

Poesia culta ou poesia popular? Da mélica grega à cantoria de repente

Edmilson Ferreira dos Santos*

<https://orcid.org/0000-0003-0360-3213>

Resumo: O presente artigo explora as diferenças e intersecções entre poesia culta e popular, e as referências que se operam na construção poética. Apresenta a conexão entre Baudelaire, Augusto dos Anjos e Diniz Vitorino, bem como da mélica grega com a cantoria de repente. Tem como base as obras de Vieira (2017), Derive (2010), Chartier (1995), Cândido (1996), Zumthor (1993) e Friedrich (1978), para fundamentar a análise comparativa entre poesias e poetas de épocas e contextos diferentes. A análise conclui que a diversidade de expressões artísticas enriquece a cultura, transcende classificações rígidas e celebra a pluralidade da linguagem poética.

Palavras-chave: Poesia culta. Poesia popular. Mélica. Repente.

Erudite poetry or popular poetry? From Greek Melic to “cantoria de repente”

Abstract: This article explores the differences and intersections between erudite and popular poetry, as well as the references involved in poetic construction. It examines the connections among Baudelaire, Augusto dos Anjos, and Diniz Vitorino, as well as between Greek melic poetry and the “cantoria de repente” tradition. Drawing on the works of Vieira (2017), Derive (2010), Chartier (1995), Cândido (1996), Zumthor (1993), and Friedrich (1978), the study provides a comparative analysis of poets and poetic forms across different eras and contexts. The analysis concludes that the diversity of artistic expressions enriches culture, transcends rigid classifications, and celebrates the plurality of poetic language.

Keywords: Erudite poetry. Popular poetry. Melic. Repente.

Poésie érudite ou poésie populaire ? De la mélique grecque à la « cantoria de repente »

Résumé: Cet article explore les différences et les intersections entre la poésie érudite et populaire, ainsi que les références impliquées dans la construction poétique. Il examine les connexions entre Baudelaire, Augusto dos Anjos et Diniz Vitorino, ainsi qu'entre la poésie mélique grecque et la « cantoria de repente ». S'appuyant sur les travaux de Vieira (2017), Derive (2010), Chartier (1995), Cândido (1996), Zumthor (1993) et Friedrich (1978), l'étude propose une analyse comparative des poètes et des formes poétiques à travers différentes époques et contextes. L'analyse conclut que la diversité des expressions artistiques enrichit la culture, transcende les classifications rigides et célèbre la pluralité du langage poétique.

Mots-clés: Poésie érudite. Poésie populaire. Mélique. Repente.

* Universidade Federal de Pernambuco. Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE. Professor da rede municipal de Recife. E-mail: edmilson.fsantos@ufpe.br.



A discussão sobre o que é poesia, suas características e sua função está longe de ser consensual, independentemente do ambiente em que ocorra. O público comum, mais numeroso e menos especializado, costuma posicionar-se a esse respeito com base no gosto pessoal de cada um, sem preocupação com termos ou épocas específicos, escolas literárias ou relação entre poeta, texto poético e contexto de produção. A academia, teoricamente composta por críticos especializados e historicamente acostumada a categorizar as coisas, subdivide-a em várias nomenclaturas, hierarquizando o seu grau de importância e situando-a no tempo e no espaço. É dessa necessidade didática que surgem conceitos como poesia culta e poesia popular, entre tantos outros.

A ideia de poesia culta está diretamente relacionada à variante culta da linguagem, mais ligada à escrita, com maior grau de formalidade e normatividade, sendo, portanto, mais prestigiada academicamente. Vale ressaltar que tais características a ela atribuídas e o prestígio de que desfruta, são arbitrados e mantidos por uma minoria detentora do capital intelectual.

Poesia popular, ao contrário da poesia culta, liberta-se em boa medida das amarras da variante formal da língua, sem ignorá-la. Adota uma linguagem acessível à maioria dos seus apreciadores e tenta, nos seus limites de abrangência, traduzir sentimentos reais ou transcendentais e realidades circundantes por meio do eu-poético. Materializa-se principalmente na oralidade, na expressividade do corpo e na flexibilidade normativa. Isso não quer dizer, porém, que não obedeça a regras às vezes bastante rígidas e com grau de complexidade considerável. Jean Derive (2010), ao comparar tradições orais e escritas, assevera que as espotratégias de memorização com base em repetições, antíteses, chiasmas e assonâncias sinalizam uma aproximação entre as tradições orais e uma consciência literária, o que legitima o termo “literatura oral”, pois esta, assim como a literatura escrita, possui consciência poética da linguagem.

Mas as nomenclaturas que dicotomizam os tipos de poesia e as suas características também escondem outras questões que requerem um olhar atento dos que se debruçam sobre esta temática. O que pode estar implícito no adjetivo “popular” ao qualificar o substantivo poesia? A quem interessa dicotomias como popular e erudito,

formal e informal, poesia oral e poesia escrita? Certamente não há uma resposta pronta para cada uma dessas perguntas. O que há são novos questionamentos a partir de pontos de vista específicos na abordagem do problema: é poesia “popular” porque é feita pelo povo e para o povo?; porque é facilmente compreendida por todos?; ou simplesmente para estabelecer o distanciamento desejado pela poesia “cult”?

O sociólogo francês Pierre Bourdieu (2007), argumenta que a cultura desempenha um papel importante na delimitação de fronteiras entre classes sociais e suas subdivisões, ao mesmo tempo em que oculta o caráter social dessas diferenciações ao ancorá-las em pressupostos universais da estética e do gosto. A intrincada natureza da chamada arte “superior” é mobilizada inicialmente como critério de validação estética frente à arte considerada “inferior” ou acessível, servindo para legitimar como naturais os padrões de gosto e valor estético das elites culturalmente instruídas. Constituiu-se, nesse contexto, um aparato crítico especializado que busca evidenciar – ou mesmo construir – essa complexidade, determinando o estabelecimento de distinções simbólicas entre os que detêm a capacidade de desfrutá-la e os que dela são excluídos. A dificuldade, nesse cenário, funciona como um marcador figurativo de classe: uma espécie de filtro cultural que seleciona apenas aqueles socializados com os códigos exigidos, excluindo, assim, o público mais amplo.

Para Luciano (2012, p. 17), a distinção entre a literatura popular e a literatura erudita reside “[...] na forma preconceituosa e excludente com que as elites intelectuais sempre trataram as produções que não saíssem de suas lides ou que não seguissem os seus ditames”. Já no prefácio de Suassuna (2005, p. 681), Otto Maria Carpeaux menciona que o “[...] povo não gosta de *literatura popular*; prefere a outra, que lhe parece *literatura culta*.” Para este crítico literário, obras que tratam dos pobres, dos míseros, dos humildes, do povo, são literatura dos ricos, dos cultos, dos literatos. Na mesma linha de pensamento, afirma que “Cultura popular é uma categoria erudita”, ou seja, a produção poético-literária extrapola os limites que lhes são teoricamente impostos e adequa-se ao gosto de quem produz e de quem consome. O autor francês reduz as diversas definições da cultura popular a dois modelos de abordagem e interpretação:

O primeiro, no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irredutível à da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes. Temos, então, de um lado, uma cultura popular que constitui um mundo à parte, encerrado em si mesmo, independente, e, de outro, uma cultura popular inteiramente definida pela sua distância da legitimidade cultural da qual ela é privada (Chartier, 1995, p. 179).

Os posicionamentos acima mencionados fazem referência ao substantivo “literatura” e “cultura”, e não poesia, mas o que interessa a esta investigação é o adjetivo “popular”, seja relacionado à literatura, à cultura ou à poesia.

1 De Baudelaire (poeta francês) a Diniz Vitorino (repentista brasileiro) - poesia culta?

Delimitar a fronteira entre poesia culta e poesia popular, conforme visto, é uma tarefa tão delicada quanto imprecisa, pois não basta relacionar essa à fala e aquela à escrita. Marcuschi (2007, p. 67) lembra que tanto a oralidade quanto a escrita “[...] têm vários níveis ou graus de realização que se distribuem pelos gêneros em que se concretiza nossa atividade discursiva”. A poesia dos repentistas do Nordeste brasileiro, por exemplo, é marcada pela presença constante de traços de oralidade, embora seja regida principalmente pelas regras da escrita formal. Tais características aparecem na produção improvisada, mas são mais explícitas na produção escrita desses artistas, uma vez que o modo de composição livra-se do cronômetro da performance.

Diniz Vitorino (1940 – 2010) é um desses repentistas cuja produção de bancada bebe na fonte de outros grandes poetas da poesia escrita. Augusto dos Anjos (1884 – 1914) é a sua principal referência, segundo o próprio Diniz, em muitas conversas informais. Por outro lado, as temáticas e o modo de compor presentes na obra de Augusto dos Anjos mostram que este recebeu influência de Baudelaire (1821-1867), criando, assim,

uma cadeia de influências que atravessa séculos. Percebe-se essa semelhança nas poesias a seguir:

Soneto: Um conselho de pai

Filho meu, nunca faças o que eu fiz
E o que eu fiz não procures nem saber
Vejas bem meu semblante que ele diz
O que eu tenho vergonha de dizer

Não matei, não feri, pois nunca quis
Ceifar vidas humanas pra viver
Meu erro é cantar pra ser feliz
Tendo dor pra chorar até morrer

Que loucura, meu filho, é ser poeta
Fingir que é filósofo, que é profeta
Sem reunir multidões pregar a esmo

Aos céus enviar cantos fingidos
Procurar consolar os oprimidos
Quando o mais oprimido sou eu mesmo.
(Vitorino, 1989, p. 17).

Soneto: Solitário

Como um fantasma que se refugia
Na solidão da natureza morta,
Por trás dos ermos túmulos, um dia,
Eu fui refugiar-me à tua porta!

Fazia frio e o frio que fazia
Não era esse que a carne nos contorta...
Cortava assim como em carniçaria
O aço das facas incisivas corta!

Mas tu não vieste ver minha Desgraça!
E eu saí, como quem tudo repele,
- Velho caixão a carregar destroços -

Levando apenas na tumba carcaça
O pergaminho singular da pele
E o chocalho fatídico dos ossos!
(Anjos, 1912, p. 31).

Soneto: A morte dos amantes

Teremos leitos só rosas ligeiras
Divãs de profundidade tumular,
E estranhas flores sobre prateleiras,
Sob os céus belos a desabrochar.

A arder de suas luzes derradeiras,
 Nossos dois corações vão fulgurar,
 Tochas a refletir duas fogueiras
 Em nossas duas almas, este par

Gêmeos espelhos. Por tarde mediúnica,
 Nós trocaremos uma flama única
 Um adeus que é um soluço tão cruel;

Pouco depois, um anjo abrindo as portas,
 Virá vivificar, o mais fiel,
 Os espelhos sem luz e as chamas mortas.
 (Baudelaire, 1985, p. 431).

O primeiro aspecto que chama atenção nas três poesias apresentadas é que ambas são sonetos em decassílabo, forma fixa composta por quatorze versos, subdividida em dois quartetos e dois tercetos. A temática também coincide. No soneto *Um conselho de pai* a angústia de Diniz ao aconselhar: *filho meu, nunca faça o que fiz / e o que fiz não procures nem saber; ainda em fingir que é filósofo, que é profeta / sem reunir multidões pregar a esmo e o mais oprimido sou em mesmo*, denota um desalento diante da vida, a ilusão de ser poeta sem conseguir aplacar as dores da existência.

O soneto de Augusto dos Anjos, *Solitário*, também retrata a angústia da solidão, do frio que corta a carne como o *aço das facas incisivas corta*; e termos como *desgraça, caixão, destroços, carcaça, pele e ossos*, reforçam a ideia de desilusão e prenúncio da própria morte. Outro aspecto que aproxima Diniz e Augusto é o uso da segunda pessoa do singular (tu); em Diniz, nos verbos *faça*, *procure* e *fites*; em Augusto, no possessivo *tua*, no pronome *tu* e no verbo *vieste*. Embora o *tu* a quem cada poeta se dirige seja diferente, filho e amante, respectivamente, a intimidade revelada pela segunda pessoa e a lamentação do eu-poético desalentado pelo sofrimento revelam muita proximidade estilística.

Baudelaire, em *A morte dos amantes*, aponta também, a partir do título, a temática fúnebre do soneto. A opção pela primeira pessoa do plural estabelece igualdade entre os *amantes*, mas essa igualdade é tumular; e mesmo trazendo uma visão positiva da morte, em *divãs de profundidade tumular, céus belos, arder de suas luzes, nós trocaremos uma flama única*, há uma finitude da vida, *um adeus que é um soluço tão cruel*.

Apesar de os três poetas optarem pela forma clássica e tradicional de poesia, o soneto, nota-se na composição de Diniz marca da oralidade cotidiana: *pra*, no terceiro e no quarto verso do segundo quarteto, nitidamente por questões métricas. Marca semelhante, no entanto, não aparece em *Solitário* e *A morte dos amantes*. Isso evidencia que mesmo na composição escrita o repentista tende a deixar marcas orais do meio artístico a que pertence.

Importante salientar que a dor, a morte, a velhice, a efemeridade da vida, presentes em Baudelaire, Augusto do Anjos e Diniz Vitorino também estão presentes na poesia oral com muita recorrência, conforme será mostrado neste estudo. Tal condição reafirma o entrecruzamento de poesia popular e culta, oral e escrita, a depender do contexto de produção e recepção.

2 Mélica grega e cantoria de repente – poesia popular?

Quando se fala em poesia popular e na sua função ao longo da história há de se mencionar a mélica grega como uma das primeiras referências de que se tem registro. Para Rocha (2012, p. 91), com base em Calame (1998), “[...] o poema mélico é, antes de tudo, ação. Ou seja, o *mélos*, na Grécia Arcaica, era um ato de palavra, poesia ‘performativa’, pragmática, no sentido empregado por Austin e Benveniste”. Trata-se, portanto, de uma *performance* de muitas vozes diante de um público e, na maioria das vezes, acompanhada por instrumentos. Porém, muitos detalhes acerca das manifestações artísticas na Grécia Antiga são desconhecidos por razões óbvias: eram apresentações orais de textos poéticos compostos com fins específicos para ocasiões pontuais; a tentativa de registro desses textos ocorreu alguns séculos depois, o que justifica a fragmentação do que foi recuperado.

Ademais, a recolha tardia desses fragmentos implicou na perda integral da música dos mélicos. Vieira (2017, p. 32) constata que “Helenistas procuraram reconfigurar algo do contexto oral em que foram apresentados, elaborando hipóteses sobre sua recepção.”

Segundo o autor, a hipótese mais provável é de que cada produção era composta para uma ocasião única, o que dificultou, sobremaneira, o processo de retenção desses conteúdos. A possibilidade de reorganização em outros momentos também é abordada, mas não há clareza sobre isso. A esse respeito, sabe-se que

Já no período alexandrino, a partir do qual nos chegou o registro escrito dessas obras, o desconhecimento das notações musicais e do contexto em que os poemas foram apresentados era total. Restaram-nos os textos, na maior parte fragmentados ou estilhaçados (Vieira, 2017, p. 32).

Os fragmentos recuperados mostram que havia rituais de apresentação, referências mitológicas reatualizadas para contextos específicos em datas específicas. Tais condições também conferiam certa fugacidade à produção e talvez por isso correlacionavam-se à fugacidade do tempo na experiência humana.

Estabelecendo-se uma relação entre a mélica grega e a poesia contemporânea popular, temos a cantoria de repente como uma expressão artística com algumas características semelhantes. Trata-se de uma manifestação poética oral cantada e acompanhada por instrumento (viola); o texto poético é improvisado e, portanto, não é composto com vistas à repetição; a *performance* se dá em dupla e diante de um público que reage e interage com os repentistas.

Os primeiros registros dessa manifestação no Brasil datam dos primeiros anos do século XIX. De acordo com Silva (2011, p. 75), foi no interior da Paraíba, com Agostinho Nunes da Costa (1797 – 1858), “[...] que vimos nascer uma poética oral que encanta e enobrece até hoje a poesia e a cultura popular nordestina”. A partir desses registros, há uma continuidade dessa manifestação através de sucessivas gerações. Algumas características são mantidas de forma mais estática – critérios de rima e métrica, por exemplo –; outras se moldam às necessidades do seu tempo – linguagem, temáticas e formas de abordagem destas. Esse equilíbrio entre a manutenção de alguns elementos e a incorporação de outros faz dessa manifestação uma das mais sólidas no campo da chamada “cultura popular” nordestina.

Os critérios de rima e métrica adotados pela cantoria de repente baseiam-se ora na variante padrão da língua, ora na fluidez da fala corrente. Repentistas utilizam a rima

gráfica¹ como referência preponderante da sua poética, ou seja, a grafia da palavra prevalece sobre o som da mesma, por exemplo: “você” = “cachê” ≠ “poder”; “amar” = “par” ≠ “lá”. Contudo, há um segundo critério em que prevalece a rima sonora² sobre a grafia, uma espécie de exceção à regra geral. Por exemplo: “chegou” = “avô” = “show”; “faz” = “atrás” = “mais”. Segundo Candido (1996, p. 39), “[...] a rima apareceu nas literaturas latinas como consequência da decadência da métrica quantitativa, isto é, baseada na alternância e combinação de sílabas longas e sílabas breves.”.

Quanto ao padrão métrico, o crítico literário assegura que o “[...] afrouxamento da métrica quantitativa deu lugar ao aparecimento da métrica rítmica, baseada na sucessão das sílabas, com acentos tônicos distribuídos em algumas delas” (Candido, 1996, p. 39). Baudelaire, citato por Friedrich, faz uma defesa bastante enfática da importância da métrica na poética oral quando diz:

É de todo evidente que as leis métricas não são tirânicas inventadas arbitrariamente. São regras exigidas pelo próprio organismo espiritual. Jamais impediram a oralidade de realizar-se. O contrário é infinitamente mais certo: sempre ajudaram a originalidade a atingir a maturidade (Friedrich, 1978, p. 41).

A constatação defendida por Baudelaire pode ser observada no metro regular adotado na composição poética dos repentistas, que considera critérios formais da escrita padrão, mas também adota recursos prosódicos típicos da fala, com o intuito de não artificializar a pronúncia. Entre esses recursos a elisão prevalece, tornando a sílaba poética um elemento importante na prosódia do repente. Outra adequação à fluidez da fala na *performance* desses improvisadores é a supressão de uma sílaba gramatical na pronúncia de palavras proparoxítonas situadas no meio de um verso. Essas duas características métricas acima elencadas podem ser observadas na estrofe a seguir, apresentada no curso Desvendando os Segredos do Repente, em 21/07/2021:³

¹ Denominação nossa para fins didáticos.

² Ver nota de rodapé 1.

³ Acervo próprio.

Quadro 1 – Elisão e supressão silábica

Um encontro de luz, partilha e paz	Um/en/con/tro/de/luz/par/ti/lha e/paz
Incentivo, respeito e poesia	In/cen/ti/vo/res/pei/to e/po/e/si/a
O propósito é mostrar que a cada dia	O/pro/pó/ <u>sito</u> é/mos/trar/que a/ca/da/di/a
É possível, sem dúvida, aprender mais	É/pos/sí/vel/sem/dú/ <u>vida</u> a/pren/der/mas
Uma turma adentrou com muito gás	U/ma/tur/ma a/den/trou/com/mui/to/gás
Outra turma chegou botando quente	Ou/tra/tur/ma/che/gou/bo/tan/do/quen/te
Pretendemos mesclar daqui pra frente	Pre/ten/de/mos/mes/clar/da/qui/pra/fren/te
Competências, ações, regras e assuntos	Com/pe/tên/cias/a/ções/re/gras/e
Vamos todos seguir, agora juntos, Desvendando os Segredos do Repente	as/sun/tos Va/mos/to/dos/se/guir/a/go/ra/jun/tos Des/vem/dan/do os/Se/gre/dos/do/Re/pen/te

Fonte: O Autor (2025).

A estrofe composta por versos em decassílabo, conforme ilustra a escansão na segunda coluna, apresenta oito ocorrências de elisões, sinalizadas em amarelo, sendo duas das quais – no terceiro e no quarto verso – também exemplos de conversão de duas sílabas gramaticais em apenas uma sílaba poética. As marcações em vermelho sinalizam onde para a contagem das sílabas poéticas: na sílaba tônica da última palavra.

As particularidades sonoras e prosódicas típicas do repente performado não são encontradas nos fragmentos da mélica grega. Talvez a principal razão dessa ausência esteja na tradução, que não consegue conciliar a literalidade do texto com as suas características subjacentes, como rima e métrica. Contudo, por se tratar de poesia composta para ser cantada, infere-se, no mínimo, a existência de padrões métricos que

possibilitassem a criação melódica. Outro aspecto a ser considerado na busca de semelhanças e diferenças entre a mélica grega e a cantoria de repente, enquanto expressões de cultura oral, é exatamente a forma de transmissão destas. A poesia mélica, que, durante, pelo menos, três séculos, ocupou lugar central na Grécia, foi transmitida oralmente, e registrada por escrito séculos mais tarde. Esse hiato temporal provoca profundas incertezas quanto a autenticidade do conteúdo dos fragmentos mélicos. Além disso, há possibilidade de a tradução modificar o grau de formalidade ou informalidade da linguagem do texto poético.

O repente, materializado e transmitido também através da oralidade, recebeu os primeiros registros escritos com base na observação da *performance* ou em depoimentos de quem a presenciou. Essa condição possibilitou maior fidedignidade aos relatos e captações dos eventos narrados, apesar da dificuldade de apreender na lentidão da escrita a dinâmica do texto poético oralizado.

Por outro lado, há de se convir que a produção oral dos repentistas haja sofrido maior influência da escrita que a produção mélica, por razões temporais. Zumthor (1993, p. 18), subdivide a oralidade em quatro tipos distintos, que correspondem a situações culturais diferentes. A primeira o autor chama de oralidade “primária, e imediata”, que não recebe nenhuma influência da escritura e ocorre em comunidades isoladas e desprovidas de qualquer simbolização gráfica; à segunda, de “oralidade mista”, cuja “[...] influência da escrita continua parcial ou retardada”. Em cultura de oralidade mista, afirma o autor, “[...] os indivíduos leem – e concebem – os textos através de uma forma oferecida pela tradição oral; interpretam a escritura tendo em mente valores ligados à voz” (Zumthor, 1993, p. 207).

A terceira, Zumthor chama de “oralidade segunda”, recomposta com base na escritura num meio onde esta tende a “[...] esgotar os valores da voz e do imaginário”. Nesta forma de oralidade, a relação entre poeta, texto poético e ouvinte tende a ser mais justa, pois a comunicação é mediada por um interlocutor, mesmo que este se resuma a um papel silencioso (Zumthor, 1993, p. 222).

A última, o autor denomina “oralidade mecanicamente mediatizada”, logo diferenciada no tempo e/ou no espaço (Zumthor, 1997, p. 27). Está presente nos meios

audiovisuais de comunicação de massa: rádio, televisão, CDs, DVDs, entre outros. A cantoria de repente possivelmente se enquadre num primeiro momento no que Zumthor chama de oralidade mista, migrando desta para oralidade segunda e oscilando entre estas; por fim, incorporando também as características do quarto tipo de oralidade.

3 Poesia mélica e repente: fragmentos semelhantes

Para Friedrich (1978), a poesia lírica⁴, contrasta “a simplicidade da exposição com a complexidade do que é expresso”. Essas mesmas características são encontradas na cantoria de repente, conforme explicitam os trechos abaixo:

Quadro 2 – Simplicidade poética na lírica e no repente

Simônides ⁵	Zé Ferreira ⁶
...O ser humano sempre imagina o ano que se aproxima rico e cheio de alegria. Mas a velhice ingrata chega antes que ele alcance o que sonhou...	O ano novo somente Não traz nem tira alegria Não torna mais turva a noite Nem deixa mais claro o dia Não transforma sol nem lua Nossa vida continua Na mesma monotonia

Fonte: Vieira (2017, p. 18).

Fonte: acervo de Zé Ferreira.

No recorte da poesia de Simônides – na primeira coluna – a impessoalidade estabelece a distância necessária para a análise que o poeta faz da imaginação do *ser humano*, impregnada de expectativas positivas e frustrada pela realidade da *velhice*

⁴ A denominação “lírica” aparece com os alexandrinos e surge posteriormente à denominação “mélica”. Esta, segundo Guerrero (2014), é tratada por muitos estudiosos como sinônimo daquela.

⁵ Poeta grego (556 a.C.).

⁶ Repentista piauiense, da cidade de Várzea Grande, em atividade.

ingrata que chega antes da realização do sonho. O adversativo “mas” cria o contraponto pretendido pelo poeta, introduzindo a ideia de que a velhice destrói a esperança que a mocidade deposita no amanhã.

Na poesia de Zé Ferreira, a escolha da primeira pessoa do plural denota o propósito do poeta de incluir-se no texto ao expor seu desânimo quanto ao futuro. Fundamenta o seu argumento nos elementos e fenômenos da natureza para deixar claro que a esperança no amanhã é ilusória e a vida continuará monótona como sempre foi.

Apesar de não usar a palavra “velhice” e nem sinalizar uma transição entre o sonho e a frustração, conforme aponta Simônides, Zé Ferreira expõe ao longo da sua estrofe a certeza da infelicidade vindoura, assim como o mélico grego. Quanto à estrutura utilizada, percebe-se na segunda poesia o cuidado com a forma regular: seis versos de sete sílabas poéticas, obedecendo ao esquema de rimas ABCBDB⁷. A poesia de Simônides, não apresenta regularidade sonora nem métrica, mas três dos cinco versos apresentam sete sílabas poéticas, com elisão em ambos.

As próximas poesias também são marcadas pela angústia da velhice, mas apresentam algumas diferenças que merecem ser pontuadas.

Quadro 3 – Semelhança temática

Mimnermo ⁸	Raimundo Caetano ⁹
...Num átimo se impõe a dor da senescência, tampouco ao belo poupa: o faz amargo. O pensamento negativo ronda o espírito,	Meu tesouro pra trás já foi deixado Se perderam meus sonhos de inocente O meu olho só vê detrás da lente E a infância perdeu-se em meu passado Meu cabelo está todo esbranquiçado Eu não tinha essas rugas, mas criei Procurei encobri-las, mas parei Porque rosto não pode-se engomar

⁷ Essa sinalização significa que o segundo, o quarto e o sexto verso (B) terminam com palavras que rimam entre si. O primeiro (A), o terceiro (C) e o quinto (D) têm rimas diferentes.

⁸ Flautista e poeta grego (630 - 600 a.C.).

⁹ Repentista paraibano, da cidade de Cuité, em atividade.

nem satisfaz mirar o sol que fulge. A criança o desdenha e a mulher despreza-o. Pesares da velhice que o deus dá.	A infância partiu sem avisar E a velhice chegou que eu nem notei
--	---

Fonte: Vieira (2017, p. 21).

Fonte: acervo de Raimundo Caetano.

A primeira delas é a linguagem empregada na mélica de Mimnermo. Nota-se, aqui, a presença de vocábulos rebuscados: *senescência*, *tampouco*, *mirar*, *fulge*, *despreza-o*, típicos da escrita formal. Outra característica diferenciada é a questão religiosa presente no último verso: *Pesares da velhice que deus dá*. Nesse trecho, o envelhecimento não seria simplesmente uma questão biológica, mas um desígnio de deus. A estrofe de Raimundo Caetano, narrada em primeira pessoa, canta e conta a tristeza de envelhecer: o tesouro deixado para trás, os sonhos e a infância perdidos, a deficiência da visão, o embranquecimento dos cabelos, a aparição de rugas e, por fim, a desistência em disfarçar a mudança. Na mesma estrofe, coexistem marca da oralidade “pra” e traços típicos da escrita, como as ênclises *perdeu-se* e *pode-se*, esta usada onde seria uma próclise, claramente por questões de tonicidade, pois a métrica decassilábica adotada pelos repentistas preconiza sílabas tônicas na terceira, na sexta e na décima sílaba.

No conjunto de temáticas coincidentes entre a mélica e a cantoria de repente, é bastante recorrente a proposição poética de aproveitar a vida usufruindo dos prazeres mundanos.

Quadro 4 – Coincidência temática

Alceu ¹⁰	Antonio Lisboa ¹¹
Bebamos! A espera da lâmpada, fará algum sentido? O dia, mede-o um dedo...	Desse triste marasmo eu talvez saia

¹⁰ Poeta lírico grego, da cidade de Lesbos (630 a.C.).

¹¹ Repentista norte-rio-grandense, da cidade de Marcelino Vieira, em atividade.

As taças de maior portento, amigo, escolhe-as, as que faísquem! Se houve uma dádiva do filho de Semele e Zeus aos homens, essa foi o vinho, deslembrança da agrura. Para cada dose de água, duas de vinho, no transbordo (quase) das taças, uma cedendo espaço à sucedânea...	Rumo a outra aventura eu talvez corra Vou andar de navio, nem que eu morra E amansar burro brabo, embora eu caia Escalar com meus pés o Himalaia Fazer <i>cooper</i> na ponte da amizade Do deserto curtir a tempestade Conhecer Bagdá pessoalmente Tô querendo fazer daqui pra frente Tudo o quanto não fiz na mocidade
--	---

Fonte: Vieira (2017, p. 24).

Fonte: acervo de Antonio Lisboa.

O convite imperativo de Alceu a tomar *para cada dose de água, duas de vinho*, mesmo que para a *deslembrança da agrura*, sugere que quanto mais vinho transbordando em *taças de maior portento* melhor, pois este seria o maior presente *do filho de Semele e Zeus*. A busca da embriaguez é melhor que a espera da luz; o vinho, melhor que a água. Prevendo sair do marasmo, o repentista Antonio Lisboa propõe para si mesmo não apenas *outra aventura*, mas muitas aventuras, tais como *amansar burro brabo*, *escalar o Himalaia*, *curtir a tempestade do deserto* e *conhecer Bagdá*. A tessitura da estrofe, em primeira pessoa, apresenta uma postura paradoxal do poeta: uma maturidade aventureira frente a uma mocidade comedida, claramente uma proposta de compensação do tempo perdido.

4 Considerações finais

Como observado neste breve estudo, a correlação entre poesia culta e poesia popular, mélica grega e cantoria de repente, passa, necessariamente, por um processo seletivo cuidadoso na busca de pontos de convergência ou divergência, a depender do propósito de quem pesquisa. Talvez mais importante do que encontrar características comuns entre expressões artísticas diferentes, às vezes colocadas em posições antagônicas irreconciliáveis, seja perceber a importância de cada uma e entender que quanto maior a diversidade de expressões artísticas maior a riqueza cultural dos povos. A arte necessita dessa diversidade para que possa transitar liberta em todas as direções, ornando palavras e pensamentos. Friedrich (1978, p. 41) lembra que para Baudelaire “[...] o maravilhoso privilégio da arte é que o espantoso, expresso com arte, torna-se beleza e a dor ritmizada, articulada, preenche o espírito com uma alegria tranquila.” A linguagem poética consegue por vezes deslocar a palavra de seu sentido óbvio para “chegar ao desconhecido”, “escrutar o invisível” e “ouvir o inaudível”, isso porque, para Baudelaire, “a salvação da poesia consiste na linguagem”. E é essa linguagem múltipla, polissêmica e mutante empregada nas mais diferentes formas possíveis que transita da poesia mais culta à mais popular e da mélica grega à cantoria de repente, sendo atualizada e reatualizada em cada contingência histórica específica, sem limites claros de subdivisão, uma vez que a matéria prima é essencialmente a mesma.

Referências

ANJOS, Augusto dos. **Eu**. Rio de Janeiro: [s.c.p.] 1912.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Tradução: Ivan Nóbrega Junqueira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: Crítica Social do Julgamento**. Tradução: Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre: Zouk, 2007.

CÂNDIDO, Antônio. **O Estudo Analítico do Poema**. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 16, p. 179-192, 1995.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico”. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8 n. 16, 1998.

DERIVE, Jean. **Oralidade, Literalização e Oralidade da Literatura**. Tradução: Neide Freitas. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/Oralidade,%20literariza%C3%A7%C3%A3o%20e%20oraliza%C3%A7%C3%A3o%20da%20literatura%20site.pdf. Acesso em: 5 jun. 2022.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução: Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

LUCIANO, Aderaldo. **Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro**. Rio de Janeiro; São Paulo: Edições Adaga; Luzeiro, 2012.

MARCUSCHI, Luiz Antônio; DIONISIO, Angela Paiva. **Fala e escrita**. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, v. 208, 2007.

ROCHA, Roosevelt. Lírica Grega Arcaica e Lírica Moderna: Uma Comparação. **Philia & Filia**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, jul./dez. 2012.

SILVA, Josivaldo Custódio da. **Pérolas da cantoria do repente em São José do Egito no Vale do Pajeú: memória e produção cultural**. João Pessoa, 2011.

SUASSUNA, Ariano. **Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vae-volta**. Rio de Janeiro: Editora Jose Olympio LTDA, 2005.

VIEIRA, Trajano. **Lírica Grega, Hoje**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VITORINO, Diniz. **Lírios do Canto**. Recife: Oficina-Escola de Artes Gráficas Espaço Pasárgada, 1989.

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

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec; Educ (PUC-SP), 1997.

Recebido em 05/12/2024.

Aprovado em 15/04/2025.