

Lindoaldo Campos*

IFRN

Práticas poéticas indígenas no período da invasão do Brasil à invasão dos sertões do Nordeste brasileiro

Resumo: A poesia foi uma estratégia de resistência e proeminência social utilizada pelos indígenas dos sertões do Nordeste brasileiro que sobreviveram à “Guerra dos Bárbaros” (ocorrida entre o final do século XVII e o início do século XVIII), em um movimento que, a partir do século XIX e ao lado da poesia ibero-árabe, configurou o Sertão da Poesia, modo de vida centralizado pelos municípios de Teixeira/PB e São José do Egito/PE, onde historicamente vivia o povo indígena Xukuru. O presente artigo consiste em versão ligeiramente modificada de trecho do *Capítulo 3 – Vaqueiros e Cantadores: Poetas Xukuru criando o Sertão da Poesia, do livro Maracá, Gibão e Viola*, onde se intenta evidenciar aspectos da poesia indígena registrados do século XVI ao XIX, como forma de contribuir para uma aproximação a essa temática.

Palavras-chave: Poesia indígena, Brasil, Sertões do Nordeste brasileiro

Abstract: Poetry was a strategy of resistance and social prominence used by the indigenous people of the backlands of the Brazilian Northeast who survived the “War of the Barbarians” (which occurred between the end of the 17th century and the beginning of the 18th century), in a movement that, from the 19th century and alongside Ibero-Arabic poetry, it shaped the Sertão da Poesia, a way of life centralized by the municipalities of Teixeira/PB and São José do Egito/PE, where the Xukuru indigenous people historically lived. This article consists of a slightly modified version of an excerpt from *Chapter 3 – Cowboys and Singers: Xukuru Poets Creating the Backland of Poetry, from the book Maracá, Gibão e Viola*, which attempts to highlight aspects of indigenous poetry recorded from the 16th century to the 19th century, as a way of contributing to an approach to this theme.

Keywords: Indigenous poetry, Brazil, Backlands of the Brazilian Northeast

Introdução

As obras dedicadas ao estudo da poesia dos sertões do Nordeste brasileiro comumente se restringem a evidenciar aspectos da poesia ibero-árabe.¹ Todavia, uma área dos sertões do Nordeste brasileiro de onde se tem os primeiros registros de manifestações da poesia popular (como a cantoria e o cordel) tem por centros, os atuais municípios de Teixeira, na Paraíba e São José do Egito, em Pernambuco, onde à época de sua invasão por portugueses e seus descendentes, a partir de meados do século XVII, vivia o povo indígena Xukuru e do qual, segundo consistentes narrativas, provêm os cantadores Francisco Romano da Silveira Caluete, conhecido como Romano de Mãe d'Água e Romano do Teixeira, precursor da Escola de Poesia de Teixeira, e Antônio Marinho do Nascimento, conhecido como Marinho do Pajauí,² precursor da Escola de Poesia de São José do Egito.

Assim, faz-se necessário investigar a poesia indígena Xukuru como modo de desvelar as diversas formas poéticas que contribuíram e contribuem para a configuração da poesia popular dos sertões do Nordeste brasileiro, o que, todavia, encontra diversas dificuldades, sobretudo porque são extremamente escassos os registros a respeito, de forma que uma aproximação a essa temática exige que, advertidos a respeito da diversidade de culturas indígenas, inicialmente procedamos à análise de aspectos gerais da poética indígena.

Poesia cantada e dançada

Em seu escrito *Tratados da Terra e Gente do Brasil* (1583), o padre jesuíta português Fernão Cardim observa que “[os indígenas] assim bailam cantando juntamente, porque não fazem uma coisa sem outra” (Cardim 1925: 176), razão por que a poética indígena pode ser compreendida como “literatura oral”³ ou “literatura da voz” (Zumthor 1997: 23)

É objetivo deste trabalho apresentar alguns aspectos da poesia indígena cantada e dançada, por meio da reunião de documentação histórica sobre as ocasiões, a musicalidade, o improviso, o diálogo poético e a proeminência social dos poetas-cantores.

Os indígenas praticavam a poesia cantada de caráter ritualístico quando da morte do companheiro ou da companheira, em que “o marido, quando lhe morre a mulher, também se tinge de jenipapo, e quando tira o dó se torna a tingir, tosquia-se e ordena grandes revoltas de cantar, e bailar, e beber, nestas festas se cantam as proezas do defunto, ou defunta” (Salvador 1982: 84); quando havia celebração da vitória em guerras, em que, “após a conclusão de guerra bem sucedida, a vitória é festejada ruidosamente com danças e cantigas” (Spix/Martius 2017: 308) e “fazem grandes festas de vinho, e cantares em seu louvor” (Salvador 1982: 85); ainda quando ocorria o sacrifício de prisioneiros, como consta do relato do aventureiro alemão Hans Staden sobre os Tupinambá, publicado na obra *Duas viagens ao Brasil* (1557), a “mais acurada e impressionante descrição do banquete antropofágico [...], a fonte primária mais confiável para o estudo

do canibalismo ritual” (Bueno 2013: 9):

Desembarcamos. Nesse momento, todos, jovens e velhos, saíram de suas cabanas, que ficavam num morro, e queriam me ver. Os homens foram com seus arcos-e-flechas para suas cabanas e entregaram-me às mulheres, que ficaram comigo. Algumas andavam à minha frente, outras atrás de mim, e enquanto isso dançavam e cantavam uma canção, o que, segundo seus hábitos, fazem perante o prisioneiro que querem comer.

[...]

Depois, todas as mulheres começaram a cantar. Para acompanhar o ritmo delas, eu devia bater no chão com o pé da perna à qual estavam amarrados os chocalhos, para que fizessem ruído e se adequassem ao canto delas. (Staden 2013: 68, 69, 72)

Hans Staden assim continua seu relato:

Depois de alguns dias levaram-me para uma outra aldeia, que chamavam de Ariró, onde me conduziram à presença do chefe Cunhambebe. Ele era o mais distinto de todos os chefes.

Vários outros reuniram-se na casa dele e montaram uma grande festa à maneira dos selvagens. Eles também queriam me ver, e por isso Cunhambebe tinha dado ordens para que eu fosse levado para lá naquele dia.

Quando cheguei às proximidades da cabana, ouvi um grande barulho. Eles cantavam e tocavam seus instrumentos de sopro.

[...]

Frente à minha cabana, bem perto, ficava a do chefe Tatámiri. Era dele um dos cristãos assados, e, de acordo com o costume, mandou os selvagens prepararem a bebida. Muita gente reuniu-se, beberam, cantaram e fizeram uma grande festa. (*idem*: 77,111,112, 113)

Ainda a respeito dos rituais para o sacrifício de prisioneiros pelos Tupinambá, o jesuíta Fernão Cardim apresenta a seguinte narrativa com exemplos de versos, denominados “pés” nesta narrativa, cantados:

Afastando-se o primeiro como causado em luta lhe sucede outro que se tem por mais valente homem, os quais às vezes ficam bem enxovalhados, e mais o ficariam se já a este tempo o cativo não tivesse a peia ou grilhões.

Acabada essa luta ele em pé, bufando de birra e cansaço com o outro que o tem aferrado, sai com coro de ninfas que trazem um grande alguidar novo pintado, e nele as cordas enroladas e bem alvas, e posto esse presente aos pés do cativo, começa uma velha como versada nisso e mestra do coro a entoar uma cantiga que as outras ajudam, cuja letra é conforme a cerimônia

[...]

Diz um dos pés de cantiga:

Nós somos aquelas que fazemos
Estirar o pescoço ao pássaro

Posto que depois de outras cerimônias lhe dizem noutro pé:

Se tu foras papagaio
Voando nos fugirias (Cardim 1925: 185-186)⁴

Adiante, o polímata e historiador neerlandês Gaspar Barléu noticiou em seu livro *O Brasil Holandês sob o Conde João Maurício de Nassau* (1647):

Quando cai a noite, propícia aos amores, os jovens na flor da idade e que já pensam em casar andam pelo acampamento e pelas barracas, e a eles se unem as donzelas com igual simpatia e afeto.

Começam então cantos e danças, ficando as moças atrás dos namorados: isto é um sinal de pedido de casamento [...]

Acendem fogueiras na terra ligeiramente cavada, põem sobre elas as carnes, cobrem-nas de areia e esta de brasas, de sorte que as carnes fiquem perfeitamente assadas em baixo e em cima.

A bebida é feita com mel. Rematam os banquetes com cantos e danças.

[...]

Para sagrarem o rei comparecem magotes de adivinhos e sacerdotes e, fulgentes de plumas e cores, ungem-no com um bálsamo precioso e põem-lhe na augusta cabeça uma coroa tecida das mais lindas plumagens. Depois repetem os cantos e hinos [...] (Barléu 2005: 288,292)⁵

Em sua *Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil* (1663), Simão de Vasconcelos registrou que os indígenas dos sertões cantavam praticamente durante todo o dia:

É esta gente dos Tapuias a mais vagabunda de entre todas: mudam o sítio quase todo o dia com estas cerimônias. À véspera do dia, o Principal de todos faz ajuntar a relé de seus feiticeiros e adivinhadores, que sempre têm em grande quantidade, e feito conselho com eles pergunta aonde será bem que vão assentar rancho no dia seguinte? o que há de fazer nele: de que maneira hão de matar as feras? etc [...]

Deste lugar (morada que há de ser de um dia) partem os homens, uns à caça, outros à pesca, outros a mel silvestre; as mulheres, as de mais idade, umas às raízes de ervas, outras às frutas que possam servi-lhes de pão e juntamente de vinho. As de menor idade ficam em casa e vão preparando as coisas, assim como vão vindo para sustento comum de todos. O demais tempo cantam, dançam, saltam e lutam.

[...]

Concluída a caça, logo com grande festa dão com toda ela no meio de seus ranchos, cantando e bailando; saem-lhe ao encontro na mesma forma as que ficaram em guarda das choupanas. [...]

O tempo que sobeja do dia gastam em jogos, cantos e bailes; e assim vão passando a vida, sem cuidado algum da [vida] eterna, ou conta alguma do bem ou mal que fizeram [...] Sobre a tarde torna o Principal a consultar seus feiticeiros acerca do dia seguinte; neste fazem o mesmo, e o mesmo em todos os demais, e este é seu modo contínuo de viver.

[...]

Passam a vida alegremente, nas matas mais interiores fazem seus cantos, certas horas do dia e da noite: no pino dela, ao romper da manhã, e pelo meio dia são os mais ordinários. Ajuntam-se todos em um lugar, e logo um deles mais pequeno posto em alto, e os demais em roda, levanta a voz a modo de antífona, e dado sinal, respondem todos cantando em semelhante tom; e em tanto continuam o canto, enquanto aquele que começou torna a dar sinal que acabem [...] (Vasconcelos 1977: LXXXVII, LXXXVIII e CXLV)

Outras narrativas a respeito da poesia indígena cantada e dançada foram registradas pelo cronista português Pero de Magalhães Gandavo, que em seu Tratado da Terra do Brasil (1576) relata que “o dia que [os indígenas] hão de matar este cativo, pela manhã se alguma ribeira está junto da aldeia levam-no a banhar nela com grandes cantares e folias” (Gandavo 1980: 65, 67); pelo franciscano Frei Vicente do Salvador, que no capítulo *Dos que Cativam na Guerra de sua História do Brasil* (1627) relata que os Aimoré (ou Botocudo, etnia indígena cujos povos viviam no Sul da Bahia e no Norte do Espírito Santo) “ordenam grandes festas, e ajuntamentos de parentes e amigos, chamados de 30, 40 léguas, com os quais na véspera, e dia do sacrifício, cantam e bailam, comem, e bebem alegremente” (Salvador 1982: 86) e por Spix e Martius, que assinalam: “tratando-se de uma festa de bebedeira, começam já antes do pôr-do-sol a beber a vinhaça, e ela dura, entre danças tumultuárias e cantigas, até a madrugada, quando, meio embriagados, passam a manhã na rede até dez horas” (Spix/Martius 2017: 315).

A respeito da etnia Otxukaiana, à qual pertence o povo Xukuru, existem diversos relatos sobre práticas da poesia cantada e dançada, a primeira delas apresentada por Elias Herckman, diretor da Companhia Neerlandesa das Índias Ocidentais e capitão-mor da Capitania da Paraíba, em sua *Descrição geral da Capitania da Paraíba* (1634):

Quando se celebra algum casamento, o rei se acha presente e há grandes demonstrações de pranto e gritaria por parte das mulheres e meninos, o que é sinal, como fica dito, do maior júbilo e honra.

Tendo esta festa durado quatro ou cinco dias com as costumadas lamentações e algazarra, é a noiva conduzida ao noivo à tarde em uma dança aparelhada, onde eles cantam ao seu modo em voz mui alta, tendo as caras e os corpos ricamente pintados com tintas de uruçú e jenipapo. (Herckman 1886: 283-284)

Alguns anos depois foi publicado o livro *Relação da viagem* (1647), do neerlandês Roulox Baro, intérprete que conviveu com o povo Janduí que, assim como o povo Xukuru, pertence à etnia Otxukaiana:

No dia seguinte Janduí fez saber aos que queriam casar-se que estivessem prontos e comparecessem à noite à sua cabana, onde Houcha, isto é, o Diabo e o Grande Sacrificador deveriam encontrá-los, para dar-lhes a benção.

[...]

Depois do meio-dia, apareceram dez moças cobertas de diversas folhagens. Seguiu-as o Diabo que, carregado invisível dentro de um caramanchel por outras moças e mulheres, mandou que elas se coroassem com folhas e flores de ervilhas e de favas, caídas para a frente e para trás. Elas obedeceram e puseram-se a dançar e a cantar durante toda a noite.

[No dia seguinte], os tapuias reuniram-se em três fileiras. Na primeira estavam Janduí e os feiticeiros, todos com os corpos pintados de diversas cores e cobertos de diversas folhas. Na segunda estavam os homens e as mulheres. Na terceira, os esposados e esposadas, que se puseram a cantar e a dançar toda a noite. (Baro 1979: 105-106)

Por fim, vale trazer a seguinte narrativa da viagem pelo Brasil, de Spix e Martius, ocorrida entre 1817 e 1820, sobre as ocasiões em que os indígenas Puri cantavam e dançavam:

Os homens puseram-se lado a lado em fila; atrás deles puseram-se igualmente em fila as mulheres. Os meninos, aos dois ou três, abraçaram-se e aos pais; as meninas agarravam-se por trás, às coxas das mães. Nessa atitude, puseram-se eles a cantar o triste “Han-jo-ha, há-há-há”. Com emoções melancólicas foram repetidas várias vezes a dança e a cantiga, e ambas as fileiras avançavam lentamente, num compasso de três tempos [...]

Um negro, que viveu muito tempo entre os puris, nos interpretou aquelas palavras plangentes, cantadas na dança, como lamentação de haver caído quando queriam colher uma flor de uma árvore. A explicação que nos ocorria, diante deste quadro melancólico, era do Paraíso perdido. (Spix/Martius 2017: 300)

Um dos mais notáveis aspectos da poética indígena é a musicalidade, paradoxalmente o elemento mais reprimido e explorado pelos missionários jesuítas como aquilo que contrariava os dogmas cristãos e, todavia, os ajudava em suas práticas de catequização.

O sociólogo Gilberto Freyre sublinha a respeito:

Entre os caboclos ao alcance da sua catequese [os jesuítas] acabaram com as danças e os festivais mais impregnados dos instintos, dos interesses e da energia animal da raça conquistada, só conservando uma ou outra dança, apenas graciosa, de culumins. Ainda mais: procuraram destruir, ou pelo menos castrar, tudo o que fosse expressão viril de cultura artística ou religiosa em desacordo com a moral católica e com as convenções europeias. Separaram a arte da vida. (Freyre 2006: 109)

Por outro lado, ante a circunstância de que os indígenas eram “afeiçoadíssimos à música [e] destros em todos os instrumentos musicais” (Vasconcellos, 1977: CXLV), os jesuítas “trataram de empregar a música e a poesia como meios de catequese [...] e daí proveio o primeiro impulso da poesia e do teatro no Brasil” (Varnhagen 1987: 41).

É possível traçar a cronologia da exploração da musicalidade da poesia indígena pelos jesuítas. Inicialmente o Padre Navarro “começou traduzindo para a língua tupi cânticos religiosos” (Gallet 1934: 39). A seguir, Manuel da Nóbrega foi “o primeiro a perceber a oportunidade de valerem-se os padres do prestígio com que os índios distinguiam os seus poetas, músicos e cantores” (Tinhorão 1972: 13) e José de Anchieta escreveu poemas na Língua Tupi (Anchieta 2004). Ainda segundo Gallet, “quando iam visitar alguma aldeia ainda bárbara, [os jesuítas] mandavam na frente os indiozinhos, de crucifixo na mão, cantando benditos e ladainhas. Os índios adultos, maravilhados pelo espetáculo, e arrebatados pelos acentos musicais religiosos, incorporavam-se ao grupo; e lá iam todos cantando, para a aldeia ainda feroz” (Gallet 1934: 39-40).

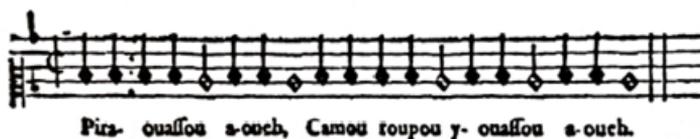
Dentre os aspectos musicais da poética indígena destaca-se o refrão (ou estribilho), que o pastor calvinista francês Jean de Léry registrou em relatos compilados em sua *Viagem à Terra do Brasil* (1578), considerados os “documentos mais antigos que possuímos de nossa música ameríndia” (Moraes 1961: 13), o primeiro deles o seguinte:

Os selvagens em suas canções aludem frequentemente a essa ave [canindé], dizendo e repetindo muitas vezes: canidé-iune, canidé-iune heyra-uehm isto é, ave-amarela, ave-amarela etc., pois na sua linguagem june ou jupe quer dizer amarelo. (Léry 1961: 150):⁶



Adiante, Jean de Léry registra e faz a transcrição musical de uma poesia indígena alusiva a uma espécie de peixe:

O camuroponí-uassu é um peixe muito grande a que os tupinambás fazem menção, em suas danças e cantos, repetindo muitas vezes: pirá-uassú a uéh, camurupuí-uassú etc., o que quer dizer “bom de comer”. (*idem*: 161-162)



Em outro tópico, Léry registra:

Já havíamos começado a almoçar sem nada perceber ainda do que pretendiam os selvagens quando principiamos a ouvir na casa dos homens, a qual distava talvez trinta passos daquela em que estávamos, um murmúrio surdo e rezas; imediatamente as mulheres, em número de quase duzentas, se puseram todas de pé e muito perto umas das outras.

Os homens pouco a pouco erguiam a voz e os ouvíamos distintamente repetir uma interjeição de encorajamento: – He, he, he, he. Mais ainda nos espantamos, porém, quando as mulheres, por seu turno, a repetiram com voz trêmula: – He, he, he, he. (*idem*: 210)



Dois anos após a publicação deste livro de Jean de Léry, o filósofo francês Michel de Montaigne assim registrou duas poesias cantadas pelos Tupinambá:

Tenho em meu poder o canto de um destes prisioneiros. Eis o que diz:

Que se aproximem todos com coragem
 E se juntem para comê-lo
 Em o fazendo comerão seus pais e seus avós
 Que já serviram de alimento a ele próprio
 E deles seu corpo se constituiu
 Estes músculos, esta carne, estas veias
 Diz-lhes, são vossas, pobres loucos.
 Não reconheceis a substância dos membros
 De vossos antepassados que no entanto
 Ainda se encontram em mim?
 Saboreai-os atentamente
 Sentireis o gosto de vossa própria carne (Montaigne 1984: 109)

Montaigne transcreve uma poesia indígena cantada cujo tema é o amor, disserta sobre sua música e por fim oferece sua impressão sobre o estribilho:

Transcrevi aqui um de seus cantos guerreiros: pois tenho também uma canção de amor:

Serpente, para; para, serpente
 A fim de que minha irmã

Copie as cores com que te enfeitas
 A fim de que eu faça um colar
 Para dar à minha amante
 Que tua beleza e tua elegância
 Sejam sempre preferidas
 Entre as das demais serpentes

É a primeira estrofe e o estribilho da canção; ora, eu conheço bastante a poesia para julgar que este produto de sua imaginação nada tem de bárbaro, antes me parece de espírito anacreôntico. Aliás, a língua que falam não carece de doçura. Os sons são agradáveis e as desinências das palavras aproximam-se das gregas, (*ibidem*).

Improviso e Diálogo Poético

Outro relevante aspecto da poética indígena é o improviso, sobre o qual o referido padre jesuíta português Fernão Cardim assevera:

Não se lhe entende o que cantam, mas disseram-me os padres que cantavam em trova quantas façanhas e mortes tinham feito seus antepassados [...] Estas trovas fazem de repente, e as mulheres são insignes trovadoras.

[...]

Entrando-lhe algum amigo, parente ou parenta pela porta [...] [as mulheres] dizem em trova de repente todos os trabalhos que no caminho poderia padecer tal hospede, e o que elas padeceram em sua ausência. (Cardim 1925: 306, 309)

A trova é uma estrofe que provém do Trovadorismo, primeiro movimento literário europeu, caracterizado por cantigas compostas como um híbrido de poesia e música. Surgiu na região francesa de Provença, mas logo se espalhou por outros países, iniciando-se na Península Ibérica nos séculos XI e XII com a *Cantiga da Ribeirinha*, de Paio Soares da Taveirós, de aproximadamente 1200. Nessa narrativa de Fernão Cardim, o termo trova não possui o significado restrito que possui na poesia ibero-árabe (ou seja, estrofe de quatro versos de sete sílabas poéticas cada, em que rimam entre si o primeiro e o terceiro versos e entre si o segundo e o quarto versos), mas o sentido de improvisar a partir da etimologia mais aceitável do termo trova, do vocábulo latino *tropare*, “decalcado sobre tropo – interpolação, adição ou introdução de texto literário e musical numa peça da liturgia. Daí ‘tropare’ – fazer tropos, compor (um poema, uma melodia), criar, descobrir” (Spina 1996: 407).

Ainda sobre o texto de Fernão Cardim vale explicitar que o termo repente designa a poesia composta de improviso, em cantorias ou em mesas de glosa, como atualmente ocorre na poesia popular dos sertões do Nordeste brasileiro.

Tal perspectiva vai ao encontro da seguinte narrativa sobre os Tamoio e os Tupinambá que Gabriel Soares de Sousa publicou em 1587:

São havidos estes tamoios por grandes músicos e bailadores entre todo o gentio, os quais são grandes compondores de cantigas de improviso, pelo que são mui estimados do gentio, por onde quer que vão.

[...]

Os Tupinambás se prezam de grandes músicos, e, ao seu modo, cantam com sofrível tom, os quais têm boas vozes; mas todos cantam por um tom, e os músicos fazem motes de improviso, e suas voltas, que acabam no consoante do mote. (Sousa 1879: 77, 324)

A palavra mote vem do italiano motto (lema) e significa tema, motivo. É uma expressão, uma sentença de sabedoria a partir da qual os poetas compõem décimas (estrofes de dez versos) que por isso são denominadas glosas (do grego *glossa*, comentar), sendo que o mote figura no final dessas estrofes. Atualmente, em relação à quantidade de versos, usam-se o mote com dois versos e o mote com um verso e, em relação à quantidade de sílabas poéticas que seus versos possuem, usam-se o mote de versos de sete sílabas poéticas (mote setissílabo) e o mote de versos com dez sílabas poéticas (mote decassílabo).⁷

Adiante, no livro *Florilégio da Poesia Brasileira* (1850), o historiador Francisco Adolfo de Varnhagen sublinha que “[os indígenas] improvisavam motes com voltas, acabando estas no consoante dos mesmos motes” (Varnhagen 1987: 41).

Ainda nesta década, no texto *Tendência dos Selvagens Brasileiros para a Poesia* (1859), o historiador Joaquim Norberto de Sousa registra que os Caeté “eram por natureza afeiçoados à música, amigos da dança e célebres improvisadores” (Sousa 2001: 177) e, dez anos depois, no livro *Brasil e Oceania* (1869), o poeta e pesquisador Gonçalves Dias afirma sobre os Tupi que “os homens eram dotados da faculdade da poesia, do canto e do improviso” (Dias 2020: 225, 237, 238-239).

Por fim, no livro *Ao som da viola* (1921), o folclorista Gustavo Barroso refere-se à conjugação entre o improviso característico da poesia indígena e da atual poética dos sertões do Nordeste brasileiro:

A essa longa tradição latina do repentismo poético casou-se a faculdade que tinha o índio de improvisar versos também. Joaquim Catunda, na sua “História do Ceará”, fala, baseado em J. F. Lisboa, na maneira especial que possuía o indígena de improvisar ao som da sua bárbara música. (Barroso 1921: 564)⁸

Quanto aos diálogos poéticos, um dos primeiros cronistas a registrar a presença entre indígenas foi o citado Fernão Cardim, quando em 1553 publicou a seguinte narrativa: “Arremedam pássaros, cobras, e outros animais, tudo trovado por comparações, para se

incitarem a pelear [...] Também quando fazem este motim tiram um e um a terreiro, e ambos se ensaiam até que algum cansa, e logo lhe vem outro acudir” (Cardim 1925: 306).

A palavra ‘peleja’ às vezes é utilizada como sinônimo de cantoria, pé-de-parede e desafio, mas, atualmente, no âmbito da poesia popular dos sertões do Nordeste brasileiro é preciso diferenciar: a) Cantoria é a apresentação de dois poetas repentistas, um diálogo improvisado ao som de violas; b) Pé-de-parede é a cantoria realizada em ambientes mais reservados, como casas de família, bares ou bodegas, em que os poetas se apresentam sentados em cadeiras posicionadas rentes (ou no pé) à parede principal; c) Desafio é uma disputa poética travada durante a cantoria; é um gênero mais violento de poesia, uma briga poética, em que as armas dos repentistas são os versos; d) Peleja é um poema que um poeta compõe para reproduzir uma cantoria (real ou na maioria das vezes fictícia) entre ele e outro cantador ou entre dois cantadores. Algumas das pelejas mais conhecidas são a *Peleja de Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum*, a *Peleja de Severino Pinto com Severino Milanês* e a *Peleja de Manoel Xudu Sobrinho e Zezé Lulu*.

Em escrito publicado quatro anos depois Hans Staden referiu-se aos diálogos poéticos que os Tupinambá mantinham com seus prisioneiros nos rituais de sacrifício:

À noite, ordenou [o cacique] Cunhambebe que cada um trouxesse os seus prisioneiros a um descampado entre o mar e a floresta. Os selvagens se reuniram em grande círculo, no cento do qual os colocaram e os obrigaram a cantar e a fazer ruído em honra dos maracás. E os prisioneiros cantaram:

“Sim, nós marchamos contra os nossos inimigos, como bravos guerreiros que somos, a fim de aprisioná-los e devorá-los.

Venceste-nos; somos teus prisioneiros; mas que importa? Os homens valentes devem morrer em terras de inimigos.

Grande é o nosso país; bem povoada a nossa aldeia; os nossos amigos nos vingarão!”

Ao que os outros responderam:

“Também vós matastes a muitos dos nossos e nós agora vamos vingá-los!”

Findos os cantos, cada um conduziu os seus prisioneiros à sua cabana. (Staden 2013: 111-112)⁹

Proeminência social dos poetas-cantores

Outro relevante aspecto da poética indígena consiste na proeminência social dos poetas-cantores, sobretudo os Pajés, que por esta razão o jesuíta Manuel da Nóbrega considerava “os maiores contrários [ou seja, inimigos] que cá temos” (Nóbrega 2017: 86) e o jesuíta José de Anchieta registra:

O que mais creem e de que lhes nasce muito mal é que em alguns tempos alguns de seus feiticeiros, que chamam Pajés, inventam uns bailes e cantares novos, de que estes índios são mui amigos, e entram com eles por toda a terra, e fazem ocupar os índios em beber e bailar

todo o dia e noite, sem cuidado de fazerem mantimentos, e com isto se tem destruído muita gente desta. (Anchieta 1998: 331)

Um dos primeiros relatos sobre os poetas-cantores indígenas consta do livro *Viagem à Terra do Brasil* (1578), de Jean de Léry, onde este cronista relata uma solenidade presidida por um Caraíba (Pajé de grau superior, “pajé-açu”), “senhor da fala” “habilitado a percorrer aldeias inimigas sem ser molestado, e a receber em cada uma o sustento e a hospedagem dos nativos” (Vainfas 1995: 61):

Ao falar das danças por ocasião das cauinagens¹⁰ prometi descrever também suas outras espécies de danças.

Unidos uns aos outros, mas de mãos soltas e fixos no lugar, formam roda, curvados para a frente e movendo apenas a perna e o pé direito; cada qual com a mão direita na cintura e o braço e a mão esquerda pendentes, suspendem um tanto o corpo e assim cantam e dançam. Como eram numerosos, formavam três rodas no meio das quais se mantinham três ou quatro caraíbas ricamente adornados de plumas, cocares, máscaras e braceletes de diversas cores, cada qual com um maracá em cada mão. E faziam essas espécies de guizos feitos de certo fruto maior do que um ovo de avestruz.

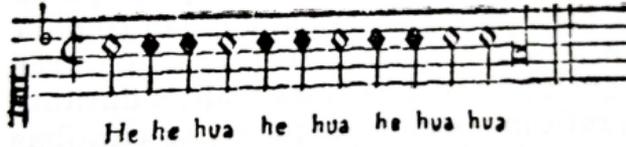
[...]

Os caraíbas não se mantinham sempre no mesmo lugar como os outros assistentes; avançavam saltando ou recuavam do mesmo modo e pude observar que, de quando em quando, tomavam uma vara de madeira de quatro a cinco pés de comprimento em cuja extremidade ardia um chumaço de *petun* e voltavam-na acesa para todos os lados soprando a fumaça contra os selvagens e dizendo: “Para que vençais os vossos inimigos recebei o espírito da força”. E repetiam-na por várias vezes os astuciosos caraíbas.

Essas cerimônias duraram cerca de duas horas e durante esse tempo os quinhentos ou seiscentos selvagens não cessaram de dançar e cantar de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecerem música. Se, como disse, no início dessa algazarra, me assustei, já agora me mantinha absorto em coro ouvindo os acordes dessa imensa multidão e sobretudo a cadência e o estribilho repetido a cada copla: *He, he ayre, heyrá, heyrayre, heyra, heyre, uêh*. E ainda hoje quando recordo essa cena sinto palpitar o coração e parece-me a estar ouvindo.



Para terminar, bateram com o pé direito no chão com mais força e depois de cuspirem para a frente, unanimemente, pronunciaram duas ou três vezes com voz rouca: He, hyá, hyá, hyá. (Léry 1961: 212-215)



Ao comentar as narrativas de Jean de Léry o historiador Ronaldo Vainfas assinala que se tratava de “cantos igualmente especiais, entremeados de frases não cantadas (Léry), ocasião de ‘dizer as narrativas míticas, a ordem do mundo e a promessa da nova terra’” (Vainfas 1995: 60).

Por sua vez, em 1583 Fernão de Cardim registrou que “são muito estimados entre eles os cantores, assim homens como mulheres, em tanto que se tomam um contrário bom cantor e inventor de trovas, por isso lhe dão a vida e não no comem nem aos filhos” (Cardim 1925: 53).

Em 1587 Gabriel Soares de Sousa assinalou que “entre este gentio são os músicos mui estimados, e por onde quer que vão, são bem agasalhados, e muitos atravessaram já o sertão por entre seus contrários, sem lhes fazerem mal” (Sousa 1879: 316).

No século XIX Francisco Adolfo de Varnhagen sublinhou que “os indígenas tinham um gênero de poesia, que lhes servia para o canto; os seus poetas, prezados até pelos inimigos, eram os mesmos músicos ou cantores, que em geral tinham boas vozes” (Varnhagen 1987: 41) e no início do século XX Francisco Augusto Pereira da Costa asseverou:

Os predicados de poeta e de cantor outorgavam o privilégio de andar sem receio no meio das tribos estranhas e até mesmo inimigas, e se algum *bom cantor e inventor de trovas* era encontrado entre os prisioneiros de guerra – por isso lhes davam a vida e não o comiam, nem aos filhos, quer fossem homens ou mulheres – dispensava-se-lhe ainda toda a sorte de considerações e agrados.

Naturalmente propensos à música e à poesia, como contam os nossos historiadores, os índios da América tinham os seus poetas, e pelo que nos diz particularmente respeito é sabido que as tribos brasileiras possuíam os seus *Piagas* e *Nhengaçararas*, cujas inspiradas estrofes tanto apriam a Thevet e a Léry. (Costa 2004: 237)

Adiante, Joaquim Norberto de Sousa assinalou que “A estima, de que se tornaram credoras as suas mulheres [dos Tamoio], tidas e havidas como insignes poetisas, e que

sabiam tão bem como eles metrificar, mostram a tendência desses povos para a poesia.” (Sousa 2001: 174)

Confluências entre a poesia ibero-árabe e a poesia indígena

Sobre a confluência entre a poesia ibero-árabe e a poesia indígena, Spix e Martius assinalam, entre 1817 e 1820, que “[no Rio de Janeiro] as canções populares, cantadas com acompanhamento do violão, são partes originárias de Portugal, parte inspiradas pela poesia indígena”. (Spix/Martius 2017: 62)

Mais tarde, o etnólogo e folclorista Couto de Magalhães, no livro *O selvagem* (1876), refere-se a três períodos do “cruzamento” entre a Língua Portuguesa e as línguas indígenas no Brasil:

Os primeiros produtos destes cruzamentos de línguas são grosseiros; distinguem-se facilmente os elementos heterogêneos que entraram na composição [...] Pouco a pouco, porém, os elementos se confundem; seus sinais característicos desaparecem para dar lugar a um produto homogêneo que, não sendo exatamente nenhum dos dois que entraram na composição, participa da natureza de ambos. (Magalhães 2019: 144)

A seguir oferece um exemplo desse primeiro período:

Eu tenho coligido no Brasil numerosas cançonetas populares onde se nota esse cruzamento. Ora, há nelas a mistura primitiva e grosseira, isto é: ali duas línguas entram na composição, com seus vocábulos puros, sem que estes sofram modificação; um espécime curioso deste primeiro cruzamento é a seguinte quadra que ouvi muitas vezes cantada pelo povo do Pará:

Te mandei um passarinho
Patuá miri pupé
Pintadinho de amarelo
Iporãnga ne iané

Quer dizer; *Mandei-te um passarinho, dentro de uma caixa pequena; pintadinho de amarelo, e tão formoso como você.*

Compreende-se bem que cançonetas assim em duas línguas simultâneas [Português e Nheengatu, denominada Língua Geral Amazônica] pertencem ao período em que elas foram igualmente populares. Pertencem, pois, ao primeiro, ao da justaposição e do igual predomínio das duas raças. (*idem*: 144-145)¹¹

Couto de Magalhães assim se refere ao segundo período de “cruzamento” entre a Língua Portuguesa e as línguas indígenas:

Pouco a pouco uma língua predomina, e só ficam da outra algumas palavras que ou não têm correspondente na língua que tende a absorver a outra ou são mais suaves para o sistema auditivo da raça que vai sobrevivendo. Como espécime deste segundo período citaremos a seguinte quadra popular do Amazonas:

Vamos dar a despedida
 Mandu sarará
 Como deu o passarinho
 Mandú sarará
 Baleu asa, foi-se embora
 Mandú sarará
 Deixou a pena no ninho
 Mandú sarará (*idem*:145)

Por fim, assim se refere ao terceiro período:

Finalmente, os vocábulos da língua absorvida desaparecem na língua absorvente, para não ficarem outros vestígios dela senão o estilo, as comparações, algumas formas gramaticais e algumas alterações de sons. São deste último período as quadras que eu citei atrás quando notei o fato da introdução de vocábulos e formas tupis no Português do Brasil. Citarei, como pertencendo a este período, as duas seguintes quadras, que ouvi em Ouro Preto em 1861, as quais me parece que encerram o mesmo sistema de imagens em que fica impressa acima, apenas em um período mais adiantado de cruzamento:

Vamos dar a despedida
 Como deu a pintasilva
 Adeus, coração de prata
 Perdição da minha vida

Vamos dar a despedida
 Como deu a saracura
 Foi andando, foi dizendo
 Mal de amores não tem cura (*idem*: 145-146)

Existem basicamente duas teorias sobre as origens da cantoria de viola dos sertões do Nordeste brasileiro: a) a teoria greco-trovaresca, que atribui as origens da cantoria ao amœbeum carmen (canto amebeu ou canto alternado) que existia na Grécia e teria se conservado através do trovadorismo provençal (de Provença, região que hoje corresponde ao Sudeste da França) de caráter aristocrático. É defendida, dentre outros, por Luís da Câmara Cascudo (cfr. 1984: 177) e b) a teoria ibero-arabista, que atribui as

origens da cantoria à influência que a Península Ibérica sofreu com a ocupação árabe, que perdurou do ano 711 até 1492, quando têm início as Grandes Navegações, de que faz parte a colonização do Brasil. É defendida, dentre outros, por Alberto da Cunha Melo (2002 e 2002a), Adolf Friedrich von Schack (1871), José Maria d'Andrade Ferreira (1875), Ramón Menéndez Pidal (1938), Teófilo Braga (1987) e Soler (1995).¹²

Apesar das diferenças entre as várias culturas indígenas brasileiras, é possível e necessário considerar aspectos gerais de sua poética como forma de se aproximar da temática relativa à configuração da poesia popular dos sertões do Nordeste brasileiro, de onde, como assinalado, constam os primeiros registros de manifestações poéticas, como a cantoria e o cordel, e onde nasceram os cantadores precursores da Escola de Poesia de Teixeira e de São José do Egito, os quais, segundo consistentes narrativas, são Xukuru.¹³

NOTAS

* Lindoaldo Campos é Bacharel em Direito, Licenciado, Mestre e Doutor em Filosofia e Mestre em História dos Sertões. Organizou os livros *Palavras ao Plenilúnio* (compilação da obra do poeta João Batista de Siqueira – Cancão) e *A lua, o Sol dos Mendigos* (estudos sobre este autor). É coautor da *Cartilha de Poesia Popular*, utilizada na disciplina Poesia Popular, no Município de São José do Egito/PE. É autor da coleção *Filosofia em Cordel*, da coleção *As presepadas de João Grilo no Mundo da Filosofia* e dos livros *ABC da Poesia, Ego fatum. Uma introdução à filosofia de Nietzsche e Maracá, Gibão e Viola. Poetas Xukuru criando o Sertão da Poesia*.

¹ Assim a denomino à vista da profunda influência da cultura árabe – lato sensu – na configuração cultural da Península Ibérica no longo período em que esta região foi ocupada por povos muçulmanos, que se estendeu dos anos de 711 a 1492. A respeito, cfr. Braga (apud Cascudo 1984: 338) e Soler 1995.

² Atualmente oficialmente denominada Alto Sertão do Pajeú, trata-se de uma região localizada no centro-norte do Estado de Pernambuco. Denomino-a Pajaú porque este (assim como Pajahú) é o primeiro registro dessa denominação localidade, que prevaleceu pelo menos do início do século XVII ao início do século XX, e, de acordo com o historiador Baptista Siqueira, não pertence à Língua Tupi (onde o vocábulo correspondente é Pajeú), mas à Língua Kariri e possui o significado de “rio do feiticeiro”, de *Pajá* = sacerdote, médico, cantor e adivinho + *u* = água, líquido, “nesse caso ‘rio – feiticeiro’, talvez porque corre para o Ocidente (acima). Procederia, ao que tudo indica, de *Paiá* ou *Pajá*, por redução do nome da tribo dos *Payáyá*, que Serafim Leite identifica com os ameríndios denominados Cariris” (Siqueira 1978: 36).

³ Este é precisamente o título de um livro de Luís da Câmara Cascudo: *Literatura Oral no Brasil*.

⁴ Em suas *Memórias Históricas da Província de Pernambuco*, o magistrado e escritor José Bernardo Fernandes Gama assinala: “A cantiga era alusiva a este laço – ‘Somos nós (entoavam as indígenas) que temos o pássaro preso pelo pescoço (e mofando do cativo por não lhes poder fugir, continuavam) Se tu fosses papagaio, que roubasses nossos campos terias fugido’” (Gama 1844: 37).

⁵ Sobre a relação da cantoria com as festas de casamento, vale transcrever as seguintes narrativas: “A cantoria [...] surgiu, entre nós, em meados do século XIX e era realizada nos terreiros e alpendres de fazendas dos sertanejos em dias festivos como São João e São Pedro ou em celebrações de casamento e batizado” (Alves Sobrinho 2003: 36).

“Nenhuma função teria brilho sem o comparecimento de um poeta e os mais célebres eram chamados de 30, 40 e mais léguas para a ruidosa função de um casamento, entre todas a mais importante. Para julgar-se do seu merecimento bastava a resposta a esta simples pergunta, que era a primeira a fazer-se por aqueles que não tinham tomado parte na festa: ‘Quem foi o cantor?’” (Joffily 1977: 241).

⁶ As notações musicais ora transcritas foram elaboradas por Jean de Léry para a primeira edição dessa obra.

⁷ Exemplo de mote de um verso: “Porque morreu o Nogueira”. Glosa composta a partir desse mote:

Meu estro em melancolia
 Para o túmulo navega
 Porque morreu meu colega
 Acabou-se a poesia
 Minha alma, sem alegria
 Vê em São José e Teixeira
 Afogados da Ingazeira
 O sertanejo e o matuto
 Todos cobertos de luto
 Porque morreu o Nogueira
 (Nicandro Nunes da Costa)

⁸ A afirmação de Joaquim Catunda é de que os Tupinambá “cultivavam a música e eram grandes cantadores de improviso” (Catunda 1919: 29).

⁹ Para este trecho, vali-me da tradução proposta por Joaquim Norberto de Sousa (2001: 202). Na edição *Zwei reisen nach Brasilien* (publicada pela Sociedade Hans Staden – São Paulo – Disponível em <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6773>), a frase “*darnach redete einer nach dem anderen ganz verwegen und sagte*” foi vertida por “depois, um após outro, discursava com audácia, dizendo” e a frase “*als sie mit diesen Reden fertig waren*” foi vertida por “quando terminaram de discursar assim”. Frei Vicente do Salvador apresenta narrativa semelhante, em que “as velhas lhe cantam [ao prisioneiro] que se farte de ver o sol, pois cedo o deixará de ver, e o cativo responde com muita coragem que bem vingado há de ser” (Salvador 1982: 86). A peleja também ocorre em ritos indígenas da atualidade, a exemplo do “rap Yanomami” narrado na reportagem *Sebastião Salgado na Amazônia* (Folha de São Paulo – disponível em: <<https://arte.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/sebastiao-salgado/ianomami/festa-na-maloca-tem-que-ter-rap-e-muita-comida/>>. Acesso em: 21/12/2019).

¹⁰ *Cauinagens*: festas com consumo de cauim, bebida fermentada geralmente feita de abacaxi, macaxeira, milho ou caju. *Petun*: fumo.

¹¹ Registre-se que a tradução de “patuá” por gaiolinha foi rejeitada por professores bilíngues das línguas portuguesa e guarani porque os indígenas comumente não aprisionam pássaros, prevalecendo a tradução por “cestinho” (cfr. Freire 2009: 322-323).

¹² Para mais informações sobre a poesia popular dos sertões do Nordeste brasileiro, recomendo *ABC da Poesia* (Campos 2010).

¹³ Cfr. Lewin 2007 e Veras 2007.

BIBLIOGRAFIA

- Alves Sobrinho, José (2003), *Cantadores, repentistas e poetas populares*. Campina Grande, Bagagem.
- Anchieta, José de (1998), *Cartas Jesuíticas – Vol. III – Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões*. Belo Horizonte, Itatiaia.
- Anchieta, José de (2004), *Poemas – Lírica portuguesa e Tupi*. São Paulo, Martins Fontes.
- Barléu, Gaspar (2005), *O Brasil Holandês sob o Conde João Maurício de Nassau*. Brasília: Senado Federal.
- Baro, Roulox (1979), “Relação da viagem de Roulox Baro”, in Moreau, Pierre. *História das Últimas Lutas entre Holandeses e Portugueses e Relação da Viagem ao País dos Tapuias*. Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo, Edusp: 91-128.
- Barroso, Gustavo (1921), *Ao Som da Viola*. Rio de Janeiro, Ed. Leite Ribeiro.
- Braga, Teófilo (1984), “Introdução à História da Literatura Portuguesa, in Cascudo, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP.
- (1987), *História da literatura portuguesa*. Lisboa, Vega. (Col. Outras Obras).
- Bueno, Eduardo (2013), “Como era Gostoso Hans Staden: Um livro para devorar”, in Hans Staden, *Duas viagens ao Brasil*. Tradução de Angel Bojadsen. Porto Alegre: L&PM. [Col. L&PM Pocket; 674].
- Campos, Lindoaldo (2010), *ABC da Poesia*. Natal, Sebo Vermelho.
- (2024), “Capítulo 3 – Vaqueiros e Cantadores: Poetas Xukuru criando o Sertão da Poesia”, in *Maracá, Gibão e Viola*. João Pessoa, Ideia.
- Cardim, Fernão (1925), *Tratados da Terra e Gente do Brasil*. Rio de Janeiro, J. Leite & Cia.
- Cascudo, Luís da Câmara (1984), *Literatura Oral no Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo: EDUSP.

- (1984a), *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Editora da USP. [Col. Reconquista do Brasil; 81]
- Costa, F. A. Pereira da (2004), *Folk-lore Pernambucano*. Recife, CEPE.
- Dias, Gonçalves (2020), *Brasil e Oceania*. São Paulo, Armazém da Cultura, [Col. Nordestes].
- Ferreira, José Maria d'Andrade (1875), *Curso de literatura portuguesa*, Lisboa, Livraria Editora de Matos Moreira e Cia.
- Freire, José Ribamar Bessa (2009), "Tradução e interculturalidade: o passarinho, a gaiola e o cesto". *Álea*, vol. 11, nº 2: 321-338.
- Freyre, Gilberto (2006), *Casa Grande & Senzala*, São Paulo, Global.
- Gallet, Luciano (1934), *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro, Carlos Wehrs.
- Gama, José Bernardo Fernandes (1844), *Memórias Históricas da Província de Pernambuco*. Recife, Tipografia Nacional.
- Gandavo, Pero de Magalhães (1980), *Tratado da Terra do Brasil*. São Paulo, Ed. USP.
- Herckman, Elias (1886), "Descrição Geral da Capitania da Paraíba". Tradução de José Higinio Duarte Pereira. *Revista do Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano*, tomo V, nº 31, 239-288. [1639]
- Joffily, Irineu (1977), *Notas sobre a Paraíba*. Brasília, Thesaurus. [fac-símile da edição de 1892].
- Léry, Jean de (1961), *Viagem à Terra do Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro, Editora Biblioteca do Exército.
- Lewin, Linda (2007), "Who was "O grande Romano"? Genealogical purity, the indian "past", and whiteness in Brazil's northeast backlands (1750-1900)". *Clio*, nº 25-1: 83-143.
- Magalhães, Couto de (2019), *O Selvagem. Brasília: Senado Federal*. [Col. Edições do Senado Federal; 257].
- Melo, Alberto da Cunha (2002), "A oficina de Almanzor", in *Um certo Jó Patriota*. Recife, Uzya Cultural.
- (2002a), "O repentista nordestino e a poética do desafio", in *Um certo Jó Patriota*. Recife, Uzya Cultural.
- Montaigne, Michel de (1984), "Capítulo XXXI", in *Ensaio*. São Paulo, Abril Cultural. [Col. Os Pensadores].
- Moraes, Rubens Borba de (1961), "Introdução", in Léry, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro, Editora Biblioteca do Exército.
- Nóbrega, Manuel da (2017), "Informação das Terras do Brasil aos Padres e Irmãos de Coimbra, de agosto de 1549", in *Obra Completa*. São Paulo, Loyola.
- Pidal, Ramón Menéndez (1938), "Poesía árabe y poesia europea". *Bulletin hispanique*, n. 40-4: 337-423.
- Salvador, Frei Vicente do (1982), *História do Brasil (1500-1627)*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Schack, Adolf Friedrich von (1871), *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*. Tradução de Juan Valera. Madri, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- Siqueira, Baptista (1978), *Os Cariris do Nordeste*. Rio de Janeiro, Cátedra.

- Soler, Luís (1995), *Origens Árabes no Folclore do Sertão Brasileiro*. 2ª ed. Florianópolis, Ed. UFSC.
- Sousa, Gabriel Soares de (1879), *Tratado Descritivo do Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Tipografia de João Ignacio da Silva.
- Sousa, Joaquim Norberto de (2001), “Tendência dos Selvagens Brasileiros para a Poesia”, in *Capítulos de História da Literatura Brasileira e outros Estudos*. Belo Horizonte, Ed. UFMG: 169-208. [Col. Memória Literária; 3]
- Spina, Segismundo (1996), *A lírica trovadoresca*. São Paulo, EdUSP.
- Spix, F.; Johann Baptist von; Martius, Carl Friedrich Philipp von (2017), *Viagem pelo Brasil (1817–1820)*. Tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer. Brasília, Senado Federal. [Col. Edições do Senado Federal; 244-A].
- Staden, Hans (2013), *Dois Viagens ao Brasil*. Tradução de Angel Bojadsen. Porto Alegre: L&PM. [Col. L&PM Pocket; 674].
- Tinhorão, José Ramos (1972), “A deculturação da música indígena brasileira”. *Revista Brasileira de Cultura*, a. IV, n.º 13, p. 9-26. Disponível em: <http://biblioteca.funai.gov.br/media/pdf/Folheto17/FO-CX-17-929-89.PDF> (último acesso em 10/12/2024).
- Vainfas, Ronaldo (1995), *A Heresia dos Índios*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Varnhagen, Francisco Adolfo de (1987), *Florilégio da Poesia Brasileira – Tomo I*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras. [Col. Afrânio Peixoto, 1850].
- Vasconcellos, Simão de (1977). *Crônica da Companhia de Jesus*. 3ª ed. Petrópolis, Vozes.
- Veras, Ivo Mascena (2007), *Antônio Marinho do Nascimento, o precursor dos repentistas de São José do Egito – História de uma vida*. Recife, Bagaço.
- Zumthor, Paul (1997), *Introdução à Poesia Oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo, Hucitec. [Col. Linguagem e Cultura; 28].