

A literatura popular para além da Modernidade

Maria Lindamir de Aguiar Barros

Mestre em Literatura

Sabe-se que a literatura popular mantém viva a memória das produções de uma sociedade e que estas produções consistem de uma tradição. Com o tempo, foram-se agregando e definindo novos elementos, principalmente no campo da oralidade, práticas modernas que ampliam o contingente tradicional. Segundo Canclini, “os projetos modernos se apropriam dos bens históricos e das tradições populares”¹, e esses bens culturais intervêm na constituição de novos grupos e de identidades modernas. Esse conjunto de bens históricos e de práticas tradicionais nos legitimam como nação ou como sociedade.

Por isso, acredita-se que a literatura popular oral e escrita “não é composta de relíquias e vestígios”² do passado, ela é palavra viva, que se transforma na boca dos cantadores em bares, festas e outras comemorações. Apesar do avanço tecnológico e das comunicações massivas, as transformações

modernas não conseguiram apagar as culturas populares tradicionais; “estudos revelam que nas últimas décadas as culturas tradicionais se desenvolveram transformando-se”³. A literatura popular se desenvolve em meio às relações, interage com as tradições e tece ligações com a vida urbana, com o turismo, com as opções tecnológicas e culturais para que não permaneçam estáveis.

Nas sociedades modernas uma mesma pessoa pode participar de diversas manifestações culturais, rurais ou urbanas, suburbanas ou industriais; “o popular é constituído por processos híbridos e complexos”⁴, pois os elementos são provenientes de várias classes, etnias e nações. Essa interação com a modernização e a sociedade fez com que a literatura popular transitasse por várias classes e despertasse uma multiplicidade de estudos. Por exemplo, a publicação de *O manifesto regionalista* de Gilberto Freyre, escrito em 1926, foi um acontecimento histórico na literatura, pelas diversas manifestações da cultura popular e tropicalista brasileiras. Freyre relembra o início de sua adolescência (15 anos), quando relata em seu diário o gosto e a emoção que sentia com as formas pouco eruditas da musicalidade regionalista, e faz uma observação pertinente: “quem se chega ao povo está entre mestres e se torna aprendiz”. Ou ainda: “Quem se aproxima do povo desce a raízes e a fontes de vida”⁵. Gilberto Freyre prega a volta às raízes, a mistura de culturas, mas escreveu muito pouco sobre a literatura oral, seu interesse se concentrou na “descrição e análise de costumes e relações socioculturais”⁶.

Além de Freyre, muitos outros escritores e críticos literários contribuíram para fundamentar a historicidade da literatura popular; entre tantos, surge em 1888 a primeira

publicação de *Estudos sobre a poesia popular no Brasil* e a *História da literatura Brasileira*, de Sílvio Romero que, em 1883, lançou as coletâneas *Cantos* e, em 1885, *Contos populares do Brasil*, que mais tarde foram reconhecidos por Luís da Câmara Cascudo como o primeiro documento da literatura oral brasileira⁷. Sílvio Romero, pouco antes de morrer (1914), ressaltara a necessidade de levar adiante as investigações sobre a literatura popular, convocando colegas a continuar seu trabalho. Luís da Câmara Cascudo ajudara a preencher esse espaço com trabalhos publicados a partir da 1934. Foi através de correspondência que Luís da Câmara Cascudo recebeu de Mário de Andrade encorajamento e orientação para dar continuidade à pesquisa.

Mário de Andrade, desde os anos 20, desenvolveu uma intensa pesquisa sobre as manifestações culturais e as tradições do povo, de que resultam as publicações como as *Modinhas imperiais* (1930) e *O samba rural paulista* (1937)⁸. Segundo Claudia Neiva de Matos, depois de Sílvio Romero, Mário de Andrade é considerado o primeiro intelectual brasileiro a evidenciar, no cenário de nossas letras, uma contribuição de peso à coleta e ao conhecimento crítico da poesia popular brasileira⁹. Para ambos a pesquisa popular e folclórica “funciona como tentativa de encontrar traços indicadores de certa unidade brasileira nos subterrâneos da cultura e da alma populares”¹⁰. Com certeza, a intenção de Sílvio Romero e a de Mário de Andrade foi de contribuir para a construção de um painel literário brasileiro, retratando os processos vivenciados nos períodos culturais, Mário de Andrade mobilizado pelos dramas da política nacional e paulista, nos processos revolucionários de 1930, 1932 e 1937, e Sílvio Romero envolvido pelo e no processo abolicionista e republicano¹¹.

Mário de Andrade constrói uma obra vasta e importante de ficcionista e poeta, é um *expert* em seu estilo, tem intimidade com as riquezas da linguagem, as populares e as poéticas: “Mário polivalente, habilidoso no trato das sutilezas, receptivo à novidade, coloquial, avesso às declarações teoricamente peremptórias e às vezes definitivas, adestrado em fruir e criar os prazeres do texto”¹². Com todos esses atributos que lhe são conferidos, ele exerce o papel de destaque na Semana de Arte Moderna em 1922, agita subversivamente a cena cultural da Paulicéia, e isso lhe confere uma liderança intelectual, pois “Mário se torna um ponto de articulação entre velhos e novos artistas e pensadores de todo país”¹³. Ao lado de todo movimento histórico que Mário de Andrade desempenhou está a fonte inesgotável de sua atividade e o gosto pela cultura subalterna e pela música.

A música e a literatura para Mário de Andrade eram dois ícones de grande relevância; percebe-se que ele estabelecia uma ligação entre a música, a literatura e o folclore, seu projeto era o de associar o erudito e o popular, visando à “construção de uma arte moderna e nacional.”¹⁴. Nota-se que sua poesia é impregnada de melodia, de ritmo, com construções de linguagem simples, versos livres que marcam o cotidiano, uma linguagem associada ao ritmo dos rondós, das toadas, das modinhas, dos improvisos, dos contos e causos populares, dos quais o poeta explora o ritmo sincopado, atribuído à música popular.

Com o objetivo de coletar dados para a pesquisa histórica e analítica, Mário de Andrade inicia seu trabalho em São Paulo e nas circunvizinhanças, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Amazônia e Nordeste do País, e todos os documentos recolhidos eram enriquecidos por observações que situam,

descrevem e elaboram “questões referentes ao ritmo, à melodia, à instrumentação, à poética.”¹⁵ A musicalidade e os brasileirismos marcam presença na maior parte de sua obra, como em diversos poemas da *Paulicéia Desvairada*. Em *O Trovador* percebe-se a musicalidade, o nacionalismo que eleva a figura do trovador com o alaúde, “Sou um tupi tangendo um alaúde!”. Para Mário de Andrade, *Paulicéia desvairada* retrata a cidade de São Paulo, com pessoas de diferentes estratos sociais, de diferentes origens, de diferentes cores, parecendo uma colcha de retalhos, uma cidade arlequina: “São Paulo! Comoção de minha vida... Os meus amores são flores feitas de original...Arlequina!... Traje de losangos... Cinza e ouro... Luz e bruma... Forno e inverno morno... Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes... Perfumes de Paris... Arys! Bofetadas líricas no Trianon...Algodoal!... São Paulo! Comoção de minha vida... Galicismo a berrar nos desertos da América!”¹⁶ Cantigas e danças folclóricas fazem presença no livro *Clã do Jaboti*, e reencontram-se em *Remate de males* e em *A costela do Grão-cão*. Em 1928, lança *Macunaíma*, considerado pelo autor o “herói de nossa gente”, personagem picaresca, sempre ligado com o mundo lendário. Lança também o *Ensaio sobre a música brasileira*, cujo fio condutor da questão é o problema da brasilidade, não é nas origens da nacionalidade que está interessado, mas o que mais o seduz e o encanta nas tradições é o que elas podem ter de “móveis”, não com passado determinado, mas com um presente enriquecido por elementos atuais, um presente com possibilidades de aberturas.

Mário de Andrade considera sempre o popular, as tradições e o folclórico como o campo mais promissor para desenvolver as questões de nacionalização e a modernização

da música popular brasileira: “é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá”¹⁷.

O fato de Mário de Andrade ter se dedicado às pesquisas, aos estudos populares e folclóricos não advém de uma pesquisa científica, pois, como diz ele, só teve a preocupação em “conhecer com intimidade a minha gente e proporcionar a poetas e músicos, documentação popular mais farta onde se inspirassem”¹⁸. Não seria nessa visão da multiplicidade e riqueza da linguagem popular, do cotidiano e dos ritmos anímicos que reside a inspiração de muitos músicos que cultivaram a construção da linguagem coloquial, o ritmo, o cotidiano, os espaços demarcados, a boêmia, um processo que preparou o surgimento e amadurecimento da Música Popular Brasileira?

Ao se refazer o trajeto da pesquisa popular elaborado por Mário de Andrade, observa-se que os práticos de literatura orais e escritos mapeadas por ele, continuam presentes na atualidade, pois a originalidade com que se apresenta o trovador, com que ele se apropria e utiliza a linguagem, constitui e caracteriza a inovação e a criação, a voz deste predomina e instaura um processo de renovação e rejuvenescimento da tradição, tal como desejou Mário de Andrade.

Barra Velha: a presença da voz

Vimos que Mário de Andrade deslocou-se para várias cidades e Estados com o intuito de coletar material e pesquisar sobre diversas manifestações de literatura popular.

A música popular representa para Mário de Andrade um dos elementos primordial da cultura popular, que, segundo ele, deve ser pesquisada e cultivada, pois foi na música popular e nos documentos populares coletados que ele encontrou procedimentos para promover a nacionalização e a modernização do passado cultural.

Dessa forma, foi a partir da investigação e da coleta de material sobre as manifestações de literatura popular encontradas no município de Barra Velha e região¹⁹, que encontrei ricas manifestações de oralidade e escritura, como o boi-de-mamão, o São Gonçalo, o fandango, o pasquim, as rezadeiras, a tradicional Festa do Divino Espírito Santo, o terno de reis e os repentistas. Ressaltarei o papel do repentista, do trovador, a oralidade, o ritmo dos repentistas, pois essa manifestação é freqüente no município e região, ela é comum nos botequins, nas festas, nas comemorações, nas reuniões familiares e nas escolas.

A música popular, a voz viva, vem sendo arte por excelência dos brasileiros, pela sua maneira de ser, de produzir, de compor e de improvisar. O repente não é apenas a produção de grupos subalternos, iletrados ou de uma paraliteratura, porque diversos grupos de várias classes, raças e nações também estão inseridos nesse processo, como espectadores ou incentivadores, pois, conforme Canclini, “o popular se constitui de processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações”²⁰. Essa mescla de várias culturas favorece a construção desse painel polifônico.

A trova, como é denominada pelo repentista, é sempre acompanhada de violão ou de acordeão, os versos são rimados, com um ritmo sincopado, e há sempre a disputa de

versos entre os participantes, caracterizando uma pejeja. Os repentos são feitos oralmente e de improviso, brotam da imaginação criadora do cantador com grande facilidade. Os temas são variados, são de acordo com o local e o ambiente. Segundo depoimentos dados por esses trovadores, para eles não há necessidade de sair da cidade para receber cultura e enriquecer sua habilidade e sensibilidade, pois para o trovador o suficiente é viver e vivenciar os fatos históricos, sociais, econômicos e políticos, os quais, através da emoção e da imaginação, recriam esse real em forma de versos. As vozes desses trovadores fazem parte dessa comunidade, nela há uma admirável história dos sujeitos moradores, uma memória da identidade e da ideologia da sociedade barravelhense, pois “a obra contém e realiza o texto; ela não o suprime em nada porque, desde que tenha poesia, tem, de uma maneira qualquer, textualidade”²¹. A voz poética que os textos dos trovadores apresentam é impregnada de ritmo, melodia e emoção, é como palavra viva, da qual o trovador se utiliza, e esta lhe confere a legitimidade de sua produção. São fatores que o integram a uma tradição, como afirma Zumthor em seu discurso: “o que o integra nessa tradição é a ação da voz”²². Percebe-se que a história das tradições e do subalterno é importante, mas não se pode esquecer que cada geração produz sua própria história e que todo um conjunto de fatores sociais e históricos podem ser ideais ou idéias eternas, podem ser perpetuados, mas que também podem ser reinventados, remodelados para interferirem na modernidade, construindo novas histórias.

Em um texto previamente escrito as emoções permanecem escondidas, mas quando recitadas, elas afloram, e o texto assume uma forma teatral, performática. Já uma canção improvisada tem a intenção de sensibilizar e de

convencer os ouvintes, além de reviver uma sociedade histórica e socialmente, pois a voz poética viva se transforma pelo uso que fazemos dela: “as emoções mais intensas suscitam o som da voz, raramente a linguagem: além e aquém desta, murmúrio e grito, imediatamente implantados nos dinamismos elementares”²³. As emoções e as vozes transitam na linguagem e nos remetem à origem perdida, ou seja, ao tempo da voz sem linguagem; segundo Zumthor “a voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita sem deixar traço”²⁴. É na poesia e na música que a voz do trovador se torna palavra viva e serve de elemento unificador, ao mesmo tempo em que, como dizia Antonio Candido, realiza uma “quebra de barreiras”²⁵. Essa quebra de barreiras se percebe quando o trovador entra em comunicação oral com diversos grupos da sociedade. Eis um fragmento do repente de Vilmar dos Santos:

Eu cantando para vocês
com maior da alegria
não sei se posso voltar aqui
para cantar outro dia
por que amanhã não sei
o que vai ser da minha filosofia
pode ser que amanhã
não esteja mais aqui
para vocês representar
mas se caso não estiver
fica meu nome: Vilmar.

No primeiro verso nota-se a “quebra de barreiras”, pois o trovador está diante de grupos heterogêneos²⁶, como estudantes, universitários, pesquisadores, professores, comerciários, prefeito, etc., e é através da voz que ele vai de interior a interior fazendo a ligação entre os grupos de várias sociedades.

Essa ligação entre o trovador e a sociedade está também relacionada à Idade Média e ao surgimento da poesia europeia, como consequência da influência árabe. Principalmente na Espanha, na Provença e na Itália surgem os primeiros trovadores a partir do século XI. Ao contrário dos jograis, os trovadores pertenciam às altas classes sociais, freqüentavam as abadias e conventos, possuindo uma cultura muito superior à cultura média daquela época. Além do trovador, surgiram naquela época o menestrel profissional e os vagantes que se confundiam com os menestréis. Os trovadores eram admiradores dos autores clássicos, distraíam a nobreza, sendo nesse mister acompanhados pelos jograis. Os temas variam muito, existem entre as obras dos trovadores poesias com temáticas bélicas e de cruzada, poesias religiosas e satíricas, porém o tema preferido era o amor²⁷. O curso da evolução dos tempos nos mostra que a poesia, o trovador, o repentista, essas vozes que permearam a Antiguidade ainda sobrevive, possuindo algumas semelhanças quanto aos temas e à forma de apresentação.

No tom da voz, sentimos o intercâmbio intenso entre o trovador e seu público, e o segundo verso demonstra muito bem: “com maior da alegria”. O trovador deixa transparecer esse entusiasmo e alegria pelos gestos fisionômicos e performáticos que, somados ao tom da voz, podem ser a linguagem da “palavra sem palavras”²⁸, porque a voz, apesar de ser o resultado de um comando cerebral, é motivado muitas vezes pela emoção. A voz produz o discurso, muitas vezes, sem que haja uma intenção prévia ou um conteúdo programado, como no caso dos repentistas, ela libera e imprime um poder de alteridade ao ouvinte.

A originalidade dos versos que brotam no frescor do momento, adicionada à postura irreverente assumida pelo

trovador, constitui a característica da inovação e da criação, e a voz predomina e se instaura nesse processo de renovação da tradição. Nota-se nos próximos versos: “não sei se posso voltar aqui, para cantar outro dia” que eles demarcam o local de um possível encontro ou festa, onde o trovador demonstra o prazer de cantar, o prazer da dominação que exerce sobre o espectador. A presença física do trovador não se apaga, e permanece no espectador o eco de sua voz, eles estão intrinsecamente ligados no ato e contato, configurando-se uma ação não mais efêmera, como é comum na tradição oral, mas duradoura como no ato da escrita: “as vozes que estão mais presentes e que ressoarão amanhã são as que terão permeado toda a espessura da escritura”²⁹. Atravessar, transpor o caminho mantido pela cultura tradicional é a passagem, porque o retorno ao puro e ao passado nos levaria à idéia de folclore, de culturas imóveis, e é na inovação, na receptividade dos meios de comunicação que encontraremos o reconhecimento de uma arte que ultrapassará, que irá além das fronteiras do literário, para transformar e construir uma cultura popular inovadora, revigoradora da nossa herança popular pela multiplicidade de agenciamentos que a voz é capaz de articular.

Nos próximos versos, “porque amanhã não sei/ o que vai ser da minha filosofia/ pode ser que amanhã/ não esteja mais aqui/para vocês representar”, percebe-se que o trovador está preocupado com a extinção dessa cultura, ou pressupõe a efemeridade das palavras proferidas, no local, no espaço e no ambiente. Decorre daí o fato de querer registrar e assegurar sua existência como trovador na memória da sociedade, quando caminha pelos artifícios da comoção, do apelo e da dramaticidade, pois é também através da voz que há a manutenção do laço social que sustenta e nutre o imaginário das sociedades.

A permanência de trovadores e de intérpretes da poesia oral ainda nos tempos atuais coabita o mesmo espaço e tempo das modernas tecnologias, “constitui um elemento ativo, um fermento, nessa sociedade ao mesmo tempo aberta e incessantemente tentada pelo fechamento”³⁰. Umberto Eco, em “a poética da obra aberta”, esboça a autonomia que é concedida ao intérprete e a sua sensibilidade, e como esta deve intervir na forma de composição, formando uma rede de relações inesgotáveis, imprimindo sua própria forma, reinventando, promovendo maior abertura e liberdade de fruição, pois os repentes não consistem de mensagens acabadas e definidas, “mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, mas que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras ‘abertas’, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente”³¹. As vozes desses trovadores evidenciam e provocam no espectador, além de fascinação, inquietações, porque seus discursos são muitas vezes considerados subversivos, pecadores, e eles levam consigo o estigma de “mentirosos e depravadores”³².

Essa onipresença da voz está presente em todas as culturas, “basta pensar nos griots, os guerreiros cantadores que viajam a pé de uma tribo para outra em algumas regiões da África Ocidental, como Bambara e Malinke. A predominância da cultura oral e a ausência de livros não impedem que as palavras caminhem no corpo dos guerreiros”³³. As palavras transitam pelos corpos dos guerreiros, usando o método mais primitivo do mundo: a própria pele. É a voz que confere aos trovadores a universalidade diante de tanta diversidade da experiência humana.

Nos dois últimos versos: “mas se caso não estiver/ fica meu nome: Vilmar”, o repentista, o trovador imprime o poder real que a voz possui, ressoando com todos os ecos a sua representabilidade, deixando claro quem é o autor do repente.

Para outro repentista, o sr. Euclides dos Santos, conhecido pelo codinome Quico, a ação de trovar é elaborada de duas formas: escrita e falada. Sr. Euclides declara que “quando escrito é melhor e mais fácil”, pois há tempo para pensar e elaborar os versos e as rimas, mas “quando feito oralmente é mais difícil, quando surge o primeiro verso você já tem que estar pensando na rima do segundo, do terceiro, e assim por diante”.

A semelhança entre os repentistas se dá na estrofe introdutória, que consiste na apresentação, também no gênero narrativo lírico e na estruturação dos versos e das rimas. Observe-se a primeira estrofe: “eu quero me apresentar/ não quero fazer fuxico/ meu nome é Euclides/ meu apelido Quico.” Na segunda estrofe: “Eu saí lá de Medeiros/ pra enfrentar esta jornada/ pois eu saí de lá correndo/ saí quase de madrugada/ eu não posso vir de avião/ a parada está fechada.” É um texto autobiográfico, pois narra sua origem e o objetivo de sua viagem, que consiste na apresentação e demonstração para alunos de como fazer versos improvisados. Nessa ação, ele narra quando saiu, também o meio de transporte que não pode utilizar e por qual motivo. Essas características nos conduzem a aspectos de uma narrativa, observa-se pela continuidade dos versos que eles obedecem a uma certa linearidade das ações, dos fatos e dos personagens. As estrofes são estruturadas em quadras e sextilhas, e o esquema rítmico dos versos é diversificado, depende do repentista, foge das convenções estilísticas, e as rimas são geralmente pobres. É

na linguagem oral que percebemos o quanto ela é rica, exótica, picaresca e muitas vezes irônica e satírica. Eis a composição na íntegra.

Eu quero me apresentar
não quero fazer fuxico
meu nome é Euclides
meu apelido é Quico.

Eu saí lá de Medeiros
Pra enfrentar esta jornada
Pois eu saí de lá correndo
Saí quase de madrugada
Eu não posso vir de avião
A parada está fechada

Tem gente que fala de mim
Diz que eu sou muito gabola
Eu sou meio analfabeto
Desde o tempo de escola
Mas eu vivo nesse mundo
Nunca pedi uma esmola.

Quero saudar os meninos
E também suas meninas
E saudar as professoras
Elas todas que ensina.

Eu saí lá de Medeiros
Com muita boa intenção
Deixei minha morada
Ficou lá o meu sertão.
Hoje eu viajei de fusca
Pois não tenho um avião.

Eu não tenho um avião
Sempre foi a minha sina
Pra cantar pra professora
Pros meninos e pras meninas
Porque tenho que ganhar
Dinheiro pra gasolina.

Minha amiga diretora
Esse verso é pra ti
Olha aqui eu tô cantando
Por isso que eu tô aqui
Se tu não me dá dinheiro
Eu não vou sair daqui.

E se tu não ter dinheiro
Vou ficar super estressado
Pois o tanque já está seco
O caçro vai ficar parado.

Você é uma professora
Tem uma grande profissão
Eu também sou trovador
Mas nada não ganho não
Eu chegando lá em casa
Eu quero comer um pão.

Eu quero dizer a vocês
O que é que estão sorrindo
Eu quero que digam logo
Se estão me achando muito lindo
Eu canto agora e vocês ficam sorrindo.

Esta é a derradeira
Agora eu vou parar
Um pedido e u lhe faço
Só quem quer participar
Pode pedir um versinho
Que o Quico vai cantar.

E o Quico vai cantar
Para isso eu nasci
Pois eu sou lá de Medeiros
Por isso que eu tô aqui
Se vocês não manda eu cantar
Agora eu vou sair.

A composição oral sempre foi caracterizada como um texto de muitas vozes, de muitos autores, pela tradição da transmissão oral. O ouvinte, no momento de escuta, elabora o seu modo de interpretar o que ouve, tornando-se um possível criador. Segundo Roberto DaMatta, “o mundo é abertamente brincado e cantado por todos”³⁴, porque todos contam suas próprias histórias e descobrem que estão inseridos numa mesma sociedade e mundo, porque é através da voz, da música e das brincadeiras que a história é *cantada e brincada*.

A maior prova de vitalidade da literatura popular pode ser comprovada na amostra 100 anos de cordel, no SESC Pompéia, (SP) realizada de 18 de abril a 27 de maio de 2001. Participaram dessa amostra repentistas, poetas populares e contemporâneos, xilógrafos, trovadores, folheteiros, etc.³⁵.

Enfim, podemos comprovar que este painel polifônico e proliferador de vozes compõe um retrato de nossa nação, de nossas identidades, de nossa ideologia, ultrapassando as fronteiras do literário popular.



Notas

¹ CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Heloisa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 159.

² SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos, In Bernd, Zilá e Migozzi, Jacques. *Fronteiras do Literário*. Literatura oral e popular no Brasil – França. Porto Alegre: Editora da e UFRGS, 1995. p. 35.

³ CANCLINI, op. cit. p.215.

⁴ CANCLINI, op.cit. p.221.

⁵ VIANNA, Hermanno. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. UFRJ, 1995. p. 82.

⁶ MATOS, Claudia Neiva de. In. Bernd, Zilá e Migozzi, Jacques. *Fronteiras do Literário*. Literatura Oral e popular Brasil – França. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.p. 56

⁷ MATOS, op.cit. p.56.

⁸ .Ibid.p.56.

⁹ Ibid,p.56.

¹⁰ Ibid.,p.59

¹¹ Ibid. p.60.

¹² Ibid. p.61.

¹³ Ibid. p 60.

¹⁴ Ibid.p. 64.

¹⁵ Ibid. p. 67.

¹⁶ ANDRADE, Mário de. In: *Poesias completas*. São Paulo: círculo do Livro, 1976, p.39.

¹⁷ MATOS, op.cit. p. 66.

¹⁸ MATOS, op.cit. p. 67.

¹⁹ BARRA VELHA, está localizada no litoral catarinense, a 45 quilômetros de Joinville e a 130 quilômetros de Florianópolis. Possui uma área de 142,4 km2, com população de 13.204 habitantes, sendo que na alta temporada a população flutuante é de 50 a 100 mil habitantes, conforme dados recentes do IBGE.

²⁰ CANCLINI, op.cit p.221.

²¹ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. A “literatura” medieval. Tradução: Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 10.

²² op.cit. p.19.

- ²³ ZUMTHOR, Paul. *Introdução a poesia oral*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: HUCITEC, 1997. p. 13.
- ²⁴ ZUMTHOR, op. Cit. p.13.
- ²⁵ CÂNDIDO, Antonio. Apud. Vianna, Hermano. *O mistério do samba*. op. cit. p.33.
- ²⁶ Grupo que faz parte do Núcleo de Estudos de Literatura Oral e Outras Linguagens- NELOOL – UFSC.
- ²⁷ HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tradução Walter H. Geenen. Vol. 1. 4. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982, p. 306 a 309.
- ²⁸ ZUMTHOR, Paul. *Introdução a poesia oral* op. cit. p.14.
- ²⁹ ZUMTHOR, op.cit. p. 14.
- ³⁰ ZUMTHOR., Paul. *A letra e voz*. Op.cit. p.69.
- ³¹ ECO, Umberto. *Obra aberta*. Formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução: Giovanni Cutolo. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997, p.39.
- ³² De acordo com as entrevistas, o trovador carrega consigo “a sina” de ser considerado mentiroso e muitas vezes seus versos são depravados, caluniosos.
- ³³ WANDELLI, Raquel. In. *D.O. Leitura*. Publicação cultural da imprensa oficial do Estado de São Paulo, ano 19, número 6, junho de 2001. p.49.
- ³⁴ DaMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 143.
- ³⁵ LIBOS, Hilton. In. *A toda corda. D.O. Leitura*. Publicação cultural da imprensa oficial do Estado. São Paulo, ano19, número 7, julho de 2001. p. 42–50.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Círculo do livro, 1976.

_____. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg, Alice Kyoko Miyashiro. 3. ed. São Paulo: Perspectiva s.a., 1993.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3. ed. São Paulo: EDUPS, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. 8. ed. São Paulo: Global, 2000.

DaMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DOMINGUES, José Maurício. *Sociologia e modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999.

ECO, Umberto. *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. 8.ed. São Paulo: Perspectiva s.a., 1997.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tradução de Walter H. Geenen. vol. 1. 4.ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

LIBOS, Hilton. *A toda corda*. In D. O. LEITURA. *Publicação cultural da Imprensa oficial do Estado*. São Paulo, ano 19, n.7. jul/2001.

LOPES, Nei. *O negro do Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

MATOS, Cláudia Neiva de. In *Fronteiras do Literário. Literatura oral e popular Brasil – França*. Organizado por Zilá Bernd e Jacques Migozzi. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

_____. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. UFRJ, 1995.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A "literatura" medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: HUCITEC, 1997

