

**TEXTO MOVENTE: INSTABILIDADE TEXTUAL NA TRADIÇÃO DE
GREGÓRIO¹ DE MATOS E GUERRA**

***INSTABLE TEXT: TEXTUAL INSTABILITY IN GREGÓRIO DE MATOS E GUERRA'S
TRADITION***

Marcello Moreira

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

RESUMO: Objetiva-se demonstrar a instabilidade textual dos poemas atribuídos a Gregório de Matos e Guerra, e, também, propor causas históricas para essa instabilidade, como a associação entre poesia e música e o remanejamento pela escritura em gêneros dissociados do canto.

PALAVRAS-CHAVE: Gregório de Matos e Guerra; instabilidade textual; vocalidade; remanejamento; recomposição em performance.

ABSTRACT: *This paper aims at demonstrating the textual instability of some Gregório de Matos e Guerra's poems at the time it presents the historical motivations for such an instability as the association between music and poetry, between poetry, voice and performance, and also the remaniement by the rewriting of poems belonging to genera already separated from the voice.*

KEY-WORDS: *Gregório de Matos e Guerra; textual instability; orality; recomposition in performance; remaniement.*

Introdução

¹ Este estudo foi realizado durante a vigência de estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a supervisão do Prof. Dr. João Adolfo Hansen, com o apoio do CNPq.

Propõe-se no estudo que ora se lhes apresenta levar a termo uma análise de poema atribuído a Gregório de Matos e Guerra, reunido no *Códice Lamego*, e, também, impresso por Francisco Adolfo de Varnhagen, em seu *Florilégio da Poesia Brasileira*, que foi objeto de remanejamento e de recomposição na cidade da Bahia, nas últimas décadas do século XVII e primeira metade do século XVIII, quando se deu a primeira recepção do *corpus* poético hoje em dia denominado tradição de Gregório de Matos e Guerra. Como o fim a que visa o estudo é o de justamente tornar patente a prática de recomposição da poesia na cidade da Bahia no limite temporal acima especificado, deter-nos-emos primeiramente em discuti-la, atendo-nos ao mesmo tempo à sua especificidade histórica e ao costume (*consuetudo*) de composição de poemas bastante longo de que ela participa, para, somente em seguida, passar à análise da obra por nós selecionada. Provar-se-á que o remanejamento de que o poema intitulado "Verdades do Autor" ou "Verdades Miúdas" foi objeto deveu-se à sua participação ao auditório pelo agenciamento da voz, e por uma vocalidade produtora de tipo formular que sintaticamente estrutura os versos gerando variações em nível de superfície de quatro esquemas sintagmáticos principais.

1.

Há, no *corpus* poético colonial seiscentista e setecentista atribuído a Gregório de Matos e Guerra, um grande número de poemas que apresentam variantes textuais, ora de mínima extensão – com a alteração, para além daquela da pontuação, de uma única palavra -, ora de proporções tão grandes que obrigam o pesquisador a considerar os limites entre "versões" de um mesmo poema, de um lado, e "novas redações", e, portanto, "a produção de novos poemas", de outro. Para Antônio Houaiss, quem primeiro propôs uma edição crítica de tipo neolachmanniano do *corpus* poético atribuído a Gregório de Matos e Guerra, a fatura da tal edição demandaria uma "discussão colegiada crítica de autoria" (HOUAISS, 2006, P. 1277) com o objetivo de instituir o *corpus* poético realmente autoral, dele separando tudo aquilo que se devesse ao labor de outros poetas dos séculos XVI e XVII, com a possível e desejada identificação de autoria; ao mesmo tempo, seria preciso ainda, segundo Antônio Houaiss, identificar quais peças seriam "meras traduções" de poemas estrangeiros, quais

seriam "glosas, pastiches, paráfrases, variações, de acordo com os cânones criadores do tempo" (HOUAISS, 2006, P. 1277), sem se questionar, na própria proposição, se é pertinente, ao tempo da produção do *corpus* poético atribuído ao poeta baiano, falar, por exemplo, de "pastiche", ou, ainda, de uma "autoria" que implicaria reduzir a tradição de Gregório de Matos e Guerra a uma unidade de expressão - correlata de uma unidade psicológica -, representada por um "resíduo irredutível" (HOUAISS, 2006, P. 1277), ou seja, os textos sabidamente autorais, em que se fariam presentes as lições efetivamente autorais, selecionados ambos pelos critérios operacionais, ora positivos, como o do predomínio numérico de variantes², ora judicatórios, como os do *usus scribendi*³ e da *lectio difficilior*⁴. Essa proposta de edição crítica, como se vê, nunca se perguntou a que se deve, de uma perspectiva da história da *poiesis* na antiga monarquia portuguesa, a proliferação de variantes indiferentes ou adiaforas no *corpus* poético atribuído a Gregório de Matos e Guerra, não as compreendendo, obviamente, como algo que se devesse considerar em sua multiplicidade, já que propõe a urgência de restituir a unidade da lição a partir do múltiplo da tradição; ao mesmo tempo, ao identificar variação a erro, não pode estender sua reflexão aos agentes da variação textual,

² Para os que desejam inteirar-se do procedimento *emendatio ope codicum*, em que se seleciona a lição de acordo com o predomínio numérico de uma dada variante, ver SPINA, Segismundo. *Introdução à Edótica*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977, p. 110, conquanto toda a seção de número 3 seja de larga serventia ao interessado; AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Iniciação em Crítica Textual*. Rio de Janeiro/São Paulo: Presença/Edusp, 1987, pp. 56-61; CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à Crítica Textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. 137-152.

³ Não há como afirmar que os poemas atribuídos a Gregório de Matos e Guerra foram de fato compostos por ele, já que sob essa rubrica, a do nome próprio, reuniu-se uma vasta produção poética coletiva e, em larga medida, anônima, sobretudo aquela ligada ao cômico aristotélico, de que o poeta Gregório de Matos e Guerra era uma autoridade local (Ver o estudo seminal de HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho*. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, em que se discute de forma pormenorizada o problema da autoria e a questão da interpretação dos poemas). Por essa razão, é pouco produtivo pensar em selecionar, dentre as variantes indiferentes do *corpus*, aquela que seria reputadamente autoral, pelo critério do *usus scribendi*.

⁴ Na tradição de Gregório de Matos e Guerra, não há manuscritos autógrafos, o que obriga o editor, no caso de visar à recuperação do texto dito "genuíno", a selecionar as variantes por meio mecânico; não podendo fazê-lo, teria de valer-se de procedimentos de tipo judicatório, como, por exemplo, o da *lectio difficilior potior* (a lição mais difícil é preferível), baseando-se na crença de que os copistas sempre trivializam lições mais obscuras e dificultosas (Ver a apresentação que faz desse procedimento SPINA, Segismundo. *Introdução à Edótica*. 2 ed., revisada e atualizada, São Paulo: Ars Poetica/Edusp, 1994, p. 73; AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Op. cit.*, 1987, p. 35; CAMBRAIA, César Nardelli. *Op. cit.*, 2005, p. 154; para uma definição de *lectio difficilior* produzida pelo mais influente filólogo neolachmanniano italiano do século passado, e que influenciou profundamente os filólogos brasileiros anteriormente citados, ver PASQUALI, Giorgio. *Storia della Tradizione e Critica del Testo*. Premessa di Dino Pieraccioni. Firenze: Le Lettere, 1988, p. 122; para uma crítica contundente do procedimento da *lectio difficilior*, ver MOREIRA, Marcello. O Conceito "*Lectio Difficilior*": Problemas para Sua Operacionalização. In: São Paulo: *Atas da V Semana de Filologia na USP*, 2014, pp. 216-233.

porque ainda pensa as variantes como fruto de patologias da atenção a partir de aprendizado com Louis Havet (HAVET, 1911). Sabe-se que no caso da tradição de Gregório de Matos e Guerra, o remanejamento dos textos deveu-se tanto à prática de recomposição pela escritura, em gêneros já desligados da música e do canto, como o era o soneto, e também àquela de recomposição em performance, quando, a partir de um texto já ouvido e já memorizado, no todo ou em parte, se o recompunha quando de sua apresentação ao auditório em nova situação de enunciação. É preciso enfatizar aqui que a prática de partilha da poesia pela voz na América portuguesa se situa na duração, e se constitui, como diria Paul Zumthor, como uma tradição em parte oral, ao tempo em que essa tradição se atualiza no presente da performance⁵, ou seja, em uma transmissão oral (ZUMTHOR, 1993, p. 17). Mas essa oralidade convive com um forte regime escriturário, sobretudo nos estratos da população do Recôncavo baiano ligados à burocracia estatal e ao negócio; grupos sociais ligados à escritura ou dela auferindo seus proventos convivem, no entanto, com largos estratos populacionais sem nenhum conhecimento dela, o que geraria o que Paul Zumthor chamou de "oralidade mista", "quando a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada" (ZUMTHOR, 1993, p. 18), e, ainda, de "oralidade segunda", "quando se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário" (ZUMTHOR, 1993, p. 18). Na Bahia dos séculos XVII e XVIII, ambos os regimes de oralidade se deram concomitantemente e variaram de acordo com os estratos sociais, o sexo, os ofícios, dentre tantos outros elementos de clivagem a operar nesse recorte temporal⁶.

⁵ Paul Zumthor, ao definir "performance", denomina-a como a coincidência no tempo da "comunicação" e da "recepção da poesia", podendo-se dar, também, de forma excepcional, ao mesmo tempo, sua "produção" (ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz. A "Literatura" Medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 19). Essa tripla coincidência ocorria no século XVII, na cidade da Bahia, na prática da glosa a um mote que era subitamente apresentado ao poeta, empregando-se na glosa, em geral, o redondilho maior.

⁶ Como já se disse, havia gêneros, que, no século XVII, na cidade da Bahia, já se tinham dissociado do canto e da música e estavam ligados fortemente à escritura, sendo, sem sombra de dúvida, o soneto o gênero mais exemplar para o que se acaba de afirmar. O soneto, no entanto, não é o único gênero associado à escritura, e, nesse sentido, não se pode chamá-lo "uma exceção" no conjunto da poética seiscentista. Não se pode, por conseguinte, asseverar, como o faz Paul Zumthor para o conjunto da poética medieval, que, "pondo de parte raríssimas exceções", quase todos os gêneros poéticos, nos séculos XVI e XVII, eram participados pela voz a seu auditório, pois gêneros atados à escritura e remanejados em seu âmbito, conquanto pudessem ser lidos em voz alta, deveriam também ser lidos silenciosamente: "I admit here that, apart from some exceptions, every medieval 'literary' text, whatever its mode of composition and transmission, was designed to be communicated aloud to the individuals who constituted its audience" (Ver . ZUMTHOR, Paul & ENGELHARDT, Marilyn. *The Text and the Voice*. In: *New Literary History*, vol. 16, n° 1, Oral and Written Traditions in the Middle Ages, Autumn,

2.

A composição de poemas pertencentes a alguns dos gêneros praticados na Bahia dos séculos XVII e XVIII baseava-se também em técnicas de encaixe e de combinação de versos preexistentes, que podiam misturar-se a outros novos, em que não se vê uma vontade de singularização do que chamamos "voz autoral". Esses encaixes e combinações, evidentes nas variantes textuais da tradição gregoriana, são a atestação de procedimentos de recomposição por que os poemas passaram e nos demonstram, ao mesmo tempo, a passagem de um estado de virtualidade poética ao de atualidade, sempre precária⁷, que a escritura congela e que é a condição de que possamos hoje deles tomar consciência e compreendê-los. Essa atualidade, para um bom número de gêneros poéticos registrados nos livros de mão da tradição de Gregório de Matos e Guerra, é designada por recurso a uma situação de discurso *in praesentia* (ZUMTHOR, 1993, P. 39), como o diria Paul Zumthor, evidente em índices de vocalidade constitutivos das didascálias: "romances para cantar" ou "tonilhos para cantar". Não se deve duvidar dessa forma de partilha social da poesia, evidente nas prescrições didascálicas concernentes à maneira de comunicação dos versos ao seu auditório, pelo canto, pela voz acompanhada de música; a memorização de versos por comunidades de leitores e ouvintes – no caso dos que, não sabendo ler, acabam por aprender o ouvido por uma repetida audição -, está atestada, para a Cidade da Bahia, por exemplo, em finais do século XVIII, nos *Autos da Devassa da Conspiração dos Alfaiates*, em que se declara que os partidários do movimento de sublevação intentado em 1798 memorizaram versos de cunho sedicioso por ouvi-los repetidas vezes (MOREIRA, 2011, p. 274-283) (esse aprendizado não se restringia, contudo, a

1984, p. 67-92 [p. 67]). A par dos dois regimes de oralidade então vigentes, "mista" e "segunda", havia também práticas poéticas que encontravam sua produtividade e economia específicas no papel e na pena.

⁷ Eric M. Steinle, em um de seus estudos sobre a *mouvance* zumthoriana, analisa de forma detida uma canção de Gace Brulé para, a partir dela, especificar a prática de composição poética propriamente "movente". Ao final de seu artigo, após a análise da canção do trovador francês, define movência da forma que segue: "I am now in a position to suggest a 'medieval' definition of *mouvance*, which we moderns should call an organizational variation that is at once both thematically and formally permissible. I would suggest that it is simply a specialized manifestation of the familiar rhetorical procedure called *amplificatio*. At its basic level, *amplificatio* was an accumulation or piling-on of features: all *amplificationes* are derived from the catalogue or list. The idea was to show unity in multiplicity: 'varius sis et tamen idem,' as Geoffrey of Vinsauf urged his readers" (Ver STEINLE, Eric M. The Protean Voice: Textual Integrity and Poetic Structure in the Trouvère Lyric, Using an Example by Gace Brulé. In: *Pacific Coast Philology*, vol. 20, n° 1/2, nov., 1985, p. 89-95 [p. 94]).

partidários de movimentos políticos). Saber poemas e melodias com que se os acompanhava no ato de comunicação era conhecimento tão difuso na Bahia dos séculos XVII e XVIII, que escravos sem nenhum letramento, por exemplo, podiam saber entoar tonilhos e romances⁸. Embora houvesse a prática difusa de composição poética "repentina", quando, por exemplo, dava-se a um poeta ou a poetas reunidos mote a glosar, a voz sempre acaba por encontrar em algum momento a escritura, de modo que se pode dizer das letras dos séculos XVI e XVII o que Paul Zumthor já dissera para o conjunto da poesia medieval:

There is no doubt that poetic voice carries the imprint of some "arche-writing," but this imprinted trace is inscribed there in a specific manner, since voiced discourse given aloud has its roots more clearly in the human body and in other narrowly defined areas and lends itself better to the inflections of memory. (ZUMTHOR, 1984, p. 69).

O que se pode dizer do conjunto de variantes textuais do *corpus* gregoriano, com uma certa certeza, é que nelas a mudança ou variação se deve a uma mistura de causas difícil de precisar nos dias de hoje para cada gênero a ser individualmente considerado. Caso pensemos que a escritura é uma modalidade diferida de comunicação, em que se dá a "ler" algo já distante – e, por conseguinte, já distinto - dos momento e contexto histórico de sua primeira participação a um auditório, é inclusive dificultoso estabelecer se a variação textual, mesmo no caso dos gêneros indiscutivelmente associados à voz e à música, se deveu à performance ou se a remanejamentos no âmbito de práticas escriturárias, em uma situação de comunicação diferida e já modificada. Se não se pode descartar essa hipótese, não se deve ao mesmo tempo abandonar a importância que a vocalização teve, nos séculos XVII e XVIII, na América portuguesa, no que concerne à proliferação de variantes, pois se pode ao mesmo tempo hipotetizar que a tradição – o conjunto de variantes hoje conhecidas, e que representam, é óbvio, somente uma parte do que então se produziu, aquela pequena parcela

⁸ Em um de seus estudos sobre a vida privada na América portuguesa, Mary del Priore, ao estudar a vida do senhor de engenho Antônio Gomes Ferrão Castelo Branco, extrata um documento exarado por esse mesmo senhor e dirigido ao seu pai, em que lhe comunicava a fuga de um seu escravo, assim descrevendo a peça fujona e seus atributos, de que fazia parte o saber cantar tonilhos em castelhano: "marceneiro, entalhador, torneiro e oficial de fazer engenhos. Teve bexigas de que lhe ficaram bastantes sinais; a cor é fixamente preta. Não se lhe falta dente algum; tem alguma coisa de cavalgador, a fala é fina, não é gordo, nem magro; pernas magras e representa 30 para 40 anos sem cabelos brancos. Toca viola a cujo som recita alguns tonilhos castelhanos" (Ver PRIORE, Mary del. Ritos da Vida Privada. In: MELLO E SOUZA, Laura de (Org.) *História da Vida Privada no Brasil*. Cotidiano e Vida Privada na América Portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 275-330 [p. 292]).

que nos chegou às mãos -, é o contínuo histórico de uma prática, a da performance, a fragmentar-se na descontinuidade parcial que cada variante representa, enquanto atualização possível de uma superunidade virtual, a do gênero, a do costume retórico e poético (*consuetudo*) etc. Nesse sentido, pode-se dizer que muitos dos poemas do *corpus* atribuído a Gregório de Matos e Guerra não conhecem a completitude, nem mesmo aquela da superunidade, já que esta, mesmo quando somatória, encontrar-se-ia falta por tudo aquilo que se perdeu, por tudo aquilo que virtualmente se concebe como um possível, e por um porvir interrompido e abortado, pela história e pela caducidade de gêneros e práticas. Nos poemas em que se faz presente o problema da recomposição poética por reaproveitamento e encaixe de unidades versíficas preexistentes em novas estruturas textuais, poder-se-ia perguntar até que medida essa técnica de composição ou de recomposição atenderia à formulação teórico-metodológica do que se convencionou denominar "estilo formular", de Alfred Bates Lord e Milman Parry. Como se sabe, a composição de tipo formular é uma estratégia narrativa, como a define Paul Zumthor, que

inserts within the discourse, as it unfolds, lexical and syntactic rhythm sequences borrowed from other preexisting kinds of expression, thus referring the audience to a familiar semantic world. These 'formulas' crop up in greater or lesser numbers depending on the period, the poets, and the circumstances. Attempts have been made to measure their density of occurrence in European epics of the Middle Ages; the norm for the oldest French *chansons de geste* would come to thirty to forty formulaic lines out of a hundred. The structure of the line and the constraints it engenders must play a role here (ZUMTHOR, 1989, p. 78).

Esse estudo de tipo estatístico, com o objetivo de verificar o percentual de fórmulas e estruturas formulares em vários gêneros poéticos, de vários lugares e tempos, foi empreendido por mais de uma vez e seu proponente primeiro, Alfred Bates Lord, em 1968, já sumariava as contribuições dessa natureza realizadas tanto no campo da filologia clássica quanto naquele do romanismo, com ênfase na *chanson de geste* e no *roman*. Alfred Bates Lord, ao apresentar as quantificações de fórmulas e de estruturas formulares para os *corpora* já estudados, ou por ele próprio, ou por outros estudiosos, definia, contudo, previamente, o que compreendia por fórmula, especificando-a na medida em que circunscrevia sua particularidade discursiva e nos fornecia, ao mesmo tempo, as condições de seu reconhecimento. Segundo ele, "In addition to exact repetitions of words in a group in the same order, in the same position in the line",

também considerava "fórmula" todas aquelas estruturas que se enquadravam nos seguintes modos de tipologização:

I) Declension or conjugation of one or more elements in the phrase, providing the metrical length of the phrase remains unchanged; 2) Metathesis, or inversion, or, in general, any change in the order of the words in the phrase as long as the metrical length is preserved and the meaning remains unchanged; 3) Repetition of a formula, even if it be in another part of the line from that of the verse being analyzed; 4) In dividing the hexameter into parts one should consider that there may be lines that should be treated as a whole, that cannot readily be broken into parts. Otherwise there may be normally two or three parts to the verse; 5) When a single word is repeated in the same position in a line, it is conclusive evidence in itself for a formula only if the single word occupies the entire part of the line, as happens sometimes with a run-on word or at the end of a line. Otherwise the repetition of a single word in the same position in the line is permissible as evidence only if it is part of a system which would include the phrase being tested (LORD, 1968, p. 25-26).

Embora no *corpus* poético atribuído a Gregório de Matos e Guerra haja "exact repetitions of words in a group in the same order, in the same position in the line", como é o caso, por exemplo, de dois *incipit* de sonetos "Há coisa como ver um Paiaia" e "Há coisa como ver um Sor Mandu", não se poderia dizer que se trata de estruturação por aplicação de fórmula, tal como a concebe Alfred Bates Lord, pois, para ele, a fórmula e os procedimentos de formularização, em geral, são uma atestação ou prova de oralidade e sua presença excluiria a intervenção do regime escriturário em obras em que aqueles se encontrariam presentes. Como já se disse, o soneto, embora pudesse ser lido em voz alta, não era um gênero associado ao canto, à música e em geral à performance. Esse pressuposto – o de que a fórmula é um indício seguro da oralidade de uma tradição poética - faz-se presente em pesquisas que tomaram para si as proposições sobre a produtividade específica da poesia oral tal como formuladas por Milman Parry e Alfred Bates Lord, como é o caso do artigo seminal de Francis Magoun, que, em 1953, trabalhando sobre o *Beowulf* e a tradição poética anglo-saxã (MAGOUN, 1953), reduzia a teoria de Parry e Lord a seu núcleo duro, definindo de modo claro a oralidade e o conseqüente caráter formular dos poemas por si estudados; Paul Zumthor, ao ler esse estudo e ao comentar sua importância para a difusão, entre os medievalistas, da teoria de Parry e Lord, sumaria, como segue, não sua definição de fórmula – a mesma que em Parry e Lord -, mas a relação que há entre esta e a oralidade da poesia em

que ela comparece: "His work (o de Francis Magoun) was based on a strict and rigorous conception of the theory: the formula is a necessary and absolute proof of orality; its presence excludes the intervention of the written word, except simply as a record of performance" (ZUMTHOR, 1968, p. 80). É preciso acrescentar que não se propõe neste estudo, como o fez Magoun, baseado em Parry e Lord, que a poesia oral tem por necessidade de ser "formular" para que se a reconheça como tal. Paul Zumthor já reconhecera nos anos 80 do século passado que o uso de fórmulas "characterizes even less the whole of oral poetry" (ZUMTHOR, 1968, p. 81), com o que concordamos, pois a modelização e a conseqüente reiteração de segmentos de verso ou de versos, como o citado exemplo do "Há coisa como ver [...]", *incipit* recorrente em sonetos satíricos do *corpus* poético gregoriano, para muito além dos dois previamente excertados, implica reconhecer usos "autorizados" localmente, muita vez emulação de práticas ibéricas importadas para a Colônia, fundados na escritura e sem qualquer correlação necessária com a voz. É preciso empreender um estudo das variantes adiaforas numerosas presentes no *corpus* gregoriano, sobretudo daquelas que abundam em gêneros ainda ligados, nos séculos XVII e XVIII, à voz e à música⁹, para se poder, por meio de uma análise

⁹ Paul Zumthor, em um de seus estudos sobre a complexa relação entre voz e escritura nas sociedades do Ocidente medieval, afirma que a formação do que se convencionou denominar "literatura", a partir do século XVIII, pode ser rastreada até o século XIII, quando, segundo ele, torna-se cada vez mais patente a crescente separação entre poesia e música, e, por conseqüente, entre poesia e vocalidade, passando a dominar, de forma paulatina, o regime escriturário. Embora não se possa negar que a música e a voz poética se separaram progressivamente a partir do século XIII, poesia e música, no entanto, apresentam, ainda nos séculos XVI e XVII, uma unidade bastante vitalizada, evidente, nos domínios ibéricos, em gêneros compostos de versos redondilhos, como romances, tonilhos e canções. Na França, no século XVI, as canções, compostas por poetas, podiam ser musicadas por um músico profissional, como patenteia o título de uma importante recolha de canções musicadas por La Grotte, organista do rei, e impressas com as respectivas notações musicais (Ver LA GROTTÉ, N. de. *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et Autres Mises en Musique par N. de la Grotte, Vallet de Chambre, et Organiste du Roy*. Paris: Adrian le Roy & Robert Ballard, 1580). Não se pode, desse modo, concordar plenamente com Paul Zumthor, quando este separa, de forma absoluta, música e poesia e poesia e voz nos séculos XVI e XVII, pois ainda havia gêneros poéticos, no domínio ibérico, em que a composição de versos se dava concomitantemente com aquela de um "som" que deveria, obrigatoriamente, complementar aqueles: "Another sign of change is the progressive dissociation of poetic text and music that had already begun in the thirteenth century in Italy and was generalized by the fourteenth century. What this separation amounts to is the exclusion of music from the domain of poetry and poetics, even though it might be expected that some professional could come along later and set the poetic verse to music. In other words, everything attending to the operation of the voice is reduced to the register of spoken language" (Ver ZUMTHOR, Paul. *Critical Paradoxes*. In: *MLN*, vol. 102, n° 4, French Issue, Sep., 1987, p. 799-810 [p. 807]). No *corpus* poético atribuído a Gregório de Matos e Guerra, assim como há didascálias que nos informam que os tonilhos são feitos para cantar, assim como os romances, também há aquelas que afirmam ter sido a canção composta para cantar. Diante das evidências didascálicas, não se pode entender o termo canção como a subsistência de um termo técnico, já realizado sob novas condições de produção, de que a voz se encontraria ausente (Ver o belo estudo sobre a canção medieval, em sua relação com a voz, em ZUMTHOR, Paul. *Les Marques du Chant. Le Point de Vue du Philologue*. *Revue de Musicologie*, tome 73, n° 1, 1987, p. 7-18 [p. 8]).

comparativa desses textos, discutir, como o propusera Paul Zumthor, a relação muito complexa entre voz/música e escritura, "messages in the making and not finalized statements, a pulse rather than *stasis*, or to borrow a term from Humboldt, *energeia* rather than *ergon*", envidando-se um enorme esforço para distinguir a movência da *variância*, pois aprendemos com Bernard Cerquiglini que a escritura pode implicar, em durações distintas da nossa, ela também mudança (CERQUIGLINI, 1989).

3.

Em poemas como os "romances" do *corpus* poético atribuído a Gregório de Matos e Guerra, que sabemos estarem ligados à voz, à música e à performance, sua linha narrativa desenvolve-se não apenas pelo contínuo desdobramento de um núcleo temático, o que já seria de esperar, mas também e sobretudo por ser (o que pode parecer paradoxal, caso pensemos no caráter linear e sintagmático da narrativa, tal como hoje em dia nós a compreendemos) recursiva, concebendo-se sua narratividade específica como uma ininterrupta glosa da expressão, que retoma o tema para amplificá-lo por reiteração, o que possibilita a retomada de versos e de conjuntos de versos em novas variações temáticas a partir de um capital discursivo sempre aberto a novas intervenções¹⁰. Paul Zumthor, ao tentar fixar uma tipologia de modos de composição próprios da oralidade, propõe-nos três, que seriam capazes de subsumir em si quase que a totalidade de procedimentos compositivos em voga na Baixa Idade Média, dos quais um nos interessa por ora, a *litany*, que é assim definida pelo filólogo suíço:

(1) *litany*: an indefinite repetition of an identical syntactic and in part lexical structure, with some of the words being altered upon each repetition so as to delineate a progression by a sort of sliding back and edging forward (ZUMTHOR, 1968, p. 84).

No *corpus* poético atribuído a Gregório de Matos e Guerra, o primeiro tipo zumthoriano de modo de composição, a *litania*, faz-se presente no longo poema em décimas

¹⁰ Walter Ong, em um de seus estudos sobre a relação entre letramento e oralidade, afirma que uma das características mais salientes desta última é justamente seu gosto pela amplificação, "grown out of the oral need for *copia*" (Ver ONG, Walter J. *Orality, Literacy, and Medieval Textualization*. In: *New Literary History*, vol. 16, n° 1, Oral and Written Traditions in the Middle Ages, Autumn, 1984, p. 1-12 [p. 3]).

intitulado "Verdades do Autor", inscrito, por exemplo, no *Códice Lamego* do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, composto de trinta e duas estrofes. Pondo de parte a primeira delas, em que nos é apresentada a matéria do poema, ou seja, "o cantar as verdades de todos sabidas, mas de muitos esquecidas"¹¹, todas as demais consistem na "repetição indefinida de uma estrutura sintática e, em parte, também lexical, com algumas palavras sendo alteradas após cada repetição da estrutura de base para delinear-se uma sorte de progressão nesse deslizar para a frente e para trás", já que a reiteração da estrutura de base, verso após verso, nos transmite uma ideia de inércia que é, no entanto, dinamizada pela variação no âmbito lexical¹², o que tensiona a composição. Leiamos as quatro estrofes subsequentes à primeira:

2^a

Domingos, e dias santos
nos manda a Igreja guardar,
e os mais dias trabalhar,
as mulheres trazem mantos;
os doutos estão nos cantos,
os ignorantes na Praça,
os cachorros vão à caça,
os gatos furtam as cêas,
os barbeiros rasgam vêas,
e as padeiras fazem maça.

¹¹ "1/Ouvi, amigo Ioam,/esta verdade, que canto;/se verdade causa espanto,/esta causa admiraçam:/he certa, sem remissam,/e contra isto nam ha nada,/ que a outra verdade usada,/com rebugos, e enganoso,/he verdade de maganos,/e esta he de gente honrada." (Ver *Códice Lamego*, CL, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Fundos Lamego, p. 151-152).

¹² Benjamin Stolz, ao comparar várias versões de uma mesma canção heroica servo-croata, vale-se da teoria da "oralidade formular" de Parry e Lord para analisá-las, e acaba por reconhecer que "A pattern of multiformity has emerged in the course of this study: a pattern of unity in principal traits and of variety in detail" (STOLZ, Benjamin A. Nikac and Hamza: Multiformity in the Serbo-Croatian Heroic Epic. In: *Journal of the Folklore Institute*, vol. 7, n° 1, Jun., 1970, p. 60-79 [p. 77]), o mesmo podendo ser dito do poema atribuído a Gregório de Matos e Guerra selecionado aqui para estudo, a despeito do hiato temporal e espacial que separam os dois objetos de estudo.

3^a

Os homens fazem a guerra,
e as mulheres fazem renda,
os tolos nam tem emenda,
os sapos cavam a terra;
o Beserro sem may, berra,
batem bandeira os Alferes,
os pobres buscam haveres,
os peixes nadam no Mar,
as purgas fazem cagar,
e os Franciscanos colheres.

4^a

Os Cavallos comem erva,
os despídos andam nùs,
come o gentio Cajùs,
as tapuyas sam caterva;
nam dorme de noite a Cerva,
os macacos fazem mômos,
os Escripturarios tomos,
os namorados pacêam,
as fragonas zombeteam,
e as limas todas tem gomos.

5^a

Todos os ferrões tem ponta,
agoa do Mar he salgada,
o hospede logo enfada,

o algarismo he conta;
a Náo sem vento nam monta,
o badallo dà no sino,
chorar muito, he desatino,
o comer muito enche a pança
búbú, he agoa em creança,
e ter em pè, pino, pino. (CÓDICE LAMEGO, p. 152-153)

Como se pode constatar da leitura desses quarenta versos excertados, a estrutura sintática recorrente é constituída basicamente de uns poucos tipos sintagmáticos, bastante simples, que se alternam nas estrofes de todo o poema, sendo o primeiro aquele em que há sujeito+verbo+objeto - podendo-se dar como exemplo três versos da segunda estrofe "os gatos furtam as cêas,/os barbeiros rasgam vêas,/e as padeiras fazem maça" -, o segundo, o constituído de sujeito+verbo de ligação+predicativo – de que é exemplo o verso "as tapuyas sam caterva", da quarta estrofe -, o terceiro, sujeito+verbo de ligação+adjunto adverbial – de que são exemplo os versos "os doutos estam nos cantos,/os ignorantes na Praça,", pertencentes à segunda estrofe -, e o quarto, de sujeito+verbo intransitivo – de que é exemplo o verso "os namorados pacêam,", pertencente à quarta estrofe. Pondo de parte por ora as pequenas variações que podem haver, sobretudo devido ao emprego de anástrofe, os esquemas estruturais acima apresentados são suficientemente simples para que sejam maximamente produtivos, já que se pode atender ao esquema métrico, rímico e rítmico do poema, e, sobretudo, à prescrição didascálica, que circunscreve a matéria do poema, ou seja, o proferir verdades, atendo-se a umas poucas estruturas. Se pensarmos que o caráter formular da poesia oral, proposto por Parry e Lord, pode também ser concebido como uma estrutura discursiva em nível profundo, que é matriz generativa de incontáveis variantes à superfície, atualizações dessa estrutura, pode-se propor aqui que a *litany*, de Paul Zumthor, é, ao mesmo tempo, uma estrutura de tipo formular, o que o poema atribuído a Gregório de Matos e Guerra confirma sem dúvida. Podem-se comparar as múltiplas variantes que desse poema gregoriano há na tradição codicológica e impressa, para se compreender como, atendendo ao mesmo tempo aos esquemas métrico, rímico e rítmico, podia-se produzir variações infinitas de um mesmo tema compondo-se novos versos a partir da atualização das estruturas sintáticas de

base acima elencadas¹³. Comparemos a sétima estrofe do poema "Verdades do Autor", tal como inscrita no *Códice Lamego*, com uma versão sua, impressa no *Florilégio da Poesia Brasileira*, de Francisco Adolfo de Varnhagen, intitulada "Verdades Miúdas":

7^a

As ervas todas sam folhas,
e as lorangeiras dam frutas
mulheres damas sam putas,
huma talha sam dez pôlhas;
as botijas levam rolhas,
a neve he branca, e fria,
a irmãa da may he tia,
o bronse todo he duro,
donde nam ha luz he escuro,

¹³ É preciso dizer que a estrutura formular de tipo "litania", que dinamiza a recomposição do poema atribuído a Gregório de Matos e Guerra, embora seja um evidente índice de oralidade, não elide, contudo, um dos problemas centrais da discussão sobre a relação entre escritura e oralidade no *corpus* gregoriano, qual seja: embora haja gêneros ligados à voz e à música, e embora um poema apresentado a um auditório possa ser indefinidamente remanejado em performance, com a contínua atualização dos seus esquemas formulares, ele pode, ao mesmo tempo, contudo, ter sido composto por escrito para somente então ser participado a seu auditório, com a consequente produtividade fundada na vocalidade que o caracteriza. Esse problema e outros análogos já foram apontados, entre outros, por Ruth Finnegan; segundo ela, na Idade Média, "composition-in-performance is not the only kind of oral composition, that there are recorded cases where the process of composition, while still oral, can precede and be separate from the act of performance, so that by the criterion of composition these poems are oral, but by the criterion of performance they are not oral-formulaic in the sense of Parry and Lord. On the other hand, there is the situation, common in the Middle Ages, where a work may be composed in writing but delivered orally, so that by the criterion of performance such an example must be termed oral" (Ver GREEN, D. H. Orality and Reading: The State of Research in Medieval Studies. In: *Speculum*, vol. 65, n° 2, Apr., 1990, p. 267-280 [p. 270-271]), complicações essas derivadas do que Paul Zumthor denominou, como já dissemos acima, de regimes de "oralidade mista" e de "oralidade segunda". Se o poema atribuído a Gregório de Matos e Guerra tiver sido escrito antes de ser participado a um auditório, ele não foi composto em performance, e, nesse sentido, não poderia ser de tipo formular, pois já vimos que o estilo formular de Parry e Lord não tem contato com a escritura; no entanto, mesmo que composto primeiramente por escrito, ele pode ter sido e cremos que tenha sido remanejado pela voz devido ao seu caráter esquemático e simples no que concerne à sintaxe, o que propiciou as muitas versões dele hoje existentes. Desse modo, a iteração de uns poucos esquemas, na composição de versos, embora possa ter se dado na e pela escritura, seria a apropriação por parte desta de recursos próprios da oralidade, em que esses mesmos recursos se veem dinamizados, pois próprios dela, o que nos obrigaria a refletir e a reformular a própria ideia de estrutura formular de Parry e Lord e suas relações com a oralidade, pelo menos no que diz respeito aos séculos XVI e XVII. Nossa pesquisa do *corpus* gregoriano levamos ao reconhecimento de uma forte tensão entre escritura e oralidade, a mesma reconhecida por Eric Havelock quando do seu reconhecimento da alfabetização de Homero como o princípio de uma associação entre o oral e o escrito que representava uma tensão dinâmica entre os dois (HAVELOCK, Eric. A. *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*. Princeton: Princeton University Press, 1982, p. 9).

quando nam he noite he dia. (CÓDICE LAMEGO, p. 154)

7^a

Toda a arvore tem folhas;

Pomares produzem frutas;

(mulheres damas sam putas);

Uma talha são dez polhas;

As botijas levam rolhas;

Toda a neve é branca e fria;

A irmã da mãe é tia;

Tudo o que é de bronze é duro;

Onde não ha luz é escuro;

Quando não é noite é dia. (VARNHAGEN, 1950, p. 58)

Caso nos atenhamos aos dois primeiros versos da estrofe, veremos que a lição impressa por Varnhagen difere daquela transmitida pelo *Códice Lamego*, pois enquanto neste último lemos "As ervas todas sam folhas,/e as lorangeiras dam frutas", no *Florilégio* temos "Toda a arvore tem folhas;/Pomares produzem frutas;". No primeiro verso, temos em CL sujeito+verbo de ligação+predicativo, enquanto no *Florilégio* temos sujeito+verbo+objeto direto, ou seja, uma variação adifora a partir da adoção dos mesmos esquemas sintagmáticos simples anteriormente elencados e que são empregados para a produção de variantes indiferentes nas várias versões do poema ora analisado, presentes tanto na tradição manuscrita quanto em sua seção impressa. Quanto ao segundo verso de cada versão, são construídos com o mesmo esquema sintagmático, ou seja, sujeito+verbo+objeto direto, podendo o mesmo tipo de esquema ser empregado para a produção de novas variantes indiferentes. Buscar, frente à tradição de Gregório de Matos e Guerra, restituir uma suposta lição genuína, é desconhecer, quando do procedimento analítico, as evidentes marcas de uma oralidade profunda, patente no aspecto formular dos textos, e não se aperceber que o "modernista" assim como o medievalista deve se convencer "des valeurs incomparables de la voix qui chante; d'y sensibiliser son attention; mieux, de les vivre, car elles n'existent qu'à. chaud,

indépendamment des concepts dans lesquels on tenterait de les saisir" (ZUMTHOR, 1987, p. 17), voz essa cujo eco reverbera na variação das marcas por ela deixadas nos textos, que são um seu registro sempre parcial e fragmentário. Quanto à relação sempre complexa entre oralidade e texto, é preciso que entendamos que, enquanto performance, a atualização dos esquemas sintagmáticos de base na composição repentina não pode equivaler a um texto, pois este só é produzido de forma diferida em um momento ulterior à performance de que ele é fragmento¹⁴; não se pode nem mesmo garantir que o texto de cada versão de um poema equivalha de fato a uma dada performance ocorrida em dado tempo e lugar, pois esta é virtualmente aberta a uma cópia infinita, que a inscrição no papel amesquinha ao lhe cortar o fio vital da voz.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Iniciação em crítica textual*. Rio de Janeiro/São Paulo: Presença/Edusp, 1987.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERQUIGLINI, Bernard. *Éloge de la variante: histoire critique de la philologie*. Paris, Éditions du Seuil, 1989.

Códice Lamego, CL, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Fundos Lamego.

GREEN, D. H. Orality and reading: the state of research in medieval studies. In: *Speculum*, vol. 65, n° 2, Apr., 1990, p. 267-280.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HAVELOCK, Eric. A. *The literate revolution in Greece and its cultural consequences*. Princeton: Princeton University Press, 1982.

HAVET, Louis. *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins*. Paris: Hachette, 1911.

¹⁴ Não se pode dizer da poesia oral ou daqueles gêneros fundados na voz, nos séculos XVI e XVII, que deles haja sempre um "texto", pois, quando assim o fazemos, empreendemos uma interpretação dessa poesia a partir de uma visada fortemente etnográfica, como já o demonstrara Walter J. Ong: "Even today most scholars are still quite content to refer unreflectively to the verbalization of an oral performer in a nonwritten language as the performer's 'text'" (Ver ONG, Walter J. Op. cit., 1984, p. 7).

HOUAISS, Antônio. Tradição e problemática de Gregório de Matos. In: *Gregório de Matos. Crônica do viver baiano seiscentista. Obra poética completa. Códice James Amado. 4 ed.*, Rio de Janeiro: Record, 1999, vol. II, pp. 1273-1278.

LA GROTTÉ, N. de. *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et autres mises en musique par N. de la Grotte, vallet de chambre, et organiste du Roy*. Paris: Adrian le Roy & Robert Ballard, 1580.

LORD, Alfred Bates. Homer as oral poet. In: *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 72, 1968, p. 1-46.

MAGOUN, Francis P. Oral-formulaic character of Anglo-Saxon narrative poetry. In: *Speculum*, vol. 28, 1953, p. 446-475.

MOREIRA, Marcello. *Critica textualis in caelum revocata?* Uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra. São Paulo: Edusp, 2011.

MOREIRA, Marcello. O conceito "lectio difficilior": problemas para sua operacionalização. In: São Paulo: *Atas da V semana de filologia na USP*, 2014, pp. 216-233.

ONG, Walter J. Orality, literacy, and medieval textualization. In: *New Literary History*, vol. 16, n° 1, Oral and written traditions in the Middle Ages, Autumn, 1984, p. 1-12.

PASQUALI, Giorgio. *Storia della tradizione e critica del testo*. Premessa di Dino Pieraccioni. Firenze: Le Lettere, 1988.

PRIORE, Mary del. Ritos da Vida Privada. In: MELLO E SOUZA, Laura de (Org.) *História da vida privada no Brasil. Cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 275-330.

SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.

STEINLE, Eric M. The protean voice: textual integrity and poetic structure in the trouvère lyric, using an example by Gace Brulé. In: *Pacific Coast Philology*, vol. 20, n° 1/2, nov., 1985, p. 89-95.

STOLZ, Benjamin A. Nikac and hamza: multiformity in the Serbo-Croatian heroic epic. In: *Journal of the Folklore Institute*, vol. 7, n° 1, Jun., 1970, p. 60-79.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilégio da poesia brasileira*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1850, tomo I.

ZUMTHOR, Paul & ENGELHARDT, Marilyn. The text and the voice. In: *New Literary History*, vol. 16, n° 1, Oral and written traditions in the Middle Ages, Autumn, 1984, p. 67-92.

ZUMTHOR, Paul. *Critical paradoxes*. In: *MLN*, vol. 102, n° 4, French Issue, Sep., 1987, p. 799-810.

ZUMTHOR, Paul. Les marques du chant. Le point de vue du philologue. *Revue de Musicologie*, tome 73, n° 1, 1987, p. 7-18.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a voz*. A "literatura" medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.