim*

Por meio da natureza têm-se os ensinamentos, como se pode constatar nos versos a seguir: “Tico-tico fez o ninho/ *Marimbonde qué tomá,*/ Quem é dono não ciúma/ Quem não é *qué ciúma*”.

Nesta composição, mais uma vez aparece o alecrim, ligado à superstição popular: Lá em casa no terreiro/ Tem um pé de alecrim,/ Toda gente que namora/ Passa lá e eu dou um galhim”.

Ao clarão da lua, uma cantiga de roda, interpretada por Dona Crisolina Guimarães, mãe de Carlos Farias, tem-se mais um lamento amoroso de arrependimento por ter entregado seu coração: “Se eu soubesse quem tu eras/ Quem tu haverás de ser,/ Não dava meu coração/ Pra depois eu padecer”.

AO CLARÃO DA LUA – cantiga de roda
Informante: Crisolina Guimarães

Quando a lua clareava,
 Noite bela eu passeava,
 Às 8 horas da noite
 Meu amor comigo estava,
 Quando a lua clareava.

Se eu soubesse escrever n’água
 Como escrevo no areão
 Eu tinha teu nome escrito
 Dentro do meu coração.

Eu joguei meu limão verde
 Na porta da sacristia
 Deu no ouro e deu na prata,
 Deu no roxo que eu queria.

Se eu soubesse quem tu eras
 Quem tu haverás de ser,
 Não dava meu coração
 Pra depois eu padecer.

Lamentos amorosos, como se pôde perceber neste sub-capítulo, são pródigos nas cantigas de amigo trovadorescas. Finalizando essa análise, toma-se como exemplo uma cantiga que possui dupla autoria. Atribuída a Afons’ Eanes e a Pai Soarez de Taveirós, *Quando se foi meu amigo* (BREA, 1999, p.81) trata-se de um lamento feito às “donas”: “Quando se foi meu amigo,/ jurou que cedo verria,/ mais, pois non vem falar migo,/ por em, por Santa Maria,/ nunca mi por el rogedes,/ ai donas, fé que devedes”.

Lavadeira cantando na beira do rio faz parte da memória do povo que habita o Vale do Jequitinhonha e outros logradouros do Brasil, que ainda é tão rural. Há, no retrato do cotidiano, na sutileza de harmonias, na simplicidade de melodias e na riqueza de ritmos, um lenitivo para uma vida árdua e dura. A canção, solitária ou coletiva, vai transformando o amargo em doçura. E esta é o combustível que se usa para criar os filhos, administrar magros orçamentos e ainda amar um homem.

Mesmo que nas cantigas entoadas pelas Lavadeiras se perceba o sofrimento amoroso, em uma aproximação com as cantigas de amigo galaico-portuguesas, como se procurou evidenciar neste trabalho, o desencanto não se faz presente.

Ver e ouvir as lavadeiras-cantoras de Almenara legitima a arte na representação de uma amostragem de um Brasil ainda desconhecido de nós mesmos. O repertório dos dois CDs acima referenciados revela a imensa beleza e a inesgotável riqueza cultural que forma a identidade desse nosso país.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história das mulheres representa um recorte temático em franco desenvolvimento. Nas últimas décadas, o interesse pelas realidades históricas e representações do feminino adquiriu projeção mobilizando especialistas de diferentes domínios do conhecimento.

A iniciativa de Carlos Farias em formar um grupo coral com as lavadeiras de Almenara atesta um novo olhar sobre a cultura brasileira. Ver e ouvir as lavadeiras-cantoras de Almenara legitima a arte, revela a amostragem de um Brasil desconhecido de nós mesmos.

Diante da perspectiva adocicada que se fez das mulheres na época dos trovadores, abandonando as personagens singulares, a produção recente de pesquisadores prefere verificar a situação de um grupo de mulheres como as lavadeiras de Almenara.

No presente trabalho, procurou-se evidenciar a proximidade temática existente entre as cantigas de amigo galaico-portuguesas e as canções que compõem o repertório de Carlos Farias e O Canto das Lavadeiras de Almenara em dois CDs/livros, *Batukim brasileiro* (2001) e *Aqua* (2004).

Questionou-se como um grupo social representado por lavadeiras de origem humilde, residentes no nordeste de Minas Gerais, na região do Vale do Jequitinhonha, conhecida pela situação de extrema pobreza, como o “Vale da Fome”, com ínfimas possibilidades de sobrevivência e de manutenção de sua cultura, manteve-se resistente em seu lugar de origem e pôde transcender sua prática cultural ao mesmo tempo em que preservou sua essência.

Constatou-se que, mesmo com todos os esforços empregados para se conservar as práticas culturais, houve mudanças significativas, sobretudo para a população rural. Obrigada pela sobrevivência material a encontrar formas de garantir seu sustento, esta população adotou novos hábitos e novas maneiras de viver, ou seja, novos valores e novas práticas sociais.

Ao mesmo tempo em que se verificou a incorporação de novos valores e de novos hábitos, a permanência de práticas sociais seculares, como o cantar enquanto se ensaboia a roupa, também se evidencia.

E foi justamente essa permanência que instigou a pesquisa e alimentou a possibilidade de, como se retratou, grupos sociais, mesmo em contínuo vínculo com a contemporaneidade, reproduzirem formas e maneiras de vida seculares.

Na verdade, esses pequenos nichos colocam em xeque o propagado poder da pós-modernidade, ou hipermodernidade, sobre tudo e sobre todos. Mesmo tendo de se adaptar às

novas regras, condutas e comportamentos gerais induzidos pela mídia e às exigências da contemporaneidade, há um movimento inconsciente da manutenção da identidade resguardada. É como se, ao mesmo tempo em que é necessária a adaptação à nova realidade, em um movimento oposto de resistência garantissem formas de vida próprias.

As cantigas das lavadeiras, heranças de suas avós e bisavós, patrimônio cultural imaterial sendo guardado e transmitido ao longo das gerações, mantiveram-se resguardadas porque cada uma delas é rica de significado, de história, de memória que se entrelaçam com a experiência individual e genuína de cada lavadeira-cantora / cantora-lavadeira. À beira do rio uma reconstrução é constantemente operada, Assim, a prática cultural assegura a sua existência em meio ao espaço.

Carlos Farias é o idealizador do projeto com as lavadeiras que abrange shows, dois CDs/livros, além de trabalhos de projeção do grupo. Fundador do Coral das Lavadeiras de Almenara, pesquisa essa herança cultural em forma de cantigas desde 1985. Com a criação do Coral, no início da década de 90, conseguiu encontrar nestas mulheres do povo as fiéis depositárias e as intérpretes autênticas de um saber que encanta platéias no Brasil e no exterior.

O lançamento dos CDS consolidou um trabalho que busca enriquecer um patrimônio cultural imaterial brasileiro, além de gerar renda e promover a inclusão social dessas mulheres.

Tendo a água como tema, fonte de vida, ambiente de trabalho e meio de sobrevivência para o trabalho das lavadeiras, este elemento permeia várias canções do repertório. Os ritmos e as letras também revelam a miscigenação que a região sofreu e o sincretismo religioso tão comum aos brasileiros. Assim, cantos de terreiro e antigas orações católicas se harmonizam no espaço melódico e vivencial. É o sagrado presente no CD e na vida.

Nas cantigas, conscientes dos limites impostos à mulher, as lavadeiras não desafiaram o discurso hegemônico. Em vez disso, aproveitaram-se de brechas para contestar a condição da mulher na sociedade. Ao gravarem Cds e se apresentarem em público cantando e contando histórias de suas vidas, resgatam a auto-estima no louvor de seu ofício simples. Substituem, mesmo que por horas apenas, o trabalho pesado e mal-remunerado pela magia do palco e pelo reconhecimento do público na protagonização de suas vivências.

Ao se estabelecer a comparação entre as cantigas das lavadeiras de Almenara e as de amigo galaico-portuguesas, percebeu-se o legado medieval deixado pelos colonizadores portugueses em terras brasileiras. Por ser região estratégica à exploração de ouro e de diamante,

Almenara era visada por estrangeiros aventureiros à procura do Eldorado e, devido à intensa exploração dos portugueses em seu território, herdou o legado musical que se manteve em sua essência chegando até nossos dias com as cantigas resguardadas pelas lavadeiras.

Assim, em sua singeleza, as cantigas das lavadeiras constituem-se em um verdadeiro patrimônio imaterial da cultura brasileira.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A MÚSICA DAS LAVADEIRAS DO JEQUITINHONHA. *Aqua*. Belo Horizonte: maio a novembro de 2004.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

BOTELHO, Maria Izabel Vieira. *O eterno reencontro entre o passado e o presente: um estudo sobre as práticas culturais no Vale do Jequitinhonha*. Araraquara, UNESP, 1999. (tese de Doutorado)

BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa*. Vol. I – Idade Média. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2005.

BREA, Mercedes. *Lírica profana galego-portuguesa*. Volumes I e II. 1ª reimpressão. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 9. ed. São Paulo: Global, 2000.

CHARLES, Sébastien. *Os tempos hipermodernos*. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Coordenação: Carlos Sussekind. Tradução: Vera da Costa e Silva e outros. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CUNHA, Celso. *Amor e ideologia na lírica trovadoresca*. In: Anais do I Congresso Internacional da Faculdade de Letras: discurso e ideologia, realizado de 14 a 18 de setembro de 1987. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 1989.

CUNHA, Helena e outros. *Desafiando o cânone (2) – Ecos de vozes femininas na literatura brasileira no século XIX/ Coletânea de Trabalhos de Alunos de Pós-Graduação em Teoria Literária*. Organização: Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: faculdade de Letras da UFRJ, 2001.

DUBY, Georges. *Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos*. Tradução: Eugênio Michel da Silva, Maria Regina Lucena Borges-Osório; revisão do texto em português: Éster Mambrini. São Paulo: UNESP/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

FERREIRA, Manuel Pedro. *O som de Martin Codax*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização: Liv Sovik; Tradução: Adelaine La Guardiã Resende e outros. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HUSEBY, Gerardo V. In: *Trivium & quadrivium: as artes liberais na Idade Média*. Amâncio Friaça e outros. Coordenação: Lênia Márcia Mongelli. São paulo: Íbis, 1999.

LE GOFF, Jacques. *História*. Vol. I. Lisboa: Edições 70, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.

LOYN, H. R. *Dicionário da Idade Média*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. In: Música antiga da UFF. *Cânticos de amor e louvor*. Igreja de São Francisco Xavier: 05 a 07 de agosto de 1996.

_____. Maria do Amparo Tavares. *Peregrinação e poesia*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.

_____. *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

O CANTO DAS LAVADEIRAS. *Batukim brasileiro*. Estúdio Via Sonora, Belo Horizonte, de maio a setembro de 2001.

OLIVEIRA, António Resende de. *Trobadores e xograres* (contexto histórico). Trad. Valentin Arias. Salamanca: Edições Xerais de Galicia, 1994.

RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média*. Tradução: Marco Antonio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

SILVA, Maria Aparecida Moraes. *Fiandeiras, tecelãs, oleiras... redesenhando grotas e veredas*. Revista Projeto História. São Paulo: PUC.

SPINA, Segismundo. *A cultura literária medieval*. 2. ed. São Paulo: Ateliê editorial, 1997.

WECKMANN, Luis. *La herencia medieval del Brasil*. México: Progreso, 1993.

7 ANEXOS

Cantigas selecionadas do CD *Batukim brasileiro*:

AVIÃO AVUADÔ / Ô SIRI VEM CÁ – frevo/afoxé

DP – informante: Valdênia

Recolhida e adaptada por Carlos Farias

*Avião, avião “avuadô”
Nem aqui nem na Bahia
Avião nunca pousô*

Você viu Canavieira?
Eu não vi não
Eu só vi Barrada longe
Aonde “apousa os avião”

Você diz que bala mata
Bala não mata ninguém
A bala que mais me mata
É amar e querer bem

*Ô siri vem cá... ô siri vem vê
Ô siri vem cá ... ô siri vem vê*

Eu passei no pé da lima
Chupei lima sem querer
Abracei com o pé da lima
Pensando que era você

Minha mãe me chamou feia
Eu chamei ela formosa
Quando foi no outro dia
Venha cá botão de rosa

Da laranja quero um gomo
Da lima quero um pedaço
Da sua boca quero um beijo
Do seu corpo um abraço

Avião, avião avuadô
Nem aqui nem na Bahia avião nunca pousô

Avião, avião “avuadô”

ADEUS FERRO DE ENGOMAR - chorinho
DP – informante: Valdênia
Recolhida e adaptada por Carlos Farias

*Vendi minha agulhinha
 Emprestei o meu ddal
 Só falta eu vender meu ferrinho de engomar
 Adeus goma, adeus goma, adeus
 ferro de engomar*

Tirei minha aliança
 Botei na ponta da mesa
 Quem quiser casar comigo
 Não repare minha pobreza

*Adeus goma, adeus goma, adeus
 ferro de engomar*

Amanhã eu vou-me embora
 Tô mentindo eu não vou não
 Se eu tivesse de ir embora
 Eu “num tava” aqui mais não

Fui na horta “panhá” coento
 Panhei “gai” de alevante
 Pra rezar o meu benzinho
 Que está cheio de “quebrante”

Menininho da calça curta
 Carreirinha de botão
 Se não for pra num casar
 Deixa de chateação

Essa casa é de “paia”
 Merecia ser de “teia”
 Pois a dona dessa casa
 É bonita e não é feia

*Vendi minha agulhinha
 Emprestei o meu dedal
 Só falta eu vender
 Meu ferrinho de engomar? Adeus
 Goma, adeus goma, adeus ferro de
 Engomar*

**O CANTO DAS LAVADEIRAS (Lenço Branco) – toada
DP – informante: Coral das Lavadeiras
Recolhida e adaptada por Carlos Farias**

*Mandei caiá meu sobrado...
mandei, mandei, mandei
Mandei caiá meu sobrado...
caiá de amarelo*

Mas cadê meu lenço branco... ô lavadeira
Que eu lhe dei para lavar... ô lavadeira
Madrugada madrugou... ô lavadeira
E o sereno serenou... ô lavadeira

*Não tenho culpa do que se passou
Deu uma chuva muito forte
E o lenço carregou*

Morena você se lembra... ô lavadeira
Da noite que se passou... ô lavadeira
Madrugada madrugou... ô lavadeira
E o sereno serenou... ô lavadeira

Fui descendo o rio abaixo... oi lavadeira
Como desce o lambari... ô lavadeira
Procurando amor de longe... ô lavadeira
Que o de perto eu já perdi... ô lavadeira

Fui descendo rio abaixo... oi lavadeira
Numa canoa furada... oi lavadeira
Arriscando a minha vida... oi lavadeira
Por uma coisa de nada... oi lavadeira

Mas cadê meu lenço branco... ô lavadeira
Que eu te dei para lavar... ô lavadeira
Madrugada madrugou... ô lavadeira
E o sereno serenou... ô lavadeira

BAMBUÊ – côco/ maracatu
DP – informante: Crisolina Guimarães
Recolhida e adaptada por Carlos Farias

Casinha de bambuê
Forrada de bambuá
Auê, auê, auê
Auê, auê, auá

Menina diga teu nome
que eu quero dizer o meu
Eu me chamo Seda Fina
Daquele vestido teu

Menina dos olhos pretos
Sobrancelhas de veludo
Se teu pai for muito pobre
Tua beleza vale tudo

Fui no campo colher flor
Todo o campo floresceu
Colhi a flor roxinha
Que é triste como eu

Menina não diga isso
Deus pode lhe castigar
Faz arruda botar fulô
E as ondas do mar secar

Muito bem essa palavra
Que você me disse agora
Mereceu comer galinha
E docim de hora em hora

RUA DAS PEDRINHAS – roda
DP – informante: Crisolina Guimarães e Lia Lavadeira
Recolhida e adaptada por Carlos Farias

Lá na rua das pedrinhas oi cio
Onde eu fui fazer minhas queixa oi cio
As pedrinhas responderam oi cio
O amor é firme não lhe deixa só

Eu subi num pé de rosa oi cio
 Só pra vê se te enxergava oi cio
 Cada rosa que eu tirava oi cio
 Era um suspiro que eu dava oi cio

Fui na fonte beber água oi cio
 Não fui por água beber oi cio
 Eu fui ver as piabinhas oi cio
 No fundo d'água correr oi cio

Por baixo da água é lodo oi cio
 Por baixo do lodo é peixe oi cio
 Meu benzinho fica ciente oi cio
 Que por outra eu não lhe deixo oi cio

A folha de bananeira oi cio
 Virou pau e virou vento oi cio
 O olhar desse menino oi cio
 Não me sai do pensamento oi cio

A folha da bananeira oi cio
 Não se “bana” sem o vento oi cio
 Toda moça sossegada oi cio
 Não se perde o casamento oi cio

Eu joguei um limão verde oi cio
 Na corrente do riacho oi cio
 Quanto mais o limão desce oi cio
 Mais meu bem bonito eu acho oi cio

Não te dou meu coração oi cio
 Porque não posso tirar oi cio
 Se eu tirar eu sei que morro oi cio
 E não poderei te amar oi cio

Cravo branco no cabelo oi cio
 É sinal de casamento oi cio
 Menina guarda seu cravo oi cio

Que ainda não chegou seu tempo oi cio

Meu anel de trinca-trinca oi cio
 Bateu na pedra e trincou oi cio
 Vai falar pra minha mãe oi cio
 Que minha hora já chegou oi cio

PALMA DO RIO – beira-mar
DP – informante: Juracy
Recolhida e adaptada por Carlos Farias

Palma do rio, sou piloto do navio
Água barrenta
Ô que besta de passo macio
Agora que eu quero vê... ó meu boi lelê... diá
Boiada “treveça” o rio... ó meu boi lelê

Ah!... quem me dera eu panhasse
 Ó meu boi lelê... diá
 Quem eu alembrei agora... meu boi lelê
 Se eu não visse a pessoa... meu boi lelê diá
 O retrato me consola... meu boi lelê

Ocê me chamou pra cantá
 Ó meu boi lelê diá
 Pensando que eu não sabia ... meu boi lelê
 Eu não sou como a cigarra... meu boi lelê diá
 Que pra cantar leva o dia... meu boi lelê

Mas cadê meus companheiro
 Ó meu boi lelê diá
 Que ajudava eu cantá ... ó meu boi lelê
 Nossa Senhora levou... ó meu boi lelê diá
 E botou em bom lugar... meu boi lelê

SAPATINA FLAGELADA – samba canção
DP – informantes: Míriam e Maria Emília
Recolhida e adaptada por Carlos Farias

Sapatina “fregelada” meu bem
Só pro tempo de calor
Hoje eu vivo abandonada meu bem
Foi você que abandonou

Açucena quando nasce meu bem
Passa a rama no jardim
Vou pedir Nossa Senhora meu bem
Pra tomar conta de mim

Baixa, baixa serraria meu bem
Que eu quero ver a cidade
Minha mãe ali tão perto meu bem
E eu morrendo de saudade

Eu passei na minha roça meu bem
Rama verde me puxou
Não me puxa rama verde meu bem
Quem me puxa é meu amor

O fogo quando se apaga meu bem
Na cinza deixa o calor
O amor quando se acaba meu bem
No coração deixa dor

CHORA LIMÃO – roda
DP – informantes: Crisolina Guimarães e Juracy
Recolhida e adaptada por Carlos Farias

O limão entrou na roda... ô limão
Ele anda de mão em mão ... ô limão

Chora, por que não chora... ô limão
Chora no coração... ô limão

Da laranja eu quero um gomo... ô limão
 Do mamão quero um pedaço... ô limão
 Da sua boca quero um beijo... ô limão
 Do seu corpo um abraço... ô limão

Eu joguei meu barco n'água... ô limão
 Carregado de fulô... ô limão
 Não tem “zóio” mais bonito... ô limão
 Como o “zóio” do meu amô... ô limão

Eu joguei água pra cima... ô limão
 E aparei com uma caneca... ô limão
 Menininha “bunitinha”... ô limão
 Cinturinha de boneca... ô limão

Já chegou, está chegando... ô limão
 Já chegou quem eu queria... ô limão
 Já chegou Carlos Farias... ô limão
 Que tanta falta fazia... ô limão

COQUEIRO NOVO – samba
DP- informante: Valdênia
Recolhida e adaptada por Carlos Farias

Coqueiro novo, quero vê rodar
Tirar o cacho do coqueiro
Quero vê balancear

Eu subi num pé de coco
 Para enxergar a cidade
 Meu benzinho ali tão perto
 E eu morrendo de saudade

Você me xingou de feia
 Quero “vê” sua formosura
 Cara de feijão queimado
 Temperado sem gordura

Valdênia é “bunitinha”
 Bunitinha que ela é
 Parecendo o Deus menino
 Nos braços de São José

O cabelo de Emília
 É um preto que “alumeia”
 Quem tirar um cacho dele
 Tem cem anos de cadeia

Inda “ontê” eu vim do céu
 Perguntando a nosso Sinhô
 Se a gente quando morre
 Se pode levar um amô

Fui na horta pegá coento
 Errei e peguei cebola
 Esses moços de hoje em dia
 Vestem calça sem “cilôra”

Em cima daquela serra
 Tem um pé de araçá
 Quem tiver raiva de mim
 Come bosta até cansar

Cantigas selecionadas do CD *Aqua*:

NAVIO DE GUERRA/ CESSANDO A AREIA – afoxé e moçambique
Informantes: Valdênia Lavadeira e Miriam Fernandes

- Lá evém o navio de guerra!
 - Lá evém o navio de guerra!
 Navegando pelo mar...
 Auê Iemanjá! Não deixa meu barco virar

Eu vou cessar, eu vou cessar,
 Areia do mar eu vou cessar

Minha gente venha ver
 O que eu achei no mar:
 Foi um *piãozin* de ouro
 E uma peneira de cessar

Eu vou cessar, eu vou cessar,
 Areia do mar eu vou cessar

Eu vou cessar areia
 Eu vou cessar areia
 Eu vou cessar areia do mar!
 Areia do mar eu vou cessar

- Lá evém o navio de guerra!
 - Lá evém o navio de guerra!
 - Auê!...

BEIRA MAR DA VIGIA (*) – toada
Informante: Ana Isabel

*“Cheguei no poço e gritei
 Peguei o remo e remei
 Ô Mariazinha!... Seu namorado chegou ai, ai” (**)*

A) Beira mar, beira mar novo
 Foi só eu é quem sabia,
 Aprendi com os canoieiros
 Lá no largo da Vigia

B) Companheira me ajude
 Nem que for devagarinho,
 Eu sou muito vergonhoso
 Não posso cantar sozinho

C) Ai amor... Quantas pedras nesse rio!
 Mas eu vou enfrentando o desafio (***)

D) Rio arriba, rio abaixo
 Remador, minha canoa
 Vai descendo rio abaixo,
 Carregando coisa boa

E) De vigia a Belo Monte
 Vou seguindo a estrela guia
 Sob a proteção dos anjos
 Jesus e a Virgem Maria (***)

(*) Vigia foi o primeiro nome de Almenara. Por lá passavam frotas de canoas, num tempo em que o rio era a principal via de ligação entre o interior e o litoral. Hoje, assoreado, o Jequitinhonha só é navegável bem perto da Foz, em Belmonte BA.

(**) Este prólogo nos foi ensinado por Dona Joaquina, líder de um grupo de Folia de Reis em Teófilo Otoni – MG.]

(***) As estrofes C e E foram compostas por Carlos Farias.

CAI, CAI BANANEIRA – samba de roda
Informante: Miriam Fernandes

O facão bateu embaixo
 A bananeira caiu
 Cai, cai bananeira!
 A bananeira caiu...

Do coqueiro eu quero é coco
 Da bananeira eu quero um cacho
 Sai um velho e fica outro
 E o facão bateu embaixo

Cai, cai, bananeira
 Cai, cai, bananeira
 Cai, cai, bananeira
 Cai!

SENHORA SANTANA - Bendito, de origem medieval
Informante: Valdênia Lavadeira

Senhora Santana ao redor do mundo
 Aonde ela passava deixava uma fonte

Quando os anjos passam bebem água dela
 Ó que água tão doce, ó Senhora tão bela!

Encontrei Maria na beira do *ri*
 Lavando os *paninho* do seu bento *fi*

Maria lavava, José estendia
 O menino chorava do *fri* que sentia

Calai meu menino, calai meu amor
 Que a faca que corta não dá *tai* sem dor

Santana era mãe de Maria e avó de Jesus. Segundo **Frei Chico van der Poel**, o culto a Senhora Santana teve início na Idade Média. No sincretismo religioso brasileiro ela equivale a **Nanã Burukê**, considerada a avó dos orixás, na cultura yorubá. Existem muitas variações melódicas e longos versos sobre o mesmo tema.

MESTRA DIÔLA – folia
Autor: Gonzaga Medeiros

*“Encontrei Nossa Senhora
 Com seu gainho na mão
 Eu pedi ela um gainho
 Ela me disse que não” (*)*

A folia começa no altar da igreja,
 Desce as calçadas, cruza a praça
 E se embandeira
 Rua acima, rua abaixo,
 Desce e sobe ladeira
 E volta à igreja
 Cumprida a penitência
 Depois da reverência
 Aos santos da irmandade inteira

Lá vai Mestra Diôla
 Porta-bandeira da crença,
 Vai na frente, vai rezando,
 O pendão da fé empunhando,
 Vai puxando a reverência.

É o fogo da fé que incandeia
 O fervor dos foliões,
 Mais que o facho dos faróis,
 Mais que a tocha dos canhões,
 Mais que o clarão das velas
 Das veladas procissões.

Uma homenagem a Deolinda Maria de Jesus, Mestra Diôla (1909-1996), natural de Jequitinhonha, primeira professora de Águas Formosas. Venceu preconceitos raciais e outros obstáculos. Cantora, rezadeira e foliã, viajou por toda região em atividades educacionais e religiosas. Sua história assegura que sua condição de negra a impregnou de uma força incomum na realização de seus ideais de gente do povo.

(*) Abertura: Coral das Lavadeiras. Trecho do Bendito de Nossa Senhora da Conceição, adaptado por Carlos Farias.

PENERA GAVIÃO**Informante: Teresa Novais**

Penera gavião, penera gavião
Vem dos ares penerá
Eu vi meu bem penerando gavião
Penerou, penerá

Alegria do carreiro gavião
É vê o su carro chiá
Alegria dos meus olhos, gavião
É de vê meu bem chegá

Bebi vinho numa garrafa, gavião
Bebi cachaça na garrafinha,
Pra tirar uma mafagafa, gavião
Do ninho da mafagafinha

Alecrim da beira d'água, gavião
Não se corta de machado
Se corta de faca fina, gavião
Alecrim dos namorado.

TRIBUTO AO JEQUITINHONHA
Informante: Crisolina Guimarães

Balanceia meu bem, balanceia
 Num balanço de amor, balanceia
 Se não fosse esta rosa, balanceia
 Namorava com essa flor, balanceia

Lá vai a garça voando, balanceia
 Com as penas que Deus lhe deu, balanceia
 Contando pena por pena, balanceia
 Mais pena padece eu, balanceia
 Balanceia... balanceia... balanceia...
 balancê!

Moreninha, tu me fez a boa
 Me bateu a porta, me deixou à toa.

À toa não, que eu não lhe deixei
 Na porta do *mei*
 Foi que eu esperei

Ô Zé, quando *cê fô* pra lagoa
 Toma cuidado com o balanço da canoa
 Ô Zé, faça tudo o que *quisé*
 Mas não maltrate o coração dessa *muié*

Flor branca na serra
 Inflorô meu pé de alçecrim
 Quem tem seu bem e não zela
 Eu trato e levo pra mim

O *ingein* tá *muendo* do lado de lá/ É Mane
 Gravitin penerando fubá

Licotoco, licotoco, lagartixa no feijão,
 O ferreiro fez a foice, mas não fez o gavião

Samba mais eu/ Samba mais eu/ Samba
 mais eu companheiro/ Samba mais eu!

DA SALA PRA VARANDA – modinha
Informante: Ana Isabel

Da sala pra varanda
Quem achar um lenço é meu,
Iscrivido as quatro ponta
Chora Rosinha
Foi meu bem que escreveu
Deixa chorar, deixa chorar.

Tico-tico na goteira, tico-tico na memória
Onde tem rapaz solteiro
Chora Rosinha
O casado não namora
Deixa chorar, deixa chorar

Ó que coisa tão bonita
Um *rapazim* de boa altura
Vestido de amarelo
Chora Rosinha
38 na cintura
Deixa chorar, deixa chorar

Meu bem quando foi embora
Nem de mim se despediu
Na subida da ladeira
Chora Rosinha
Lenço branco sacudiu
Deixa chorar, deixa chorar

Da sala pra varanda...

RALA O COCO BEM-TE-VI – batuque
Informante: Valdênia Lavadeira

Rala o coco, bem-te-vi
Panha o bagaço, sabiá
João-de-barro prendeu Joana
Eu não que eu não vou lá

João-de-barro prendeu Joana
E tolice de mulher,
Estando com o meu amor
Eu vou lá quando eu quiser

Tico-tico fez o ninho
Marimbonde qué tomá,
Quem é dono não ciúma
Quem não é *qué ciúma*

Lá em casa no terreiro
Tem um pé de alecrim,
Toda gente que namora
Passa lá e eu dou um *galhim*

AO CLARÃO DA LUA – cantiga de roda
Informante: Crisolina Guimarães

Quando a lua clareava,
Noite bela eu passeava,
Às 8 horas da noite
Meu amor comigo estava,
Quando a lua clareava.

Se eu soubesse escrever n'água
Como escrevo no areão
Eu tinha teu nome escrito
Dentro do meu coração.

Eu joguei meu limão verde
Na porta da sacristia
Deu no ouro e deu na prata,
Deu no roxo que eu queria.

Se eu soubesse quem tu eras
Quem tu haverás de ser,
Não dava meu coração
Pra depois eu padecer.

ROSA NO BATUQUE – batuque e samba de roda
Informante: Crisolina Guimarães e lavadeiras

Ô Rosa espera, espera
Ô Rosa o meu amor
Quando você for me leva
Nas asas da beija-flor.

Menina se tu és criança
Por esperança vá buscar meu bem,
Meu bem, minha linda flor
Cê vai buscar meu anjinho no céu

Não encosta na parede
Que a parede tem ouvido
Não quero que ninguém saiba
Que eu tenho amor escondido.

Eu tenho meu lenço branco
Bordadin de abc
E no meio está escrito
Que eu amo só você.

Eu não como da goiaba, Rosa
Pois marimbondo roeu, Rosa
Eu só como da goiaba
Se você comer mais eu, Ô Rosa.